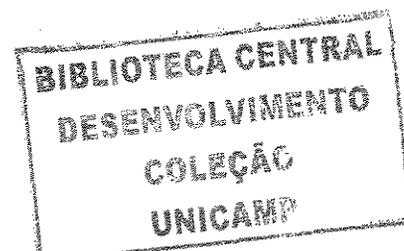


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA -  
DOUTORADO

**A ÓPERA "ABUL", DE ALBERTO  
NEPOMUCENO, E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA  
O PATRIMÔNIO MUSICAL BRASILEIRO NA  
PRIMEIRA REPÚBLICA**

FLÁVIO CARDOSO DE CARVALHO

CAMPINAS, 2005



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA -  
DOUTORADO

**A ÓPERA "ABUL", DE ALBERTO  
NEPOMUCENO, E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA  
O PATRIMÔNIO MUSICAL BRASILEIRO NA  
PRIMEIRA REPÚBLICA**

**FLÁVIO CARDOSO DE CARVALHO**

Este exemplar é a redação final da  
Tese defendida pelo Sr. Flávio Cardoso  
de Carvalho e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 20/10/2005.



**Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama**  
- Orientadora -

Tese apresentada ao Curso de  
Doutorado em Música do Instituto  
de Artes da UNICAMP como  
requisito parcial para a obtenção  
do grau de Doutor em Música, sob  
a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana  
Giarola Kayama e co-orientação  
do Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

CAMPINAS, 2005

UNIDADE	BC
1ª CHAMADA	ITUNI CAMP
	C2530
EX	
OMBO BC/	67026
ROC.	16. 23.06
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	21.00
DATA	23.02/06
1ª CPD	

Acompanha 1 CDROM

b ID 375967

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**  
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8<sup>a</sup> / 6244

C2530	<p>Carvalho, Flávio Cardoso de. A ópera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na primeira República.. / Flávio Cardoso de Carvalho. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.</p> <p>Orientador: Adriana Giarola Kayama. Co-orientador: Paulo Mugaiar Kuhl. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.</p> <p>1. Música brasileira. 2. Ópera-Brasil. 3. Musicologia. 4. Alberto Nepomuceno. 5. Música vocal. 6. Canto.</p> <p>I. Kayama, Adriana Giarola. II. Kuhl, Paulo Mugaiar. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.</p>
-------	---

Título em inglês: “Opera “Abul”, by Alberto Nepomuceno, and its contribution for the

brazilian musical patrimony in the first Republic”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian music – Opera-Brazil –

Music history -

Alberto Nepomuceno – Vocal music - Singing

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutorado em Música

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Giarola Kayama

Prof. Dr. Lenita W. Mendes Nogueira

Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Martha Herr

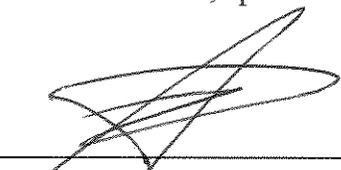
Prof. Dr. Calimério Soares Netto

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Data da defesa: 20 de Outubro de 2005

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo  
Doutorando **Flávio Cardoso de Carvalho** - RA 945236, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



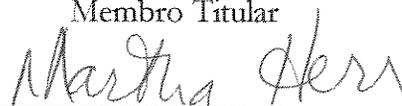
**Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama - DM/IA/UNICAMP**  
Presidente/Orientador



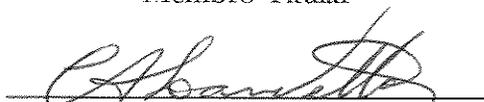
**Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira - DM/IA - UNICAMP**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva - DM/IA - UNICAMP**  
Membro Titular



**Profa. Dra. Martha Herr - DM/IA - UNESP**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Calimério Augusto Soares Netto - DM/IA - UFU**  
Membro Titular

587109000000

Para Cháritas, minha esposa.  
Para meus filhos: Isabela, Daniel e  
Marcos; mistérios da vida, milagres de  
Deus.

## **Agradecimentos:**

Primeiramente, agradeço à CAPES, pela bolsa PICDT, sem a qual seria impossível ter me dedicado à pesquisa nestes últimos anos.

À minha esposa Cháritas, a quem dedico meu amor sincero e grande admiração; agradeço pela companheira que foi nestes anos de doutoramento, abrindo mão de uma ação profissional mais ativa, para que eu pudesse me dedicar mais livremente aos estudos.

Aos meus filhos, Isabela, Daniel, e Marcos, que são essas bênçãos de Deus em minha vida, aos quais devo minha coragem e alegria de enfrentar os desafios que a vida me impõe. São suas risadas, suas traquinagens, brincadeiras e, principalmente, seu amor incondicional e espontâneo, as colunas que sustentam este pai que tanto os ama. Obrigado.

À minha mãe, que tanto me ajudou, se dispondo, sempre prontamente, a estar ao meu lado e de minha família, com seu jeito sempre decidido e disposto para enfrentar as situações e seu amor incontestado a todos nós.

Ao Márcio, meu irmão, pelo seu carinho e pela mão amiga nos momentos em que precisei.

A Vera, minha irmã, sempre disposta a vir em meu socorro, por seu carinho com minhas crianças e conosco. Obrigado. Agradeço também por suas visitas, sempre em tão boa hora.

Ao meu pai, que já não está entre nós, agradeço, emocionado. Obrigado pelo homem que sou hoje e pela semente de conhecimento e sede de saber que, desde minha infância, foi por ele plantada na minha vida, pelo exemplo de homem curioso e inquiridor de todos os mistérios e tecnologias. Mesmo longe de mim, o sinto perto.

Agradeço também ao meu sogro e à minha sogra, Breno e Elizabeth, pelo apoio que sempre deram a mim e à minha esposa nestes tempos, nem sempre fáceis, do doutoramento.

Poliana, Maria Flávia e Fernando, Paula, André, Fátima, Nazaré, Lúcia, Lenine, Lili, por sua amizade. Minha vida realmente se enriqueceu com seus exemplos.

Agradeço também a contribuição valiosa do Sr. Sérgio Alvim Corrêa, que abriu seus arquivos pessoais para podermos ter acesso às obras de seu avô, Alberto Nepomuceno.

À Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, ao Museu dos Teatros do Rio de Janeiro e ao Museu D. João VI da UFRJ, pela ajuda inestimável à minha pesquisa.

Ao Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da UNICAMP, agradeço pela contribuição importantíssima para minha pesquisa documental, pela eficiência no atendimento e facilitação de pesquisa.

Finalmente, quero agradecer de forma especial à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana G. Kayama e ao meu co-orientador, Prf. Dr. Paulo M. Kühl, não apenas pela corretez e interesse como orientadores, mas também pelos vínculos de amizade e respeito que pudemos cultivar durante estes anos.

## **Resumo:**

Apresentamos um estudo da ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno, analisando sua inserção no universo do nacionalismo musical brasileiro da Primeira República. Para tanto, buscamos entender o histórico da criação e montagem da obra na Argentina, Uruguai, Brasil e Itália, e a recepção da obra pela imprensa e público desses locais. Para uma avaliação da crítica relativa ao sucesso ou não da ópera, foi feita uma apreciação da obra em seus aspectos dramáticos e musicais (sua estrutura composicional motivica e linha do canto).

Um CD-Rom com documentos referentes à obra e ao compositor segue anexado a este trabalho.

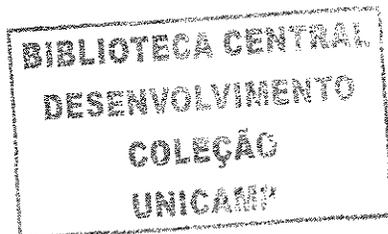
## **ABSTRACT**

In this thesis we present a study of the opera “Abul”, composed by the Brazilian composer Alberto Nepomuceno, analyzing its insertion in the universe of Brazilian musical nationalism during the period of the First Republic. To do so, we investigated the history of the composition and production of the work in Argentina, Uruguay, Brazil and Italy, and its reception by the press and public. To evaluate the criticism related to the successfulness or unsuccessfulness of the opera’s performances, we looked into its dramaturgical and musical aspects (motivic structure and vocal line).

A CD-Rom containing documents related to the opera and its composer is included.

## SUMÁRIO DA TESE

Introdução	1
1. O nacionalismo musical brasileiro na Primeira República e Alberto Nepomuceno	5
1.1. O nacionalismo musical brasileiro e a auto-imagem em Alberto Nepomuceno	5
1.1.1. Alberto Nepomuceno e o nacionalismo	5
1.1.2. Nepomuceno por ele mesmo	11
1.2. O nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: “pilares cambiantes” nas críticas de jornais fluminenses	17
1.2.1. Nacionalismo musical e seus “pilares cambiantes”	18
1.2.2. A ópera <i>Abul</i> e os “pilares cambiantes”	24
1.2.3. Os pilares em desconstrução	26
2. A ópera "Abul"	29
2.1. Descrição física do material musical e literário encontrado	29
2.1.1. A redução canto-piano	29
2.1.2. A partitura orquestral	30
2.1.3. O libreto	31
2.2. A ópera "Abul" e sua estréia	32
2.2.1. Histórico da montagem	33
2.2.2. A crítica argentina e uruguaia	41
2.3. Brasil: A glória	59
2.3.1. A exaltação da ópera pela imprensa brasileira	59
2.4. Itália: O fracasso	77
2.4.1. Histórico da montagem	77
3. O libreto, o romance e a dramaturgia	91
3.1. Sinopse do conto original de Herbert D. Ward: <i>A Romance of faith</i>	91
3.2. A transposição para o libreto de Alberto Nepomuceno	100
3.3. Estudo comparativo das personagens	105
3.4. A ação cênica	111
4. A música	119
4.1. Estrutura composicional	121
4.1.1. Ato 1 – Cena 1	122
4.1.2. Ato 1 – Cena 2	128
4.1.3. Ato 1 – Cena 3	132
4.1.4. Ato 1 – Cena 4	135
4.1.5. Ato 2 – Prelúdio	146
4.1.6. Ato 2 – Cena 1	148
4.1.7. Ato 2 – Cena 2.	151
4.1.8. Ato 2 – Cena 3.	157
4.1.9. Ato 3 – Quadro 1 – Prelúdio	163
4.1.10. Ato 3 – Quadro 1 – Cena 1	165



4.1.11. Ato 3 – Quadro 1 – Cena 2	172
4.1.12. Ato 3 – Quadro 2 – Cena 3	176
4.2. Linha vocal	188
Conclusão	191
Bibliografia	201
Anexos: CD-Rom em encarte:	
▼ Anexo 1	
▼ Fotos de Alberto Nepomuceno e sua família	
▼ Fotos de Alberto Nepomuceno relacionadas à "Abul"	
▼ Cenários e figurinos da "Abul"	
▼ Cantores da estréia da "Abul" em 1913 e 1915	
▼ <i>A romance of faith</i> , de Herbert D. Ward	
▼ Anexo 2	
▼ Grade orquestral da ópera "Abul" (Power Point)	
▼ Anexo 3	
▼ Grade orquestral da ópera "Abul" (PDF)	

## Lista de abreviaturas e siglas

BN	Biblioteca Nacional
c.	Compasso ou compassos
DIMAS	Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional
SAM	Semana de Arte Moderna

## INTRODUÇÃO:

Nossa escolha pela ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno como objeto de estudo, está ligada ao impacto que esta obra causou no momento de sua estréia no Brasil, em 1913, e sua longa permanência na memória popular e jornalística da época, sendo lembrada como a grande obra do compositor em seus necrológicos, em detrimento de tantas outras, quer vocais ou instrumentais, hoje tão mais conhecidas. A musicologia histórica brasileira aponta esta ópera como uma das obras magnas de nosso patrimônio musical brasileiro, sendo que, devemos ressaltar, ela é, sem dúvida, uma das composições de maior fôlego do compositor, quer em extensão ou complexidade.

Citada como uma obra de cunho nacionalista pelos jornais da época de sua estréia e pela bibliografia musicológica brasileira até os dias de hoje, pretendíamos pesquisar as características que faziam com que esta ópera assim fosse considerada.

Iniciamos, então, nossos estudos sobre a ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno procurando encontrar na obra padrões relacionados ao nacionalismo musical da Primeira República, do qual Nepomuceno é um dos expoentes.

Ao longo da pesquisa, entretanto, percebemos que a questão nacionalista da obra não estava ligada, necessariamente, aos seus padrões ou materiais composicionais e sim com o ambiente cultural político e social daquele momento histórico no qual a ópera foi composta e apresentada ao público.

Seguindo este caminho, e indo além do que encontramos na bibliografia musicológica sobre a música brasileira, procuramos entender o surgimento do nacionalismo

no Brasil, suas raízes, e de que forma ele se manifesta no ambiente musical do Rio de Janeiro no período estudado, e como as obras de Nepomuceno são percebidas ali.

Para tanto, escolhemos a crônica jornalística da cidade do Rio de Janeiro<sup>i</sup> relacionada às apresentações públicas das obras de Nepomuceno em geral, na qual as críticas especializadas (favoráveis ou não), entrevistas com o compositor e mesmo anúncios de concertos musicais, apontam para a forma de recepção das obras e o caráter ideológico nacionalista presente neles.

Em seguida, passamos a focar mais especificamente a ópera "Abul", inicialmente pesquisando o histórico de sua composição e estréia em 1913, que se deu primeiramente em Buenos Aires e depois Rosário na Argentina, passando por Montevideu no Uruguai, Rio de Janeiro, São Paulo e mais tarde (1915) em Roma.

Como fontes para entendermos a recepção da ópera "Abul" nestas cidades temos as críticas dos periódicos locais, nas quais analisamos os principais pontos criticados e elogiados pelos periodistas sobre a obra e sua performance, o sucesso relativo que obteve na Argentina e Uruguai, o sucesso unânime no Brasil e o fracasso na Itália.

Para entendermos as discrepâncias das críticas, analisamos dois dos principais pontos enfocados pela crítica como fundamentais para sua glória e também para sua derrota: 1 - o libreto e sua dramaturgia; 2 - a estrutura composicional motívica.

---

<sup>i</sup>Quanto aos artigos de jornais brasileiros transcritos nesta tese, optamos por modernizar a ortografia e rever a pontuação utilizada, para facilitar a leitura.

O estudo dramaturgico do libreto visa entender como se apresenta a transposiçao feita por Nepomuceno do conto original de Herbert D. Ward para seu libreto, apontando suas caracteristicas cênicas e dramáticas.

Em seguida passamos à análise da grade orquestral, enfocando a estrutura motivica da obra e as implicações semânticas desta com as cenas e situações dramáticas encontradas.

A linha vocal das principais personagens é estudada, no intuito de subsidiar nossas discussões sobre a performance da obra e a escolha de interpretes feita em 1913 e 1915.

A partir dessas análises, passamos às nossas conclusões sobre a ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno, sua inserção no contexto nacionalista da Primeira República e sua contribuição para o patrimônio artístico brasileiro.

\*\*\*

Os principais arquivos que consultamos para nossa pesquisa foram: o arquivo pessoal do Sr. Sérgio Alvim Corrêa, neto do compositor; o Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da UNICAMP; a Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional; o Museu dos Teatros do Rio de Janeiro; o Museu D. João VI da UFRJ; a Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ; O arquivo de periódicos da BN; o Arquivo Nacional.

## **1. O nacionalismo musical brasileiro na Primeira República e Alberto**

### **Nepomuceno**

#### **1.1. O nacionalismo musical brasileiro e a auto-imagem em Alberto Nepomuceno**

##### **1.1.1. Alberto Nepomuceno e o nacionalismo**

O sentimento nativista brasileiro, que antecede a idéia de nacionalismo, torna-se mais evidente a partir da chegada da corte portuguesa ao Brasil (1808), a qual promoveu a abertura dos portos, a liberação das publicações e o incremento da vida cultural. As novas idéias de liberdade, igualdade e Estado Nacional, entre outras, chegam junto com essa nova gente - cerca de 20.000 pessoas – e, ao mesmo tempo, aportam no Brasil comerciantes ingleses e franceses, artistas italianos e naturalistas austríacos.

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

Dom Pedro II assume uma tarefa auto-imposta de criação de uma elite cultural brasileira, sendo esta política cultural mais evidente no período entre 1847-50<sup>2</sup>. Vejamos o que diz Lília Schwarcz:

É, portanto, nos anos 50 que o imperador passa a tomar parte de um projeto maior: assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura. (...) Em 1830 (...) forma-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB) congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente esse recinto que abrigará, a partir de 1840, os românticos brasileiros (...). A partir de 1850 o IHGB se afirma como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual. (...) Assim, com seus vinte anos, a suposta marionete se revelaria, aos poucos, (...) uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país. (Schwarcz, 1998. p.126)

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

Dado o nosso objeto de pesquisa, interessa-nos verificar mais de perto o movimento que visava a criação da ópera nacional, o qual consistiu no esforço de um grupo de músicos do antigo Teatro Provisório para a criação, inicialmente, de óperas de enredo nacional em língua italiana, o que é modificado com o transcorrer do movimento, e firmando-se na busca de obras de argumento nacional em língua nacional.

Podemos observar, nos relatórios do Diretor do Teatro - desembargador João Antônio de Miranda - a D. Pedro II, que o imperador acompanhava de perto o desenrolar dos acontecimentos (Cf. Andrade, [19-], p. 83 e 87).

---

**Notas:**

<sup>2</sup>Contribuem para isso o afastamento de Paulo Barbosa – mordomo real do palácio – e o final do professorado de Aureliano Coutinho.

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

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

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

Mesmo com o fechamento da Academia, o tema da criação de óperas nacionais em português não cessa, como podemos inferir do artigo escrito por Machado de Assis no periódico *Diário do Rio de Janeiro*. O escritor discorre sobre a temporada de óperas de 1861, nomeia vários compositores que, naquele momento, tinham óperas prontas (ou quase prontas) e talentos brasileiros que chegavam da Europa trazendo consigo obras e conhecimento musical europeu. Em seu escrito eufórico, garante que não faltarão aos artistas a acolhida do público e os favores dos poderes do Estado (Cf. Andrade, [19-], p. 102)

Observamos, entretanto, que, durante o séc. XIX e os primeiros anos do séc. XX, as iniciativas para se alcançar uma música de caráter nacional não passavam pela criação de novos paradigmas. As artes, em geral, e a música especificamente, estão ligadas a um

projeto civilizador da nação, pois o que importa é a criação de obras por artistas da terra, e não, como a partir do modernismo, a concepção de algo novo, com raízes em nosso folclore, que nos diferencie do estrangeiro.

Neste sentido, vejamos o que diz Arnaldo Contier:

A elite burguesa estava muito mais acostumada à música italiana (óperas) e francesa ou alemã (instrumental) do que às músicas baseadas em temas nacionais. A língua portuguesa (libretos de óperas) e a temática brasileira representavam, para essa elite, signos estranhos ao seu universo mental. Por outro lado, muitos intelectuais passaram a defender a literatura nacional, lutando para que as obras de Machado de Assis, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Olavo Bilac, Castro Alves começassem a ser consumidas pela elite. Na verdade o consumo de música estrangeira não entrava em choque com a noção de brasilidade vigente durante este momento histórico, uma vez que esse consumo coadunava-se com o ideal de progresso ou ainda corroborava o estabelecimento de paridade entre a burguesia brasileira e a cosmopolita parisiense, por exemplo, em consonância com mitos, então em voga, acerca de uma sociedade civilizada. (Contier, 1988. Tese de Livre Docência. p. XXXVIII)

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

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

Não nos ateremos aqui a um detalhamento da biografia do compositor (já conhecida em seus termos gerais pela literatura especializada), mas, durante sua estada na Europa, parece-nos que um dos momentos mais significativos possa ser seu encontro com Edward Grieg, o grande compositor do nacionalismo norueguês.

Em 1893, Nepomuceno e a esposa Valborg Bang, são hospedados por Grieg (ex-professor de Valborg) durante algumas semanas. (Cf. Corrêa, 1996. p. 11)

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

As conversas e a troca de experiências incentivam Nepomuceno a compor canções com textos em português dos principais autores portugueses e brasileiros. Retornando ao Brasil, em julho 1895, apresenta-se, em 5 de agosto do mesmo ano, num recital no Instituto Nacional de Música com composições suas, dentre as quais, várias canções em português. A conjuntura daquele momento histórico lhe favorecerá, já que seu projeto pessoal de nacionalização em música conjuga-se a um projeto político de criação de uma identidade nacional, no qual a arte tinha um papel fundamental, ganhando a simpatia e apoio público do Presidente Rodrigues Alves.

Podemos sentir que a relação de Nepomuceno com a criação musical se liga, contudo, à questão civilizatória da arte. Sempre informado de todo desenvolvimento da música contemporânea e apresentando a seus pares possibilidades de mudanças e modernizações do fazer e ensinar música - como fica claro na sua tradução e tentativa de adoção do Tratado de Harmonia de Schoenberg, em 1916, entre outras ações -, Nepomuceno acolhe todas as teorias e práticas musicais de seu tempo, fazendo apenas tímidas incursões pelos caminhos do aproveitamento do popular em suas composições.

Talvez em suas canções possamos sentir mais nitidamente sua aproximação com os elementos de ritmo e melodias populares. Mesmo assim, encontramos nas composições não vocais a introdução de instrumentos populares como o reco-reco, na obra *Batuque*, e o aportuguesamento de expressões musicais (Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth serão os primeiros a usar tal procedimento), revelando sua real intenção na “criação de um idioma próprio e caracteristicamente nacional”. (Corrêa, 1996. p. 10)

Alberto Nepomuceno é sempre muito bem recebido pela crítica musical carioca que lhe atribui qualidades de mestre nas artes da composição, elogiando a sua maestria na fatura musical, seu valor artístico, sua concepção musical e sua brasilidade. Mesmo seu crítico mais ferrenho, Oscar Guanabara<sup>3</sup>, nunca renega essas qualidades, porém diverge do compositor quanto ao modo como elas aparecem nas obras. O Jornal do Comércio, em 1906, atribui a ele a criação da música brasileira:

Terminou o concerto o Prelúdio da comédia lírica O Garatuja. A propósito deste trecho, já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira e esse é o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os nossos compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único. (Jornal do Comércio, 30/08/1906.)

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

---

<sup>3</sup> Oscar Guanabara (1851-1937). Sobre seu relacionamento com Alberto Nepomuceno e sua postura como crítico, ver a dissertação de mestrado do Prof. Avelino Romero, listada na bibliografia desta tese.

vejamos o que o próprio compositor formula em seus discursos de 1913 e em sua entrevista de 1917.

### **1.1.2. Nepomuceno por ele mesmo**

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

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

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

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

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

O homem inteligente deve-se pelo seu trabalho à sua pátria, aos seus amigos e aos seus companheiros de planeta, na expressão feliz daquele pensador brasileiro que foi Eduardo Prado. É com o trabalho reunido com a inteligência que se tem formado o patrimônio da humanidade. (Jornal do Comércio – edição da tarde –, 15/07/1913)<sup>4</sup>

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

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

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

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

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

Se não tenho dedicado toda a minha atividade no aproveitamento desse dom, não é que me faleça vontade, mas sim por ter necessidade de empregar minha atividade

---

<sup>4</sup> Discurso feito em Buenos Aires e publicado este periódico brasileiro.

num outro trabalho, esse exaustivo, quase inglório com o qual nada tem de comum a produção intelectual. Para isso aproveito momentos fugazes, pode-se assim dizer, e o faço com verdadeira força de vontade, vencendo a fadiga, para lisonjear uma satisfação muito íntima, o meu amor próprio, e para ter nessas ocasiões a suprema ventura de ser feliz. (Jornal do Comércio, 30/07/1913)

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

No discurso de 15/07/1913, percebemos que algo mais está em seu pensamento, na sua ligação com o nacional:

Um de vós, senhores da imprensa, (...) teve essas palavras: *Sua música é clara, fácil e melodiosa, portanto, latina*. Não podeis imaginar, senhores, o justo orgulho que se apoderou de mim. Vi nessa crítica o espontâneo reconhecimento de minha sinceridade e da minha honestidade artística. Ela demonstra que nós refletiremos sempre as qualidades ou os defeitos de nossa raça, sejam quais forem as condições em que nos encontremos. E não está aí o segredo do êxito do meu *Abul*, nesta bela e opulenta cidade? (Jornal do Comércio – edição da tarde –, 15/07/1913.)

O orgulho que sente pelo elogio à sua obra, parece gerar em Nepomuceno uma consciência do quanto sua obra é marcada por sua brasilidade. Podemos perceber que uma das características abordadas pelo repórter citado é a melodia, ou o caráter melódico da música de Alberto Nepomuceno aliado à sua clareza e facilidade, porém o compositor não se refere a estas características musicais em seu discurso. O fato de relacionar os defeitos e qualidades de sua ópera *Abul* aos defeitos e qualidades da sua raça – nas palavras do

compositor – sem, no entanto, detalhar quais seriam essas características não nos permite compreender o que vem a ser esta brasilidade musical.

Em 1917, entretanto, em entrevista à revista *Época Theatral*, essa idéia já está melhor esboçada:

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

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

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

Estes elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores. Será por culpa da nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista – flor de civilização – e da alma simples dos sertanejos que ainda hoje – por criminosa culpa dos governos – não passam de retardatários segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter aparecido ainda um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar uma música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão. (*A Época Theatral*, 27/12/1917)

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

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

Tendo em vista sua formação como professor e músico de seu tempo, não é de se espantar que tenha conhecimento das raízes da música folclórica brasileira, mas causa surpresa o fato de Nepomuceno ter colecionado “uns oitenta cantos populares e danças”, como vimos na citação acima, em uma época em que este tipo de pesquisa não era bem visto pelos músicos e compositores brasileiros, e que só passará a ser efetivo e organizado nas décadas seguintes do séc. XX.

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

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

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

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

Nossas almas tendo de comum sua latinidade têm, para falar musicamente, a mesma fundamental. (...) A vossa sinceridade reconheceu a minha sinceridade. (Jornal do Comércio – edição da tarde – 15/07/1913)

Forçosamente, digo-o com convicção, tenho de ser sincero, e isto o reconheceréis vós outros, meus amigos, o sentis. (Jornal do Comércio, 30/07/1913)

Sinceridade que pode ser sentida em sua entrevista de 1917, na qual reconhece o quanto ainda há para ser percorrido no caminho que leva à “música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão” (A Época Theatral, 27/12/1917).

Entretanto, entendemos que, nos textos aqui apresentados, Alberto Nepomuceno expõe suas convicções de uma forma muito clara e, mais uma vez, sincera, por acreditar no que faz e no que diz. Esses textos podem falar por si. Podemos também inferir que, dentro de quatro anos, muito parece ter mudado no espírito do compositor. As idéias aqui

destacadas tiveram um desenvolvimento expressivo em direção ao entendimento do quanto ainda havia a ser feito, surgindo também uma proposta de como caminhar em direção à constituição de uma música brasileira, conforme a visão do compositor.

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

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

## **1.2. O nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: “pilares cambiantes” nas críticas de jornais fluminenses**

Alberto Nepomuceno foi um dos principais compositores e músicos de sua época. No Instituto Nacional de Música, atuou como regente da orquestra, professor e, por duas vezes, diretor. Fez seus estudos musicais, inicialmente, em Fortaleza, com o pai, mas com a morte dele, segue para Recife e, depois, para o Rio de Janeiro. Lá, além dos seus estudos, se liga ao Clube Beethoven, onde faz amizade com Machado de Assis, os irmãos Bernardelli, Frederico Nascimento, entre outros. Depois de algum tempo, vai para a Europa, onde passa sete anos se aperfeiçoando como pianista, organista, regente e compositor. Retorna ao Rio de Janeiro em julho de 1895 e, em agosto, faz seu primeiro

recital, ao qual comparecem intelectuais, políticos e imprensa - platéia constante em todos os seus recitais.

No dia 30 de agosto de 1906, Nepomuceno será aclamado “fundador da Música Brasileira” pelo Jornal do Comércio. A crítica refere-se, particularmente, a um recital sinfônico de obras suas que teve lugar no Instituto Nacional de Música – portanto, onze anos depois de seu recital de retorno ao Brasil.

A partir desse conjunto de situações, o presente trabalho propõe discutir o “nacional” em música, tomando por base críticas de jornais fluminenses da época, em particular, o artigo do Jornal do Comércio de 1906. Como desdobramento, verificaremos como a ópera *Abul* - com seu enredo orientalizante, estreada em italiano, por uma companhia italiana - pôde ser vista como a grande obra do autor: a mais “amadurecida” e a mais “nacional”.

### **1.2.1. Nacionalismo musical e seus “pilares cambiantes”**

A discussão do nacionalismo musical na obra de Alberto Nepomuceno é um terreno movediço, no qual o caminhar sempre encontra uma nova trilha, uma nova vereda, um novo ponto de observação. É interessante notar, porém, que as características nacionais citadas como distintivas do nacional em música são vagas e pouco satisfatórias para podermos entender o que realmente vêm a ser.

Vejamos o artigo do Jornal do Comércio que dá ao nosso compositor o título de fundador da Música Brasileira na coluna “Theatros e Música”:

(...) o salão apresentava um aspecto brilhante e nele figuravam os ornamentos da nossa melhor sociedade, que receberam com palmas o cearense ilustre quando se apresentou com a batuta para dirigir aquela legião de músicos que iam interpretar sua *Sinfonia em sol menor*.

Eis um trabalho que se impõe à admiração dos próprios mestres. A *Sinfonia em sol menor* é uma obra que pode levar a todo o mundo civilizado o documento de nosso valor artístico, da nossa educação musical e do mérito dos nossos artistas. De uma concepção felicíssima, essa página magistral tem um esplendor cativante, uma significação de rara eloquência. O primeiro tempo, *Allegro com fuoco*, contém um pensamento elevado, um movimento de veemência moderada, como o ofegar de um povo que caminha desassombrado e confiante para o progresso que ele conquista pelo trabalho. O segundo tempo, *Andante*, tem uma frase larga de peregrina beleza: sente-se nela a expressão de um sentimento elevado, de um ideal puríssimo. Por vezes parece cair sobre a orquestra um raio de luz a brilhar na melodia, ou num incidente orquestral que se destaca então, como na paisagem, uma marcha ao sol. O terceiro tempo é um delicioso *Scherzso*, com delicadezas de filigrana e o *Allegro jocoso-maestoso* é uma longa série de belíssimos episódios que se sucedem coloridos, frescos, pitorescamente pormenorizados (...)

A terceira parte começou pela *Suíte Brasileira*, esta página de música genuinamente nacional de que nos temos ocupado por vezes, apontando-lhe as belezas esquisitas e de delicado sabor sertanejo (...)

Terminou o concerto o *Prelúdio* da comédia lírica *O Garatuja*. A propósito deste trecho já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira – é esse o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único.” (Jornal do Comércio, 30/08/1906)

Percebemos no trecho acima que algumas categorias são levantadas para justificar o título de “fundador da Música Brasileira” outorgado a Nepomuceno. Em primeiro lugar, ao elogiar as maravilhas da *Sinfonia em sol menor*, observamos que o crítico busca mostrar o Brasil como um país civilizado perante as outras nações, idéia que aparece muito clara no início do segundo parágrafo.

A Primeira República, nesse momento, está empenhada em uma política de transformação e afirmação do Brasil como uma nação civilizada, sendo que, para isso, é necessária a criação de um patrimônio artístico e cultural que represente esse desenvolvimento tão almejado. Essa idéia foi muito bem recebida pelos artistas da época, que se empenharam em fomentar o nascimento de artistas autóctones e incentivar as

produções artísticas e culturais daqueles já consagrados ou dos que já haviam, de alguma forma, iniciado seu trabalho.

Nepomuceno, jovem talento brasileiro, recém-chegado do velho mundo, parece ser a figura ideal para servir como grande emblema da República nascente e dos novos ares de reforma nas artes brasileiras que pairavam no momento. Suas ligações políticas e suas amizades com grandes artistas da época - como os irmãos Bernardelli, Eliseo Visconti, Artur Azevedo e outros - parecem ter sido fundamentais para sua alçada como figura central da música nesse período.

A busca de Nepomuceno por uma expressão mais brasileira em música e os ideais políticos, de criação de uma identidade nacional parecem se juntar muito bem. A presença sempre constante de políticos, da alta sociedade e artistas em seus recitais e concertos dá crédito a esta percepção<sup>5</sup>.

Consideramos que este distintivo de nacionalismo - a arte que pode ser mostrada ao “mundo civilizado” - constitui um dos pilares da idéia de nacionalismo musical e artístico do período, o que, por outro lado, é insuficiente para explicar ou classificar este conceito.

Em sua estréia, em 1897 (nove anos antes do artigo de 1906), a *Sinfonia em sol menor* já havia sido aclamada como “brasileira” e “patriótica” pelos mesmos motivos anteriormente comentados, como podemos ver nos seguintes trechos:

E. porém, diante da *Sinfonia em sol menor* que nossa admiração não encontra limites, e que nos sentimos orgulhosos de uma obra de arte, nascida de um espírito brasileiro, e que pode afirmar ao velho mundo o valor da arte deste país, e por isso mesmo da mentalidade de nossos artistas. (Jornal do Comércio, 2/08/1897).

---

<sup>5</sup> Os jornais da época trazem nas colunas sobre música a lista de presenças famosas (artistas políticos e empresários) nos recitais de obras de Alberto Nepomuceno.

A ação foi quase instantânea; aos primeiros sons da *Sinfonia em sol menor* éramos outro – alegre, jovial, animado de sentimentos patrióticos e cheio de confiança no patricio que dirigia aquela batalha sinfônica.

Nunca em nosso espírito a música pareceu tão bela quanto ontem; e se não reunimos aqui os adjetivos encomiásticos que o ilustre compositor vai encontrar hoje na boca de outros colegas, ainda é por efeito da nossa febre patriótica. (Guanabario, 2/08/1897).

Voltando nossos olhos para o artigo de 1906, veremos que mais uma obra é festejada como “genuinamente nacional”: a *Suíte Brasileira*. Aqui, o autor identifica este “nacional” com as belezas raras e o sabor sertanejo representados na obra. A alusão ao “sertanejo” e ao “folclore” está muitas vezes presente nas críticas de maneira a justificar o nacional de uma obra, como é o caso mencionado acima. Entretanto, não nos parece que seja um quesito essencial para que uma obra seja considerada “nacional” ou “nacionalista” ou mesmo “brasileira” na época.<sup>6</sup> Em vários outros artigos de jornal, em que há a classificação de uma obra como nacional ou brasileira, o “folclore” ou o “sertanejo” não são sequer citados. Pela ocorrência significativa dessas características, podemos considerá-las como um segundo pilar onde se assenta a concepção de “música nacional”.

No caso da *Suíte brasileira*, com seus ritmos e motivos calcados no folclore e a inclusão do reco-reco no movimento *Batuque*, é previsível a presença desse pilar, como é possível verificar em outras críticas anteriores a 1906:

*Suíte brasileira*, deliciosa composição em que o talento do autor enfeitou de tantas cenas caracteristicamente brasileiras, com a cor tropical e a luz intensa do nosso belo continente. (Guanabario, 2/8/1897)

Aqui Nepomuceno fez o que têm feito todos os grandes compositores, isto é, foi buscar no povo as suas canções e, fazendo-as passar pelo necessário trabalho musical, deu-lhes forma elevada. É este um serviço enorme prestado à arte no nosso

---

<sup>6</sup> Não podemos balizar esta discussão do nacional em música no período estudado, pelos critérios surgidos a partir da SAM, em 1922, principalmente com o nacionalismo de Mário de Andrade.

país, porque é por esse processo que podemos ter a música brasileira, como há a italiana, a francesa, a alemã e a russa. O público, enlevado, aplaudiu todos os números da *Suíte*, sobre a qual paira a doce poesia da nossa terra (...). (A Gazeta de Notícias<sup>7</sup>, 03/8/1897)

E, vê tu, é tão grande o teu amor pela tua terra, que inspirando-se na sua natureza e na melancolia de seu povo, está prestando um serviço a que mais tarde acabarão por fazer justiça. Como todas as escolas de música tiveram a sua origem na canção popular, sempre tão característica, tão sugestiva, no nosso povo foste buscar as melodias ingênuas, e, fazendo-as passar pelo trabalho de aperfeiçoamento, com elas compuseste a deliciosa *Suíte brasileira* de onde se evola o perfume natal, onde se vê acordar a nossa natureza e cantar as nossas aves, onde o preguiçoso balancear da rede embala o brasileiro à hora da cesta, onde os pretos dançam, onde em suma há tanta luz, tanto colorido e tanto conhecimento dos recursos orquestrais! (Castro, 2/8/1897)

Nas duas últimas citações, percebemos que o folclore e o processo civilizador estão juntos de forma a se tornarem um todo significativo presente nesses críticos, que auxilia nossa compreensão de que tais aspectos reforçam o conceito de brasilidade da obra.

De volta ao artigo de 1906, em seu último parágrafo, lemos que o *Prelúdio* da ópera *O Garatuja* “(...) só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira – é esse o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único.”

Aqui temos uma nova categoria que parece ser realmente indispensável ao conceito de nacional em música: “o original”. Esse terceiro pilar parece ser o principal quesito utilizado pelos críticos e colunistas dos jornais, podendo ser encontrado em quase todas as críticas estudadas, muitas vezes sendo mais inferido do que explicitado.

Podemos entender “original” tendo como medida a junção entre os aspectos musicais nativos – melodia, ritmo, harmonia etc - e o processo de transformação destes elementos (considerados primitivos ou brutos) para uma obra artística mais “civilizada”,

---

<sup>7</sup> O principal colunista deste jornal era o escritor Coelho Neto, e este artigo pode ser de sua autoria.

mais “refinada”, que utiliza os mais novos processos composicionais e técnicos de fatura musical. Dessa forma, a obra nos representa diante das nações do velho mundo como uma nação digna de figurar entre elas, como sua igual, visto que nossa produção artística comunga dos mesmos processos de criação, acrescentando, em alguma medida, características nacionais distintas.

Assim sendo, entendemos o entusiasmo causado no autor do artigo de 1906 pelas obras apresentadas no recital de 29 de agosto de 1906. Certamente, a grandiosidade sonora da *Sinfonia em sol menor* e os motivos folclóricos da *Suíte brasileira* e do *Prelúdio do Garatuja* contribuíram para este ardor com que o Jornal do Comércio coroou Alberto Nepomuceno com o epíteto de “fundador da Música Brasileira”.

Exageros à parte, também podemos entender o título dado a Nepomuceno como uma evolução da tendência, que já identificamos nesses escritos, de uma atenção focada em um único elemento tornado eleito do ideal nacionalista, em uma mistura entre música e política, sendo esta última um elemento fortíssimo para a definição da escolha.

Não podemos afirmar, entretanto, que os pilares aqui identificados possam ser definitivos no entendimento da música “nacional”. Tais distintivos podem ser observados em geral nas críticas da música de Nepomuceno, porém seu aparecimento pode se dar de forma isolada ou conjunta, ou mesmo podem não estar presentes em um artigo que aponte uma de suas obras como nacional ou brasileira.

Vejamos agora como esses pilares aparecem na crítica da ópera *Abul*, publicada na ocasião de sua estréia, em 1913, no Rio de Janeiro.

### 1.2.2. A ópera *Abul* e os “pilares cambiantes”

A ópera *Abul*, uma ação legendária em 3 atos e quatro quadros, com aproximadamente três horas de duração, foi baseada em um conto de Herbert D. Ward, *A Romance of the Faith*<sup>8</sup>. Nepomuceno transformou esta história em um libreto em português, concluindo a composição da obra em 1905. A história se passa em Ur, na Caldeia, em tempos pretéritos, e tem como personagem principal um pastor nômade do deserto, que retorna a sua cidade depois de muitos anos de ausência para anunciar a todos a existência de um Deus único e afastar o povo do culto ao deus pagão *Hurki*.

Sendo inicialmente destinada a ser levada a cena pelo Sindicato Lírico Fluminense<sup>9</sup>, no ano de sua conclusão, só o foi em 1913 pela Companhia Lírica do Teatro Costanzi, num empreendimento do empresário Walter Mocchi.

Os cantores, é claro, todos italianos, cantaram a "Abul" na versão italiana de Carlo Parlagrecco.

A estréia da ópera se deu no *Theatro Coliseo*, em Buenos Aires, onde a Companhia iniciou a sua turnê pela América do Sul, passando pelo Uruguai e, finalmente, chegando ao Rio de Janeiro e, depois, a São Paulo.

Vamos nos ater às críticas dos jornais cariocas relativos à estréia da ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tentando identificar na obra "Abul" os “pilares

---

<sup>8</sup> O conto de Herbert D. Ward pode ser lido no site da biblioteca da Universidade de Cornell, USA. Veja referências na bibliografia.

<sup>9</sup> O diretor do Sindicato Lírico Fluminense era o teatrólogo, autor de teatro e crítico, Luiz de Castro. O Jornal do Comércio, de 30/08/1906, apresenta a constatação de que o Sindicato Lírico não pode apresentar a ópera *Abul*, mas diz que “não vem ao caso” comentar o assunto. O próprio Luiz de Castro, em 1913, em seu discurso nas comemorações da estréia do *Abul*, cita o fato e lamenta não ter sido ele o responsável pela primeira montagem da ópera, mas também não comenta os motivos.

cambiantes” que seguimos até aqui e, também, algumas vozes contrárias à coroação desta obra como “nacional” ou “brasileira”.

Parece claro que uma ópera do vulto da "Abul", a qual recebeu o melhor julgamento do público argentino e uruguaio, a despeito da crítica, tivesse sido recebida com festa pelos cariocas e pelos jornais e seus colunistas. Conforme os jornais:

A partitura de Alberto Nepomuceno é um trabalho de arte moderna e digno de receber a assinatura de mestres já consagrados na Europa; É uma produção maduramente refletida, de profundos conhecimentos harmônicos, demonstrados na sua admirável técnica, entrelaçada ao seu gosto na orquestração, rica, pujante, sugestiva e apropriada (...)

Aplaudimos aqui o compositor brasileiro sem nenhuma tendência patriótica; aplaudimos o grande compositor, o artista, com o entusiasmo de quem deseja vê-lo florescer e aperfeiçoar-se; como já o conseguiu, porque o autor de *Abul* é hoje um consagrado(...); é sincera esta apreciação sobre o *Abul*, uma página gloriosa da arte brasileira. (Guanabarino, 11/9/1913)

É interessante que Oscar Guanabarino, na crítica acima, aponta os aspectos da obra de arte que nos representa diante do velho mundo e os elementos que revelam o original da obra, que une em si os processos técnicos de composição mais recentes. Embora negue a “tendência patriótica”, ao final do artigo, lança a obra de Nepomuceno à categoria de “página gloriosa da arte brasileira”. Percebemos que Guanabarino volta seus olhos para o amadurecimento do compositor enquanto resultado de um processo civilizatório. Já na última citação, e mesmo em todo o artigo, não encontramos nenhuma referência ao folclore ou a aspectos populares na obra.

O colunista do jornal Correio da Manhã, por outro lado, apresenta sua crítica da seguinte forma:

Qualificando o sucesso da noite de ontem no nosso primeiro teatro, não exageramos afirmando que ele teve o caráter de um acontecimento nacional, enquanto que nós

outros, com um espírito mais rigoroso de críticos (...), gozamos duplamente o auspicioso triunfo de um compositor que, aos nossos olhos, se revela um digno continuador da obra consagrada de Carlos Gomes. (...)

Podemos mesmo dizer que a nós nos pareceu muito sensível a preocupação do compositor em traduzir na sua música, o caráter sentimental da nossa nacionalidade, ora lembrando motivos do nosso folclore musical, ora dando-nos reminiscências do mais genial dos compositores brasileiros (...). (J. Kruss, 11/9/1913 )

Podemos perceber, no trecho acima, primeiramente, a presença de uma forte idéia do processo civilizador que traça suas raízes na figura de Carlos Gomes e suas óperas, em que o folclore e o espírito brasileiro são vistos nos motivos musicais da obra de forma marcante.

### **1.2.3. Os pilares em desconstrução**

Os três pilares perseguidos até aqui foram encontrados na crítica musical dos jornais citados, sendo ainda que outros periódicos e artigos poderiam ser citados nesta mesma direção.

Sentimos que, ao distinguir, na ópera "Abul", o conceito de "obra de arte nacional", os pilares são vistos de forma independente pelos críticos, sendo que em cada um deles a percepção do "nacional" se deu por uma via distinta. Se, em um, a obra é "arte brasileira", porque nos representa diante das "nações civilizadas" como seus pares, noutro, é "um acontecimento nacional" porque o "povo" e o "folclore" podem se identificar e ser identificados nela.

A visão da obra como nacional ou brasileira, entretanto, não é unânime:

Os entusiasmos gerais não me arrastam. E neste assunto de óperas brasileiras, sou de uma prevenção irritante.(...)

Minha prevenção, que tem resistido a outras muitas composições indígenas, desfez-se ontem. Sem cultura musical, mas, em todo caso, gostando de boas músicas e sabendo detestar as más, pela primeira vez ouvi uma ópera brasileira com ‘jeito’ de ópera, a sério, do princípio ao fim.

*Abul* não é música alemã, nem italiana. (...)

Não é, infelizmente, música brasileira, o que seria fácil de fazer para Nepomuceno, o mestre das nossas canções. O Brasil não podia entrar num libreto que é uma ação lendária, mística, em que o paganismo e a Bíblia dominam inteiramente. (Ego<sup>10</sup>, 10/09/1913)

O colunista “Ego” não percebe a obra como nacional e nem encontra nela elementos brasileiros para que a considere desta forma. O elogio vai para o compositor que, para ele, compôs uma obra dentro dos cânones (italianos?) que dão forma ao gênero ópera. “Ego” elogia sua feitura musical, mas não pode vê-la como nacional tendo em vista o libreto e o seu teor orientalizante e místico.

O jornal A Tribuna também não comunga com o espírito nacional do *Abul*. Suas razões, por outro lado, parecem ser de natureza diversa:

Ouviu-se ontem, aqui, ‘*Abul*’, mas numa versão métrica italiana do professor Carlo Parlagrecco, cantando e representando seus personagens e interpretando sua partitura artistas, maestro e músicos filhos da bela pátria do ‘*Bel-canto*’!

Do que aí ficou dito, vê-se, claramente, que nacional nesse grande acontecimento artístico-nacional só foi, que o é genuíno: o compositor de *Abul*. E porque não queremos descontentar ninguém (a César o que é de César) digamos ainda nacional o teatro em que se cantou a ação (...). (A Tribuna, 11/09/1913)

Parece-nos que a queixa aqui está na montagem da ópera em italiano, com cantores, orquestra e regente italianos. Essa citação suscita ainda uma dúvida: se a ópera fosse cantada em português, com cantores, instrumentistas e regente brasileiros, ela seria considerada “nacional”?

---

<sup>10</sup> Pseudônimo de Theófilo Guimarães.

Ao discutirmos estes pontos – obra representativa do Brasil “civilizado”, o “folclore” e o “original” - que chamamos de “pilares cambiantes”, por sua independência entre si e suas mudanças de enfoque em cada um dos artigos de jornal aqui apresentados, podemos também refletir sobre a volatilidade destes conceitos distintivos, mediante uma investigação mais profunda de seu significado.

O que nos parece é que esses críticos procuravam entender aquilo que lhes chegava pelos sentidos, usando conceitos e ideais frutos de suas buscas; também pretendiam entender os processos de construção da arte nacional, que não necessariamente tem um fim ou uma produção definitiva.

## **2. A ópera "Abul"**

### **2.1. Descrição física do material musical e literário encontrados**

Apresentamos aqui uma descrição do material relacionado à ópera "Abul" com o qual iremos trabalhar nos próximos capítulos. Para a análise musical, utilizaremos dois materiais principais: uma cópia da redução canto-piano, editada pela *Casa Musicale Lorenzo Sonzogno*, e a cópia do manuscrito autógrafo da grade orquestral. Para a análise da dramaturgia, temos como objeto de estudos o libreto bilíngüe impresso em 1913 e o *A Romance of Faith* de Herbert D. Ward, publicado em 1894, em Nova York, no qual Nepomuceno se inspirou para criar o texto de sua ópera "Abul".

A redução canto-piano pode ser encontrada na Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ), e a grade orquestral original pode ser encontrada na Biblioteca Nacional (BN), Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS), no Rio de Janeiro.

O libreto pode ser encontrado no arquivo particular do Sr. Sérgio Alvim Corrêa, e o romance de Herbert D. Ward pode ser lido no site da Cornell University Library, <http://cdl.library.cornell.edu/>.

#### **2.1.1. A redução canto-piano**

O exemplar original se encontra em excelente estado de conservação, contendo três atos e quatro quadros, distribuídos em 285 páginas e 3498 compassos.

Na contra-capá, podemos verificar as indicações do editor sobre a obra:

*ABUL*: ação legendária em três atos e quatro quadros, inspirada em um conto de Herbert C. Ward (sic).

Poema e música de Alberto Nepomuceno.

Esta mesma edição está dedicada a Mme. Luiz de Castro, esposa de seu amigo e colaborador, o teatrólogo Luiz de Castro.

Ainda na contra capa encontramos uma dedicatória manuscrita, assinada pelo próprio autor, ofertando aquele exemplar para “(...) o amigo e colega Carlos Carvalho (...)”, que foi um de seus principais intérpretes e professor do antigo Instituto Nacional de Música.

Quanto ao texto bilíngüe presente na edição, nota-se que o português está eivado de erros de ortografia e outros erros de impressão. Certamente podemos imputar esses problemas aos editores italianos que não tinham conhecimento da língua portuguesa e tentaram resolver, a seu modo, os problemas que encontraram. Será ainda no trabalho de Avelino Pereira que teremos a indicação de que foi o empresário Walter Mocchi o responsável pela edição da redução canto-piano<sup>11</sup> pela *Casa Sonzogno* (Cf. Pereira, 1995, p. 262).

### **2.1.2. A partitura orquestral**

O manuscrito autógrafo da grade orquestral pertence ao arquivo da BN – DIMAS. Na contracapa do material, encontram-se uma inscrição com o título e outras indicações em italiano:

---

<sup>11</sup> Um dos motivos para o não pagamento dos direitos autorais de Nepomuceno, segundo Mocchi, seria o desconto do valor gasto com a edição da redução... (Cf. Pereira, 1995, p. 262)

*Abul: Azzione legendaria in tre atti – inspirata da un racconto de Herbert C. Ward.*

Depois, mais abaixo, uma inscrição, provavelmente posterior, em outra caligrafia, em português: “Começada em 1899 terminada em 1905”. Mais abaixo a assinatura do compositor.

Atestam o período de composição da grade orquestral indicações que aparecem ao longo da partitura, como na página três, onde está escrito “Começada Instru.: 29 – março, 1905. Terminada em 15 abril - 905”; uma outra inscrição no final do primeiro ato: “Alberto Nepomuceno, Petrópolis, 20 de abril de 1905 – Louvado seja Deus”; e uma pequena anotação na última página do terceiro ato com a data de “23/VIII/1905”. Podemos supor que a grade orquestral que temos à mão foi escrita depois da orquestração ter sido terminada, ou, que talvez, seja mesmo uma cópia manuscrita do original.

O texto, nesse documento, está somente em italiano até o terceiro ato, quadro 1, sendo autógrafo do compositor. No terceiro ato, quadro 2, o texto passa a ser em português, com uma caligrafia diferente. Seus três atos e quatro quadros se distribuem em 513 páginas e 3508 compassos.

### **2.1.3. O libreto**

O libreto, editado em 1913, em Milão, pela *Tipografia Cooperativa Operal*, é bilíngüe – italiano e português – e apresenta os devidos créditos aos autores: Nepomuceno e Parlagrecco. Entretanto, como a redução, traz muitos erros de ortografia e de impressão os

quais podem ser entendidos da mesma forma que aqueles encontrados na partitura para canto-piano.<sup>12</sup>

O Catálogo Geral do compositor aponta a existência da versão francesa de B. H. Gauseron e versão alemã do próprio compositor (Corrêa, 1996, p. 51).

Nossa pesquisa nos periódicos e outras fontes mostra algumas incongruências quanto a esta informação sobre a versão francesa do libreto: nos colunistas e autores contemporâneos à estréia da "Abul", encontramos menção a uma versão francesa de Bernard-Marie-Henri Gausseron<sup>13</sup> (e não Gauseron como em geral está grafado nas fontes brasileiras) do *A Romance of Faith* do escritor americano *Herbert D. Ward*, e não do libreto de Nepomuceno. Não sabemos ao que se deve este equívoco, porém, é fato que não há nenhuma informação sobre uma versão métrica francesa do libreto de Nepomuceno, assim como também não encontramos em nossa pesquisa nenhum vestígio ou citação sobre a versão alemã que teria sido escrita pelo próprio compositor.

## 2.2. A ópera *Abul* e sua estréia

Traçaremos agora os rumos tomados pela montagem da ópera "Abul", desde sua composição à sua estréia em Buenos Aires e Rosário, Argentina; Montevideú, Uruguai; Rio

---

<sup>12</sup> Também existem outros dois libretos da obra: um deles editado em 1915, pela *Tipografia Capitolina D. Battarelli*, Roma, somente em italiano, para a estréia da ópera naquela cidade; o outro em português, sem informações de edição, impresso para a apresentação da versão piano canto da ópera em homenagem ao centenário do autor, em 1964, pela classe de declamação lírica da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Estes dois libretos não foram utilizados por nós na análise devido a problemas estruturais internos das edições, como diferenças entre eles e o texto presente na grade orquestral e redução.

<sup>13</sup> Em relação a Gausseron e sua produção bibliográfica como escritor e tradutor, pode-se obter informações no site da Bibliothèque Nationale de France - <http://www.bnf.fr/>.

de Janeiro e São Paulo, no Brasil. Para tanto, basearemos-nos em entrevistas e artigos de jornal publicados na imprensa desses locais, visando entender e analisar os fatos ocorridos naquele ano de 1913. Logo após, o mesmo processo será usado para entendermos a estréia da ópera em Roma, Itália, em 1915, e os acontecimentos que levaram ao fracasso, de público e crítica, da obra naquela cidade.

### 2.2.1. Histórico da montagem

A ópera "Abul" é uma das poucas óperas brasileiras que tiveram sua estréia em um país estrangeiro, tendo sua primeira apresentação em Buenos Aires, Argentina, em 30 de junho de 1913, no *Teatro Coliseo*. Sua performance esteve a cargo da companhia lírica *La Teatral*, do empresário Walter Mocchi, que, naquela época, era o diretor do prestigiado *Teatro Costanzi*, em Roma, Itália.

"Abul" é inspirado no conto *A Romance of Faith*, do escritor americano Herbert D. Ward, o qual é publicado em fevereiro de 1894 no periódico *The century: a popular quarterly*, em Nova York, USA<sup>14</sup>. Não nos foi possível identificar de que forma Alberto Nepomuceno teve acesso a esse texto, mas o fato é que, segundo seu amigo, Luiz de Castro<sup>15</sup>, em um discurso publicado pelo periódico *Jornal do Comércio*, Nepomuceno resolveu iniciar a composição da ópera em junho de 1899:

---

<sup>14</sup>WARD, Herbert D. (1894) *A Romance of Faith. The Century: a Popular Quarterly*. <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa>. Acesso em 10/12/2002.

<sup>15</sup> Castro, Luiz de. (Rio de Janeiro, 01/11/1863 – 09/03/1920). Jornalista, teatrólogo, representante no Brasil da Sociedade dos Autores Dramáticos, de Paris. Pseudônimos: Dora, Lulu Júnior, Quidam. (Cf. Enciclopédia da Literatura Brasileira, 2001)

Foi em uma noite de junho de 1899 que, lendo uma curta novela: 'O romance da fé', te acudiu à mente transformá-la em libreto de um drama musical. Foi somente, faz amanhã um mês, que conseguiste ver realizada em cena a obra, cuja primeira inspiração te viera há quatorze anos e que estava completamente terminada desde julho de 1906. (Jornal do Comércio, 30/07/1913).

Esse discurso de Luiz de Castro é especialmente importante para entendermos a gênese da ópera "Abul" e os sentimentos envolvidos na composição da obra. Castro e Nepomuceno compartilharam de uma grande amizade, como podemos inferir pelas cartas trocadas entre eles e artigos escritos em jornal pelo teatrólogo, sempre em tom laudatório ao amigo, e ainda pelo fato de a obra ser dedicada à Madame Luiz de Castro. Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o compositor teria iniciado os trabalhos de composição do libreto em parceria com Castro, mas depois cuidou sozinho da empreitada (Cf. Azevedo, 1956, p. 168).

Nepomuceno certamente escreveu essa ópera entre o Rio de Janeiro - onde morava, durante a maior parte da semana, em um hotel - e Petrópolis, onde vivia nos fins de semana com a família, que lá morava, em uma concessão à sua esposa, Walborg Bang, que, sendo norueguesa, não se dava com o calor do Rio de Janeiro (Cf. Pereira, 1995, p. 214).

Também é Luiz de Castro que nos informa que o compositor terminou a composição em um quarto de hotel (provavelmente no Rio de Janeiro) e que, no momento em que a termina, ele e sua companhia lírica, o Sindicato Lírico, estavam prontos para colocá-la em cena:

E entretanto, mal escreveste a última nota, artistas, coros, orquestra, cenários, vestuários, estava tudo ao teu dispor. Mais um mês e teu sonho seria realidade. Mas ai! Eis que bruscamente tudo se esvai: o teu 'Abul' não será mais representado; assim o quer a sorte adversa. Fere o artista a mais cruel decepção, e ele que sentia palpitar-lhe jubiloso e febril o coração ao ver aproximar-se o momento de ver cheia

ie vida a obra concebida com amor e levada a cabo entre amargas decepções, ei-lo de novo a sós diante do seu manuscrito. (Jornal do Comércio, 30/07/1913).

Sabemos, por Avelino Romero S. Pereira, que houve mais uma tentativa de se montar a "Abul" em 1908, por ocasião da inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro:

Em carta a Eivind, de 8 de outubro de 1907, Nepomuceno revela seu intento de ver o *Abul* estrear no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em espetáculo de gala a ser realizado por ocasião da visita do Rei D. Carlos, de Portugal, em julho do ano seguinte. 'Esse, pelo menos, é o desejo do Governo', escreveu ele ao filho. Em 25 de novembro escreveu que nada estava ainda assentado, mas que as probabilidades eram a seu favor. (Pereira, 1995, pag 257).

Ainda segundo Pereira, em quatro de fevereiro de 1908, Alberto Nepomuceno escreve ao filho contando sobre o assassinato do Rei D. Carlos por um fanático republicano e que a estréia da ópera fora cancelada<sup>16</sup>.

Algum tempo depois, a companhia lírica *La Teatral* surge no Rio de Janeiro, na figura de seu Diretor artístico, Walter Mocchi, com a intenção de incluir a cidade em sua turnê pela América do Sul. Acreditamos que, em uma das cláusulas do contrato, a companhia se compromete a levar à cena uma ópera brasileira, sendo que a escolha recai sobre a "Abul", como podemos inferir do artigo do periódico *A Noite*, escrito alguns anos depois sobre Mocchi, no qual se lê que o empresário deveria estar ciente de que "(...) a proteção que teve no Rio de Janeiro foi unicamente devida ao fato de levar à cena a 'Abul'." (*A noite*, 15/05/1915).

---

<sup>16</sup> O próprio Teatro Municipal só será inaugurado em 1909, com a ópera "Moema" de Delgado de Carvalho.

Ao nosso ver, a escolha se deve à significativa posição que Nepomuceno desfrutava, naquele momento, de ser quase uma unanimidade entre críticos, artistas, intelectuais e políticos no cenário nacional da época, além de um artista consagrado pelo público em suas diversas apresentações seja como regente, pianista, organista ou compositor.

Não foi possível encontrarmos uma cópia do contrato entre Walter Mocchi e Nepomuceno, mesmo em nossa visita ao arquivo do *Teatro Costanzi*, hoje *Teatro Dell'Opera*, em Roma, ou aos arquivos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional e Escola de Música da UFRJ, e aos arquivos relacionados a Alberto Nepomuceno na Biblioteca Nacional. Porém, pensamos que o contrato deve ter sido assinado um pouco antes da primeira apresentação da "Abul" em Buenos Aires, a crer no que diz Pereira (Cf. Pereira, 1995. p. 258).

Pelas entrevistas com o autor e outros artigos de jornal, principalmente na entrevista dada ao jornal *A Noite*, em 15 de maio de 1915, podemos inferir que o contrato firmado entre Nepomuceno e Mocchi continha algumas cláusulas interessantes: a ópera deveria ser apresentada pelo menos uma vez em cada teatro que a companhia lírica *La Teatral* se apresentasse, pelo menos entre 1913 e 1915, já que não temos nenhuma menção sobre o assunto após estas datas; deveria ser levada aos palcos do *Teatro Costanzi* na temporada lírica de 1914; seria cantada sempre no início da temporada da companhia em cada país ou teatro; os cortes a serem feitos na obra visando a performance, deveriam ser discutidos e aprovados pelo compositor; o elenco deveria ser escolhido pelo próprio Nepomuceno.

Por que Nepomuceno, com seu ideal nacionalista, como já vimos no capítulo 1 desta tese, aceitou que sua ópera tivesse sua estréia em Buenos Aires? Luiz de Castro esclarece, no seu discurso já citado, que Nepomuceno aguardou por uma companhia que fosse

competente o bastante para representar sua ópera e recusou muitas propostas de “além-mar”, em suas próprias palavras (Cf. Jornal do Comércio, 30/07/1913). Certamente, os dois episódios frustrantes de suas intenções de montar a "Abul" no Rio de Janeiro devem ter pesado em sua decisão.

A montagem de "Abul" pela *La Teatral* é uma grande oportunidade para que Nepomuceno leve sua música aos palcos sul-americanos e europeus, conquistando um espaço privilegiado e almejado por compositores do mundo inteiro. O próprio Nepomuceno considerava que esta era uma “cartada” que jogava em prol da música brasileira e que, sendo bem sucedido, abriria espaço para outros compositores brasileiros que também poderiam se apresentar nos mesmos locais. Em sua dissertação de mestrado, Pereira nos apresenta os diversos problemas que foram enfrentados pelo compositor para que sua empreitada tivesse êxito (Cf. Pereira, 1995. p. 258).

Parece-nos pertinente que ouçamos os ecos da voz do próprio compositor sobre sua escolha, em uma entrevista concedida por ele a um jornal argentino<sup>17</sup> - que o cita indiretamente - pouco antes de 30 de junho de 1913:

Dentro de poucos dias, a companhia do Coliseo, nos brindará com mais uma estréia. A ópera ‘Abul’, do maestro brasileiro, Alberto Nepomuceno, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. (...)

Na ocasião em que fomos apresentados a ele, pediu-nos que saudássemos ao público portenho, que julga uma dos mais inteligentes em matéria de arte lírica e conhecimento dos cantores. Como reconhecimento, quis oferecer a estréia a esse público como uma homenagem.

Além do mais, não queria estrear no Rio de Janeiro por tratar-se justamente de seu país e de sua cidade. Ali o reconhecem como músico e como diretor do Conservatório Nacional. Estas circunstâncias lhe fazem supor que o sentimento de imparcialidade ficaria comprometido, e impediriam um juízo imparcial. A obra podia obter um êxito ruidoso: o maestro talvez poderia supor que seus compatriotas lhe haviam aplaudido com condescendência e amizade. Podia fracassar: poderia,

---

<sup>17</sup> Todas as traduções presentes nesta tese são do autor.

por sua vez, pensar que o fracasso não era devido às falhas da obra, e sim que ninguém é profeta em sua terra.

Então, o caminho indicado era o estrangeiro. E do estrangeiro, nenhuma cidade como Buenos Aires, pelas circunstâncias apresentadas. Nos oferece a estréia, convencido de que aqui obterá um juízo verdadeiro, imparcial e competente.

A companhia do Coliseo lhe agradou desde o primeiro momento, tanto por seu artistas quanto pela experiente direção de Marinuzzi.

Esta foi outra garantia oferecida a ele para a boa sorte de *Abul*. A ofereceu e foi aceita (...) (El Nacional, [jun/1913])<sup>18</sup>

Também em suas próprias palavras, podemos ler que ele realmente acredita na imparcialidade do público argentino: “(...) e aproveito também o momento para felicitar-me pela inspiração que tive escolhendo Buenos Aires para nela ter o batismo do meu *Abul*, convencido que sempre estive de apresentá-lo a um público culto e imparcial.” (Jornal do Comércio, 15/07/1913)

Vejamos, então, como tudo se deu na capital argentina.

Nepomuceno não soube da data prevista para a estréia de "Abul" por Mocchi. O compositor recebeu a notícia por uma fonte do governo brasileiro que foi informada pela representação diplomática do Brasil na Argentina (este será um dos primeiros pontos de quebra de contrato que serão praticados, constantemente, pelo empresário italiano).

---

<sup>18</sup> Dentro de breves días, la empresa de Coliseo, nos dará otra primicia, con el estreno de la Opera 'Abul', del maestro brasileño, Alberto Nepomuceno, director de Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro. (...)

Al hacer nuestras presentación, aprovechó para pedimos que saludáramos de su parte al público porteño que lo juzga sinceramente uno de los más inteligentes en materia de arte lírico y conocimiento de los cantantes. Ha querido ofrecer la primicia a ese público como un homenaje a das condiciones que reconoce y manifiesta.

Además, no quería estrenar en Rio de Janeiro por tratarse justamente de su país y su ciudad. Allí le reconocen como músico y como director del conservatorio nacional. Estas circunstancias le hacen suponer inhabilitarían los sentimientos de imparcialidad e impedirían el juicio recto. Podía la obra obtener un éxito ruidoso: el maestro talvez llegará á suponer que sus compatriotas le habían aplaudido condescendientes y amigos. Podía fracasar: podía, en su cambio, pensar él, que el fracaso no era debido á fallas de la obra sino que nadie es profeta en su tierra.

Entonces, el camino indicado para el extranjero. Y del extranjero, ninguna ciudad como Buenos Aires, por las circunstancias apuntadas. La primicia la ofrece, convencido de que aquí obtendrá un juicio verdadero, imparcial y de competentes.

La compañía del Coliseo, le agradó desde el primer momento, tanto por sus artistas cuanto por la concienzuda dirección de Marinuzzi.

Esta fue otra garantía ofrecida á él para la buena suerte de *Abul*. Y la ofreció y le fue aceptada(...) (El Nacional, [jun/1913])

Em 24 de junho de 1913, Alberto Nepomuceno já está em Buenos Aires para acompanhar os ensaios e a preparação de sua ópera. Para sua surpresa, os músicos ainda não sabem uma linha sequer da partitura e os ensaios tiveram que ser em número muito reduzido, não havendo ensaio geral, comprometendo a obra em seu todo, como podemos ver pelo comentário de dois jornais argentinos sobre o episódio:

Sinto ter que culpar a simpática companhia 'La Teatral' e, por conseguinte, ao senhor Walter Mocchi pela absoluta falta de delicadeza em relação ao autor de 'Abul'. Muito superficialmente se têm feito as coisas para esta obra: não se cuidaram dos ensaios como se devia, e prova disso é a pouca ação cênica que desenvolveram os artistas que estavam como subjugados sob o peso da completa incerteza de suas partes!... por causa da falta de tempo foram cortadas muitas e muitas páginas de grande beleza, segundo nos informaram aqueles que a conhecem a fundo!

O valor indiscutível dos intérpretes e o milagre que fez Marinuzzi com sua orquestra farão com que o maestro Nepomuceno seja admirado; porém estou convencido que este ilustre autor não ficou gratamente impressionado com o senhor Mocchi. A execução que ouvimos não foi uma estréia nem um simples ensaio geral, foi sim uma pequena prova...

Tudo perdoamos ao senhor Mocchi, porém isso de aventurar, malísimamente preparada e, sobretudo, muito pouco estudada, uma obra de um autor tão respeitável, não, nunca, jamais o perdoaremos. Quando não se querem manter os compromissos que se assumem e quando uma obra está perigando por sua pouca preparação completa, não se permite que se represente e se coloque em grave risco a fama de um maestro da envergadura de Nepomuceno. Lastimo que a maior parte do público em geral ignorava todas essas coisas

Contudo, felicitamos ao maestro Nepomuceno pelo seu triunfo e que perdoe, se quiser, a Walter Mocchi. (El Diario de la Plata, 01/07/1913)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>Siento ahora tener que inculpar á la simpática empresa 'La Teatral' y por consiguiente al señor Walter Mocchi la falta absoluta de delicadeza hacia el autor de 'Abul'. Muy ligeramente se han hecho las cosas para esta obra: no se cuidaron los ensayos como se debía, y prueba de esto es la poca acción escénica que desarrollaron los artistas que estaban como subyugados bajo el peso de la completa insertaza de sus partes!... por causa de falta de tiempo se ha tenido que cortar a la obra muchas y muchas páginas de gran belleza, según nos informan quienes la conocen á fondo!

El valor indiscutible de los intérpretes y el milagro que hizo Marinuzzi con su orquestra han de hacer admirado al maestro Nepomuceno; pero estoy convencido que este ilustre autor no ha quedado gratamente impresionado del señor Mocchi. La ejecución que oímos no fue un estreno ni un simple ensayo general, sino una pequeña prueba...

Todo lo perdonamos al señor Mocchi, pero eso de aventurar, malísimamente preparada y sobre todo estudiada muy poco, una obra de un autor muy respetable no, nunca, jamás se lo perdonaremos. Cuando no se quieren mantener los compromisos que se toman y cuando una obra está peligrando por su poca preparación compleja, no se permite que se represente y que se ponga en grave riesgo la fama de un maestro de la fuerza de Nepomuceno. Lastima que la mayor parte del público ignoraba todas estas cosas!...

ã interpretação de 'Abul' foi excelente no conjunto, e tratando-se de uma obra que teve poucos ensaios, é natural que alguns detalhes malograssem. (La Argentina, 01/07/1913)<sup>20</sup>

Também em uma carta encontrada na Biblioteca Nacional, datada de 03 de julho de 1913, de Nepomuceno a Alfredo Bevilacqua (seu colega no Instituto Nacional de Música), encontramos mais uma confirmação da realidade encontrada pelo compositor nos dias que antecederam a estréia de sua ópera:

Meu caro Bevilacqua,  
Recebi ontem o telegrama que você me mandou em nome do corpo docente e administrativo do Instituto e que me tocou muito, por mostrar que os meus amigos, colegas e companheiros acompanharam sempre a minha estadia aqui com a mais simpática expectativa, e com o interesse o mais afetuoso. Muito obrigado a todos. Peço a você para fazer saber a todos minha gratidão. Foi uma noite inolvidável. Mas o que mais me comoveu foi a manifestação a parte *chiuse*, sem intervenção do público, tive dos coristas e depois da orquestra. Destes, os humildes e anônimos colaboradores de uma execução, que sem eles não poderia ter lugar, e que eles com má vontade poderiam fazer naufragar; destes, os sobrecarregados de trabalho, pois que na véspera da primeira do Abul, tiveram uma *matinée* com *Parsifal*, uma *soirée* com a *Carmen*, na segunda feira tiveram ensaio do Abul de 1:30 às 4:30 e à noite a representação; destes, fatigados de uma estação lírica de 50 dias na qual se fizeram 54 representações com 16 óperas, entre as quais *A Walkiria*, *Parsifal*, destes, repito, é realmente comovente receber uma manifestação na intimidade, segregados do público, sós. E eu, meu caro Bevilacqua, jamais esquecerei. (Nepomuceno, 1913, carta manuscrita)

Como podemos ver, o contrato firmado entre as partes – Mocchi e Nepomuceno – é desrespeitado mais uma vez, na primeira apresentação da ópera "Abul", dando-se sua estréia como última ópera da temporada em Buenos Aires.

---

Con todo, felicitamos al maestro Nepomuceno por su buen triunfo y que le perdone, se quiere, á Walter Mocchi. (El Diario de la Plata, 01/07/1913)

<sup>20</sup>La interpretación de 'Abul' ha sido excelente en conjunto, y tratándose de una obra que tuvo pocos ensayos, es forzoso que algunos detalles se malograrán. (La Argentina, 01/07/1913)

Três fatos nos chamam a atenção nos últimos trechos citados: os músicos e cantores tinham pouca intimidade com a obra e, portanto, tiveram sua performance prejudicada; os poucos ensaios também refletiram na ação cênica, fazendo com que ela também ficasse limitada, comprometendo a movimentação; os muitos cortes feitos na obra pelo regente ou pelo diretor artístico – e que Nepomuceno teve que aceitar –, certamente, dificultaram o entendimento da trama. Podemos, então, conjecturar sobre a qualidade da performance desta primeira récita da ópera "Abul" em Buenos Aires e refletir um pouco sobre seu sucesso de público e crítica naqueles dias: uma ópera prevista para três horas de espetáculo, estudada em poucos ensaios, com um *cast* já fatigado de uma turnê de 50 dias na Argentina, com apresentações em *matinée*, *soirée* e *gala*. Seria impossível uma apresentação primorosa de uma peça tão extensa e tão arrojada musicalmente como a "Abul". Certamente estavam ali cantores, coro e músicos competentes, mas, ainda assim, seria difícil que naquelas circunstâncias os produtos musical e cênico apresentados para os argentinos tenham sido primorosos. Apesar de tudo, a ópera foi um sucesso de público.

Avaliemos este êxito a partir das críticas feitas pelos jornais argentinos. Ouçamos suas vozes sempre francas e muitas vezes duras com relação à estréia da ópera "Abul".

### **2.2.2. A crítica argentina e uruguaia**

Depois de todos os contratemplos, a ópera "Abul" é levada à cena em 30 de junho de 1913 no *Teatro Coliseo* de Buenos Aires com os seguintes intérpretes que, em mais uma quebra de contrato, não foram escolhidos pelo compositor (Cf. Pereira, 1995. p. 262): Maria Farnetti (Iskah); Elvira Casazza (Shinah); Jose Palet (Abul); Mariano Stabile

(Therak); Berardo Berardi (Amraphel); Assunta Bucciarelli (Donna del popolo); Maria Galeffi ( una sacerdotesa); Gino Marinuzzi (dir), orquestra e coro da Companhia Lírica do *Teatro Costanzi* de Roma. Seguramente foi um sucesso de público. Os jornais são unânimes em ressaltar que os intérpretes e o compositor foram chamados ao procênio várias vezes, ao final de cada ato: os artistas foram chamados três vezes ao final do primeiro ato, e o autor, cinco; no segundo, foram chamados “várias vezes”, e o autor, três; o terceiro ato terminou em uma ovação prolongada aos artistas e ao autor.

Estavam presentes à estréia Ernesto Bosch (ministro das Relações Exteriores argentino) e sua esposa, representando o presidente daquele país, Saens Peña. Também estava presente o ministro Dr. Sousa Dantas, que era o delegado oficial do governo brasileiro na capital Argentina. Mais uma vez o nosso compositor está cercado de políticos de altos cargos, como já citamos no capítulo anterior. Jornalistas brasileiros são mandados para acompanhar os fatos e de lá mandam notícias através do telégrafo.<sup>21</sup>

Além do nacionalismo que Nepomuceno carrega consigo e que se apresenta no fato de ele exibir sua ópera como um produto cultural brasileiro de exportação, o pan-americanismo se faz presente nos escritos da crítica especializada da Argentina naquela data. Entretanto, como veremos, esta propaganda de confraternização americana, tendo como bandeira uma obra de arte, não é consenso. Até mesmo os aplausos são considerados por pontos de vista totalmente distintos daqueles dos brasileiros, como veremos:

‘Abul’ de Alberto Nepomuceno. foi executada ontem à noite.  
Confessamos que não gostamos nada das palavras do programa da função: Grande Festival Artístico de Confraternização Argentino-Brasileira.

---

<sup>21</sup> O jornalista do *Jornal do Comércio* manda um telegrama ao fim de cada ato do espetáculo.

E menos ainda esta frase. que ouvimos mais de uma vez na sala: - Aplaudimos acima de tudo ao Brasil.

Não, não, nem a confraternização entre nossos países, nem o Brasil, podem estar em jogo, tratando-se de uma obra de arte.

Seria perigoso dar às nações, em suas relações, a estas como base.(...)

E tudo o que foi dito, sai de nosso espírito que sempre esteve pleno de profunda simpatia, que talvez tenha origens atávicas, e não apenas nasce de nosso pensamento político, na República do Brasil. (El Tiempo – 01/07/1913).<sup>22</sup>

Também podemos ler em um artigo que tem por título “‘Abul’ do maestro Nepomuceno: um punhado de boas intenções”<sup>23</sup>, do jornalista que assina *Pepe el Traquilo*, que, em sua visão, os aplausos não foram tão espontâneos como poríamos imaginar:

Prescindamos da crônica dos aplausos e chamadas à cena do autor. Em outra parte explicamos certas coisinhas muito amenas – ou muito tristes – da confraternização e, por outra parte conhecíamos os bastidores das homenagens desde ontem à noite. Walter Mocchi, ao final de um banquete nos confessou que o êxito estava assegurado e que não podia falhar.

Horas antes havia combinado com o grande Bordi quatro saídas do autor no primeiro ato, cinco no segundo e apoteose final... Não soltaram pombinhas, porque a Farnetti poderia se ofender. Ela acredita ser a única merecedora dessas raras homenagens. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913)<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> ‘Abul’ de Alberto Nepomuceno, se ejecutó anoche en el Coliseo.

Confesamos, que no nos gustaron nada estas palabras del programa de la función: - Gran Festival Artístico de Confraternidad Argentino-Brasilera.

Y menos esta frase, que en la sala oímos más de una vez: - Aplaudimos, sobre todo, al Brasil.

No, no, ni la confraternidad entre nuestros países, ni el Brasil, pueden estar en juego, tratándose de una obra de arte.

Sería peligroso, dar a las naciones, en sus relaciones, a estas como base. (...)

Y todo lo dicho, sale de nuestro espíritu, que siempre ha estado y está fijo con honda simpatía, que talvez, tiene origenes atávicos, y no solo nace de nuestro pensamiento político, en la República des Brasil...” (El Tiempo – 01/07/1913)

<sup>23</sup> “Abul” del maestro Nepomuceno: un puñado de buenas intenciones.

<sup>24</sup> Prescindamos de la crónica de aplausos y llamadas á escena del autor. En otro lugar explicamos ciertas cosillas muy amenas – o muy tristes – de la confraternidad y, por otra parte, conocíamos los entretelones de los homenajes desde anteanoche. Walter Mocchi al final de un banquete nos confesó que el éxito estaba asegurado y no podía fallar.

Horas antes había combinado con el gran Bordi cuatro salidas del autor en el primer ato, cinco en el segundo y apoteosis final... No se largaron palomitas porque la Farnetti se hubiera resentido. Ella cree que es la única acreedora á esos singulares homenajes. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913)

A prática da claque é conhecida e utilizada no mundo todo, mas há nas duas últimas citações, a indicação de que as pessoas envolvidas naquela performance estavam muito preocupadas com o acontecimento e queriam que o espetáculo fosse um sucesso. Mais uma vez, o nome de Walter Mocchi aparece citado como articulador das homenagens propostas ao compositor e ao espetáculo como um todo, juntamente com o “gran Bordi”, diretor do *Teatro Coliseo*.

Outro elemento que se evidencia aqui é a confraternização entre Brasil e Argentina. Podemos perceber que a récita de estréia da "Abul" foi usada como um instrumento de propaganda do Brasil perante o público. A ópera representou ali um símbolo de que a produção cultural das Américas crescia e que esta obra seria um marco deste engrandecimento americano. Constatamos que os pilares do nacionalismo que comentamos no primeiro capítulo desta tese – principalmente, a criação de um patrimônio artístico que nos representasse diante das nações “mais civilizadas” daquele tempo, que demonstrasse que também somos seus iguais - são aplicados aqui como padrões do processo de identidade sul-americano. O jornal *La Razón* escreve que a estréia da ópera *Abul* é de “(...) particular interesse para todos quanto se preocupam com o desenvolvimento da arte musical na América do Sul (...)” (Cf. *La Razón*, 01/07/1913)

Podemos observar esse sentimento quando o colunista do jornal *El Tiempo* diz ter ouvido as pessoas comentarem que aplaudiam sobretudo ao Brasil. Ainda mais claro é o artigo do jornal *El Teatro e los Artistas*, no qual o autor diz:

Deixemos as considerações e sigamos à obra; ópera brasileira e ao mesmo tempo americana, que tem, por essas razões, transcendentalíssima importância. Não será ela, segundo palavras de Mocchi, a obra que irá mostrar na Itália o valor dos compositores do continente vizinho? Não será ela o exemplar de nossa indústria

musical que cruzará o Atlântico para ser exposta ante a Europa e demonstrar que na América não há só café, boas carnes e bons trigos?

Sim, 'Abul' será isto. Não será sepultado em um arquivo como se espera, mas participará de uma *turnée* por diversos países, assim como os potinhos de moka, as espigas de milho e as carnes congeladas. Deles...ai! depende nosso crédito e suspiramos e gememos ante a isto, porque com 'Abul' nosso crédito artístico ficará ao par do crédito moral que se concede às trupes de opereta ou ao patrocínio que se concede aos jornalistas. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913)<sup>25</sup>

As críticas feitas à obra também estão presentes nos periódicos. Os pontos atacados são principalmente a técnica composicional wagneriana, o libreto e suas limitações cênicas e formais, e o enredo.

Da técnica wagneriana reclamam que, apesar de excelente construção da estrutura musical, os defeitos de Wagner estão mais presentes que suas qualidades – alguns dizem mesmo que falta talento ao compositor, como veremos mais adiante, e que o libreto não colabora com uma ação cênica mais movimentada, levando os cantores a uma atitude bastante estática em cena. Também há a reclamação de que Nepomuceno não é Carlos Gomes, e que o compositor poderia ter escolhido para enredo de sua ópera uma lenda brasileira ou algo assim. Estes mesmos pontos serão debatidos em 1915, quando a ópera for apresentada em Roma.

A presença de Carlos Gomes como parâmetro de comparação com Nepomuceno é compreensível já que, provavelmente àquela época, seria o único compositor brasileiro de

---

<sup>25</sup>Demos pues, un salto oportuno sobre todo eso y caigamos en la obra; ópera brasileña y por ende americana, que tiene por esas razones trascendentalísima importancia. ¿No será ella, según frases de Mocchi, la que muestre en Italia lo que valen los compositores del continente vecino? ¿No será el ejemplar de nuestra industria musical que cruzará el Atlántico para ser expuestas ante Europa y demostrar que en América no solo hay café, buenas carnes y buenos trigos?

Si, 'Abul' será eso. No irá á sepultarse en el archivo como debiera, sino que principiará una tournée por diversos países, como van los tarritos de moka, las espigas de maíz, las carnes congeladas. De ella ¡ay! depende nuestro crédito y suspiramos y gemimos ante esto, porque con 'Abul' nuestro crédito artístico quedará al par del crédito moral que se concede á las tiples de opereta ó el financiero que se concede á los periodistas. (El teatro e los artistas, 01/07/1913)

ópera conhecido fora dos palcos do Brasil. Dentre as óperas de C. Gomes, a mais conhecida delas é “*O Guarany*” que, provavelmente, foi montada nos palcos argentinos antes da “Abul”. Isto deve ter criado no público do *Coliseo* uma expectativa de ver e ouvir na récita de uma ópera brasileira os exotismos da nossa cultura indígena, os sons de nossa fauna e flora, o verde das matas brasileiras, ou qualquer coisa que se ligue ao folclore ou ao imaginário brasileiro. Sabemos que os jornais de Buenos Aires e, depois, de Rosário - as duas cidades argentinas onde a ópera foi encenada - tinham já apresentado resumos da ópera alguns dias antes da estréia, além de apresentarem o compositor e seu currículo como homem ligado às mais recentes linhas composicionais do momento.

O libreto da “Abul” - que nada tem de brasileiro, folclórico ou do exotismo tropical esperado - não foi bem recebido pela crítica. Embora uma pequena parte dos colonistas tenha escrito que ele guardava uma estrutura homogênea e sem falhas dramatúrgicas, a maioria desaprova o libreto, vendo nele um enredo que não é o mais adequado a uma obra como aquela, já que não oferece as possibilidades cênicas variadas que, na opinião deles, deveriam estar presentes em uma ópera. Os adjetivos “pesado”, “escuro”, “denso” e “desinteressante” são comuns na descrição da trama pelos jornais. Ainda assim, há os que afirmam que Nepomuceno encontrará seu caminho quando achar um libreto melhor e mais propício. Outros aplaudem a iniciativa de Nepomuceno e confiam que, no futuro, uma obra melhor virá.

Vejamos como isto se apresenta nos diversos artigos, primeiramente, sobre a escola wagneriana:

‘Abul’ é de uma excelente concepção. O maestro Nepomuceno é uma pessoa de intenções muito dignas. De antemão, pensa qual o Sr. Ricardo (sic) Wagner (...) – o

autor de ‘Lohengrín’ (sic) – que aquele que faz uma ópera procede prudentemente fazendo libreto e partitura. (...) O maestro Nepomuceno é também como Wagner no desenvolvimento de sua obra. Faz o drama lírico e não uma ópera e sua obra não é uma série de números musicais, mas um todo perfeitamente unido. Os personagens, por outro lado, não cantam de forma articulada, sacrificando tudo ao ‘bel canto’. Ora! Não há romançazinhas, nem duos, nem tercetos, nem quartetos, nem concertantes. (...) ao maestro Nepomuceno aconteceu o mesmo que a todos os sucessores de Wagner. Imitaram-no muito bem na teoria, porém nas realizações, fracasso completo. No que conseguem igualar-se a ele é dar força soporífera aos espetáculos. Falta-lhes essa coisinha chamada inspiração, talento, gênio, etc. ‘Abul’ é um punhado de boas intenções. O maestro Nepomuceno quis fazer obra de músico culto, de músico íntegro, de músico moderno, e quase conseguiu. Não lhe faltou nada mais que uma coisinha; essa coisinha que dissemos mais acima. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913).<sup>26</sup>

Wagner e Cesar Franck, e junto com eles os compositores clássicos da música religiosa, deixaram marcas profundas no espírito musical de Nepomuceno, que sabe conservar sua originalidade e seu estilo próprio, apesar da influencia que se nota desses compositores. Sem pretensões ou rebuscamentos dentro de uma veia melódica suave e tranqüila, o maestro brasileiro realiza um belo esforço, digno de aplauso e de louvor. Assim o compreendeu o público que aplaudiu com verdadeiro entusiasmo. (El Nacional. 01/07/1913)<sup>27</sup>

(...) felizmente não se parece nem com Puccini, nem com Mascagni, nem usa procedimentos (...) da escola modernista pseudo-wagneriana. Sua instrumentação é parecida à última maneira de Verdi em ‘Otelo’ e em ‘Falstaff’ (talvez em ‘Aída’), e não pouco à escola do autor de ‘Parsifal’, por sua robustez de baixos e cordas (El Racional, 01/07/1913)<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> ‘Abul’ es una estupenda concepción. El maestro Nepomuceno es una persona de muy dignas intenciones. Ante todo, piensa con don Ricardo (sic) Wagner – el autor del ‘Lohengrín’ (sic) (...) – que el que hace una ópera procede cuerdamente haciéndose libreto y partitura. (...) El maestro Nepomuceno es también como Wagner en el desarrollo de su obra. Hace el drama lírico, no la ópera y su obra no es una serie de números musicales sino un todo perfectamente aunado. Los personajes, por otra parte, no cantan en la forma anticuada, sacrificándolo todo al ‘bel canto’ (sic). ¡Quiá! No hay ni romancitas, ni dúos, ni tercetos, ni cuartetos, ni concertantes. (...) al maestro Nepomuceno le ha pasado lo que á todos los sucesores de Wagner. Lo imitaran muy bien en las teorías, pero en eso de la realización, plancha completa. En lo único que consiguen igualarlo es al dar fuerza soporífera á los espectáculos. Les falta esa cosita denominada inspiración, talento, genio, etc. ‘Abul’ es un puñado de buenas intenciones. El maestro Nepomuceno ha querido hacer obra de músico culto, de músico probo, de músico moderno y casi lo ha conseguido. Non le ha faltado nada más que una cosita; esa cosita que decimos más arriba. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913)

<sup>27</sup> Wagner e César Franck, y con este los clásicos maestros de la música religiosa, han dejado huella profunda en el espíritu musical del maestro Nepomuceno, quien sabe conservar su originalidad y su estilo propio, á pesar de la influencia que de ellos se nota. Sin pretensiones ni rebuscamientos dentro de una vena melódica suave e tranquila, el maestro brasileño realiza un hermoso esfuerzo, digno del aplauso y de la loa. Tal lo comprendió el público, que aplaudió con verdadero entusiasmo. (El Nacional. 01/07/1913)

<sup>28</sup> (...) felizmente no se parece ni á Puccini, ni a Mascagni, ni usa procedimientos (...) de la escuela modernista seudo-wagnerista. Su instrumentación es parecida á la última manera de Verdi, en ‘Otelo’ y ‘Falstaff’ (sic) (talvez en ‘Aída’), y no poco á la escuela del autor de ‘Parsifal’, por su robustez de bajos y cuerdas. (El Racional, 01/07/1913)

A seguir, veremos a presença de Carlos Gomes como modelo e parâmetro:

(...) falemos (...) sobre a ópera de Alberto Nepomuceno.  
O que encontramos nela?  
Nada mais que isso – escrita musical, qualidade orquestral, técnica.  
Não tivemos um minuto de emoção ouvindo ‘Abul’.  
Alberto Nepomuceno, pelo menos nessa obra, não é poeta.  
Involuntariamente, já que não nos agradam as comparações, porque não são definições, temos pensado, ao ouvir a ‘Abul’, no ‘Guarany’ e em Carlos Gomes, escutando com atenção total à obra de Alberto Nepomuceno.  
Carlos Gomes, esse sim, era poeta.  
Sem dúvida, seu ‘Guarany’, como composição, não conserva hoje o mesmo interesse de quando foi escrita, já que Ricardo (sic) Wagner veio fixar uma nova técnica na música de ópera. (El Tiempo, 01/07/1913)<sup>29</sup>

Quando o Sr. Nepomuceno encontrar um drama que por sua índole consiga ferir faculdades tão essenciais ao gênio musical e lírico, o autor de ‘Abul’ (sic) será chamado a continuar em sua pátria a gloriosa tradição aberta por seu ilustre compatriota Gomes...” (La Nación, 01/07/1913)<sup>30</sup>

Finalmente, as críticas ao libreto e ao enredo:

(...) ainda que ‘Abul’ recorde a ‘Sansão e Dalila’ até pelo contexto e disposição dos quadros dramáticos, a ópera do Sr. Nepomuceno aponta o defeito essencial das produções inspiradas em sentimentos muito elevados: a austeridade inerente a tais sentimentos, que impõem a sua expressão musical e dramática estagnação e uma gravidade que não condizem com as modalidades que deve conservar um espetáculo teatral. (La Nación, 01/07/1913)<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup>(...) hablemos (...) de la ópera de Alberto Nepomuceno.

¿Qué encontramos en ella?

Nada más que esto – escritura musical, valor de orquesta, técnica.

No hemos tenido un solo momento de emoción, oyendo a ‘Abul’.

Alberto Nepomuceno, en esta obra por lo menos, no es poeta.

Involuntariamente, como que no nos gustan las comparaciones, porque no son definiciones, hemos pensado, al oír a ‘Abul’ en el ‘Guarany’, y en Carlos Gomes, escuchando, con sin igual atención, a obra de Alberto Nepomuceno.

Carlos Gomes, ese sí que era poeta.

Sin duda, su ‘Guarany’, como factura, no conserva hoy, el mismo interés que en los días en que escribiera, ya que Ricardo(sic) Wagner ha venido a fijar una nueva técnica en la música de ópera. (El Tiempo, 01/07/1913)

<sup>30</sup> Cuando el Sr. Nepomuceno encuentre el drama, que por su índole consiga herir facultades tan esenciales al genio musical y lírico, el autor de ‘Abul’ (sic), será el llamado a continuar en su patria la gloriosa tradición abierta por su ilustre compatriota Gomes. (La Nación, 01/07/1913)

<sup>31</sup> Aún más que ‘Sansón Y Dalila’(sic), que ‘Abul’ recuerda hasta por la contextura y disposición de los cuadros dramáticos, la ópera del Sr. Nepomuceno acusa el defecto esencial a las producciones inspiradas en

O libreto de 'Abul' é pesado e a partitura guarda sempre uma perfeita concordância com ele. Falta interesse naquele e emoção nesta, e quando a obra se conclui e se faz o balanço do que se experimentou, conta-se que estivemos diante do ensaio insistente de um músico que quer fazer música com a maior boa vontade. E alguém poderia pensar o quão útil poderia ser a intervenção das valsas vienenses no repertório lírico. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913)<sup>32</sup>

Qual é a causa da falta de emoção em 'Abul'?

Primeiro, a ausência do amor no episódio que a constitui.

A ideologia que predomina nela, a questão religiosa, contribui, poderosamente, para isto.

O fato de que Alberto Nepomuceno tenha se inspirado em um episódio que não é de seu país, também deve ser apontado entre os motivos da inferioridade emotiva indicados.

Esta circunstância é, nos brasileiros sobretudo, dado o seu temperamento tão específico, de verdadeira importância.

De todo modo, 'Abul' obterá sempre um êxito de estima, como dizem os franceses.

Como tentativa de ópera americana, também devemos aplaudi-la.

E aplaudamos a empresa, a companhia e a orquestra, por tê-la colocado em cena. (El Tiempo, 01/07/1913)<sup>33</sup>

(...) a letra do poema também é do maestro e foi inspirada no conto caldeu do escritor alemão Herbert C. Ward, com libreto do professor C. Parlagreco. O conto não apresenta ao autor a teatralidade às vezes exigida pelo público, nem apresenta ao autor abundantes ocasiões para musicar cenas brilhantes nem de interesse visual. De maneira que dentro da frieza emanada do argumento, somente com grandes

---

sentimientos demasiado elevados, la austeridad inherente a tales sentimientos, que impone a su expresión musical e dramática una parquedad y una gravedad que no conciben con las modalidades que debe conservar un espectáculo teatral. (La Nación, 01/07/1913)

<sup>32</sup> El libreto de 'Abul' es pesado y la partitura guarda siempre una perfecta concordancia con el libreto. Falta interés en aquél, falta emoción en esta, y cuando la obra concluye y se hace el balance de lo experimentado, se constata que se ha estado ante el ensayo insistente de un músico que quiere hacer música con la mejor buena voluntad. Y uno piensa entonces cuán útil podría ser la intervención de los vales vienenses en el repertorio lírico. (El Teatro e los Artistas, 01/07/1913)

<sup>33</sup> ¿Cuál es la causa de esa falta de emoción en 'Abul'?

Primero, la ausencia de amor en el episodio que la constituye.

La ideología que en ella predomina, la cuestión religiosa contribuye, poderosamente, a lo mismo.

Ele hecho que Alberto Nepomuceno se haya inspirado en un episodio que no es de su país, habrá de señalarlo, también entre los motivos de la inferioridad emotiva indicados.

Esta circunstancia es, en los brasileños, sobre todo, dadas sus naturalezas tan específicas, de verdadera importancia.

De todas maneras, 'Abul', obtendrá siempre un éxito de estima, como dicen los franceses.

Como tentativa de ópera Americana, la debemos aplaudir, también.

Y aplaudamos a la empresa, a la compañía y a la orquestra, por haberla puesto en escena..." (El Tiempo, 01/07/1913)

esforços ou dispondo de verdadeira preparação musical e uma inspiração viva e inesgotável se podia compor uma obra interessante. (El Racional, 01/07/1913)<sup>34</sup>

Dessa forma, percebemos que pontos de controvérsia da ópera foram vistos e apontados pela imprensa portenha, a qual também elogiou qualidades da obra, sua fatura musical, sua orquestração e a interpretação dos cantores. Foram também generosos com a atuação do regente da orquestra, Gino Marinuzzi, escrevendo sobre sua cuidadosa interpretação e de sua condução firme e segura da orquestra. Um dos colunistas atribui ao regente o milagre de fazer com que a orquestra interpretasse tão bem a obra, e que isto, junto aos cantores, seria o motivo do sucesso da "Abul" em Buenos Aires (Cf. El Diario de la Plata, 01/07/1913).

Sentimos, porém, que há uma resistência por parte dos periódicos portenhos em dar à "Abul" as mesmas loas que lhe deu o público. Parecem muito cautelosos nos elogios. As críticas terminam com um voto de confiança ao compositor, como representante do desenvolvimento cultural e musical sul-americano o qual ainda está em processo; naquele momento, apesar de já demonstrar sua força expressiva nas obras de vários compositores sul-americanos, ainda era vista com reservas. O artigo publicado no *L'última Hora*, que veremos a seguir, apresenta um resumo dos sentimentos presentes nos escritos vistos:

---

<sup>34</sup> (...) La letra del poema pertenece también al maestro y está inspirada en el cuento caldeo del escritor alemán Herbert C. Ward, con libreto del profesor C. Parlagreco. Este no presenta al autor á la teatralidad á veces exigida por el público, ni presenta al autor abundantes ocasiones para musicar escenas brillantes ni de interés visual. De manera que dentro de la frialdad emanada del argumento, solamente con grandes esfuerzos ó disponiendo de verdadera preparación musical y una inspiración viva e inagotable, se podía componer una obra interesante. (El Racional, 01/07/1913)

## Os exageros da confraternização

### Ídolos falsos

#### A farsa de ontem à noite

Um cronista argentino foi há pouco tempo a Madri e num de seus principais teatros fez representar uma de suas produções teatrais, um sainete vulgar, comum, etc. Porém teve um êxito colossal.

O que determinou o êxito de uma produção vulgar, sem graça e com menos importância do que graça? Quais razões fizeram do modesto cronista, que aqui passa despercebido pelas multidões, algo assim como um gênio? Por acaso aqui havíamos sido injustos com ele e o público madrilenho reparou os nossos erros? Ora! Este autor que esteve em Madri não enganou a ninguém por aqui. Todos se riram intimamente de sua lucubração e se fizeram as críticas mais impiedosas, porém lhe ovacionavam. Por quê? Porque era um autor argentino e na Espanha nos querem muito bem (...). À sombra da pátria, por razões de confraternização, um modesto cronista foi elevado à categoria de gênio, ali onde as pessoas não tratam com maior carinho nem as personalidades mais importantes de sua literatura. E, aqui, a noite passada se passou o mesmo. O maestro Nepomuceno, autor da ópera 'Abul' recebeu todas as homenagens de afeto, a simpatia, os vínculos que a diplomacia estabelecem para o Brasil. A confraternização ganhou homenagens que nem a obra magna de Ricardo (sic) Wagner conseguiu. 'Parsifal' não mereceu de nosso público nem a décima parte de expressões afetuosas de 'Abul', a quem ontem à noite ovacionaram até mesmo os mais elitizados do teatro. A consagração foi geral...

Os cronistas teatrais hoje tocam bumbo em honra a obra do autor, até aqueles que há uma semana apenas se declararam pouco conformes com a arte de Wagner no 'Parsifal' e arremeteram contra Ricardo (sic) Strauss de forma violenta. O maestro 'Abul', quer dizer, o maestro Nepomuceno, escreve melhor que eles a deduzir pelas crônicas, e sua ópera Nepomuceno, quer dizer, 'Abul', é superior às duas citadas e a quantas se vêm importando da Itália, há cinco anos, pois todas foram motivo de duras críticas desses colegas hoje tão entusiastas...

A farsa dos madrilenhos se repete. O que foi motivo de zombarias – que se dissimulavam com o esforço do aplauso veemente – e hoje deveria ser tema fecundo para a crônica festiva, é venerado por causa da confraternização. Público e crítica viram em 'Abul' um símbolo do Brasil, e para demonstrar afeto à república vizinha, se realizou uma comédia no fundo mais amarga do que parece. O maestro não pode perceber a falsidade de todo o ocorrido ontem à noite; ele não pode dar-se conta, emocionado pelo batismo de sua produção, de que nos entusiasmos de ontem à noite não entravam as suas faculdades de músico e nem de literato, que tudo era obra da empresa – dignamente representada pelo grande Bordi e seus rapazes entusiastas – e da diplomacia... nem sequer se apercebeu da farsa quando a Farnetti terminou uma espécie de romança na metade do segundo ato, o público interrompeu a obra gritando vigorosamente: - O autor! O autor!

Nós não entendemos que o amor a um país deva expressar-se assim, nem mesmo que a diplomacia deva intervir nas questões de arte, pois a obra de arte não tem pátria e deve sempre se considerar por seus graus de beleza, não por sua procedência. O maestro Nepomuceno é merecedor de todo tipo de gentilezas por ser uma pessoa simpática correta e culta. Porém, não se deve exagerar a nota como se tem feito, pois se cai no ridículo e no doloroso. O que dirão no Brasil, quando conhecerem 'Abul', do nosso critério artístico? O maestro Nepomuceno tragará a pílula, tendo visto nossas reservas ante "Parsifal" e nossas arremetidas contra

‘Salomé’ de Strauss? Se não se sente superior a Wagner e a Strauss, deve sofrer imensamente ante o embuste, ante as homenagens, que são como as homenagens das ‘coquetes’... E se sente merecedor de todas estas homenagens, a sua pena será maior. Os cronistas do Brasil se encarregarão de baixá-lo de sua torre de sonhos, e como esta é muito elevada, a queda será maior, salvo se o maestro Nepomuceno se aferrar às suas crenças ou se consolar ante suas fraquezas dizendo: ‘ninguém é profeta em sua terra’. Ou pensará sobre as severas críticas que Wagner sofreu em sua época(...) (L’ultima Hora, 01/07/1913)<sup>35</sup>

<sup>35</sup> **Los excesos de la confraternidad**

**Ídolos falsos**

**La farsa de anoche**

Un cronista argentino fue hace poco á Madrid y en uno de sus teatros principales hizo representar una de sus producciones teatrales, un sainete vulgar, chabacano, etcétera. Pero obtuvo un éxito colosal (...)

¿Qué fue lo que determinó el éxito de una producción vulgar, sen gracia y con menos importancia que gracia?

¿Cuáles razones hicieron del modesto cronista que aquí pasa desapercibido entre el montón, algo así como un genio? ¿Acaso aquí habíamos sido injustos con él y el público madrileño reparaba nuestros errores? ¡Quíá! El autor ese en Madrid como aquí no engañó á nadie. Todos se rieron íntimamente de su lucubración, se le hicieron los chistes más sangrientos, pero se le ovacionaba. ¿Por qué? Porque era un autor argentino y en España se nos quieren muchísimo (...). A la sombra de la patria, por razones de confraternidad, un modesto cronista fue elevado á categoría de genio, allí donde la gente no trata con mayor cariño ni á las personalidades más importantes de su literatura. Y aquí anoche ha pasado lo mismo. El maestro Nepomuceno, autor de la ópera ‘Abul’, ha recibido todos los homenajes que el afecto, la simpatía, los vínculos que la diplomacia establecen para el Brasil. La confraternidad le ha ganado homenajes que ni la obra magna de Ricardo Wagner ha conseguido. ‘Parsifal’ no ha merecido de nuestro público ni la décima parte de expresiones afectuosas de ‘Abul’, a quien anoche ovacionaron hasta los acomodadores del teatro. La consigna era general...

Los cronistas teatrales hoy tocan el bombo en honor de la obra e del autor, aun aquellos que hace una semana apenas se declararon poco conformes con el arte de Wagner en ‘Parsifal’ y arremetieron contra Ricardo Strauss en forma violenta. El maestro ‘Abul’, es decir, el maestro Nepomuceno escribe mejor que ellos á deducir por las crónicas y su ópera Nepomuceno, es decir, su ópera ‘Abul’, es superior á las dos citadas y á cuantas se vienen importando desde Italia, desde hace cinco años, pues todas fueron motivo de diatribas de esos colegas hoy tan entusiastas...

La farsa de los madrileños se repite. Lo que fue motivo de piadosas sonrisas – que se disimulaban con el esfuerzo del aplauso vehemente – y hoy debía ser tema fecundo para la crónica festiva, ha sido venerado como una reliquia por razones de confraternidad. Público e crítica ha visto en ‘Abul’ un símbolo del Brasil, y para demostrar el afecto á la república vecina se ha realizado una comedia en el fondo más amarga de lo que parece. El maestro Nepomuceno no ha podido aperebirse de la falsedad de todo lo ocurrido anoche; él no ha podido darse cuenta, emocionado pelo bautizo de su producción, de que en los entusiasmos de anoche non entraban para nada sus facultades de músico ni de literato, que todo era obra de la empresa – dignamente representada por el gran Bordi y sus entusiastas muchachos – y de la diplomacia... Ni siquiera se aperebió de la farsa cuando al terminar la Farnetti una especie de romanza en mitad del segundo ato, el público interrumpió la obra gratando vigorosamente: - ¡El autor! ¡El autor!

Nosotros no entendemos que el amor á un país deba expresarse así, ni tampoco que la diplomacia deba intervenir en las cuestiones de arte, pues la obra de arte no tiene patria y debe siempre considerarse por sus grados de belleza, no por su procedencia. El maestro Nepomuceno es acreedor de toda clase de gentilezas por ser persona simpática, correcta, culta. Pero no se debe exagerar la nota como se ha hecho pues se cae en lo ridículo y en lo doloroso. ¿Qué dirán en el Brasil cuando conozcan ‘Abul’, de nuestro criterio artístico? ¿Tragará acaso la pildora el maestro Nepomuceno, que ha visto nuestras reservas ante ‘Parsifal’ y nuestras arremetidas contra ‘Salomé’ de Strauss? Si no se siente superior á Wagner e a Strauss, debe sufrir imensamente ante el embuste, ante los homenajes, que son como los homenajes de las ‘cocottes’... Y si se siente acreedor á todas esas fiestas, su pena será mayor. Ya se encargarán los cronistas del Brasil de bajarlo de su torre de ensueños, y como ésta es muy elevada, le caída será mas violenta, salvo el caso de que el maestro Nepomuceno se aferre en sus creencias u se consuele ante las franquezas diciendo: ‘nadie es profeta en su tierra’. O pensando en las diatribas que Wagner tuvo en su época (...) (L’ultima Hora– 01/07/1913)

Sabemos pelo Jornal do Comércio que a Companhia *La Teatral* deixou a capital argentina no dia seguinte à estréia da "Abul", ou seja, dia 01 de julho de 1913, indo para Rosário, no mesmo país, onde também fez uma temporada lírica (Cf. Jornal do Comércio, 30/06/1913). A ópera de Alberto Nepomuceno foi cantada no *Teatro Municipal* daquela cidade no dia 15 de julho. A crítica especializada dos jornais locais é bem menos incisiva que aquela da capital, mas aponta para as mesmas qualidades e os mesmos defeitos. Também aqui a ópera é um sucesso de público, e lemos nos periódicos que o compositor e os intérpretes foram chamados várias vezes ao palco para receberem os aplausos. A partir dos periódicos a que tivemos acesso, observamos que alguns colunistas também apontam para o fato de que não podem fazer um juízo de valor da ópera em uma única audição. Sua complexidade musical exige mais intimidade com a peça, como podemos ver nas citações seguintes:

Com uma só audición e sem possuir antecedentes de nenhuma espécie, não é possível fazer crítica de uma obra como a que se apresentou à noite passada. Referimo-nos à ópera *Abul* do maestro brasileiro Nepomuceno. (...) Pois bem, à noite passada escutamos com verdadeiro interesse e cremos firmemente que a obra é de alto vôo artístico e que seu autor conhece profundamente todos os segredos da polifonia. (La Capital, [16/07/1913])<sup>36</sup>

Trata-se de um trabalho de positivo mérito, e lamentamos muitíssimo não poder fazer uma análise mais objetiva da obra, pois uma primeira audición é realmente insuficiente para emitir um juízo seguro. (La Reacción, 16/07/1913)<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Con una sola audición y sin tener antecedentes de ninguna clase, no es posible hacer crítica de una obra como la que se presentó anoche. Nos referimos a la ópera *Abul* del maestro brasileño Nepomuceno. (...) Pues bien, anoche la hemos escuchado con verdadero interés, y creemos firmemente que la obra es de alto vuelo artístico y que su autor conoce profundamente todos los secretos de la polifonia. (La Capital, [16/07/1913])

<sup>37</sup>Tratase de un trabajo de positivo mérito, e lamentamos muy de veras no poder hacer un analisis más detenido de la obra, pues una primera audición es realmente insuficiente para emitir un juicio seguro. (La Reacción, 16/07/1913)

Não podemos precisar quando a companhia lírica italiana deixou Rosário e se dirigiu ao Uruguai, onde fez uma temporada na capital, Montevideú. Supomos que tenha deixado a Argentina alguns dias depois da apresentação da "Abul", já que sabemos pela imprensa que a ópera brasileira foi a penúltima a ser apresentada em Rosário (Cf. *La Reacción*, 16/07/1913).

Alberto Nepomuceno tem sua ópera cantada na capital uruguaia em 15 de agosto de 1913, no *Teatro Solis*. A reação da imprensa aqui é mais positiva que aquela manifestada nas duas récitas anteriores, demorando-se em detalhes de construção composicional que ainda não tinham sido vistos. Importante notar a citação do nome de Leopoldo Míguez ao lado do de Carlos Gomes como parâmetro para o julgamento da obra de Nepomuceno. Vejamos:

(...) o trabalho orquestral do maestro Nepomuceno aponta com toda evidência a um músico. Sua tendência a uma instrumentação wagneriana, plena, compacta, robusta, não impede que ele amiúde se deixe arrastar por fórmulas ingênuas, sem a contribuição instrumental dos diversos grupos, e assim advém a eficaz descrição dos rumores da selva no segundo ato e o tênue e elegante acompanhamento da orquestra. (*El Día*, 22/08/1913)<sup>38</sup>

Desde os primeiros compassos da obra do maestro Nepomuceno, que fez conhecer à noite passada pela primeira vez ao nosso público o exímio regente Marinuzzi, pressentimos, ante a indicação do desenvolvimento temático que domina todo o primeiro ato, a revelação de um músico que segue a nobre rota empreendida por Gómez (sic) e Míguez.

Esse primeiro ato, aponta, como dissemos, um músico que domina totalmente todas as 'ficelles' (sic) do contrapontista moderno e do sinfonista consumado. Sua

---

<sup>38</sup> (...) el trabajo orquestral del maestro Nepomuceno acusa con toda evidencia á un músico. Su tendencia á la instrumentación wagneriana, llena, compacta, robusta, no impide que á menudo se deje arrastrar á fórmulas sencillas, sin la contribución instrumental de los diversos grupos, y así se advierten la eficaz descripción de los rumores de la selva en acto segundo y el tenue y elegante acompañamiento de la orquestra. (*El Día*, 22/08/1913)

polifonia é clara e serena. Surgem os temas, desenvolvendo-se pelos diversos quartetos em construções multiformes, que em estreita união com a ação cênica, se fundem em um ‘ensemble’ (sic) quase sempre justo e em perfeito equilíbrio com a situação dos personagens e da obra...” (Diario del Plata, 22/08/1913)<sup>39</sup>

Porém, como na Argentina, há quem veja a obra com olhos mais severos:

Declaro sinceramente que toda a representação de ontem à noite em Solís – estréia da ópera em três atos do maestro Nepomuceno, “Abul” – somente a parte que serve de união aos quadros primeiro e segundo em que se divide o terceiro ato e que condensa todos os motivos da partitura – me interessou vivamente. Os demais não causaram em meu espírito maior impressão. Quando ouvia os diálogos de Abul e Ishah (sic) e os gorjeios dos passarinhos enquanto a sacerdotisa conta suas inquietudes e desejos no princípio do segundo ato – em um magnífico jardim repleto de vegetação e de luz – recordava a aspiração do filósofo de “O bem e o mal”, que pedia ao músico moderno um alívio, um aligeiramento, que ao moderar todas as funções animais por causa dos ritmos leves, de melodias douradas, delicadas e suaves como o azeite, tiram da vida o peso de bronze e chumbo que a imobilizam. Em Abul há muito da suavidade, da indecisão, da placidez que o ilustre escritor alemão pedia à ópera, em contradição com o que dava Wagner, seu último e mais acentuado ódio. O libreto – arrancado a uma novela inglesa de Herbert Ward – é de um misticismo que recorda, em muitas ocasiões, os personagens de ‘El profeta’ de Meyerbeer e de ‘Sansão e Dalila’ de Saint-Saens, sem que, naturalmente, tenha com eles nenhum parentesco musical. O amor religioso está por cima de todos os demais afetos humanos e, até o carinho que o protagonista inspira à sacerdotisa do deus Hurki, alcança um caráter de exaltação mística tão acentuado que apaga todo estalido de voluptuosidade ou de simples paixão vulgar. Somente a resistência que as idéias de Abul encontram no espírito de seus pais – e que tem seu momento culminante no primeiro ato – dá um pouco de dramaticidade à cena, sem que por isso a sacuda bruscamente, nem mesmo a intensifique psicologicamente a ponto de avivar no espectador o interesse que a ação poderia lhe despertar. E com essa bagagem, bastante minguada, já que reduz o vôo da inspiração do músico a horizontes determinados, é que o maestro Nepomuceno compôs a obra que à noite passada se ouviu e se aplaudiu em Solís, e que se evidencia em seu autor um sinfonista consumado, um contrapontista de primeira ordem, não revela, por enquanto, ao ‘operista’ disposto a conquistar um posto de preferência entre os

---

<sup>39</sup> “...Desde las primeras batutas de la obra del maestro Nepomuceno, que hizo conocer anoche por primera vez á nuestro público el eximio concertador Marinuzzi, presentimos, ante la indicación del desarrollo temático que domina todo el primer acto, la revelación de un músico, que siegue la noble ruta emprendida por Gómez(sic) e Miguez.

Ese primer acto, acusa, como decimos, un músico que domina en absoluto todas las ‘ficelles’ (sic) del contrapuntista moderno y del sinfonista consumado. Su polifonia es clara y serena. Surgen los temas, desarrollándose por los diversos cuartetos en construcciones multiformes, que en estrecha unión con la acción escénica, se funden en un ‘ensemble’ casi siempre justo y en perfecto equilibrio con la situación de los personajes de la obra ...”(Diario del Plata, 22/08/1913)

grandes compositores modernos. Há, sem dúvida, páginas muito bonitas em “Abul” – como a parte do terceiro ato antes indicado, a invocação de tenor no primeiro, o duo de Abul e Ishah (sic) no segundo, e o coro de sacerdotisas no terceiro – que dizem muito do sentimento, da preparação e, sobretudo, da sinceridade musical do maestro Nepomuceno, alheio a todo propósito especulativo, não bastando, porém, para dissimular a ausência de vigor, de energia, de caráter que em quase toda a partitura se observa e que produz no auditório uma sensação de agradável relaxamento. A influência que visivelmente tem exercido e exerce também no temperamento do maestro Nepomuceno, são as idéias e procedimentos do incomensurável Wagner – em quem educou seu espírito e seu cérebro e a quem admira de forma nobre e corajosa, adivinha-se sem esforço através de sua obra que aqui e ali, em motivos e formas, conserva recordações da largueza de linha e da amplitude de concepção que distinguiu a produção daquele colosso. O que se encontra de menos, entretanto, em ‘Abul’, são as tendências e idéias claras, bem definidas, do autor. O músico consciente, competente, sábio, existe. Seu conhecimento de harmonia é quase perfeito, e seu domínio da orquestração também. Não necessita recorrer a complicações nem a sonoridades para expressar os sentimentos que estuda ou reflete. Nisto há que se proclamar sua franqueza, sua absoluta boa fé, muito pouco teatral desde logo, porém de um grande valor artístico. A falta de unidade no estilo, que provoca fadiga e reviravoltas na linha melódica, principal defeito de ‘Abul’, surge forçosamente da incerteza em que se encontra de sua devoção aos maestros que lhe iniciaram nos segredos das grandes fontes de beleza musical e dos impulsos de seu temperamento meridional, que talvez lhe empurre para rumos muito diferentes dos que se insinuam em ‘Abul’. O final da obra, que, por sua força dramática, a mais transcendental, adoece de fraqueza, e a catástrofe que Abul promove, com sua rebeldia, com a imagem do deus Uhri (sic), apenas merece um pequeno comentário da orquestra. Apesar de tudo isso, e da plácida serenidade em que se desenvolve a partitura, ela foi ouvida com agrado e festejada com simpatia. Cada final de ato arrancou uma ovação, exteriorizando-se na sala uma tendência ao aplauso muito maior que em nenhuma outra noite da temporada. A interpretação mereceu, indiscutivelmente, o elogio que aquelas ovações traduziam. (...) Ao maestro Marinuzzi se chamou várias vezes ao palco cênico também, recompensando-lhe pelo seu trabalho orquestral sempre justo e brilhante. Os demais intérpretes de ‘Abul’ desempenharam com discrição (...) produzindo o conjunto uma impressão de simpatia ao autor que, desejoso de conhecer primeiro o juízo estranho ao seu próprio país, nos ofereceu saborear as primícias de seu primeiro produto lírico, destinado a perpetuar a tradição que o talento do criador do ‘Guaraní’ (sic) deixou como herança gloriosa ao Brasil musical e de marcar moça clássica temporada lírica com uma peça que pode considerar-se, pelo que diz respeito ao progresso da cultura sul-americana, um verdadeiro acontecimento artístico. (La Razón, 22/08/1913)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Declaro sinceramente que de toda la representación de anoche en Solis – estreno de la ópera en tres actos del maestro Nepomuceno, ‘Abul’ – solo el trozo que sirve de unión a los cuadros primero y segundo en que se divide el tercer acto y que condensa todos los motivos de la partitura – me interesó vivamente. Lo demás no causó en mi espíritu mayor impresión. Cuando oía los diálogos de Abul e Ishah (sic) y los gorjeos de los pajarillos mientras la sacerdotisa cuenta sus inquietudes y deseos al principio del segundo acto – en un magnífico jardín plétórico de vegetación y de luz – recordaba la aspiración del filósofo de ‘El bien y el mal’, que pedía a la música moderna un alivio, un aligeramiento, que al moderar todas las funciones animales por efecto de ritmos ligeros, de melodías doradas, delicadas y suaves como el aceite, quitaran a ala vida la

---

pesadez de bronce y plomo que la agobia. En 'Abul' hay mucho de la suavidad, de la indecisión, de la placidez que el ilustre escritor alemán pedía a la ópera, en contradicción con lo que daba Wagner, su último e más acendrado odio. El libreto – arrancado a una novela inglesa de Herbert Ward, és de un misticismo que recuerda, en muchas ocasiones, los sujetos de 'El Profeta' de Meyerbeer y de 'Sansón e Dalila' de Saint-Saens, sin que, naturalmente, tenga con ellos ningún parentesco musical. El amor religioso está por encima de todos los demás afectos humanos y, hasta el cariño que el protagonista inspira a la sacerdotisa del dios Hurki, alcanza un carácter de exaltación mística tan acentuado que apaga todo estallido de voluptuosidad o de simple pasión vulgar. Sólo la resistencia que las ideas de redención de Abul encuentra en el espíritu de sus padres – y que logra su momento álgido en el primer acto – da un poco de dramaticidad a la cena, sin que por eso la sacuda bruscamente, ni si quiera la intensifique psicológicamente hasta el punto de avivar en el espectador el interés que la acción pueda despertar-le. Y con este bagaje, bastante minguado, puesto que reduce el vuelo de la inspiración del músico a horizontes determinados, es que el maestro Nepomuceno ha compuesto la obra que anoche se oyó y se aplaudió en Solis, y que, se bien evidencia en su autor un sinfonista consumado, un contrapuntista de primer orden, no revela, por hora, al 'operista' dispuesto a conquistar un puesto de preferencia entre los grandes compositores modernos. Hay, fuera de toda duda, páginas muy bellas en 'Abul' – como el trozo del tercer acto antes indicado, la invocación de tenor en el primero, el dúo de Abul e Ishah (sic) en el segundo y el coro de sacerdotisas en el tercero – que dicen mucho del sentimiento, de la preparación y, sobre todo, de la sinceridad musical del maestro Nepomuceno, ajeno a todo propósito especulativo, pero que no bastan para disimular la ausencia de vigor, de energía, de carácter que en casi toda la partitura se advierte y que produce en el auditorio una sensación de agradable laxitud. La influencia que visiblemente han ejercido e ejercen aún en el temperamento del maestro Nepomuceno las ideas e procedimientos del inconmensurable Wagner – en quien ha educado su espíritu y educado su cerebro, y a quien admira en forma noble y resuelta, se adivina sin esfuerzo a través de su obra, que aquí e allá, en motivos e formas, conserva recuerdos de la largueza de línea y de la amplitud de concepción que distinguió la producción de aquel coloso. El que se echa de menos, por lo tanto, en 'Abul', son las tendencias e ideas claras, bien definidas, del autor. El músico consciente, competente, sabia, existe. Su ciencia de la armonía es casi perfecta, y su dominio de la orquestación también. Non necesita recurrir a complicaciones ni a sonoridades para expresar los sentimientos que estudia o refleja, En eso hay que proclamar su franqueza, su absoluta buena fe, muy poco teatral desde luego, pero de un gran valor artístico. La falta de unidad en el estilo, que provoca desfallecimientos y alternativas en la línea melódica, principal defecto de 'Abul', surge forzosamente de la incertidumbre en que se encuentra de su devoción hacia los maestros que le iniciaron en los secretos de las grandes fuentes de belleza musical y de los impulsos de su temperamento meridional, que quizás le empuje a rumbos muy diferentes de los que insinúan en 'Abul'. El final de la obra, que, por su fuerza dramática, debería ser el más trascendental de ella, adolece de flaqueza, y la catástrofe que Abul promueve con su rebeldía, hacia la imagen del dios Uhri (sic), apenas se merece un ligero comentario de la orquesta. A pesar de todo esto, e de la placida serenidad en que se desenvuelve la partitura, ella fue oída con agrado y festejada con simpatía. Cada final de acta (sic) arrancó una ovación, exteriorizándose en la sala una tendencia al aplauso mucho mayor que en ninguna otra noche de la temporada. La interpretación mereció, indiscutiblemente, el elogio que aquellas ovaciones traducían.(...) Al maestro Marinuzzi se le llamó varias veces al palco escénico también, recompensándole por su labor orquestal justa e brillante siempre. Los demás intérpretes de 'Abul' se desempeñaron con discreción (...) produciendo el conjunto una impresión de simpatía hacia el autor que, afanoso de conocer antes o juicio extraño que el de su propio país, nos ha ofrecido de saborear las primicias de su primer producto lírico, destinado a perpetuar la tradición que el talento del creador del 'Guarani' (sic) dejó como herencia gloriosa al Brasil musical, e de señalar nuestra clásica temporada lírica con una velada que pode considerarse, por lo que dice del progreso de la cultura sudamericana, un verdadero acontecimiento artístico. (La Razón, 22/08/1913)

Como recebeu tudo isso Alberto Nepomuceno<sup>41</sup>? Certamente o sucesso de público – que devemos relativizar – foi uma vitória para sua ópera, e esta vitória, ao findar o último ato da peça, já estava sendo transmitida por telégrafo ao Rio de Janeiro, onde a notícia era esperada por todos que acompanhavam sua carreira – amigos e inimigos – com grande apreensão, como graceja Oscar Lopes em sua coluna "A Semana", no jornal O Paiz, quando da estréia da ópera no Rio de Janeiro (Cf. O Paiz, 10/09/1913).

Alberto Nepomuceno concede uma entrevista ao jornal Correio da Manhã em sua casa no Rio de Janeiro, após as apresentações na Argentina. Nesta entrevista percebemos que o compositor reagiu às objeções com naturalidade. Vejamos um trecho da entrevista:

- E a crítica?

- Tratou-me com grande gentileza. E, sobretudo, com imensa sinceridade. É essa a minha impressão. Não há dúvida, agiram com muita independência. (...)

- A crítica, porém, segundo lemos fez algumas restrições ao seu trabalho.

- Sim principalmente sobre o libreto. Acharam-no pouco moderno e natural. Estão habituados aos libretos passionais da escola 'verista'.

E mostra-nos como Puccini e os companheiros de escola são adorados na Argentina, como o povo gosta da 'Tosca' e 'd'Os Palhaços', da 'Madame Butterfly' e da 'Boheme'. Mas acha que não é um gênero musical, porque é brutal, é a manifestação de atos externos e a ação musical deve viver em atos interiores, mais íntimos. Assim também quanto à sua música, houve divergência na opinião da imprensa. Uns acharam-na wagneriana, à falta de um outro nome, mas melódica. Um jornal francês que lá existe disse que tinha alguma coisa da música de Samuel Rousseau. E outros falam em semelhanças com a música de Giordano e Debussy. Termina, então, Nepomuceno:

- Meras comparações. Certo, a minha música não é de uma originalidade completa; eu sou um homem do meu século, devo ter, por isso, ao lado das influências do meio, as impressões pessoais. (Correio da Manhã, [1913]).

A companhia lírica *La Teatral*, inicia sua temporada no Brasil no dia 02 setembro de 1913, na qual apresentou a ópera "Abul" de Nepomuceno. Há que se pensar no

---

<sup>41</sup> Encontramos, ainda em Pereira, a indicação de que Nepomuceno não teria recebido os direitos autorais da apresentação da ópera na Argentina e no Uruguai (Cf. Pereira, 1995. p. 262), caso que também ocorrerá, posteriormente, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

entusiasmo dos cariocas e dos brasileiros que tiveram acesso às notícias de sucesso dessa obra musical brasileira no exterior, já que toda a crítica desfavorável foi minimamente divulgada pela imprensa. Todos os intelectuais, artistas e políticos brasileiros ligados ao ideal nacionalista, em que estava envolvida a criação de uma identidade nacional, preparavam-se para receber a obra, que recebera seu batismo pelo público argentino e uruguaio, e que agora estava em solo brasileiro. Vejamos então como se dá esse episódio.

### **2.3. Brasil: A glória**

#### **2.3.1. A exaltação da ópera pela imprensa brasileira**

Nepomuceno retorna ao Brasil em 28 de julho, depois da estréia da "Abul" em Buenos Aires e Rosário e de reger um concerto de obras sinfônicas de compositores brasileiros no *Teatro Coliseo*, no dia 21 de julho de 1913 (Cf. Corrêa, 1996, p. 22). Sabemos que no dia 29 é homenageado por amigos e admiradores com um banquete, no restaurante Assírio, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, comemorativo à sua volta e ao sucesso da "Abul" no estrangeiro. Ao banquete comparecem grandes nomes da política nacional e os intelectuais e artistas mais destacados daquele momento. Podemos ver pela composição da mesa de Nepomuceno e senhora que o sucesso de "Abul" não foi sentido como um acontecimento musical somente. Há muito mais envolvido nesta vitória: o patrimônio cultural brasileiro que se expande, e a identidade nacional que se esboça através da obra de um compositor brasileiro, são alguns pontos que podem ser notados.

Tomaram lugar à mesa do banquete, entre outros: Carlos de Carvalho e senhora, E. Visconti, Antônio Bevilacqua e senhora, Henrique Bernardelli, Frederico Nascimento, Olavo Bilac, Luiz de Castro e senhora, Mardetta (ministro norte-americano), Rodolfo Bernardelli, Eugênio Gudín (representante do Jornal do Comércio), João Lopes Chaves (representando o Jornal do Brasil e O Diário) e senhora, Artur Napoleão, João Lopes (deputado) e senhora, Antônio Azeredo (senador) e senhora, Sabino Barroso (ministro do Interior), Delgado de Carvalho, Barbosa Lima e senhora, etc, como podemos ver na foto abaixo.



FIGURA 1. Revista da Semana, 02/08/1913

Outros nomes importantes da música, da cultura e da política estavam presentes, dentre os quais podemos citar: Glauco Velásquez, Vincenzo Cernicchiaro, Oliveira Lima,

Henrique Oswald, representantes do corpo diplomático argentino, ministros de estado brasileiros. O serviço do banquete apresentava pratos com nomes inspirados nas obras de Nepomuceno. Houve uma apresentação musical com trechos da "Abul" cantados por Frederico Nascimento Filho e Dufrisch; e ainda houve o discurso de Olavo Bilac em homenagem a Nepomuceno (Cf. Jornal do Brasil, 30/07/1913).

Certamente o compositor não esteve presente à estréia da "Abul" em Montevideú, e será somente no dia 10 de setembro daquele ano que a ópera será apresentada no Rio de Janeiro pela companhia lírica do empresário Walter Mocchi. Ainda assim, mais uma vez, como nas outras cidades, a "Abul" não será levada como primeira ópera da temporada.

Vejamos as óperas cantadas pela *La Teatral* no Rio de Janeiro, segundo as chamadas publicadas no jornal O Paiz durante todo o mês de setembro de 1913<sup>42</sup>:

02/09/1913 – *A Walkyria* de Richard Wagner

03/09/1913 – *Isabeau* de Pietro Mascagni

05/09/1913 – *Don Carlo* de Giuseppe Verdi

06/09/1913 – *Carmen* de Bizet

07/09/1913 – *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo e *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni

08/09/1913 – *Parsifal* de Richard Wagner

09/09/1913 – *Carmen* de Bizet

**10/09/1913 – "Abul" de Alberto Nepomuceno**

11/09/1913 – *Parsifal* de Richard Wagner

12/09/1913 – *Aida* de Giuseppe Verdi

---

<sup>42</sup> Conservamos a grafia do título das obras conforme os jornais.

13/09/1913 - *Lohengrin* de Richard Wagner  
14/09/1913 – *Aida* de Giuseppe Verdi  
15/09/1913 – *Iris* de Pietro Mascagni  
**16/09/1913 – "Abul" de Alberto Nepomuceno (regida pelo autor)**  
17/09/1913 – *La Gioconda* de Ponchielli  
18/09/1913 – *Lohengrin* de Richard Wagner  
19/09/1913 – *Mefistofele* de Arrigo Boito  
20/09/1913 – *Rigoletto* de Giuseppe Verdi  
21/09/1913 – *Lohengrin* de Richard Wagner (Matinée) e *La Gioconda* de Ponchielli (Gala)  
22/09/1913 – *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini e *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni  
23/09/1913 – *Mefistofele* de Arrigo Boito  
25/09/1913 – *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni (Matinée) e *Rigoletto* de Giuseppe Verdi (Gala)  
26/09/1913 – *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini  
27/09/1913 – *Ugonotti* de Meyerbeer  
28/09/1913 – *Danazione di Faust* de Berlioz

No Rio de Janeiro, diferentemente dos outros lugares pelos quais passou, a ópera de Nepomuceno teve uma segunda apresentação no dia 16 de setembro de 1913, ao que parece, a pedido de Mocchi e Marinuzzi, como veremos mais tarde.

Na fotografia abaixo - que encontramos na Biblioteca Nacional, reproduzida de um periódico do Rio de Janeiro, sem data e sem descrição de origem - vemos os cenários prontos do primeiro e segundo atos e, assim, com base nela e no texto que a acompanha,

deduzimos que, no momento em que a *La Teatral* inicia suas apresentações na capital brasileira, o cenário da ópera de Nepomuceno está pronto.



FIGURA 2. Recorte de jornal sobre a ópera "Abul" - sem data e sem descrição de origem

Essa foto coincide com os croquis dos cenários, feitos por Francisco Pacheco da Rocha e Nicola Denicola, que se encontram no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Junto a eles também encontramos os desenhos dos figurinos (que se resumem a dois personagens apenas) chamados pelos autores de “Rei-sacerdote” e “Rainha”. Podemos imaginar que se referiam aos figurinos de Amrafel e Iskah. Vejamos as reproduções das duas pranchas:



FIGURA 3. Croquis dos cenários da "Abul", por Francisco Pacheco da Rocha e Nicola Denicola



FIGURA 4. Croquis dos figurinos da "Abul", por Francisco Pacheco da Rocha e Nícola Denícola

Não foi encontrada nenhuma imagem da ópera em andamento ou dos cantores com os trajes dos personagens e, portanto, não sabemos se os figurinos foram executados como estão acima. Mas, se o cenário construído e fotografado para o jornal coincide com o projeto de Rocha e Denícola, há uma boa chance de que os figurinos tenham sido feitos como os croquis sugerem.<sup>43</sup>

Também no Rio de Janeiro houve problemas contratuais com a montagem da ópera. Cortes foram feitos à revelia do compositor; os cantores, novamente, não foram escolhidos por ele, permanecendo os mesmos das récitas anteriores.

<sup>43</sup> Seriam estes os mesmos cenários e figurinos citados por Luiz de Castro, que estariam à disposição do compositor em 1906, como já citamos anteriormente? (Cf. Jornal do Comércio, 30/07/1913)

No dia da estréia, os ânimos de todos - imprensa, artistas, intelectuais, políticos e público - estavam exaltados com o fato. Era a estréia de uma ópera que tivera seu batismo no exterior, com um sucesso de público inflado pelos jornais brasileiros, que de lá davam conta da recepção da obra e seu compositor com as cores fortes da vitória e de gosto nacional, excluindo qualquer palavra contrária ao triunfo. Era a ascensão da música brasileira junto ao estrangeiro, como somente Carlos Gomes havia feito.

A imprensa noticia que, ao serem lançados os ingressos para a ópera, houve uma corrida às bilheterias, que, a três dias da estréia, os bilhetes alcançavam preços absurdos e, no dia da récita, já não havia mais ingressos disponíveis para a venda. "Abul" era o assunto do momento em todas as rodas e cafés; todos queriam estar presentes à primeira apresentação da obra (Cf. Rio Jornal, 11/09/1913).

No dia 10 de setembro todos os lugares do Municipal estavam lotados e muitos dos que entraram tiveram que assistir ao espetáculo em pé. Ainda segundo os jornais, uma multidão se encontrava na porta e no saguão do teatro, esperando que alguém lhes viesse dar as impressões do que viam e ouviam lá dentro.

Ao amanhecer do dia seguinte à estréia, os periódicos apresentavam a ópera com títulos como: "Um belo triunfo" (Jornal do Comércio, 11/09/1913); "Um ruidoso sucesso" (Gazeta de Notícias, 11/09/1913); "Um acontecimento nacional" (A Noite, 11/09/1913). O Jornal do Comércio inicia sua matéria dizendo que "(...) o Municipal apanhou ontem a maior enchente da estação e talvez a maior de toda a sua brilhante existência (...)". Está

claro que o sucesso da ópera foi memorável e que havia uma exaltação dos ânimos e do orgulho de ser brasileiro naquele momento<sup>44</sup>.

Alguns aspectos estruturais da obra chamaram a atenção de nossos críticos da mesma forma que na Argentina e no Uruguai: a influência da escola wagneriana; a ligação de Nepomuceno a Carlos Gomes em uma linhagem de grandes nomes da música brasileira; a constatação de que o libreto escrito por Nepomuceno não oferece muitos recursos dramáticos.

Em todos esses pontos não há unanimidade de critério ou de juízo de valor. Cada crítico apresentou seu próprio ponto de vista, apoiando-se em conhecimentos musicais, maiores ou menores, que possuíam.

Juntamente com a técnica wagneriana presente na construção da obra, os críticos apontam a clareza e o caráter melodioso da música, os aspectos modernos de criação musical, relacionando-os ou não ao compositor alemão, e a influências de Verdi, Puccini, Leoncavallo e Mascagni.

Carlos Gomes é citado em todos os artigos encontrados, desde a menor nota à mais prolixa. O entendimento de todos em relação à presença de Nepomuceno, junto à figura de Gomes, como continuador do esforço consciente de levar a música brasileira aos grandes teatros do mundo, a partir de sua qualidade e sucesso de público, é uma unanimidade.

O libreto da ópera foi apontado como a parte mais frágil da peça. Muitos comentaristas se referiram a problemas cênicos apresentados e as soluções musicais ou dramatúrgicas que foram necessárias em decorrência de suas deficiências.

---

<sup>44</sup> No capítulo anterior, comentamos sobre a questão do nacionalismo na obra de Nepomuceno em geral e na ópera "Abul" em particular. Sendo assim, neste momento nos atemos a aspectos relacionados à recepção da obra enquanto espetáculo musical.

Vejamos as observações quanto à escola wagneriana e outras influências:

O Sr. Alberto Nepomuceno é um músico que conhece os processos mais modernos da fatura da música no teatro. Chega mesmo a compreender as virtudes do drama musical, na estética de hoje. Lembre a quem quer que seja o Sr. Nepomuceno, em sua 'Abul' o que fica é o seu valor inesgotável, seu talento de composição perfeito, sua intuição artística complexa, e tudo isso a serviço de um sentimento bastante apurado, místico profundo, grandemente emotivo (A Tribuna, 11/09/1913).

Não é propriamente ópera que eu deveria dizer. O autor mesmo não classifica seu trabalho nem 'ópera' nem 'drama lírico'. É uma 'ação legendária'. E parece ele querer com essa denominação significar que se não encerra nos limites de escola alguma, deixando livremente jorrar a sua inspiração, e não sujeitando o seu espírito às estreitas e ferrenhas formas de um molde determinado. Com efeito, se o senhor Alberto Nepomuceno adota no 'Abul' o emprego dos temas, no mesmo sentido que Wagner, isto é, encadeando-os uns aos outros, não pela sucessão harmônica e melódica e sim de acordo com a significação do texto poético, a partitura inteira apresenta uma clareza, uma proporção e um equilíbrio que são bem próprios da raça latina e que nem sempre encontramos no grande gênio alemão. (...) Sim, o Sr. Nepomuceno é bem latino, é bem nosso, e se ele deve à Alemanha o emprego de algumas formas que não chegam a atingir o fundo de sua obra, à França deve ele a sua clareza, a sua pura sensibilidade e a sua disciplina, que, no mais violento lirismo, sabe respeitar a nobreza da arte; a nós, enfim, ele deve a força do seu sentimento e a pujança da sua inspiração. Esta transborda de todas as páginas de 'Abul', e como o autor a esta sempre elevada inspiração sabe aliar o mais perfeito conhecimento do valor dos timbres e dos recursos orquestrais, 'Abul' é uma obra de que nos devemos altamente orgulhar. (A Gazeta de Notícias, 11/09/1913)

Moldada, e rigorosamente, pela escola moderna, obediente à corrente Wagneriana tão em moda em nossos dias, *Abul* sintetiza perfeitamente a obra de um estudioso. Nota-se a influências dos processos do gênio de Bayreuth, mas na sua essência latina a obra apresenta-se calcada no que se considera a escola italiana, lembrando-nos temas de Verdi e até de Puccini, como acontece no coro das sacerdotisas, cujo acompanhamento nas harpas admite alguma semelhança com um coro interno da *Tosca* no 2º(sic) ato. (Correio da Manhã, 11/09/1913)

Quanto à posição de Nepomuceno em relação a Carlos Gomes, os comentaristas declaram:

Depois de Carlos Gomes, desse extraordinário Carlos Gomes do 'Guarany', somente agora o maestro Sr. Alberto Nepomuceno foi o compositor de uma ópera aqui cantada em língua que não a nossa.(...) Entra assim para o repertório internacional o ilustre músico brasileiro, que soube movimentar um simples conto de grande fundo filosófico, dando-lhe a linguagem musical elevada, precisa, em processos modernos e com conceitos estéticos raros (A Tribuna, 11/09/1913).

Qualificando o sucesso da noite de ontem no nosso primeiro teatro, não exageramos afirmando que ele teve o caráter de um acontecimento nacional, enquanto que nós outros, com um espírito mais rigoroso de críticos, desprezando essas manifestações de entusiasmo, gozamos duplamente o auspicioso triunfo de um compositor que, aos nossos olhos se revela um digno continuador da obra consagrada de Carlos Gomes (Correio da Manhã, 11/09/1913).

No que tange ao libreto, a crítica carioca foi muito mais amigável do que aquelas recebidas das imprensas argentina e uruguaia:

'Abul' (...) cujo poema, pouco favorável ao palco cênico (...), não podia dar resultado apreciável, se não fosse tratado por um homem de valor absolutamente superior. Em 'Abul' há muito mais humanidade na música que no poema (A Gazeta de Notícias, 11/09/1913).

O poema, tirado ao conto de Ward, veio enaltecer antes de tudo os ótimos predicados de libretista do maestro Nepomuceno, e proporcionar-nos ocasião de apreciar a versão métrica italiana do festejado poeta e professor, Sr. Carlos Parlagreco.

Já na escolha do libreto o Sr. Nepomuceno foi feliz. O assunto, desviado do rol vicioso e fútil do realismo, inspirou ao músico páginas de um sentimento simbólico de elevada concepção. Mas esse misticismo tem um caráter descritivo, tão claro e tão perfeitamente distribuído pela peça, que impressiona aos ouvidos do mais leigo. È uma grande qualidade esta que se observa no simbolismo musical de *Abul*. A forma idealista, em sendo mística na sua base fundamental, é contudo virtuosamente clara, límpida, sonora, tal a maneira por que o Sr. Nepomuceno procurou caracterizá-la, conservando-lhe a sua singeleza, o reflexo admirável da nossa alma latina (Correio da Manhã, 11/09/1913).

Analisaremos, agora, a crítica de Guanabario, sempre considerado como rival de Alberto Nepomuceno, que apresenta seus cumprimentos ao compositor da "Abul" em sua coluna no jornal O Paiz, e expõe suas impressões sobre a estréia, demonstrando sua pouca

disposição para com obras construídas sob a escola alemã, ou, deveria dizer, sob qualquer escola que não a italiana. Guanabario, mesmo assim, reconhece em Nepomuceno um músico maduro e senhor da arte da composição. Aqui, também, encontramos as mesmas referências aos apontamentos de outros colunistas: a escola alemã, Carlos Gomes e o libreto. Vejamos como isto se dá em sua coluna:

Fiel aos seus princípios, Alberto Nepomuceno compôs o seu libreto, transformando o *Romance da fé*, simples narrativa de O. Ward, em uma ação legendária em três atos, com quatro quadros.

A concepção poética e o enredo satisfazem os fins do compositor e despertam o interesse do público; mas não deve parar aí a missão dos libretistas de uma ópera, pois convém criar as situações líricas e, nesse ponto, é falho o primeiro ato, despido de interesse cênico.

Em todo o caso, o segundo ato satisfaz a curiosidade da platéia, na sua serenidade de um jardim claustral, dando ocasião ao compositor para traçar uma página de música imitativa; assim como a cena do último quadro, no templo de Hurki, em que os agrupamentos e a disposição das massas apresentam a majestade espetacular do cerimonial religioso dos cultos bárbaros, fonte, aliás, de inspiração dos ritos e cerimoniais do culto católico.

Esses dois quadros, porém, não são novos, nem devemos exigir novidades em matéria de teatro; mas o ilustre compositor brasileiro devia, por amor de suas idéias intransigentes, evitar confrontos com os libretos e situações que já receberam a condenação dos nossos críticos, irritados com a aceitação que tiveram tais cenas por parte do nosso público.

Evidentemente, a cena dos jardins, com a sua orquestração imitativa, lembra os processos orquestrais de Leoncavallo nos *Pagliacci*, com a vantagem, porém, do entrelaçamento da música mística que o autor do libreto proporcionou ao autor da partitura.

No último quadro, nota-se também a perfeita semelhança do final do *Abul* com o segundo quadro do primeiro ato da *Aida*, sendo flagrante a imitação teatral.

No fundo, a estátua horrenda do deus *Hurki*, como no templo de Vulcano, da *Aida*, a estátua horrenda do deus bárbaro.

As sacerdotisas da *Aida* são as sacerdotisas do *Abul*; em ambas as cenas estão as piras e as trípedes em chamas; em ambas se vêem o sumo sacerdote; em ambas se executam as danças religiosas, ladeadas por guerreiros e sacerdotes, exatamente como no aludido quadro da ópera de Verdi, com os mesmos efeitos corais do maestro italiano.

Passando a considerar a partitura no seu conjunto, poder-se-ia notar a falta de unidade que existe entre o primeiro e os dois últimos atos; mas nesse ponto mesmo, os grandes mestres universalmente consagrados não têm observado esse preceito estético. E, para não ir mais longe, citando o mestre dos mestres, basta observar o segundo ato do *Parsifal* mantendo o mesmo rigor na instrumentação, mas descendo por vezes a melodias banais da escola italiana.

A partitura de Alberto Nepomuceno é um trabalho de arte moderna e digno de receber a assinatura de mestres já consagrados na Europa; é uma produção maduramente refletida, de profundos conhecimentos harmônicos, demonstrados na sua admirável técnica, entrelaçada ao seu gosto na orquestração, rica, pujante, sugestiva e apropriada.

Ainda encarada a partitura em seu conjunto, reconhecemos o constante *crescendo* no desenvolvimento da urdidura musical; mas, descendo a uma análise ligeira, também reconhecemos que a parte do escultor Therak não é tratada como deveria ser, notando-se mesmo que, ao chegar ao final do primeiro ato, quando a ação dramática mais violenta se torna, como seja um pai expulsando de casa o próprio filho – a orquestra, em lugar de traduzir a ira, a ferocidade desse bárbaro fanático, a orquestra, dizíamos, cai no ritmo da introdução – *Batti, batti*, e o ato morre por falta do vigor de uma orquestra violentamente descritiva. (...)

O marechal presidente assistiu ao espetáculo e sentou ao seu lado, na tribuna presidencial, o laureado autor da ópera que enriquece o nosso patrimônio artístico.

Aplaudimos aqui o compositor brasileiro sem nenhuma tendência patriótica; aplaudimos o grande compositor; o artista, com o entusiasmo de quem deseja vê-lo florescer e aperfeiçoar-se; como já o conseguiu, porque o autor de *Abul* é hoje um consagrado, tendo desaparecido o abominável autor da *Artemis*, que nessa coluna recebeu a justa censura, tão violenta quanto: é sincera esta apreciação sobre o *Abul*, uma página gloriosa da arte brasileira.

Alberto Nepomuceno e seus intérpretes foram chamados várias vezes ao proscênio, aplaudidos com grande entusiasmo e cobertos de flores.

A esses aplausos, justos e merecidos associa-se a redação d'O Paiz, representada nessa festa nacional pelo mais humilde dos críticos do jornalismo fluminense. (O Paiz, 11/09/1913)

Naquele momento, o compositor é agraciado por todos: intelectuais, artistas, imprensa e políticos. Um exemplo da importância de que se revestiu o evento - importância política além de musical e artística – foi o fato de o compositor ter sido convidado a assistir ao segundo ato de sua ópera no camarote do prefeito do Rio de Janeiro, o General Bento Ribeiro, e ao terceiro ato no camarote do presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca. A consagração de Nepomuceno e da obra foi total.

A segunda récita de *Abul* aconteceu em 16 de setembro, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como se deu esse fato?

Segundo o Jornal do Comércio, Nepomuceno foi convidado por meio de uma “solicitação penhorante” do Sr. Walter Mocchi, para reger a segunda récita da “*Abul*” (Cf.

Jornal do Comércio, 16/09/1913). Não podemos afirmar que esta segunda apresentação estava marcada com antecedência, já que nas chamadas para as óperas da temporada lírica da *La Teatral*, publicadas no jornal O Paiz, não encontramos nenhuma menção de que a ópera "Abul" seria levada à cena mais uma vez. Somente no dia 12 de setembro, dois dias depois da estréia da "Abul", é que começam a aparecer as chamadas da segunda récita.

Teria sido mais uma maquinação do empresário italiano, em vista das sérias quebras de contrato que praticou até aquele momento, numa forma de abrandar a revolta de Nepomuceno com aquela situação? Ou seria uma forma de ligar o sucesso estrondoso da "Abul" à *La Teatral*, garantindo a simpatia do público e das elites à companhia e a Mocchi?

Ainda segundo o Jornal do Comércio, o próprio Marinuzzi insiste para que o autor conduza a orquestra do *Teatro Costanzi* naquela noite. Os amigos de Nepomuceno também se empenharam para que ele aceitasse o convite (Cf. Jornal do Comércio, 16/09/1913).

O dia 16 de setembro foi mais um sucesso. Novamente as louvações dos periódicos, a presença de intelectuais e artistas, a presença do prefeito da Capital Federal e do presidente da República. Ao encerrar-se a apresentação, Nepomuceno é aclamado mais demoradamente que antes, e homenageado pelos cantores do coro da *La Teatral* com cartões e fotos; o presidente mandou uma grande quantidade de flores, assim como também o prefeito do Rio de Janeiro. Tudo isso deixou o compositor muito emocionado (Cf. Jornal do Comércio, 17/09/1913). Podemos imaginar como se portou o público diante de uma chance como esta: a possibilidade de assistir a outra apresentação de "Abul" sob a regência do próprio Nepomuceno!

Em outubro a companhia de Walter Mocchi dirige-se a São Paulo, onde também apresenta sua temporada lírica no Teatro Municipal. Os problemas se repetem: não será a

primeira ópera da temporada – a sétima, segundo O Estado de S. Paulo de 10/10/1913; Nepomuceno não tem oportunidade de escolher os cantores; não recebe os direitos autorais; e é obrigado a aceitar os cortes que foram decididos pela companhia.

Mesmo assim, o compositor comparece à estréia da peça, recebido com grande entusiasmo pelos músicos e pela imprensa local, como podemos inferir por meio da figura abaixo, na qual Nepomuceno está ao lado de grande número de músicos e compositores paulistas<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Esta imagem foi encontrada nos arquivos do Museu dos Teatros do Rio de Janeiro, mas não contém qualquer informação quanto à sua origem.

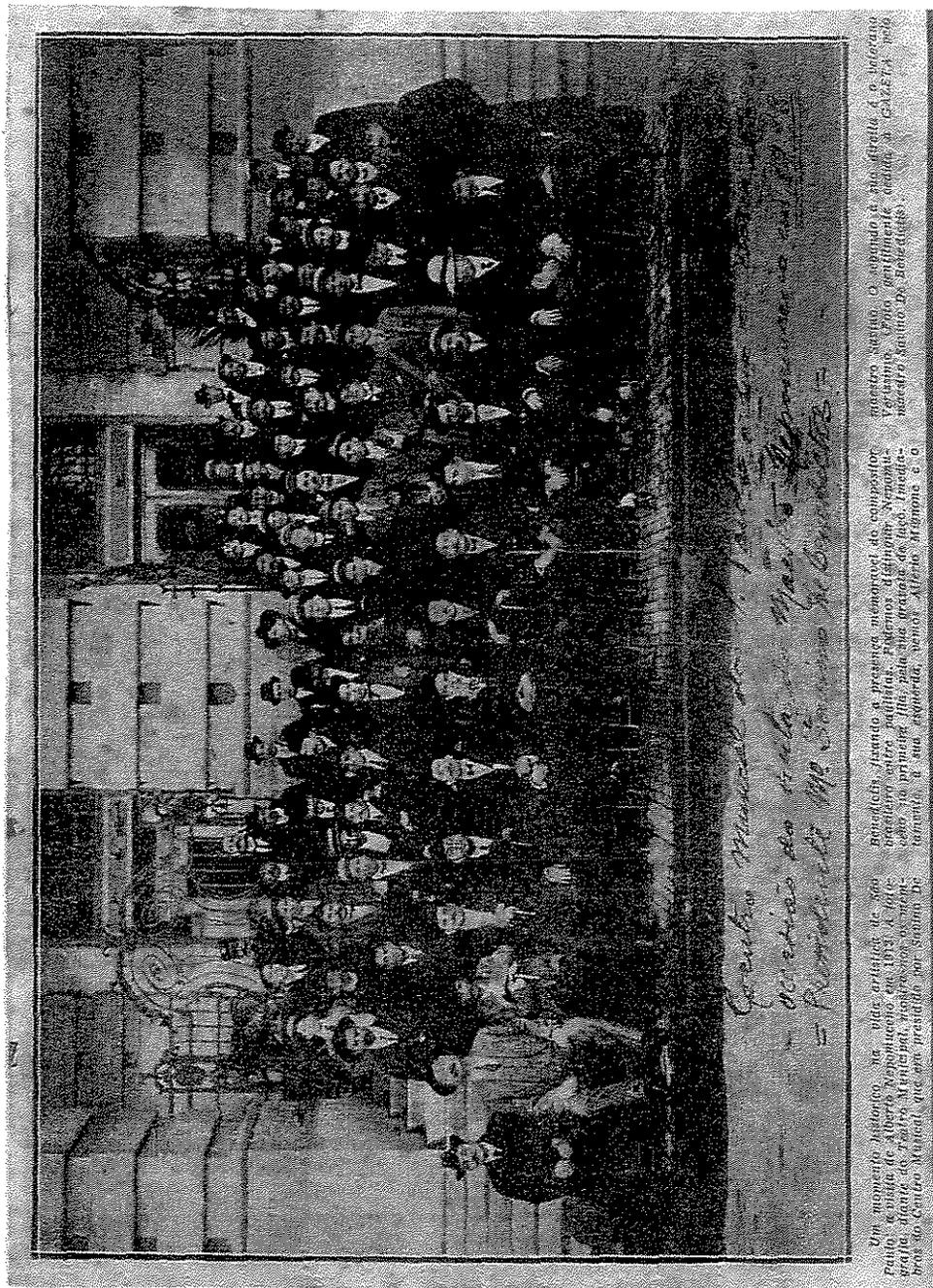


FIGURA 5. Recorte de jornal - Alberto Nepomuceno ao lado de músicos e compositores paulistas.

Na apresentação da ópera, na cidade de São Paulo, toda a festa se repete. A ópera é esperada com grande expectativa. É a ópera de Nepomuceno, professor e diretor do Instituto Nacional de Música, que teve sua grande estréia em Buenos Aires e passou por Montevideu e Rio de Janeiro, sempre com sucesso de público e tratada como preciosa obra do patrimônio artístico nacional.

O público e os periódicos paulistanos mostram que estão cientes de tudo que foi dito sobre a obra pelos jornais argentinos e uruguaiois, citando seus defeitos e qualidades na véspera da estréia na capital paulista. Contudo, os defeitos apontados não afastam o público do teatro e mesmo os críticos não os consideram relevantes para o sucesso da obra.

Não há referências nas crônicas jornalísticas à presença de autoridades políticas ou de intelectuais e artistas àquela récita. Mesmo assim, podemos supor que personalidades como Freitas Valle, amigo de Nepomuceno, e outros intelectuais e artistas teriam comparecido, visto a grande acolhida ao compositor, o que está demonstrado pela imagem acima.

A imprensa, após a estréia, também dará destaque aos mesmos pontos já evidenciados nas outras apresentações da ópera: Carlos Gomes, Wagner e o libreto.

Quanto a Carlos Gomes, a crítica sempre aponta Nepomuceno como o continuador do caminho traçado pelo primeiro, como se fizesse referência a uma linha hereditária em que o compositor de "Abul" é o membro mais novo. Os processos wagnerianos de construção musical estão presentes nas colunas dos jornais ao lado de referências a Verdi, Puccini, Meyerbeer e outros. O crítico do jornal O Estado de São Paulo, que assina "F.", aponta, de forma bastante curiosa, que a obra de Nepomuceno talvez seja algo além dos rótulos que se lhe querem dar:

Além disso, o compositor nos fala numa linguagem musical singela, sem as complicações das extravagâncias harmônicas e das frases rebuscadas o que para muita gente parecerá fora de moda.

O notável crítico e musicógrafo (sic) Hanelick (sic) escreveu: 'Não há arte, que, como a música, gaste, tão depressa, tantas formas. As modulações, as cadências, as progressões de intervalos e sucessões harmônicas consomem-se por tal modo em cinquenta, ou, mesmo em trinta anos, que o compositor inteligente não pode mais servir-se delas e é forçado a procurar uma fraseologia nova, sob pena de cair no terreno das reminiscências'.

Alberto Nepomuceno não ignora isso, e ele próprio declarou que a sua obra não tinha a pretensão de ser de absoluta originalidade no sentido comum da palavra.

Das duas uma, ou o nosso compositor se afastava dos caminhos até aqui trilhados para procurar a originalidade nas excentricidades enigmáticas dos ultra-modernos, ou seguia naturalmente a rota já batida pelos grandes mestres e o seu estilo se ressentiria naturalmente da influência deles.

Nepomuceno preferiu o segundo alvitre e deu-nos uma obra que encerra belezas incontestáveis (O Estado de São Paulo, 10/10/1913).

O Correio Paulistano teve uma visão distinta do processo de criação musical de

Nepomuceno:

Se na escolha e realização do libreto, foi feliz Nepomuceno, não o foi menos na música, em que se notem motivos do nosso folclore musical bem aproveitados, e, belas páginas descritivas que lembram algumas do *Schiavo*, de Carlos Gomes. A 'Abul', é um trabalho da escola moderna com um misto de germanismo e italianismo, este sob o ponto de vista verdiano e verista a um tempo, e aquele ao tocante aos processos wagnerianos. Percebe-se mesmo que Verdi e alguns veristas italianos o inspiraram em várias passagens da sua partitura (Correio Paulistano, 10/10/1913).

O La Fanfula de São Paulo - em língua italiana - entende ainda que a obra apresenta aspectos de boa fatura musical e estrutura orquestral, revelando o grande sinfonista que é o autor, porém sem aludir a uma escola específica. No canto, segundo ele, Nepomuceno está ligado à linha do que ele chama de "escola antiga", seguindo todas as normas que foram propostas por Verdi e Meyerbeer, estando longe da escola wagneriana e pós-wagneriana (Cf. La Fanfula, 10/10/1913). Quanto ao libreto, os críticos são unânimes

em apontar a falta de interesse que ele desperta no ouvinte, visto que consideram a ação cênica lenta e estática demais para um espetáculo musical.

Apesar das críticas, até certo ponto desfavoráveis, a ópera afirma-se pela imprensa como um trabalho sinfônico de grande maestria e uma belíssima sonoridade orquestral em todas as cidades pelas quais passou. A apresentação da obra como um bem cultural brasileiro, uma produção brasileira de exportação, uma obra representativa do Brasil e de sua cultura, que apresenta os brasileiros como iguais diante do mundo civilizado, foi a chave para o sucesso da "Abul" de Alberto Nepomuceno naquele ano de 1913.

Nepomuceno esperava, então, a apresentação de sua ópera no *Teatro Costanzi*, em Roma, pela companhia do empresário Walter Mocchi em 1914.

## **2.4. Itália: O fracasso**

### **2.4.1. Histórico da montagem**

Depois de se apresentar no Brasil, a companhia lírica *La Teatral* parte para a Itália.

Ainda em 1913, no dia 24 de novembro, Nepomuceno escreve uma carta ao empresário Walter Mocchi, enviando as modificações que teria feito na "Abul" - música, texto e cenas - que deveriam ser seguidas na montagem romana. Pede também ser avisado com antecedência da data da estréia da ópera - tendo em vista o que aconteceu em Buenos Aires - e ainda solicita o pagamento dos direitos autorais que ainda não lhe foram pagos, como podemos ver:

Caro Sr. Walter Mocchi.

Congratulações,

Receberá com esta uma partitura do Abul com as correções feitas por mim nos textos português e italiano, na encenação como o trabalho deve ser executado em Roma. Também os cortes, os únicos que se podem fazer, são indicados por sinais nos respectivos lugares.

A própria partitura deve servir para a correção das folhas que podem ser, de acordo com as condições, entregues pelo Sr. ao editor que o Sr. deve encontrar para o Abul, de acordo com o que combinamos.

Peço-lhe que me avise quando o Abul deve ser executado em Roma, para que eu possa partir em tempo de estar lá para os ensaios. E também lhe peço que me diga quando poderei receber meus direitos autorais, já que é meu único meio para viajar a Roma<sup>46</sup>. (Nepomuceno, 24/11/1913. Carta Manuscrita.)

Como Nepomuceno não recebeu nenhuma resposta de Mocchi, escreveu novamente em fevereiro de 1914, pedindo a posição do empresário, o que parece ter deixado o diretor da *La Teatral* ofendido. Nepomuceno, por sua vez, responde que não representa ofensa alguma exigir que um contrato seja cumprido, e inclusive, até aquele momento, ainda não havia exigido o pagamento de multa pelo descumprimento de várias cláusulas do contrato (Cf. Pereira, 1995, p. 262).

Depois de várias negociações, chegam ao consenso de apresentar a ópera na temporada de 1915. Vejamos como se deu a decisão sobre a data de estréia, em uma

---

<sup>46</sup> Caro Sig. Walter Mocchi,

Presente,

Riceverá Lui con questa uno spartito de Abul colle correzione da me fatte nei testi portoghese ed italiano, nella messa in scena che é quella come deve il lavoro essere eseguito a Roma. Anche i tagli, i soli tagli che se possono fare, sono indicate da segni nei luoghi rispettivi.

Esso spartito stesso deve servire per la correzione delle lastre che possono essere, secondo le condizione, da Lei consegnate all'editore che Lei deve trovare per l'Abul, de accordo con quelle che abbiamo combinato.

La prego di farmi sapere quando deve essere eseguito Abul a Roma, perche io possa partire in tempo di essere cola per le prove. ed anche la prego di dirmi quando potrò ricevere i miei dritti d'autore dacche sono essi i miei sole mezzi per il viaggio a Roma.

Alberto Nepomuceno (Nepomuceno, 24/11/1913. Carta Manuscrita).

entrevista dada por Nepomuceno ao jornal A Noite, após a apresentação da "Abul" em Roma:

De fato, pelo contrato, "Abul" deveria ter ido à cena na segunda quinzena de fevereiro. Constei, depois, em virtude de um telegrama do Sr. Mocchi, em dilatar esse prazo para a primeira quinzena de março. (...) a ópera só foi à cena na última récita de assinatura, a 15 de abril (A Noite, 15/05/1915).

A imprensa carioca acompanha a viagem de Nepomuceno para o que seria seu triunfo maior em Roma, o que também representava uma conquista do Brasil republicano, moderno e cosmopolita. Todos acreditavam no sucesso da empreitada, anunciando sua saída do Rio de Janeiro, em 14 de fevereiro de 1915. Não é sem ardor patriótico que a revista A Época, ao desejar seus votos de boa sorte ao compositor, também apresenta seu ufanismo nacionalista (Cf. A Época, 13/02/1915).

Como podemos entender pela crônica jornalística, Nepomuceno foi recebido em Roma com grandes manifestações de simpatia por intelectuais, artistas, público e imprensa italianos, sendo reconhecido como um "italiano de espírito" conforme registra o jornal La Vittoria (Cf. La Vittoria, 16/04/1915).

Certamente, sua chegada e os dias que se seguiram foram mais uma desilusão para o compositor, que reportou ao jornal A Noite: "Chego a Roma no dia 8 de março, e nada, absolutamente nada se tinha feito. Os cantores não sabiam uma nota da partitura!" (A Noite, 15/05/1915). Ainda para a estréia, foi obrigado a ver sua ópera montada com cortes profundos, cantada por quem ele não escolheu – embora os cantores principais fossem de alto nível e de cachês altíssimos – e como última ópera da temporada.

Vejamos como foi a temporada lírica de 1915, no *Costanzi*:

1. *Il crepuscolo degli dei* - Wagner
2. *Thais* – Massenet
3. *Il Barbiere de Siviglia* – Rossini
4. *La Gioconda* – Ponchielli
5. *Faust* – Gounod
6. *Tosca* – Puccini
7. *La fanciula del west* – Puccini
8. *L'elisir d'amore* – Donizetti
9. *Francesca da Rimini* – Zandonai
10. *Aida* – Verdi
11. *Uma tragédia florentina* – Mariotti
12. *Freda* – Romani
13. *Rigoletto* – Verdi
14. ***Abul* – Alberto Nepomuceno**

O que aconteceu em Roma é bastante similar ao que aconteceu em Buenos Aires: cantores exaustos de uma temporada lírica longa e fatigante; poucos ensaios; solistas e coro pouco à vontade com a ação cênica, tornando-a ainda mais estática. Realmente, não foi um espetáculo de primeira ordem, tendo como agravante a fama de que o público que costumava freqüentar o *Teatro Costanzi*, hoje *Teatro Dell'Opera*, era muito exigente com novas produções operísticas de autores desconhecidos.

Então, no dia 15 de abril de 1915, "Abul" foi à cena com o seguinte elenco: Edoardo Vitale (Dir.); Rasponi (Terak); F. Perini (Shinah); Pertile (*Abul*); Rosa Raisa (Iskah); Berardo Berardi (Amrafel); I. Manarini (una donna); Trucchi Dorini (un schiavo);

Maria Galeffi (una sacerdotessa); coro e orquestra do *Teatro Costanzi*. Do elenco de 1913, só permanecem o baixo Berardo Berardi e o soprano Maria Galeffi.

Mais uma vez, o teatro está lotado de público que deseja assistir à encenação de uma obra brasileira. Destacam-se o corpo diplomático brasileiro em Roma, intelectuais e artistas romanos, jornalistas brasileiros e o autor da versão italiana do libreto, Carlo Parlagreco.

Inicialmente, parecia que "Abul" seria coroada de louros, já que, ao final do primeiro ato, "o mais fraco da ópera", segundo o próprio Nepomuceno (Cf. A noite, 15/05/1915), os artistas receberam quatro chamadas ao procênio e o autor três. O segundo ato foi recebido, entretanto, com certa frieza, com apenas duas chamadas aos artistas e uma ao autor, e mesmo algumas vaias e assobios. O último ato terminou sob o silêncio total do público. Como e por que isso aconteceu?

A crítica especializada dos jornais romanos aponta alguns fatores como sendo responsáveis pelo fracasso de "Abul": queixam-se do fato de não encontrarem na ópera nenhuma alusão à cultura brasileira, ao folclore nacional, aos sons e perfumes das matas brasileiras, como encontravam em Carlos Gomes – por certo o único compositor brasileiro conhecido pelo grande público italiano naquele momento (e suas óperas provavelmente ainda estavam na lembrança de muitos!).

Os periódicos italianos também se referem à obra de Nepomuceno como sendo da escola wagneriana. Alguns dizem que o compositor segue os ditames dessa escola como uma bíblia (Cf. Tribuna, 17/04/1915). Outro ainda aponta que, das características dessa escola, são encontrados em "Abul" defeitos como a prolixidade e o enfado (Cf. La Vittoria, 17/04/1915). Esses aspectos não chegam a ser o principal fator de reprovação da construção

musical da ópera "Abul"; em todos os jornais condena-se a técnica excessivamente escolástica e já fora de moda que o compositor empregou no conteúdo e na forma musicais.

Junto a essa última característica composicional, os críticos tecem longos comentários sobre o libreto escrito por Nepomuceno. Os adjetivos empregados para qualificá-lo são: cinza, pesado, desinteressante, inútil, monótono, entre outros tantos. Percebemos, nos jornais romanos pesquisados, que todos apresentam o libreto como o grande vilão do desastre ocorrido naquela estréia de 15 de abril. Observam que as cenas são monótonas e carecem de movimento cênico (principalmente o primeiro e o segundo atos), que o texto é de pouca riqueza poética e que todo o ambiente criado por ele não facilita a composição de uma ópera realmente interessante.

Apesar disso, percebemos muitos elogios à maneira com que Nepomuceno orquestrou a sua ópera, ressaltando a sua força expressiva e melódica, sua maestria em lidar com os timbres. Vejamos de que forma estes pontos estão colocados nas colunas dos periódicos:

A ópera certamente revela em seu autor um músico muito culto, mas falta nela aquela centelha que sacode, aquele ímpeto que transporta e eleva, aquele sopro de poesia musical que, unida àquela palavra, tenha a virtude de comover e convencer (...). O músico não conseguiu elevar-se dos lugares comuns e certamente não entendeu dentro de si a força daquelas paixões, o calor daqueles sentimentos; e assim o fenômeno físico do som não mostra a verdadeira e completa beleza, já que Nepomuceno não acrescentou aquele atributo divino que é a expressão: prestígio e vida de toda obra de arte.

Abul, sem este sopro de verdadeira inspiração, se apresenta como um ótimo trabalho, de boa fatura, mas de maneira completa demais e de tipo rudimentar. Aqueles coros, por exemplo, que preenchem pesadamente toda a primeira parte do terceiro ato, figurariam muito bem num oratório, mas totalmente fora de lugar numa ópera, por sua irritante exatidão escolástica. Através desta forma demasiado composta e, portanto, de uma cinzenta uniformidade aparecem alguns trechos que contudo não emitem raios de luz e que podem ser notados, mas isto é muito pouco para constituir uma verdadeira e vital obra de arte.

Nenhuma parte neste Abul suscitou o aplauso entusiasta do público; tudo acontece numa honesta uniformidade sem desaprovações e sem louvor; a melodia, se assim se pode chamar uma eterna e retorcida melodia, é sem significado e sem cor; os procedimentos orquestrais são velhos e abusados; o tom das vozes induz os cantores a contínuos berros.

Esta, com toda a franqueza, é a música com a qual Nepomuceno caracterizou o seu libreto. E que libreto! É pior do que aqueles tantas vezes por nós criticados e desaprovados, e disso é de autoria – e isto é imperdoável – o mesmo músico! Gostaríamos logicamente de perguntar-lhe o que achou de interessante naquela ação diluída em quase quatro atos, destituída de qualquer interesse cênico e privada de qualquer sopro de poesia. Os longos e excessivos discursos confiados aos personagens tornam pesado o diálogo; a ação procede lenta; as danças são apenas um meio para prolongar a ópera; a última cena que deveria correr rápida rumo à catástrofe se delonga num eterno e inútil monólogo de Iskah; o segundo ato é um inteiro dueto sem movimento cênico; a primeira parte do terceiro ato, construído unicamente para o episódio brevíssimo do rapto do menino, é composta cenicamente por um coro que permanece parado num bravo semicírculo do princípio ao fim do ato e que resulta simplesmente opressor.

Ora, destes libretos não podem derivar as obras de arte (Corriere de Italia, 16/04/1915).<sup>47</sup>

A música de Abul, entre as qualidades de clareza e de nobre fatura, tem o grave defeito de aparecer velha e superada, no conteúdo e na forma. É a música de um

---

<sup>47</sup> L'opera certamente rivela nel suo autore un musicista molto colto, ma manca in essa quella scintilla che scuota, quella slancio che trasporta e sollevi, quel soffio di poesia musicale che sposata a quella parola abbia la virtù di commovere e convincere. (...) il musicista non é riuscito a sollevarsi dai luoghi comuni e non há inteso certo dentro di se la forza di quelle passioni, il calore di queisentimento; e il fenomeno fisico del suono cosi nom assurge a vera e compiuta bellezza, giacchè il Nepomuceno non vi há aggiunto quel divino attributo che è l'espressione: prestigio e vita di ogni opera d'arte.

Abul, senza questo soffio di vera ispirazioni si presenta come um ottimo lavoro, di buona fatura, ma di maniera troppo compiuta, e di tipo rudimentale. Quei cori ad esempio, che rumpiono pesantemente tutta la prima parte del terzo atto, sarebbero ottimi in um oratorio, ma assolutamente fuori posto in um'opera, per la loro irritante corretezza scolastica. Attraverso questa forma troppo composta e quindi di uma grigia uniformita passano, senza sprigionare però lampi di luce alcuni pezzi, che si fano osservare ma è troppo poco per costituire uma vera e vitale opera d'arte.

Nessun pezzo in questo Abul ha suscitato l'applauso prorompente del pubblico; tutto vi si svoglie in una onesta uniformità senza biassimi e senza lode; la melodia, se cosi si puo chiamare un eterno e contorto melodiare, è senza significato e senza colore; i procedimenti orchestrali sono vecchi e abusati; la tessitura delle voci induce i cantanti ad urla continui.

Questa, com tutta franchezza, è la musica com la quale il Nepomuceno ha rivestito il suo libreto. E che libreto! É peggiore di quelli tante volte da noi criticati e spregiati, e ne è autore – e ciò è imperdonabile – lo stesso musicista! Vorremmo logicamente domandragli cosa ha trovato di interessante in quella azione diluita in quase quatro atti, destituída di ogni interesse scenico e priva di ogni alito di poesia. I lunghi eccessivi discorsi afficiati ai personaggi appesantiscono il dialogo; l'azione procede lenta; le danze non sono che espediente per allungare l'opera; l'ultima scena che dovrebbe correre rápida verso la catástrofe, si dilunga in um eterno quanto inutile monologo di Iskah; il secondo atto è tutto um dueto senza movimento scenico; la prima parte del terzo atto, costruito unicamente per l'episodio brevissimo del rapimento del bambino, è composto scenicamente di um coro che se ne sta inchiordato in un bravo semicerchio dal principio allá fine dell'atto e che risulta semplicemente opprimente.

Ora da questi libretti non possono scaturire le opre d'arte (Corriere de Italia, 16/04/1915).

acadêmico, de um estudioso, de um homem culto, que, se possui a certeza de uma perícia orquestral, não consegue livrá-la do frio peso da sua cultura, fora de qualquer horizonte de modernidade.

Por isso no *Abul* não encontramos originalidade de visão ou de estilo, mas derivação e certas reminiscências que se apoiam numa linha de valentia austera e convencional. Quanto à substância desta música, ela não suscita emoção profunda e duradoura, por causa dos mesmos defeitos já notados: no máximo, dado o fácil e plano enredo da partitura, pode não chegar a ofender um público sincero, burguês, pouco exigente.(...)

Depois do quase sucesso do primeiro ato que já pusera a dura prova parte do público, o segundo acabou com duas chamadas aos artistas e ao autor, contestadas com bastante vivacidade. Os dardos mordazes do público eram porém dirigidos mais às amenidades do libreto do que à substância da ópera, que contém algum momento feliz, melhor do que no cinzento e tedioso primeiro ato. Naturalmente, colocados nestas condições psicológicas, os ouvintes não perceberam os defeitos mais grosseiros da ópera, passando por cima dos episódios melhores, como o interlúdio, o coro da primeira parte e a dança do fogo, que passaram despercebidos. Toda a última parte do *Abul* encontrou o público no estado de... saturação. O argumento pareceu ingênuo, fora de toda a realidade, enfadonho. A cortina caiu entre um silêncio grave, seguido, aos primeiros sinais de aplausos, de evidentes e gerais desaprovações (*La Vittoria*, 16/04/1915).<sup>48</sup>

A idéia do libreto não seria em si mesma ruim, mas merecia um desenvolvimento poético mais cuidadoso e menos monótono.

A isto talvez e em grande parte se deve o fato de que a música não conseguiu totalmente satisfazer os ouvintes; não porque ela não tenha qualidades, como por exemplo, a melodia, o acordo perfeito de todas as suas partes e a bem cuidada orquestração, mas precisava de algo melhor, menos uniforme e menos prolixo; pois, se é verdade que a música deve estar sempre nos limites do rigor escolar, é também

---

<sup>48</sup>La musica di *Abul* tra pregi di chiarezza e di nobile fattura, há il grave difetto di apparirci come vecchia e superata, nel contenuto e nella forma. E la musica d'un accademico, di uno studioso, d'un uomo colto, il quale, se si rende ragione d'una sicura perizia orchestrale, no vierce a libertala della fredda pesantezza della própria cultura, rimasta fuori d'ogni orizzonte di modernità.

Percio in *Abul* non troviamo originalità di visione o di stile ma dirivazione e riminiscenze varie, che s'adagino in una línea di austera, convenzionale bravura técnica. Quanto alla sostanza di questa musica, essa non suscita emozione profonda o durevole, per gli stessi difetti già notati: tutt'al più, data la facile, piana tessitura dello spartito, può non offendere un pubblico sereno, borghese, poco esigente. (...)

Dopo il quase successo del primo atto che aveva dovuto già mettere a dura prova parte del público, il secondo si chiuse con due chiamate agli atisti e all'autore, assai vivacemente contrastate. Gli strali del pubblico eran però diretti più alle amenità del libreto, che alla sostanza dell'opera, che contiene qualche momento felice, meglio che nel grigio e noioso primo atto. Naturalmente, postisi in questi condizioni d'animo, gli ascoltatori non s'accorsero che dei difetti pur grassi dell'opera, sorvalando sugli episodi migliori, quali l'interludio il coro della prima parte e la danza del fuoco, che passarono inosservati.

Tutta l'ultima parte dell'*Abul* trovò il publico allo stato di... saturazione. L'argomento apparve ingênuo, fuori di ogni realtà, stucchevole. La tela cadde fra un silenzio grave, seguito, ai primi acceni d'applausi da evintissime generali disapprovazioni (*La Vittoria*, 16/04/1915)

verdade que ela precisa de amplidão na composição e de inspiração verdadeiramente musical (L'Osservatori Romano, 16/04/1915).<sup>49</sup>

(...) o libreto não oferece grande variedade de situações: é um libreto preponderantemente estático, onde os personagens se movimentam lentamente e sem contornos precisos.

Esta uniformidade de ação só podia prejudicar a música a qual, obrigada a comentar umas situações sem forte interesse dramático, devia adaptar-se muito freqüentemente a formas descritivas e decorativas prolixas.

O maestro Nepomuceno, porém, é um músico digno de estima e do seu valor testemunham não poucas páginas bem sucedidas da partitura.

Em toda a ópera nunca há vulgaridade. O maestro não possui uma fisionomia tipicamente sua, mas exprime de modo feliz o seu pensamento: com dignidade e com oportunos comentários orquestrais.

A orquestra é tratada com mão franca, e o mesmo pode-se dizer dos coros, cujas partes se movem com simpática segurança (L'Osservatori Romano, 16/04/1915).<sup>50</sup>

15 de abril, como última novidade da estação, *Abul* de Nepomuceno. O autor, grande admirador de Wagner, apresenta somente os defeitos do Mestre: a prolixidade do trabalho, o tamanho interminável das cenas, a falha do movimento, não revelando nenhum átimo de inspiração. Os aplausos que a princípio tinham evocado o maestro à ribalta foram diminuindo sempre mais até o fim, mostrando ao 'Mensageiro' a desaprovação geral. (Frajese, 1977, p. 94)<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>L'idea del libretto non sarebbe per se stessa cattiva, ma meritava uno svolgimento poetico più curato e meno monotono.

A ciò forse ed in gran parte si deve se la musica non è riuscita del tutto a soddisfare gli uditori; non che essa non abbia dei pregi, quali ad esempio la melodia, le accordi perfetti in tutte le sue parti e la buona accurata orchestrazione, ma ci voleva qualche cosa di meglio meno uniforme e meno prolissa; che la musica se è vero che deve stare sempre nei limiti della correttezza scolastica, è vero anche che ha bisogno di ampiezza compositiva e di estro veramente musicale (L'Osservatori Romano, 16/04/1915)

<sup>50</sup>(...) il libretto non offre grande varietà di situazioni: è un libretto prevalentemente statico, e dove i personaggi si muovono lentamente e senza contorni precisi.

Di questa uniformità dell'azioni non poteva non risentire la musica, la quale costretta a commentare delle situazioni senza forte interesse dramático, deve adattarsi troppo spesso in prolisse forme discrittive o decorative.

Il maestro Nepomuceno è peraltro un musicista stimabile, e del suo valore fanno fede non poche pagine riuscite della partitura.

In tutta l'opera non c'è mai vulgarità. Il maestro non ha una fisionomia tipicamente sua, ma esprime in modo felice il suo pensiero: con dignità e con appropriate commenti orchestrali.

L'orchestra è trattata con mano franca, e lo stesso dicasi dei cori, le cui parti si muovono con simpatica sicurezza..." (L'Osservatori Romano, 16/04/1915)

<sup>51</sup>Il 15 aprile, come ultima novità della stagione, *Abul* di Nepomuceno. L'autore, epigono e fervente ammiratore di Wagner, colse soltanto i difetti del Maestro: la prolissità del lavoro, la lunghezza interminabile delle scene, la mancanza di movimento, no rivelarono mai un attimo di ispirazione. Gli applausi che da principio avevano evocato il maestro allà ribalta si intiepidirono sempre più e allà fine, stando al 'Messaggero' (sic) le disapprovazioni ebbero il sopravvento..." (Frajese, 1977, p. 94)

Se há, como houve em Buenos Aires, um artigo de jornal que possa ser considerado como um porta-voz das opiniões italianas em relação à ópera "Abul", este poderia ser o escrito pelo colunista do jornal Tribuna, e que veremos aqui integralmente, devido à sua importância para entendermos melhor o que ocorreu:

A nossa tarefa hoje é particularmente penosa. Cabe-nos o honesto dever de constatar a sorte adversa ocorrida ao 'Abul' do maestro brasileiro Alberto Nepomuceno e, o que é ainda mais triste, declarar que o severo juízo pronunciado ontem à noite pelo público do 'Costanzi' foi justo e sereno.

Sentimos não poder levar ao maestro Nepomuceno uma palavra de conforto: sentimos muito, pois ele, no fundo, é um músico culto e alheio ao vulgar, um profissional consciencioso, um gentil-homem perfeito e, mais ainda, um amigo sincero dos artistas italianos que chegam todo ano em grande número ao Rio de Janeiro. Teria sido muito agradável para nós poder oferecer-lhe uma hospitalidade... artística carinhosa; mas, qual deve ser a nossa posição frente ao seu 'Abul'? Precisaria ser desleal ou doente mental para considerar este drama lírico como uma produção significativa e vital. Ainda que a escola musical do Brasil não seja, nos nossos dias, florescente e fecunda, temos certeza que dela poderão surgir óperas bem diversas e bem mais interessantes que 'Abul', óperas nas quais circule um ar puro e passe o acre perfume das lendárias florestas virgens. Por que Nepomuceno, antes de perder tempo comentando musicalmente as aventuras do profeta Abul e compondo hinos meyerbeerianos em honra do bem feio deus Urki, não procurou coletar os cantos da sua linda terra natal e se servir deles para compor um trabalho teatral no qual a alma ardente e sonhadora do Brasil se revelasse em todo o seu vigor? De resto, está sempre em tempo dedicar a sua atividade de compositor a tal obra que poderia se tornar importante e fascinante. Mas – pelo amor de Deus! – que ele medite longamente antes de moldar um novo libreto! Lembre-se que a culpa principal do insucesso acontecido ao 'Abul' deve ser atribuída ao defeito do poema dramático tirado da novela de Herbert C. Ward.

A fábula de 'Abul', ingênua e tênue, torna-se inconsistente e tola pelo prolixo desenvolvimento. O deus Urki, que recebe os sufrágios apaixonados de Terak (sic) e Amrafel, não nos entedia menos que o 'deus da bondade' pelo qual o iluminado 'Abul' tem uma legítima preferência. A ação se desenvolve na Caldéia, mas poderia se desenvolver também na Terra do Fogo ou na Lapônia. De oriental no 'Abul' há somente os sacerdotes salmodiando, os acompanhamentos que aparecem num céu de uma moldura de viçosas palmeiras, as danças pseudo-sagradas num templo enfumado das resinas, etc. Toda a armação da Aída' e do 'Rei de Lahore'. Nada de diferente e de inesperado que ofereça ao olhar uma nova e agradável sensação. Deixamos de lado, toda a crítica a respeito do infalível idílio de Abul e Iskah, idílio plácido que se desdobra num jardim povoado de passarinhos invisíveis mas petulantes, que sabem de cor a partitura do 'Sigfrido' (sic) de Wagner e a repetem até fartar.

O maestro Nepomuceno não conseguiu reavivar com a sua música o enfadonho libreto que ele mesmo tinha elaborado. A música do 'Abul' é pesada e cinzenta, a

não ser em poucos episódios que ontem à noite foram percebidos com simpatia por todos os cultores de música que acorreram à saborosa 'première' ao teatro 'Costanzi'.

A parte coral de 'Abul' nos parece bem realizada. Especialmente no terceiro ato, o coro popular e dos seguidores do jovem profeta tem uma efetiva imponência e agrada. É também ótima a 'Dança do Fogo', instrumentada com fina elegância. Não falta, além disso, algum motivo simpático nos lugares contáveis de Iskah e de Abul. Estas breves, eficazes melodias, porém, logo se afogam num rio de reminiscências Wagnerianas e perdem o seu relevo. Nepomuceno é dominado pelo titã de Bayreuth: o 'Anel do Nibelungo' e o 'Parsifal' formam para ele uma espécie de Bíblia musical da qual ele ama evocar os versículos mais expressivos...

Fazemos votos ao maestro brasileiro de poder logo quebrar o tremendo jugo e de encontrar a força para cantar apaixonadamente a glória da sua terra, tão querida a nós italianos. A ele não faltam engenho e cultura necessários para realizar uma tal obra de elevação.

A crônica do espetáculo de ontem à noite, como já dissemos, não é feliz. O público elegante que enchia a sala aplaudiu o primeiro ato de 'Abul', chamando ao procênio três vezes o compositor, mas no segundo ato os sinais de hostilidade se manifestaram e o último acabou num plúmbeo silêncio.

A interpretação foi julgada ótima. A senhorita Rosa Raisa e o tenor Pertile cantaram com arte e bravura. Não tiveram, porém, aquele ímpeto que deriva da convicção de colaborar com o sucesso de uma elevada obra de arte. Foram bem Perini e o barítono Rasponi, que deram um justo relevo às respectivas e difíceis partes de Shinah e Terak(sic). Louvável o baixo Berardi, no papel de Amrofel(sic).

A orquestra, dirigida por Vitale, foi delicada e segura. Excelentes os coros dirigidos pelo maestro Nipoti.

'Abul' se reaperentará amanhã, sábado, a preços populares (Tribuna, 16/04/1915).<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>Il nostro ufficio oggi è particolarmente penoso. Ci incombe l'onesto dovere di constatare l'avversa fortuna occorsa all' 'Abul' del maestro brasiliano Alberto Nepomuceno e, ciò che è anche più triste, di dichiarare che il severo giudizio pronunziato iersera dal pubblico del 'Costanzi' è stato giusto e sereno.

Ci duole di non poter recare al maestro Nepomuceno una parola di conforto: ce ne duole assai, perche egli, in fondo, è un musicista colto e alieno dal volgare, un lavoratore coscienzioso, un gentiluomo perfetto e di più, un amico schetto degli artisti italiani che affluiscono ogni anno in gran numero a Rio de Janeiro. Sarebbe stato assai grandevole per noi potergli offrire un'ospitalità... artistica affettuosa; ma come comportarci di fronte al suo 'Abul'? Bisognerebbe essere sleale o menticati per considerare questo dramma lirico come una produzione significativa e vitale. Per quanto la scuola musicale dell' Brasile non sai(sic), a giorni nostri fiorente e fecunda, noi siamo sicuri che da essa potranno sorgere opre ben diverse e ben più interessanti di 'Abul', opere nelle quali circoli un'aria pura e passi l'acre profumo delle vergini floreste leggendarie. Perchè il Nepomuceno, anzi che perdere il tempo commentando musicalmente le avventure del profeta Abul e tessendo inni mayerbeeriani in onore del bruttissimo dio Urki, non há cercato di raccogliere i canti della sua bella terra natia e servirsene per compore un lavoro teatrale nel quale l'anima ardente e sognante del Brasile si riflettessa in tutto il suo vigore? Del resto egli é sempre in tempo per dedicare la sua attività di compositore a un'opera siffatta che potrebbe riuscire importante e fascinosa. Ma – per amor del cielo! – che egli mediti lungamente prima di foggarsi un nuovo libretto! Si rammenta che la colpa precipua dell'insuccesso toccato all' 'Abul' va attribuita alla manchevolezza del poema drammatico disunto della novella di Herbert C. Ward.

La favola di 'Abul', ingenue e tenue, divinta inconsistente e sciocca per la prolissità dello svolgimento. Il dio Urki, che raccoglie i suffragi appassionati di Terak e Amrafel; ci tedia non meno del 'dio di bontà' per il quale l'illuminato 'Abul' há una legittima preferenza. L'azione si svolge in Caldea, ma potrebbe anche svolgersi nella Terra de Fuoco o in Lapponia. Di orientale, nell' 'Abul' ci sono soltanto i soliti sacerdoti salmodianti, gli accampamenti che si profilano sul cielo in una cornice di palme rigogliose, le danze pseudo-sacre in un

A ópera deveria ser cantada mais duas vezes, como podemos ver no último artigo citado e em outros jornais recolhidos por nós, mas a cantora que interpretava o papel de Iskah - Rosa Raisa - ficou doente<sup>53</sup>, e as récitas foram canceladas.

A imprensa brasileira também dará destaque ao fracasso da ópera de Nepomuceno na Itália. É certo que todos no Brasil desejassem saber o que houve em Roma, e a que se atribuía o insucesso da "Abul". Assim sendo, no dia seguinte ao de sua chegada à capital da República, o compositor concede uma entrevista ao jornal A Noite, na qual, perguntado sobre o fato, expõe sua experiência e sua indignação com a postura do empresário Walter Mocchi diante da apresentação da ópera. Para ele, o problema estava no fato de a ópera ter

---

tempo appettato dal fumo delle resine ecc., ecc. Tutto l'armamentario dell' 'Aida' e del 'Re di Lahore'. Nulla di diverso e di inteso che dia all'occhio una nuova piacevole sensazione. Tralasciamo poi ogni critica riguardo all'infallibile idillio di Abul e Iskah, idillio placido che si snoda in un giardino popolato di ucellini invisibile ma petulanti, i quali sanno a memoria la partitura del 'Sigfrido' di Wagner e la ripetono a sazieta.

Il maestro Nepomuceno non è riuscito a ravvivare con la sua musica il bolso libretto che egli stesso aveva elaborato. La musica dell' 'Abul' è pesante e grigia, salvo in pochi episodi che iersera furono notati con simpatia da tutti cultori di musica accorsi per la gustosa 'premiere' al teatro 'Costanzi'.

La parte corale di 'Abul' ci sembra ben riuscita. Specialmente nel terzo atto, il coro dei popolani e dei seguati del giovane profeta, há una imponenza effettiva e piace. Ottima é anche la 'Danza del Fuouco', strumentata con eleganza squisita. Non manca inoltre qualche spunto simpatico nei luoghi contabili di Iskah e di Abul. Però questi brevi efficaci melodie presto si annegano in un fiume di reminiscenze Wagneriane e perdono il loro rilievo. Il Nepomuceno sta sotto il dominio del titano di Bayreuth: l' 'Anello del Nibelungo' e il 'Parsifal' formano per lui una specie di Biblia musicale della quale egli ama rievocare i versetti piu espressivi...

Auguriamo al maestro brasiliano di poter presto infrangere il giogo tremendo e di trovare la forza per cantare appassionatamente la gloria della sua terra, Tanto cara a noi italiani. Non mancamo a lui l'ingegno e la coltura necessarie per compiere una siffata opera di elevazione.

La cronaca dello spettacolo di iersera, come già abbiamo detto, non è lieta. Il pubblico elegante che affollava la sala aplaudi il primo atto di 'Abul', evocando al proscenio tre volte il compositore, ma al secondo atto i segni di ostilità se ficero manifesti e l'ultimo terminò nel plumbeo silenzio.

L'interpretazione fu giudicata ottima. La signorina Rosa Raisa e il tenore Pertile cantarono con arte e bravura. Non ebbero però quello slancio che deriva dal convincimento di collaborare alla riuscita di un'altra impresa d'arte. Bene la Perini e il baritono Rasponi, che diedero un giusto rilievo alle rispettivi ingrattissime parti de Shinah e Terak. Lodevole il basso Berardi, che era Amrofel (sic.).

L'orchestra, diretta dal Vitale, delicata e sicura. Eccellenti i cori istruiti dal maestro Nipoti.

'Abul' si ripeterà domani, sabato, a prezzi popolari (Tribuna, 16/04/1915).

<sup>53</sup> No dia 17 de abril, dois dias depois, Rosa Raisa cantou o difícil papel título da ópera "Francesca da Rimini" de Zandonai, em uma récita popular, com a bilheteria em seu beneficio... (Cf. Frajese, 1977, pag. 95)

sido apresentada no fim da temporada, na falta de ensaios e em não ter sido dada nenhuma reapresentação da peça como estava estipulado no contrato. Vejamos na entrevista:

Se a ópera tivesse sido cantada na época estipulada, era mais que provável que, mesmo dando-se a falta de aplausos na primeira récita, eu obtivesse um juízo mais razoável nas outras récitas, mesmo porque teria conseguido remover a causa que deu lugar à frieza da claqué. Apesar de ter sido levada à cena no fim da temporada, 'Abul' não teve os ensaios de conjunto necessários, nem o último quadro foi movimentado como deveria.

- Então a sua ópera não será mais representada?

- Pelo contrato, que aliás tem sido tão pouco cumprido, a minha ópera deve ser cantada oito vezes, na presente temporada, nos teatros em que trabalhar a companhia lírica do Sr. Mocchi. Entretanto soube com surpresa (se é que ainda me posso surpreender com essas coisas) que o 'Abul' não figura no repertório prometido ao público do Colon.

Devo dizer que estou absolutamente decidido a obrigar o Sr. Mocchi a cumprir o contrato ao menos uma vez: tanto mais quanto a minha ópera, apesar do seu incontestável sucesso, foi cantada uma única vez em Buenos Aires, na última récita da companhia. Sempre a última! Além disso, o Sr. Mocchi deve-me uma desforra na Itália, pois ele tem grande culpa no insucesso da minha ópera.

- Obrigado maestro, pela sua gentileza. O que nos disse do Sr. Mocchi não nos surpreende. A NOITE, desde que esse empresário por cá apareceu, não se deixou iludir pelas suas lábias. O Sr. Mocchi deveria, aliás, estar farto de saber que a proteção que teve no Rio de Janeiro foi unicamente devida ao fato de levar à cena a 'Abul' (A Noite, 15/05/1915).

A ópera "Abul" não foi mais apresentada pela companhia lírica do empresário Walter Mocchi, e nunca foi montada na íntegra em lugar algum. Mesmo na montagem comemorativa ao centenário do autor em 1964 no Rio de Janeiro, também foi apresentada com cortes. Há notícias de versões reduzidas com acompanhamento de piano que foram montadas, trechos orquestrais gravados em disco e execuções de trechos selecionados (Cf. Corrêa, 1996).

Passemos, então, ao estudo do libreto e sua dramaturgia para compreendermos sua estrutura e a transposição feita por Nepomuceno a partir do *A Romance of Faith* de Herbert D. Ward, trazendo mais elementos para a compreensão da obra e das críticas feitas a ela.

### **3. O libreto, o romance e a dramaturgia**

Neste capítulo, apresentaremos a sinopse do *A Romance of Faith*, de Herbert D. Ward, e o resumo do libreto da ópera "Abul", de Alberto Nepomuceno. Nosso objetivo é analisar de que forma o compositor brasileiro faz a transposição literária do conto para seu texto operístico. Também faremos a análise do argumento da ópera e suas implicações no sucesso, ou não, alcançado pela obra nos diversos teatros pelos quais passou.

#### **3.1. Sinopse do conto original de Herbert D. Ward: *A Romance of Faith***

A tarde está em seu final, e na casa de Terakh há muito movimento para os preparativos de uma grande festa. Aquele era o mês em que se comemoravam os grandes deuses, e o dia seguinte seria dedicado ao deus-lua Hurki. Uma multidão se aglomera nas ruas e fora dos portões da cidade de Ur, na região da Caldéia, para a grande cerimônia deste dia sagrado.

O serviço religioso necessita de um profissional (quase extinto), que possua os dons de pintar e esculpir. Esses dons estão nas mãos de uma única família, cuja descendência remonta desde muitos séculos. Mais do que um simples artesão, para exercer este mister, ele deve desenvolver e alimentar uma rígida consciência das regras religiosas e dos poderes místicos dos deuses. É a sua arte e sua própria crença que, aliadas, alimentam o fervor religioso do povo. Sem ele, a crença nos deuses é impossível, e a religião morre. Terakh, um dos príncipes de UR, conselheiro do grande rei e amigo dos sacerdotes, é este artista, e

sua família tem conservado o dom de esculpir a madeira e cinzelar a pedra de geração em geração.

Patriarca em sua terra, sua família tem a precedência sobre todas as outras. Das suas mãos surgem os deuses.

Neste mesmo dia, no crepúsculo, uma caravana se aproxima da casa de Terakh. Camelos, gado, mulheres e homens caminham em direção ao pátio da casa.

Pelo caminho da caravana e no pátio da casa, ouvem-se gritos: “É o filho de Terakh que voltou do deserto”. Na confusão, o portão se abre. O jovem salta agilmente do camelo. É um homem belo. Seus olhos são de um pensador, de um místico, indicando uma natureza contemplativa, embora também revelem uma grande capacidade de decisão.

Atravessando o átrio de entrada, ele põe-se aos pés de uma mulher e exclama: “Minha mãe!”

Antelai, mulher de Terakh, exulta ao abraçar o filho, agradecendo aos deuses. O jovem, que partira há muito, indaga por seus irmãos e por seu pai e rejubila-se ao saber que estão bem.

Corre, então, ao encontro do pai, encontrando-o em frente à estátua recém-terminada do deus Hurki. Abraçam-se e beijam-se emocionados. O pai, numa expressão de afeto paterno, referindo-se aos filhos, declara: “Haran é meu mais velho, Nakhor é meu mais novo, mas você, acima de tudo, é o mais amado.”

Há dez anos, aquele filho havia pedido a sua parte na herança a Terakh. Com ela comprou rebanhos, tapetes, tendas, escravos, mantimentos, ouro e prata e partiu para o deserto. Lá, como pastor, graças a sua coragem e à ajuda de seus seguidores, sua fama cresceu, e sua influência se espalhou entre as tribos nômades. Por sua inteligência, fortuna,

imaginação e nascimento, o filho de Terakh passou a ser chamado de Abu-ramu, que quer dizer “pai enlevado”. Por tudo isso, era considerado um príncipe entre o povo. Sua fama chegou aos ouvidos do rei de Ur, Amraphel, que viu nele um concorrente e um inimigo de seu reinado, devido a sua grande influência nas terras de Shinar.

Terakh queria que seu filho o substituísse no trabalho de esculpir deuses e servi-los no templo, quando esse completou a maioridade. Abu, porém, respeitosamente, se recusara a aceitar a função, dizendo que, em seu coração, uma voz o impedia de seguir aquele caminho.

Resolvera, então, ser pastor e viver em uma terra distante. O pai, que vira nos olhos do filho uma decisão nascida de forte convicção, consente que ele siga seu caminho.

Agora, diante do filho, Terakh pensa de novo na possibilidade de ver seu antigo desejo satisfeito. Abu-ramu, entendendo o que se passa no coração do pai, olha para a escultura pronta do deus Hurki: em seus olhos, o pai vê que ele não crê e, com receio de que sua heresia seja descoberta por Amraphel, tenta alertar o filho para os castigos reservados a quem não adora o deus-lua. Abu expressa seu destemor e sua convicção religiosa: “Hurki não está ainda entronado, meu pai. Por enquanto, ele é uma estátua sem poder, feita por suas mãos. Quanto ao rei, maior que ele ou que Hurki é o meu Guia. Não temo!” Dizendo isto, fez uma reverência a algo invisível. O velho fica aturdido. Abu-ramu teria encontrado outro deus? Terakh não pergunta. Muda de assunto tentando dar-se tempo para conhecer melhor esse filho.

Conta então a Abu que a jovem Iskah, sua companheira de infância, se tornará sacerdotisa de Hurki. Abu lembra-se da menina, e seu pai lhe informa que ela não é mais uma menina. Tornou-se uma mulher com uma alma independente e livre. Essas qualidades,

porém, fizeram com que Haran – pai de Iskah e meio irmão de Abu - a destinasse ao serviço do templo.

Abu começa a lembra-se de Iskah, de sua imagem selvagem e bela, de seu sorriso franco e luminoso. Isso o faz pensar que ele, o “pai enlevado”, tem muitos escravos e servos, e estes têm suas esposas, mas ele mesmo não tem esposa ou concubina.

Terakh informa ao filho que Iskah se encontrava no jardim interno da propriedade, onde todos os dias, ao cair da tarde, alimenta os passarinhos. Abu segue até lá para encontrá-la. Ao penetrar no jardim paradisíaco de palmeiras e árvores frutíferas, cheio de cores e perfumes, Abu reflete que, sendo amanhã o dia dos sacrifícios ao deus Hurki, também será o dia em que Iskah será enclausurada para sempre no templo.

Abu ouve um gracejo e reconhece a voz de Iskah; não podendo vê-la, procura por sua imagem, esperando ainda encontrar a criança que deixara, mas ela agora é uma mulher.

Os dois se vêem e se sentem atraídos uns pelo outro. Iskah conduz Abu pelo terraço. Enquanto ele a segue, percebe toda a beleza da jovem, seu corpo de curvas perfeitas, seus movimentos graciosos.<sup>54</sup> Pensa então no deus terrível que o pai esculpiu: “Deve a beleza ser sacerdotisa da monstruosidade? Deve a alma pura se curvar a inomináveis mistérios? Deve Iskah servir a Hurki?” Sente seu coração agitado com perguntas sem respostas e é impelido a lutar: Contra quem? Contra Haran? Contra Hurki?

Iskah percebe a sua perturbação e lhe pergunta o que está havendo. Ele responde que não se conforma com o fato de Iskah se tornar sacerdotisa. Os olhos do pastor revelam novos sentimentos. O coração da jovem está aos saltos e quase a sufoca. Ele se torna, para Iskah, como um raio de luz. Na verdade, durante o tempo em que Abu-ramu esteve

---

<sup>54</sup> “Her motions had matchless Grace, her body undulated in perfect curves” (Ward, 534)

distante, ela sempre rezou aos deuses por sua proteção; e quando as notícias de seus triunfos e a fama dos seus feitos chegavam a Ur, ela se orgulhava secretamente deles, sem nunca perder a esperança de novamente encontrar Abu. Agora seus pensamentos e sentimentos estão confusos. Iskah tem consciência de que a vontade de seu pai é lei.

Abu se revolta e afirma que o deus Hurki é apenas uma estátua de pedra, ameaçando destruí-lo.

Iskah teme por sua segurança, consciente do castigo imposto aos que se recusam a adorar a Hurki. Ante a impaciência de Abu, a jovem clama por Ishtar, a deusa do amor.

A invocação da deusa do amor transforma Abu. Para ele é revelado o desejo de sua alma: que Iskah deixe Hurki e seja sua esposa. Ela consente e se entrega a seu abraço.

Iskah, porém, lembra a Abu que, apesar de amá-lo, era tarde, pois está destinada ao deus Hurki assim que nascer o novo dia.

Ao ouvi-la, o pastor conta-lhe o que julga ser o maior segredo de sua vida: “Um novo Deus me comanda em sonhos. Não há deuses maiores que ele. Eu não cultuo outros deuses, nem mesmo Hurki. Meu Deus não é uma pedra. Meu Deus é um espírito” Iskah fica surpresa, mas a atitude de Abu lhe inspira respeito.

Então ele apresenta o novo Deus, cujo nome não é revelado, incorpóreo, nascido antes de todas as coisas, e que ninguém precisa temer, o deus que fez crescer sua fortuna, seu gado, suas plantações, e que também deverá ser o Deus de sua esposa. Tudo isso toca a alma de Iskah, porém, ela se preocupa com a reação do rei e com seu destino que se aproxima.

Abu, então, pergunta se ela acreditará em seu Deus quando ele vencer Hurki.

Nesse momento, são interrompidos por vozes que se aproximam. O pastor sussurra-lhe que, no momento do sacrifício a ser oferecido a Hurki, seu Deus se mostrará.

Retiram-se, cada um para um lado, e Iskah faz sua primeira oração ao novo Deus, pedindo que Ele a faça esposa de Abu.

Amanhece o novo dia. O templo de Hurki está decorado, com sua nova estátua, pronto para a cerimônia e para os sacrifícios. Amraphel, o grande sacerdote e rei, interpretará Hurki, neste dia e durante os serviços religiosos, ocupando o lugar central. O novo ídolo encontra-se em seu altar em frente ao trono do rei.

Um jovem casal de família nobre foi forçado a entregar seu filho primogênito, recém-nascido, para o sacrifício ritual como prova de sua fidelidade à religião e ao rei. O próprio Amraphel o pegará nos braços, e a nova sacerdotisa o lançará nas chamas.

O templo está lotado. As pessoas vêm chegando desde muito cedo para ocuparem os melhores lugares. As personagens mais importantes ocupam lugar de destaque, próximo ao altar dos sacrifícios. Todos estão impacientes para o início da cerimônia em que os atores são apenas dois: Amraphel, o rei-sacerdote, e Iskah, a nova grande sacerdotisa. Há gente por todos os lados, mesmo em cima dos muros do alto zigurate. Também estão presentes os sacerdotes de deuses eclipsados por Hurki, e que sentem ciúmes e inveja do culto, o que gera uma situação perigosa e insustentável.

O serviço religioso se inicia com a entrada dos sacerdotes de Hurki, tendo ao centro o rei em trajes de cerimônia. Eles se posicionam frente ao altar, e o rei inicia acendendo o fogo da pira sagrada onde será lançado o menino. Abu-ramu e seus seguidores começam a chegar e forçam sua passagem entre os crentes já posicionados e até mesmo entre os sacerdotes. Eles se espalham por todo o templo. Amraphel percebe o fato, mas não

vê razão para se preocupar com aqueles pastores maltrapilhos. Dentro de si, o rei planeja subjugar Abu-ramu, fazendo-o seu escravo juntamente com todos os seus seguidores, e tomar seus rebanhos e fortuna.

Abu-ramu não olha para o rei, mas encara o horrendo deus de pedra.

Nesse instante, aparece a grande sacerdotisa Iskah, que, por sua beleza e dignidade, chama a atenção de todos. Traz no colo o bebê que será sacrificado. O rei, ao vê-la, fica maravilhado. Abu percebe o interesse do rei e sente ciúmes.

Iskah entrega a criança ao rei, que faz a oração sacrificial.

Durante esse tempo, Terakh observa seu filho, tentando descobrir o que lhe vai no coração. Ele não desaprova inteiramente as dúvidas do filho quanto ao deus Hurki, mas teme por sua segurança, porque Hurki e seu culto são a base daquela sociedade.

E chegada a hora do sacrifício, quando a sacerdotisa deverá lançar a criança às chamas. Todos os presentes, inclusive os guardas e soldados, sacerdotes e o rei, se ajoelham diante do altar. Nesse momento, Abu tem uma visão privilegiada do espaço que o separa do altar. De um salto, Abu põe-se ao lado da sacerdotisa, tendo à mão direita um grande martelo de bronze, o mesmo que Terakh havia usado para esculpir o ídolo. A um sinal seu, os seus seguidores, dando gritos de contentamento, saem de todos os lados e se postam na frente do altar, circundando-o.

A confusão toma conta do lugar. Uns gritam injúrias contra o sacrilégio, outros estão paralisados, outros ainda caem de joelhos, a maioria recua desorientada. Terakh e os de sua casa, escravos e servos, juntam-se a Abu em um impulso atávico de proteção a um membro de seu clã. Abu-ramu grita: “Homens de UR, povo de Shinar, o Deus que é maior que os deuses de Ur me guia” Assim dizendo, pega o martelo com as duas mãos e impunha-

o, com toda sua força, transforma o ídolo em pó. A multidão é tomada de pavor e desespero, grita e corre de um lado para outro, sem saber para onde ir. Os sacerdotes cobrem o rosto na espera da vingança do deus, que deveria ser fulminante; os clérigos dos outros cultos se olham e se cumprimentam; a superstição e a mágica do deus-lua se desfazem no templo da maior cidade dos caldeus.

Um único degrau separa Abu de Iskah. Ele a alcança e lhe sussurra: “Não é meu Deus maior que Hurki? Siga-me”. Então ela abandona o traje ritual e o segue.

Amraphel, recobrando-se do torpor da surpresa, grita seus soldados que ataquem e destruam Abu e seus seguidores e os joguem na fogueira santa e, junto com eles, contenham também os membros da casa de Terakh. Sem dar atenção ao menino que está em seus braços, o rei deixa-o cair e encaminha-se para suas armas.

Iskah corre a socorrer a criança e a protege em seu peito. Procura a proteção de Abu e sorri, demonstrando que agora aceita sua crença e seu Deus.

Abu-ramu encara Amraphel e diz: “Não me detenha, o meu Deus me guia”, e, tendo pego Iskah pela cintura e nos braços dela o bebê, salta do altar e se dirige para fora do templo com seus seguidores. Nesse momento, os sacerdotes de cultos diferentes, aproveitando-se da confusão e da correria da multidão, matam uns aos outros, espalhando o terror entre todos. Em pouco tempo, a loucura se espalha na turba, tornando o templo o palco de um massacre.

Somente Abu, seus seguidores e a família de Terakh, seus servos e escravos, saíram do templo ilesos. Terakh aproxima-se de Abu e apresenta seus temores sobre o que virá em decorrência dos fatos acontecidos. Antelai, mãe de Abu, observa calada, obediente

ao marido e maravilhada pela ação e coragem do filho; os irmãos retiram-se pouco confortáveis com a nova situação provocada por Abu.

Os discípulos de Abu o procuram e relatam que o povo tem a intenção de fazer dele o novo rei. Abu decide, então, voltar para o deserto. Ele se lembra de que, diante do ídolo destruído, havia tido a oportunidade de, com seu arco, atingir Amraphel, e, por duas vezes, uma voz lhe havia dito que não tirasse a vida de nenhum homem. Em uma terceira vez, Iskah havia levantado a criança para o alto, quase encostando o peito do inocente à ponta da flecha de Abu, e dito: “Abu-ramu, não matarás”. O amado obedeceu e saíram daquele lugar.

Naquele momento de preparação para a partida, um dos pastores chega trazendo uma mulher em prantos procurando por seu bebê, que havia sido destinado ao sacrifício. Iskah entrega o recém-nascido à mãe.

A caravana do filho de Terakh parte. Quando passa pelos portões de Ur, Abu exclama: “Abençoado seja o Deus único. Ele venceu. Eu o sigo. E você, me ama?”, ao que Iskah responde: “Onde você viver eu viverei, onde você morrer eu morrerei.”

\*\*\*\*

Ao vê-los partir, um sacerdote clama ao rei que os elimine, mostrando o seu poder e a força de Hurki. Porém, o rei ordena que os deixem ir em paz. Agora Amraphel conhece um Deus maior que Hurki. E esse Deus protege Abu e seus seguidores.

\*\*\*

Abu e Iskah passam sua primeira noite juntos no deserto. Mais tarde, naquela mesma noite, Terakh aparece no acampamento à procura de seu filho. O velho, que agora se unira à nova crença ao grande Deus de Abu, vem como porta-voz dos homens de Ur, que

querem saber a quem devem oferecer sacrifícios. O pastor responde: “Diga a eles que não devem oferecer nem ao sol nem à lua, nem às estrelas e nem a imagens esculpidas, mas vivam as suas vidas oferecendo-as ao Deus único.”

“E o seu nome?” – perguntou Terakh.

“Ele se chama Ilu Shadai, o Deus Todo-Poderoso”, assim dizendo, faz uma reverência mística, e o velho escultor se vai.

Abu procura por Iskah e lhe fala sobre o mistério que o seu Deus representa. Ele apenas sabe que seu amor é vasto como o céu, mais profundo que os vales da terra. Iskah pede a seu amado que seja ensinada sobre seu Deus, para que ela possa servi-lo.

Naquele momento, manifesta-se a grande atração que há entre eles. E a sós, sob o céu do deserto, se unem para sempre.

Num antigo livro, cuja idade se perdeu no tempo, está escrito que Abu-ramu, filho de Terakh, habitante de Ur, era conhecido como Abraão, o pai dos judeus; e Iskah, sua mulher, era chamada Sarah, a princesa.

### **3.2. A transposição para o libreto de Alberto Nepomuceno**

Primeiro ato:

Ao levantar do pano, o escultor de ídolos, Therak, se encontra ocupado em terminar a estátua do deus Hurki, divindade cruel e sanguinária à qual a cidade de Ur sacrifica crianças recém-nascidas. O artista está orgulhoso de sua obra. Ele é quem dá vida

aos deuses. De seu cinzel surgirá um novo ídolo, que logo será adorado pelo povo, pelos sacerdotes e pelos reis.

Enquanto o marido trabalha, Shinah, impaciente, observa o horizonte do dia que começa. Ela espera pelo filho ausente desde muito tempo e que há de chegar pelo deserto, mas se sente torturada por um sentimento funesto. Crê que a chegada de seu filho Abul, chefe poderoso de muitas tribos caldéias, provocaria a ira de Amrafel, rei de Ur. Vê seu filho em perigo, porém o marido a tranqüiliza.

Repentinamente, um escravo anuncia a Shinah a chegada tão esperada de seu filho. Abul chega acompanhado de seus homens e é recebido com grande carinho por seus pais. Depois de tão longa ausência, Therak e Shinah desejam agradecer aos deuses pela chegada do filho e se prostram diante da estátua inacabada do deus Hurki. Porém Abul, voltado pra o horizonte e fitando o infinito, eleva uma oração a um deus diferente, a um deus incriado e mistério inefável, sendo que os pais, ao se erguerem, se surpreendem com a oração do filho.

Therak reprova Abul, recordando que, quando completou a idade de responder por seus atos, pediu a ele que se consagrasse a Hurki e continuasse sua obra como escultor de ídolos.

Abul respondera que, embora não desdenhasse do trabalho e do gênio de artista, nunca poderia render homenagem aos ídolos de pedra e queria ser livre e seguir uma voz que lhe falava ao coração, por isso partiu para o deserto.

São inúteis as reprovações do pai. Abul não reconhece os deuses cruéis que são esculpidos por Therak, aos quais se deve alimentar com carne humana.

Shinah intervem e tenta dizer ao filho que os sacrifícios são agradáveis aos deuses e que, no dia seguinte, Iskah, a sacerdotisa mais nova de Hurki, sacrificará no fogo sagrado um inocente.

Surpreso por ouvir esse nome, Abul relembra Iskah como sua companheira de infância, sempre alegre e sorrindo. Como poderia ela agora ser uma sacerdotisa de Hurki?

Abul rejeita, definitivamente, o deus Hurki e é repreendido violentamente pelo pai, que o expulsa de casa.

Segundo ato:

A ação se desenvolve nos jardins de um templo caldeu, iluminado pela luz matutina. Ao levantar o pano, a cena está deserta. Ouve-se o canto das sacerdotisas de Hurki, as quais entram acompanhando Iskah, elevando hinos e orações a Hurki, e logo deixam-na sozinha.

Iskah, num momento de interiorização, contempla seu destino. Canta com os pássaros do jardim, quando, inesperadamente, vê adentrar Abul, a quem a sacerdotisa acaba de invocar docemente em seu canto.

Reconhecem-se mutuamente como antigos companheiros, tão unidos pelos puros vínculos da infância. As recordações dão lugar à tristeza e à amargura, quando Iskah deplora seu destino, que a fez sacerdotisa de Hurki.

Abul, então, revela seu Deus a Iskah, sua nova crença que o dominou quando meditava no deserto, e mostra a ela toda a beleza da divindade onipotente, toda luz, amor e harmonia, das quais ele é intérprete e crente fervoroso.

Iskah o escuta e se deixa convencer pelas idéias de Abul. Ela compreende, então, seu horrível destino e se entrega em total confiança ao profeta. Nesse momento, chegam as sacerdotisas à procura de Iskah. Ela pede a Abul que abandone o templo antes que sua presença seja descoberta. Abul promete resgatá-la no dia seguinte, no momento do sacrifício ao deus Hurki.

### Terceiro ato – Primeiro quadro

A cena mostra o acampamento de Abul e sua gente às portas da cidade. É de manhã. Os seguidores de Abul saúdam seu líder e profeta e exaltam ao novo Deus. Nesse momento, Shinah entra trazendo notícias e se emociona ao ouvir as preces dos seguidores de seu filho.

Shinah e Abul se encontram, e ela lhe revela que Amrafel pretende persegui-lo por causa da nova fé e pelo ciúme causado pelo profeta ao rei de Ur, por sua riqueza e poder perante o povo.

Neste mesmo momento, soldados de Ur retiram um recém-nascido de uma das mulheres do séquito de Abul para sacrificá-lo ao deus Hurki. Ouvem-se gritos e tumulto e a mulher clama pela interferência de Abul. Porém, ele, para surpresa de todos, pede que deixem os soldados livres e que confiem no Deus do amor, que impedirá a consumação do sacrifício.

Conta a seus seguidores a história de um homem que, não tendo filhos, recebeu o milagre de ser pai por intermédio de Deus. Um dia, para provar sua fé, Deus ordena que

entregue seu filho como sacrifício. No momento do ato sacrificial, uma mão protetora detem a adaga e devolve o filho ao pai.

#### Terceiro ato – Segundo quadro

A cena acontece no templo de Hurki, onde o ídolo de pedra recém-esculpido por Therak domina. Uma pira está pronta para ser acesa e celebrar o sacrifício, que traz ao templo o rei, sacerdotes, sacerdotisas e o povo.

Entram todos no recinto. Abul e os seus, sem serem reconhecidos, ocupam seus lugares no templo. Começa a cerimônia, e o rei ordena a Iskah que faça o sacrifício do inocente, porém a sacerdotisa resiste a cumprir a missão.

O gesto de Iskah é percebido por todos, e o rei insiste mais uma vez que ela cumpra sua missão. No seu desespero, a sacerdotisa relembra as palavras de Abul, sua promessa para este dia, e grita seu nome. Abul avança em resposta ao chamado. O rei pega sua lança e a atira em direção a Abul sem conseguir feri-lo. Abul, com sua lança, possuído pela cólera divina, derruba ao chão a estátua de Hurki, fazendo-a em pedaços.

O terror domina os presentes. A maioria corre desesperada, e Abul permanece frente ao altar vazio, triunfante. Therak, naquele momento, compreende a força do Deus de bondade de seu filho, que salva as criaturas e defende seu filho da ira do rei de Ur.

Abul e Iskah finalmente estão juntos. Iskah pede a Abul que a leve consigo para o deserto onde viverá para sempre a seu lado.

### 3.3. Estudo comparativo das personagens

Pesquisar o processo que envolve a criação de uma personagem apresenta uma certa complexidade. São inúmeros os elementos que entram em sua composição, uma vez que, ao criar uma personagem, o poeta deixa atuar livremente sua imaginação criativa. O estudo da personagem encontra-se no cruzamento de várias disciplinas. Aqui nos limitaremos ao estudo da personagem no romance e no libreto, tentando situá-la em sua própria diversidade dentro de modelos teóricos que consideram esta realidade complexa.

Segundo Irley Machado, “em sua etimologia, *persona* era a máscara usada pelos atores romanos, servindo para, nas representações ao ar livre, aumentar-lhes a figura e ampliar a voz, já como herança da tradição teatral grega” (Machado, 1994, p.19), sendo possivelmente o mais antigo elemento cênico. Enquanto elemento cênico a máscara é um objeto que remonta à representação de animais em rituais sagrados. De acordo com Castagnino, “por transporte semântico, depois, a palavra *persona* designou a configuração externa do ser, o contorno, o físico, o material” (Castagnino, 1968, p. 125).

No entanto, não existe no grego antigo um termo específico para designar o que se entende hoje por personagem. Aristóteles utiliza o particípio do verbo agir, *Persone* (*Πραττοντης*), para falar destas figuras antropomórficas que aparecem sobre a cena ou nos romances. A poética define as personagens como simples suportes da ação, servindo ao desenvolvimento da intriga. A descrição mimética implica sempre numa transposição do real, uma transformação essencial da coisa imitada. A ficção deve, pois, seguir certas regras de organização interna que asseguram a coerência desse ser.

A personagem é um ser organizado que obedece às leis de um sistema. Sua unidade é formada de elementos que gravitam ao redor de um núcleo central. Ela depende do espaço social no qual evolui e do jogo de relações que se estabelece entre ela e o seu meio. O espaço determina sua personalidade e, ao mesmo tempo, o explica, realizando assim seu retrato físico e moral. Defini-se como uma pulsão natural, marcado por uma relativa inconsistência sob o efeito do movimento da obra.

É preciso ainda pensar na relação da personagem com os valores instituídos, pois são estes valores que vão caracterizá-lo ou não enquanto herói. O 'herói' seria o ponto de fuga sobre o qual se polariza o olho do leitor ou espectador, que percebe os valores respectivos desta personagem e a hierarquia que se manifesta na ficção. Assim, o herói mítico ou épico é fracamente individualizado, uma vez que é o indivíduo consciente de sua irreduzível singularidade que alcança o estatuto de herói.

A personagem, enquanto um ser que age, revela através de sua atuação suas várias facetas, mas nunca é desligada do contexto universal em que se encontra, determinando seu futuro e suas próprias reações num encadeamento ininterrupto, seqüencial e desafiador. No dizer de Anatol Rosenfeld:

Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que absorveram as palavras do texto e passaram a constituí-las, tornando-se fonte delas exatamente como ocorre na realidade. (Rosenfeld, 1963, p.23)

Considere-se, ainda, que uma análise de personagens se serve, via de regra, de conceitos valorativos próprios da formação cultural de cada um, do meio ao qual pertence, de vivências e de uma visão particular do mundo.

Não se pode esquecer que há uma grande diferença entre a personagem do romance e a personagem de um texto dramático. Em síntese, a personagem do romance sofre a ação de um narrador, enquanto a personagem de um texto dramático é decodificado por meio de suas ações. Ela é o que faz, aquilo que diz e o que dizem dela as outras personagens. É nesse sentido que procuraremos analisar diferenças e semelhanças que revelam as personagens do romance de Ward e as personagens do libreto de Nepomuceno.

As personagens do conto de Ward passam por algumas transformações de nomes quando aportam no libreto de Nepomuceno. Na maioria dos casos trata-se de uma adaptação a uma forma escrita para o português. Quanto às outras mudanças não foi possível identificar o motivo que levou o compositor a fazê-las: Abu-ramu transforma-se em Abul; Terakh muda-se para Therak; Iskah conserva a grafia; Antelai torna-se Shinah (muito parecido com Shinar, região onde estava situada a cidade de UR); Amraphel torna-se Amrafel.

A maior metamorfose pela qual passam as personagens, no entanto, é aquela relacionada a suas personalidades. Em Ward, percebemos uma aproximação maior do que seria esperado encontrar nos habitantes da Caldéia, cerca de três mil anos antes de Cristo. São constatados ainda, na criação de cada uma das personalidades, as paixões, os medos, os sentimentos presentes na alma de qualquer ser humano de hoje ou de então.

Nepomuceno, ao escolher mostrar em seu libreto a história do escritor americano com o enfoque no plano religioso, fez de suas personagens monoblocos sentimentais nos quais uma única paixão as move, destituindo-as, em grande parte, de sua humanidade.

Abul, o protagonista da ópera, é retratado como um ser tomado pela paixão por um novo Deus. Um Deus que lhe teria sido revelado em seu 'exílio' no deserto. Esse

sentimento está acima de tudo e de todos, e, até mesmo, da relação com seus pais, com Iskah e seus seguidores. Abul institui-se como o que traz a boa nova e sabe como tudo transcorrerá. Ele mesmo parece ser a personificação do próprio Deus que invoca em suas orações. Sua memória de Iskah na infância passa pelas brincadeiras, pela lembrança de seu sorriso de menina, mas não parece manifestar nenhuma menção mais sensual em suas palavras. No momento em que se encontra com a jovem, sua injúria se deve ao fato de que ela se entregará a um sanguinário deus de pedra, o que, para ele, representa uma farsa, mas, em nenhum momento, ele parece interessado na própria Iskah enquanto mulher. O amor platônico impera sobre esse profeta do deserto.

Por sua vez, Abu, no conto de Ward, parece mais revestido de humanidade. Apesar de ser apresentado como um místico pelo escritor, está também interessado em coisas mais humanas. Sua relação com seus pais e Iskah segue padrões mais cotidianos, com sentimentos conflitantes que se apresentam em conjunto. Quando se encontra com Iskah, seu desejo por ela é evidente. Seu olhar está preso nas curvas do seu corpo, na cor de sua pele, no seu pescoço sinuoso, em sua beleza inebriante. É esse desejo, quase irrefreável, que precipitará o desenrolar dos fatos; será por ele que Abu enfrentará o poder instituído, o culto a Hurki, da única forma possível para salvar sua amada, encontrando forças para tanto no Deus único, que ele havia conhecido no deserto, e testemunhando, não apenas para sua escolhida, mas para todos os presentes na cerimônia ritual do deus Hurki, que seu Deus é maior que todos.

Também a personagem Iskah tem personalidade diversa em cada um dos textos. No conto, Iskah é uma mulher jovem, tem 16 anos, espírito independente, que não aceita comandos ou conselhos, é selvagem e livre, como escreve Ward. Esta mesma personalidade

faz com que ela seja enviada para a clausura no templo de Hurki, de onde jamais sairá até sua morte. Em seu encontro com Abu, demonstra liberdade e tranqüilidade de ação, evidenciando receios quanto a seu destino ao final do encontro com o protagonista, mas, acima de tudo, o que percebemos é sua coragem. Também ela percebe Abu como homem, observa seu corpo e sua beleza, seu caráter e força; do mesmo modo, se entrega a uma paixão muito humana e pouco mística.

A Iskah do libreto é frágil e tímida em relação a Abul. Seu encontro com o pastor se baseia em seus lamentos e na revelação de sua paixão infantil por ele. Não percebemos sua coragem, e sua característica principal é a constante dúvida sobre suas ações, à espera por uma tutela de outrem.

Uma ação que pode expressar a diferença da personalidade de Iskah no conto e no libreto é quando, depois de vencido e quebrado o ídolo, Iskah aceita ser esposa do profeta: no romance, a jovem diz decidida: “onde viver, viverei; onde morrer, morrerei”; no libreto, Iskah pede que Abul a leve para onde ele for.

Therak é uma personagem que recebe um relevo maior na trama de Nepomuceno do que possui originalmente no conto. Essa personagem, que abre a ópera, aparece como um escultor de ídolos, orgulhoso de seu trabalho, encantado com o poder de suas estátuas sobre o povo que as adora. Sua relação com o filho é autoritária, e a revelação da heresia de Abul ao cultuar um novo Deus, dizendo-O maior que Hurki, faz com que ele expulse o filho de casa. Sua participação na trama praticamente termina aí.

No conto, Terakh revela ter ciência de sua posição na hierarquia religiosa de Ur, sua proximidade com o poder, e afirma o quanto esta contigüidade é interessante para que seja mantida a solidez da religião e do Estado. Mas o relacionamento com seu filho é de

amor e respeito; esse pai consegue enxergar no filho seu valor e sua coragem. Não há um conflito irreconciliável, mesmo porque o escultor não é totalmente avesso às dúvidas do filho em relação a Hurki. No momento em que Abu desafia a autoridade e se lança em direção ao ídolo de pedra, lá está Terakh, juntamente com todo o clã, para defender o filho.

A personagem de Shinah, mãe de Abul, no libreto, é utilizada por Nepomuceno de uma forma mais ampla. Como Antelai, ela é uma personagem sem grande relevância no conto de Ward, onde aparece apenas duas vezes e de forma pouco expressiva. Já na ópera, Shinah adquire o papel primordial de ligação entre o que se passa em cena e as ações anteriores, as quais servem de ponto de união entre os atos e quadros da obra. No primeiro ato, Shinah narra com um certo orgulho as aventuras de Abul desde sua saída de casa, muitos anos antes. No momento em que Therak discute com Abul, acusando-o de fazer sofrer sua mãe pela blasfêmia que acaba de cometer, renegando Hurki, Shinah assim se pronuncia :

Que importa a dor que me causaste?  
Só sei meu filho, perdoar  
Pois que sou mãe e te amo tanto! (p.37)

Mostrando o grande amor que sente pelo filho e o temor que ele venha a sofrer nas mãos do rei, seu sentimento de mãe não se engana ao prever :

[...] Eu tremo por tua vida.  
Tu corres grande perigo...  
E que será de mim se me faltares filho!  
Abul! Do rei teme o castigo! (p.37)

No terceiro ato, é ela que traz a notícia de que o rei procura pelo povo de Abul para seqüestrar-lhe um recém-nascido, com o fim de oferecê-lo em sacrifício a Hurki. Aqui

tudo se passa longe, a ação está afastada da cena, e, embora a ameaça seja real, é enfraquecida. Se o rei fosse colocado em cena, o conflito se estabeleceria com maior força, pois seria mostrado através do embate de personagens e não apenas narrado:

(...) Venho em tempo avisar-te do perigo (...)  
Freme d'inveja e infâmia, o rei d'Ur, filho meo! (p.81)

A teus crentes um filho  
Um mísero inocente  
Hão de arrancar,  
E a Hurki porque seja clemente,  
Pobre victima vão immolar! (p.83)

É nesta mesma cena que Shinah se converterá à nova fé trazida por seu filho, como prova de seu amor.

### **3.4. A ação cênica**

Dividindo o conto em partes, para acompanhar a divisão feita por Alberto Nepomuceno em seu libreto, vemos que, na primeira parte, referente ao primeiro ato, a chegada de Abu e toda a sua tribo se dá na véspera do dia em que se comemora o deus-lua Hurki. O culto a esse deus é o pilar religioso, social e político da cidade de Ur e de seu rei, Amraphel. Toda a cidade está envolvida nos preparativos, e a família de Abu é a mais proeminente entre todas, por ser aquela que cria os ídolos de pedra e as pinturas para os cultos. Abu é um homem que, tendo prosperado no deserto e sendo venerado como um príncipe entre as tribos nômades, traz consigo a crença em um novo Deus. Esse conflito, já presente no início da leitura do conto, prepara o leitor para todo o desenrolar dos

acontecimentos que virão. A oposição entre o poder constituído e a nova visão de mundo trazida pelo pastor não se resume a um embate de idéias, como coloca Nepomuceno, mas é indicativa de uma relação mais profunda com o poder, uma transformação social, religiosa e política.

O início do primeiro ato da ópera é a apresentação do escultor – Therak - e de seu orgulho de artista. Sabemos por sua fala que no dia seguinte o ídolo recém-esculpido será entronizado, mas a dimensão social e política do acontecimento se perde, ficando apenas a voz do artista que exulta.

Desse modo, a entrada de Abul - precedida da ária de Shinah, dando ao público a dimensão de que ele prosperou no deserto e, depois de muitos anos, está de volta - perde sua força expressiva, e o conflito inicial desaparece. Abul é o filho amado que retorna e é recebido pela mãe saudosa e pelo pai Therak.

Nepomuceno cria, nesse ponto, um momento em que Shinah pressente o perigo que ronda o filho, revelando ao público o ciúme de Amrafel em relação a Abul. Esse arranjo feito pelo compositor não consegue, porém, minimizar as perdas da ação cênica a qual já nasceu enfraquecida pela negação, ou supressão do conflito inicial.

O conflito que aparece então será restrito a Abul e Therak, os quais representam, como já dissemos, os dois mundos que se encontram. A figura da mãe está ali como um contraponto, como a figura estereotipada que sofre pelo filho que, na maturidade, se opõe ao pai.

Em Ward, o conflito não se deflagra no mesmo ponto em que Nepomuceno o coloca. Temos, sim, um aumento sempre constante da tensão provocada pela presença de Abu, que traz em si a contradição e o estranhamento para aquela sociedade.

O primeiro ato termina com uma ação cênica pouco convincente. No conflito, os principais pontos de apoio dramáticos foram excluídos, e a discórdia deflagrada entre pai e filho, da forma como foi apresentada, enfraquece a continuidade da trama, diferentemente do conto em que a elaboração de tensões constantes e crescentes dá movimento e continuidade às situações dramáticas.

O segundo ato da ópera está voltado para o encontro de Abul e Iskah, em um jardim dentro dos muros do templo de Hurki. O que mais chama nossa atenção aqui é a fragilidade da jovem escolhida de Abul. Nepomuceno coloca nessa personagem todo o estereótipo da heroína trágica do século XIX, com suas dúvidas, seus medos, e à espera de alguém, o herói, que a encontre e a liberte. Também aqui a ação de Abul está vinculada à sua missão, e seu amor por Iskah não está carregado pela atração física, como já comentamos; o que o faz um pouco menos humano do que esperaríamos, tirando assim da trama mais uma oportunidade de manutenção ou de ampliação da tensão que deveria alinhar as cenas em direção a seu final. O monobloco de sentimentos de Abul funciona aqui como um anticlímax em um dueto que deveria ser de amor. Nem tampouco Iskah manifesta alguma atração física por Abul. Os sentimentos mais espirituais são predominantes nesse ato, que, embora musicalmente seja bastante interessante, cenicamente é pouco desenvolvido.

O terceiro ato é dividido em dois quadros. O primeiro deles é uma criação de Nepomuceno, no qual, tendo Shinah como elemento de esclarecimento do contexto para o público, encontramos Abul e seus seguidores em uma ação estática de oração, sendo que, logo em seguida, há o rapto do bebê, a mando de Amrafel, para ser sacrificado a Hurki. Parece mesmo que essa cena foi criada para o rapto do bebê, sendo que, no contexto do libreto e da forma escolhida por Nepomuceno para narrar a história de Abul, ela parece

desnecessária. Porém, é nesse momento que temos a ária de Abul, em que ele conta a história de Abraão, um homem que viveu ali há muitos séculos antes dele, preconizando a mesma fé que hoje o domina. Ora, no *A Romance of Faith* já havíamos lido que Abu-ramu e Abraão eram a mesma pessoa.

A cena segue com uma ação mais movimentada, quando o povo apresenta a Abul o raptor ainda com o bebê em suas mãos. Mais uma vez o clímax criado se perde, quando o profeta manda que deixem livres os guardas e permitam que estes levem o bebê. Os “hereges” entrarão no templo de Hurki e esperarão o milagre prometido pelo profeta. A cena termina sem uma força motriz que a ligue à próxima.

O último quadro da ópera é o confronto final entre os homens e seus deuses. Observamos que o libreto procura mostrar de uma forma muito detalhada todos os passos do ritual religioso e de forma minuciosa descreve o sacrifício que se realizaria. Essa descrição minuciosa tem o objetivo de retardar o desenlace da trama e aumentar a tensão da cena, mas a ária de Iskah<sup>55</sup>, em que ela demonstra seus medos, apreensões e dúvidas, prolonga demasiadamente o desenrolar da ação, enfraquecendo-a. O trecho é realmente longo, e, neste ponto, há uma diluição da tensão que se tinha iniciado no princípio do quadro.

Chega então o momento em que Abul, acudindo Iskah em desespero, desafia o deus Hurki e o rei. Amrafel tenta acertá-lo com uma lança, mas erra o alvo a alguns poucos metros de distância. Abul, então, destrói o ídolo, derrubando-o do pedestal. Esse é o clímax máximo da obra e, como tal, deveria ser refletido na ação cênica. No libreto, porém, não há

---

<sup>55</sup> Segundo Luiz de Castro, a cena de Iskah não existia na primeira versão, sendo acrescentada em 1913. (A Noite, 30/06/1913)

reação além de alguns gritos de injúria da população e dos sacerdotes. Nada muda, e os pais do herege entram em cena para uma última fala, em que reconhecem o poder do novo Deus.

Em Ward, o conflito final entre Abu e Amraphel nos parece melhor explorado, sendo que a derrota do ídolo deflagra também uma convulsão no comportamento de todos. A quebra de um poder hegemônico, como era o caso de Hurki, certamente causa a fuga e a desorientação, mas também a catarse de tensões há muito sufocadas. Também a ação de Abu é mais ousada do que a de Abul no libreto, estando este sempre dependente de algo anterior que lhe possibilite uma ação.

Parece bastante revelador da personalidade do Abul de Nepomuceno, em seu monobloco de sentimentos, que não seja ele, mas Amrafel que lhe pretenda alvejar. Não há lugar nesse herói engendrado pelo libretista para sentimentos e ações tipicamente humanas, diferentemente do Abu de Ward, que é quem pretende exterminar o rei, já que veio aniquilar os erros personificados por Amraphel.

O fechamento da obra de Alberto Nepomuceno é a oração de Abul e Iskah ao Deus todo-poderoso.

Nepomuceno queria realmente apresentar em sua ópera sentimentos e emoções mais “elevados” mais íntimos dos personagens, tentando fugir do verismo de Puccini e Verdi, como destaca Luiz de Castro, em sua coluna no periódico A Noite, e o próprio Nepomuceno, em entrevista para o Correio da Manhã:

Nestes tempos de verismo, em que infelizmente os compositores teimam em desconhecer a essência da música, procurando em vão fazê-la exprimir o que ela não pode exprimir e desprezando a ação interna, a única que a música pode traduzir, para dar o papel principal à ação externa, é prazer delicioso encontrar um compositor brasileiro que, insensível à influência nefasta da escola verista, vai buscar para tema de sua inspiração um assunto elevado, que escapa às contingências

da vida brutal e que paira constantemente em uma região de extrema beleza. (A Noite, 30/06/1913)

(...) mostra-nos como Puccini e os companheiros de escola são adorados na Argentina, como o povo gosta da 'Tosca' e d' 'Os Palhaços', da 'Madame Butterfly' e da 'Boheme'. Mas acha que não é um gênero musical, porque é brutal, é a manifestação de atos externos e a ação musical deve viver em atos interiores, mais íntimos. (Correio da Manhã.[07/1913])

Percebemos que à distância da escola verista na composição do libreto traduz-se em uma proximidade com a escola wagneriana, que certamente apresenta em suas óperas, como as de Wagner, libretos com as características desejadas por Nepomuceno.

Sendo sua primeira, e única, experiência como libretista, o compositor falha na criação de elementos dramáticos, ao criar personagens e cenas muito planas e com possibilidades de movimento cênico reduzidas.

Cientes de que anteriormente o compositor já havia tido a experiência de compor sua ópera "Ártemis", em 1898, com libreto de Coelho Neto, o empreendimento de escrever libreto e música da "Abul" não se constituiu em uma experiência de êxito dramático, comprometendo o sucesso da obra, que deve ser vista como um todo. O próprio Nepomuceno entende que uma ópera tem elementos distintos, mas que é o todo que deve ser julgado:

A ópera tem ação, tem palavras, desenvolvimento cênico, indumentária e cenário; tem orquestra para secundar e comentar a ação, formar o ambiente e ser complemento do que nem a palavra e nem a ação exterior poderiam exprimir – o drama interior. É obvio que destacando qualquer trecho pratica-se uma injúria contra a obra do autor. (Carta manuscrita, 27/11/1917).

Ao analisarmos o libreto inteiro, suas personagens e possibilidades cênicas, constatamos que esse foi um dos elementos que influenciaram a crítica na Argentina,

Uruguai e Itália, onde as apreciações da imprensa foram menos favoráveis, ou mesmo desfavoráveis, à ópera. À inconsistência do libreto, juntam-se os poucos ensaios, a pouca preparação dos intérpretes e os cortes feitos na obra, resultando num espetáculo bastante deficiente.

Passemos então à análise da estrutura composicional motívica da "Abul", procurando entender de que forma o compositor a organizou e em que medida a música semantiza e comenta a ação dramática da ópera.

#### 4. A música

Como já vimos nos capítulos anteriores, a ligação de Nepomuceno com a escola de composição alemã é muito expressiva e como modelo de composição operística é evidente e inegável a influência de Richard Wagner.

Do legado do músico alemão, nosso compositor brasileiro se utilizou, principalmente, da estrutura composicional da obra, a qual é baseada em motivos musicais condutores que a permeiam e buscam unir todos os elementos em um único bloco, com objetivo de criar uma obra sem seções independentes. Também podemos observar na "Abul" elementos motivicos que entendemos como *Leitmotiv* ao estilo wagneriano, que é "(...)uma figura musical breve, usada para identificar, em uma ópera, uma personagem, objeto ou situação(...)" (Coelho, 2000 p 233), ou ainda:

(...) é um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objeto ou idéia do drama. A associação é criada mediante a exposição do *Leitmotiv* (geralmente na orquestra) no momento da primeira aparição ou referência ao objetivo ou tema em apreço e mediante sua repetição a cada ulterior aparição ou referência. Geralmente sua pertinência evidencia-se através das palavras cantadas da primeira vez que o *Leitmotiv* é confiado a uma voz. (Grout, 1994, p. 647)

O apreço de Nepomuceno ao drama musical wagneriano, com sua estrutura - no qual todos os elementos artísticos se unem em um todo para criar a "obra de arte total" ou *Gesamtkunstwerk* - pode ser observado em uma carta do compositor a Tapajós Gomes que passamos a citar:

Não há quase concerto no Rio (sic) que não tenha em seu programa um trecho de ópera cantado e com acompanhamento de piano! A ópera tem ação, tem palavras,

desenvolvimento cênico, indumentária e cenário; tem orquestra para secundar e comentar a ação, formar o ambiente e ser complemento do que nem a palavra e nem a ação exterior poderiam exprimir – o drama interior. É obvio que destacando qualquer trecho pratica-se uma injúria contra a obra do autor. O que significa, pois, a execução em concertos de trechos d’*As Walkírias*, do *Siegfried*, do *Crepúsculo dos Deuses*, do *Parsifal*, do *Tristão e Isolda* etc, etc, se não fragmentações, deturpações e mutilações? A obra Wagneriana, tão lógica no desenvolvimento dos seus motivos condutores, verdadeiro sistema nervoso ligando todas as personagens, todas as situações, mais que nenhuma outra deve sofrer com as mutilações praticadas para fim de serem seus trechos adaptados aos concertos. (Nepomuceno, 27/11/1917, carta manuscrita)

Com base na carta acima, podemos conjecturar sobre o quanto foi difícil para o compositor ver sua obra levada aos palcos sempre mutilada pelos cortes. Entretanto, o próprio Nepomuceno apresentou várias partes isoladas de sua “Ação Legendária” em concertos que regeu, no Rio de Janeiro e em outros locais, como as árias de Abul cantadas por Gabriel Dufriche na *Salle Gaveau*, em Paris, no ano de 1910; a ária de Iskah, cantada por Lydia Salgado, no Teatro Lírico em 1916 (Cf. Corrêa, 1996, p. 22 e 23); as árias das personagens da ópera cantadas no banquete oferecido ao compositor, quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, após a estréia da "Abul" em Buenos Aires e Rosário, como vimos no capítulo 2.

A “Ação Legendária em três atos e quatro quadros”, como o próprio compositor, a nomeou apresenta na redução piano-canto e grade orquestral, uma divisão interna de seus atos em cenas de maneira bastante heterogênea<sup>56</sup>. Optamos, então, por seguir a divisão dos atos em cenas como propõe o libreto da obra, dando à análise que faremos uma forma de exposição mais homogênea.

---

<sup>56</sup>Divisão interna dos atos como aparecem nas partituras:

Redução: Ato 1 – Cena 1; Ato 2 – cena 1, cena 2, cena 3; Ato 3 – quadro 1 e quadro 2.

Grade orquestral: Ato 1 – não apresenta divisões; Ato 2 – Introduzione, scena 2, scena 3; Ato 3 – quadro 1 e quadro 2.

Assim sendo, o primeiro ato da ópera se divide em quatro cenas, perfazendo o primeiro quadro<sup>57</sup> da peça; o segundo ato apresenta três cenas, apresentando-se como o segundo quadro; o terceiro ato está dividido em três cenas, no qual as cenas 1 e 2 se apresentam como o terceiro quadro e a cena 3 como o quarto quadro.

Passemos à análise da ópera tendo por bases o estudo de sua estrutura motivica, e a linha do canto referente aos personagens principais: Abul, Iskah, Therak, Shinah e Amrafel.

#### 4.1. Estrutura composicional

Os motivos condutores serão apresentados em ordem de aparecimento, sendo analisadas as suas características principais, a maneira pela qual estão inseridos na obra e as relações entre eles no decorrer da peça. Para designá-los, utilizaremos os nomes já atribuídos a eles nas crônicas jornalísticas brasileiras pesquisadas<sup>58</sup>, e que, a nosso ver, traduzem de maneira correta a intenção de cada um, e quando não encontrarmos nome algum relacionado a um *Leitmotiv* que surja da análise, criaremos uma nomenclatura adequada<sup>59</sup>.

Na linha do canto será feito um estudo de suas estruturas internas (alturas e extensão) e a sua relação com a orquestração.

---

<sup>57</sup> Cada quadro representa um cenário no qual se desenrola a trama.

<sup>58</sup> Os jornais que dão nome aos motivos condutores em seus artigos são: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11/09/1913; *A notícia*, Rio de Janeiro, 11/09/1913; *O comércio de São Paulo*, São Paulo, 10/10/1913; *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11.09.1913.

<sup>59</sup> Os motivos condutores nomeados pelos periódicos são o de Abul, o da Fé, o de Hurki, o de Therak e do Amor.

A orquestração da obra no Catálogo Geral das obras de Nepomuceno está assim descrita: 4,4,4,3-4,4,3,1, tímpanos, percussão, 2 harpas, cordas; seriam, portanto, os instrumentos:

**Madeiras:**

4 flautas (1 piccolo)  
4 oboés (1 corne inglês)  
4 clarinetas (1 clarone)  
3 fagotes (1 contra-fagote)

**Metais:**

4 trompas  
4 trompetes  
3 trombones  
1 tuba

**Percussão:**

Tímpano  
Bateria

2 Harpas

**Cordas:**<sup>60</sup>

#### 4.1.1. Ato 1 – Cena 1

A ópera "Abul" não tem prelúdio. A cortina se abre juntamente com o soar do primeiro acorde da ópera. Servem-lhe de abertura os primeiros vinte e um compassos<sup>61</sup>, com o seguinte motivo condutor:

---

<sup>60</sup> No Catálogo de Obras, não há especificação nem dos instrumentos de cordas nem do número de instrumentos por naipe.

<sup>61</sup> Na redução piano-canto os compassos de introdução são reduzidos a oito. A diferença está no fato de que, na grade orquestral, encontramos a presença de quatro compassos do *Leitmotiv* do Trabalho como elemento de introdução, seguido da reexposição do motivo da introdução por mais quatro compassos.



FIGURA 6. *Leitmotiv* da Introdução (c. 1)

O *Leitmotiv* da Introdução é apresentado na orquestra em um *tutti* orquestral, sendo um forte elemento de união entre as várias partes deste ato como veremos. Também podemos ouvir, nesses primeiros compassos, o *Leitmotiv* do Trabalho que também é apresentado pela primeira vez como um elemento da introdução.

Inicia-se, após a introdução, a apresentação de duas personagens principais da trama: Therak, o escultor de ídolos, e Shinah, sua esposa - os pais de Abul. Nessa cena elas apresentam o perfil que desenvolverão durante toda a ópera.

Therak, inicialmente relacionado ao seu trabalho de escultor, é acompanhado pelo *Leitmotiv* do Trabalho, que demonstra de forma onomatopéica o cinzelar a pedra:



FIGURA 7. *Leitmotiv* do Trabalho (c. 9-10)

Na orquestra, esse tema é tratado inicialmente em *tutti*, do c. 9-20<sup>62</sup>, fixando-se, a partir daí, nas madeiras, cordas em *pizzicato* e percussão – triângulo e *Martlelo sulla pietra*.

Durante o trecho em que Therak trabalha em sua estátua do deus Hurki, notamos sempre o retorno do *Leitmotiv* da Introdução, a cargo dos fagotes e contra-fagotes, como interferência sonora relacionada ao eterno recomeço do trabalho do artista.

Mas essa personagem também é um homem crente em seu deus Hurki e orgulhoso de seu trabalho que, naquele momento, recebe os últimos retoques. Sua ligação estreita com o deus e a religião, como já refletimos no capítulo anterior, se espelha na proximidade entre seus motivos condutores. Vejamos:

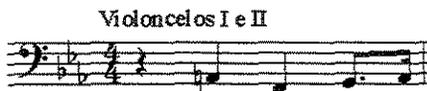


FIGURA 8. *Leitmotiv* de Hurki (c.63)



FIGURA 9. *Leitmotiv* de Therak (c. 66)

Apresentados quase sucessivamente – o *Leitmotiv* de Hurki no c. 63 e o de Therak no c. 66 – reforçam ainda mais a semelhança rítmica e melódica que os une, formando musicalmente uma interseção de idéias.

---

<sup>62</sup> A numeração de compassos que apresentamos aqui se refere à grade orquestral. Quando a numeração de compassos se referir à redução canto-piano, será feita uma referência escrita.

A orquestração do *Leitmotiv* de Hurki, em sua primeira exposição, apresenta-se nos violoncelos, conferindo um caráter escuro e denso ao deus Hurki. O *Leitmotiv* de Therak, a cargo dos metais e dos violoncelos, aponta a força e o poder do escultor, que serão, em todo o primeiro ato, traços de seu caráter.

O compositor ilustra esta imbricação entre as duas personagens sobrepondo os dois temas, como no c. 71, em que o *Leitmotiv* de Hurki, variado, é apresentado nos graves do naipe de cordas – violoncelos e contrabaixos – dobrados pelos trombones; e o *Leitmotiv* de Therak está nas madeiras, metais (menos trombones), nos violinos 1 e 2 e violas, culminando no c. 76, com uma grande escala nas madeiras e cordas. Esse acréscimo na instrumentação acompanha a fala de Therak sobre sua fé e seu orgulho de artista, momento em que voltamos a ouvir o *Leitmotiv* da Introdução como elemento de ligação entre as frases cantadas pelo escultor (c. 81), levando-nos de volta à idéia de recomeço do trabalho do artista. Esta ária de apresentação tem seu ponto culminante no c. 98-111, com a seguinte frase dita pelo escultor à estátua que termina: “Te amo com amor de pai, pois és meu filho. Eu te amo e adoro porque és meu deus!”. Esse trecho é acompanhado pela harpa em acordes descendentes de semínimas, que são elementos rítmicos retirados do *Leitmotiv* de Hurki, e as madeiras metais e cordas acompanham em notas longas, semantizando a dramaticidade do texto cantado.

Quanto à forma, podemos considerar que a ária apresenta duas seções distintas: a canção do trabalho e a ária em uma formatação tradicional, na qual a personagem apresenta seus sentimentos mais íntimos ao público.

Segue-se a ária de apresentação de Shinah, depois de dois compassos de transição (c.111-12), nos quais o *Leitmotiv* da mãe de Abul já se apresenta nas violas, enquanto ainda podem ser ouvidos os últimos acordes da ária de Therak. Vejamos o tema:



FIGURA 10. *Leitmotiv* de Shinah (c.111)

A ária é dividida em dois momentos: no primeiro (c. 111-23), mais recitado, a personagem nos apresenta o alvorecer do dia; no segundo (c. 124-52) ela nos apresenta a história de sua espera pelo filho, que demora em retornar à casa e ao coração materno, e faz a conexão entre o nascer do sol e a chegada de Abul.

Na primeira parte, o *Leitmotiv* é apresentado nas violas, acompanhado pelas flautas, clarinetes e fagotes. A sonoridade advinda da escolha dos instrumentos pelo compositor, suave e em andamento mais movido (a ária de Therak terminou em andamento *largo*) que encontramos na primeira parte, é indicativa da característica maternal de Shinah e seu amor incondicional pelo filho.

Já na segunda parte, em *andante mesto*, a presença de todo o naipe de cordas com surdina, junto aos outros instrumentos já citados, reforça ainda mais esse caráter maternal.

Tem início, então, no c. 152, uma nova participação de Therak. Esse trecho é também dividido em duas partes: a primeira (terminando no c. 175), em que o escultor continua em seu orgulho delirante ante a sua obra; e a segunda parte (c. 116-208), que é o retorno da ária de trabalho, já apresentada no c. 22-52.

A primeira parte inicia-se com Therak descrevendo a estátua de Hurki em seus detalhes. O *Leitmotiv* de Hurki é a presença dominante, apresentado nos violoncelos, violas e oboés, inicialmente, e, nos c. 158 e 159, em variação alargada, nos trombones e trompas. Nos dois compassos que se seguem, ouvimos o *Leitmotiv* da Introdução, apresentado nas flautas, oboés, clarinetes e violinos I, como ponte para a reexposição do *Leitmotiv* de Therak, que será predominante no trecho seguinte (c. 162 a 171).

Neste ponto (c. 162-75), o tema de Therak é apresentado nas trompas, havendo o acréscimo das madeiras a partir do c. 164, até o final do período em questão. A ambientação sonora da orquestra tem os mesmos objetivos da ária de apresentação da personagem, reforçando o caráter de força e poder e também enfatizando o caráter dramático do texto que expõe a crença e o orgulho de Therak de forma sempre extremada.

Dentro deste mesmo trecho (c. 167-72), podemos identificar o aparecimento do *Leitmotiv* de Shinah nas cordas, que acompanha a indicação cênica escrita na partitura: “*poco a poco si fa giorno*”. É interessante essa interseção de idéias que notamos aqui, já que Therak continua cantando sua ária saudando ao deus Hurki que será adorado por todos no dia que se inicia (com seu *Leitmotiv* reexposto nos fagotes e contrafagote, seguidos pelas trompas nas quais o tema está variado ritmicamente no mesmo tom). Essa ligação entre o *Leitmotiv* de Shinah e o dia que se inicia já foi identificada na ária de apresentação da personagem, na qual a aurora e a chegada de Abul se fundem em uma só idéia. Neste ponto da ópera consideramos tratar-se de um prenúncio da chegada do profeta e também nos possibilita ligar, em uma só imagem, Shinah – que anseia pelo dia e pela chegada do filho – Abul – que trará a luz da nova fé, assim como o dia traz sua luz – e Hurki – que será adorado no dia que se inicia.

Novamente o *Leitmotiv* da Introdução serve de elemento de ligação entre a primeira parte que termina e a ária de trabalho que se inicia, num *tutti* orquestral, estando o *Leitmotiv* a cargo das madeiras e tubas.

O *Leitmotiv* do Trabalho é reexposto pelas cordas e percussão no mesmo andamento do início da obra – *allegro moderato* - como podemos observar na marcação do compositor no compasso inicial desta reexposição: *comme prima*. Estendendo-se do c. 176-208, este trecho contém variações de outros *Leitmotives* que se apresentam sem que haja a interrupção do tema principal do período (Trabalho), como é o caso do motivo da Introdução (c. 183, 185-86, 194, 196 e 202) a cargo dos oboés, clarinetas e fagotes. O *Leitmotiv* de Shinah também está presente no trecho (c. 199-204), estando relacionado ao dia que se inicia, assim como no trecho anterior.

Mais uma vez, como elemento de ligação para a nova cena, ouvimos o *Leitmotiv* da Introdução nos c. 204-06.

#### **4.1.2. Ato 1 – cena 2**

A cena 2 (c. 199), começa com a entrada em cena do escravo com a fala: “Ali, Senhora, não vedes?” em que indica a chegada de Abul e inicia o diálogo com Shinah. Porém, Therak ainda canta seu solo, que só finalizará a cena 1 no c. 208, como vimos acima. Há, então, uma superposição entre o término da cena 1 e o início da cena 2, conforme descrevemos acima. Chamaremos esse trecho de transição, o qual se estende do c. 199-208.

Essa transição coincide com a presença de vários temas sobrepostos (que já identificamos acima) na última ária de Therak. O *Leitmotiv* de Shinah vai se tornando pouco a pouco mais evidente na orquestra, até que ele possa ser ouvido isoladamente no c. 207.

Essa cena apresenta dois momentos distintos: o anúncio da chegada de Abul e o diálogo entre Shinah e Therak, no qual a mãe expõe seus temores em relação ao filho e sua chegada.

A primeira parte se inicia com um pequeno solo do escravo – tenor – que revela à Shinah os indícios de que a caravana de Abul se aproxima da casa. Esse solo está localizado no trecho de transição unido aos temas que se sobrepõem (como dissemos acima).

O solo de Shinah inicia-se no c. 210 e vai até o c. 243, com Nepomuceno utilizando o *Leitmotiv* de Shinah como principal material composicional.

Cenicamente, temos Shinah, que observa a aproximação da caravana de Abul e se regozija, agradecendo aos deuses pela chegada iminente do filho. Therak - presente na cena - está alheio ao fato, absorto em seu trabalho e em seus pensamentos. Nas palavras de Nepomuceno, para “(...) secundar e comentar a ação, formar o ambiente(...)” (Cf. Nepomuceno, 27/11/1917, carta manuscrita), temos nesse trecho a presença dos *Leitmotive* dessas duas personagens e o de Hurki seguindo juntos pela maior parte do solo de Shinah. A sobreposição se estende do c. 214-32.

O *Leitmotiv* de Shinah é reexposto nos violinos e violas, e o *Leitmotiv* do Trabalho é tratado ritmicamente pelo triângulo e pelo martelo. O *Leitmotiv* de Hurki está a cargo das

trompas e violoncelos que o trabalham em uma variação alargada, inicialmente, passando a uma variação rítmica nos c. 225-28.

Nos c. 229-32 temos a reexposição do *Leitmotiv* da Introdução, funcionando como ponte para a nova intenção de Shinah: avisar a Therak que o filho está se aproximando.

Quando ouvimos o chamamento da mãe de Abul: “Oh, Therak! Foi-se a tristeza, Abul nosso filho se aproxima”, o *Leitmotiv* do Trabalho pára, evidenciando a interrupção da atividade do escultor, que volta sua atenção para o fato narrado por sua mulher. A partir de então o *Leitmotiv* de Shinah, que continua como principal material sonoro (a cargo dos violinos e violas e dobrado pelos clarinetes) é sobreposto ao elemento rítmico-melódico retirado do *Leitmotiv* de Hurki (nos oboés, fagotes e tropas), que acompanha o solo de Shinah deste ponto até o final da ária, no c. 244. Nos três últimos compassos do trecho, encontramos novamente o *Leitmotiv* da Introdução (variado) como elemento de ligação com a nova parte que se inicia.

A presença dos vários *Leitmotive* nesse solo de Shinah sugere uma série de implicações dramáticas para o espectador, como a iminente defrontação entre Abul, que chega, e o culto ao deus de seus pais; a fé de Shinah em Hurki e sua gratidão a ele; o ardor e dedicação com que Therak se dedica ao trabalho de esculpir a estátua do deus em pedra; o relacionamento entre Shinah e Therak, que aqui, pela primeira vez, estão juntos em um diálogo. Tudo isso, somado, pode ser utilizado pelos intérpretes na construção da personagem, enriquecendo sua atuação.

Tem início, então, o trecho dialógico entre Shinah e Therak (c. 245-99), em que a mãe expõe seus receios quanto à chegada de Abul e as conseqüências que poderão advir dessa ação, enquanto o marido tenta acalmá-la. Esse trecho apresenta um ostinato em

colcheias nos violinos e um pedal acordal nas trompas, que darão origem ao novo tema – o *Leitmotiv* da Tragédia – que apresentamos a seguir:



FIGURA 11. *Leitmotiv* da Tragédia (c. 252-54)

Esse *Leitmotiv* tem início no c. 249 e seu desenho rítmico-melódico se fixa no c. 252-54; está ligado ao pressentimento da mãe de que algo de muito grave, relacionado ao filho, está prestes a acontecer.

Embora seja o material composicional central nesse diálogo, fixando-se nos violinos e violas, não é constantemente ouvido no trecho, como até agora foram os temas anteriores. Ele se constitui em um ostinato rítmico-melódico, com algumas variações melódicas e harmônicas (principalmente a parte que podemos identificar na linha superior do exemplo *f*, com sua característica fortemente rítmica em contratempo), ressaltando a linha melódica dos cantores para o entendimento da trama. Como recurso dramático, há o silêncio orquestral, que atua ressaltando a informação e a importância do momento cênico, como é o caso no c. 277-80. Outra interação de temas ocorre nos c. 271-76 nos quais o *Leitmotiv* da Tragédia não está presente e o elemento rítmico-melódico que ouvimos nos fagotes, contrafagote, trompas e contrabaixos nos remete ao *Leitmotiv* de Hurki e ao de Therak, trabalhando com a célula rítmica , comum aos dois temas, já tão próximos,

entrecruzando e amalgamando-os de forma a criar uma ambientação psicológica favorável às conjecturas do público.

A frase de Shinah: “Um coração de mãe jamais se engana...” (c. 293-94), precipita o final do diálogo e da cena dois, apresentando o *Leitmotiv* da Tragédia nas trompas, do qual nasce o elemento rítmico-melódico do tropel dos cavalos da caravana de Abul que chega, iniciando a cena 3, como podemos ver no exemplo abaixo:



FIGURA 12. Tropel (c. 295-96)

#### 4.1.3. Ato 1 – cena 3

Aqui, mais uma vez, há uma interseção entre a cena que se encerra e a cena que se inicia. Embora o elemento relacionado à cena 3 – tropel – já esteja presente, iniciando-se no c. 296, a mãe de Abul ainda canta seu solo e nos violoncelos ouvimos ainda o *Leitmotiv* de Shinah, relacionado à cena 2. Assim sendo, temos os c. 296-98 como transição.

As implicações advindas do fato de que esse novo tema nasce do *Leitmotiv* da Tragédia são óbvias. Esse tema – o tropel – é preponderante no trecho do início da cena ao c. 310, sempre nas trompas. O *Leitmotiv* de Shinah está também presente, a cargo das cordas e madeiras (c. 304). Nepomuceno cria assim uma relação muito estreita entre a mãe e seu filho que retorna, o que já é recorrente na obra até esse ponto.

Sobrepondo-se a isso, há a entrada do coro dos escravos de Therak (c. 301-14) saudando a caravana que chega. Temos, ainda, um elemento rítmico-melódico nas madeiras, trompas e contrabaixo (c. 311-14) que consideramos um prenúncio do *Leitmotiv* de Abul.

No c. 315 entra o coro dos homens de Abul, que saúda a casa onde nasceu o profeta. Até o seu final (c. 317), o coro também é acompanhado por elementos musicais que prenunciam o motivo condutor de Abul.

A entrada em cena do profeta se faz no último compasso do coro de seus seguidores, e as três personagens solistas se cumprimentam e se abraçam. Ao abraçar Therak, o *Leitmotiv* de Abul se estabiliza (c. 326).

Na orquestra esse *Leitmotiv* é apresentado inicialmente nas cordas, trabalhado composicionalmente como dois períodos separados, conforme apresentamos abaixo:

The image shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (D major). It consists of two measures. In the first measure, Violin I and Viola play a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, an eighth note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Violin II has a whole rest. In the second measure, Violin I and Viola continue the melody with a quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, an eighth note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. Violin II plays a whole note D4.

FIGURA 13. *Leitmotiv* de Abul (c.326-27)

A apresentação do *Leitmotiv* de Abul, inicia um trecho apenas instrumental, no qual a orquestra semantiza a emoção do momento de reencontro, trabalhando este *Leitmotiv* nas

cordas e madeiras sempre de forma combinada: violas–violinos, clarinetes–oboés, clarone–clarinete, violoncelos–violas (c. 326-32) .

The image displays a musical score for the 'Leitmotiv de Abul' in the strings, spanning measures 326 to 332. The score is arranged in eight staves, from top to bottom: Flute, Oboe, Clarinet in A, Bass Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in 2/4 time and features a rhythmic and melodic motif across the string section. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts are mostly silent, while the Clarinet in A, Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts play the motif. The motif consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that is repeated throughout the section.

FIGURA 14. *Leitmotiv* de Abul nas cordas (c. 326-32)

Mesmo com o início da linha vocal de Shinah (c. 335), o *Leitmotiv* de Abul, modificado rítmica e melodicamente, é preponderante até o c. 346. Nesse compasso, volta o coro dos homens de Abul, acompanhado pelas trompas e violas em nota pedal até o c. 350. No c. 354 as madeiras e cordas reexpõem o *Leitmotiv* de Abul rítmica e melodicamente modificado.

Essa cena se estende até o c. 381, terminando com a saída de cena do coro dos asseclas de Abul.

#### 4.1.4. Ato 1 – cena 4

A cena 4 – última do primeiro ato (que se inicia no c. 382) – não apresenta nenhum compasso de transição, e tem como marco inicial a mudança de andamento do *Calmo* pedido na cena anterior para o *Andante*. Sem dúvida, essa é a cena mais movimentada do ato e apresenta, durante sua execução, três novos *Leitmotive*: o *Leitmotiv* da Antiga Fé, simbolizando a crença idólatra contra a qual Abul vai combater; o *Leitmotiv* da Fé, que representa a crença monoteísta trazida pelo profeta; o *Leitmotiv* do Amor, sempre relacionado a Iskah e ao sentimento que Abul lhe devota.

A cena se inicia com um diálogo entre Abul e Therak, no qual eles trocam palavras ternas, movidos pelos sentimentos do reencontro. Na orquestra, o *Leitmotiv* da Tragédia é preponderante nos violinos e violas, prenunciando o desastre iminente que virá do embate dessas duas personalidades. O compositor utilizou aqui a parte rítmica do *Leitmotiv* que pode ser identificado na linha superior do exemplo *f*.

Segue-se uma ária de Shinah (c. 409-53) em que ela relata ao filho seus sentimentos e aflições naquele tempo em que esperava a sua volta. O *Leitmotiv* principal trabalhado aqui, inicialmente, é o da Tragédia, representado por sua parte mais rítmica, como anteriormente. A carga das cordas - principalmente das violas - fica menos evidente no c. 425, sobrepondo-se a ele o *Leitmotiv* de Shinah que é tratado rítmica e melodicamente variado na orquestra pelas madeiras, metais e cordas, até o c. 432. Nesse compasso ainda ouvimos a entrada do *Leitmotiv* de Abul nas madeiras, variado rítmica e melodicamente, enquanto as cordas apresentam, ao mesmo tempo, uma variação do *Leitmotiv* da Tragédia. Depois de três compassos, o *Leitmotiv* de Abul passa a ser ouvido diluído na orquestra, até

o c. 442, no qual passamos a ouvir o *Leitmotiv* de Shinah (modificado rítmica e melodicamente) principalmente nas violas, até o final da ária.

Numa mudança sensível de andamento para *Piú lento*<sup>63</sup> (c. 454), em compasso 6/8, tem início o solo de Therak, que agradece aos deuses pelo retorno do filho e conclama à oração ao deus Hurki.

Nesse trecho, podemos ouvir as variações dos *Leitmotive* de Therak e Hurki difusos pela textura orquestral, comentando mais uma vez as relações tão próximas dessas duas personagens. O *Leitmotiv* de Abul é ouvido uma vez no trecho (c. 480-81), quando Therak pronuncia o nome do filho.

O chamado de Therak à oração ao deus caldeu (c. 486-93) é acompanhado pelas madeiras, metais e contrabaixos em notas longas, enquanto a harpa apresenta acordes em mínimas em movimento descendente (uma antecipação do *Leitmotiv* das Sacerdotisas que será apresentado no segundo ato), sendo seguido de nove compassos de um *tutti* orquestral que serve de ligação para a entrada do *Leitmotiv* da Antiga Fé (c. 502), como vemos abaixo:

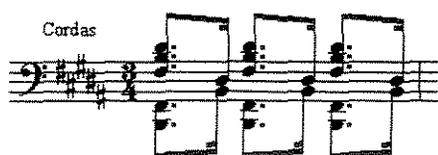


FIGURA 15. *Leitmotiv* da Antiga Fé (c.502)

O novo tema, a cargo das cordas, aparece como um ostinato que acompanha a oração (dueto) de Therak e Shinah, do c. 502-33. Trabalhado sobre a célula rítmica comum

<sup>63</sup> Na redução canto-piano, a indicação de andamento nesse ponto é *Poco meno*.



algumas interferências do *Leitmotiv* da Fé, como nos c. 553 e 554, e novamente nos c. 567 e 568 modificado ritmicamente.

As linhas melódicas de Shinah e Therak terminam no c. 567 e apenas a linha de Abul prossegue. Nesse ponto é que ouvimos o *Leitmotiv* da Fé modificado, nas cordas e madeiras, sem sobreposições (a partir do c. 569 até 583), quando há uma pausa com fermata para a orquestra e cantores.

Tem início então o embate entre Abul e Therak. Depois de escutar o filho em oração a um deus outro que não Hurki, o pai cobra do filho que ele lhe suceda e seja o novo escultor de ídolos de Ur.

A grande tensão desse trecho é marcada pelo silêncio orquestral dos dois primeiros compassos (c. 584-85), seguido pelo tema de Abul nos violinos, rítmica e melodicamente modificado, sucedido por mais dois compassos de silêncio orquestral. Seguindo, o *Leitmotiv* de Abul se apresenta nas cordas (c. 593-94) e, a partir de então, temos o domínio do *Leitmotiv* de Therak a cargo, principalmente, das cordas (até c. 606). Nesse ponto, passamos a ouvir o *Leitmotiv* de Hurki, que acompanha as últimas palavras do solo do escultor – “Eu desejo que a Hurki tu consagres tua vida.” – que se encerra no c. 611, mais uma vez semantizando as implicações que advêm deste desejo de pai.

No c. 611, que antecede à resposta de Abul (c. 612), começamos a ouvir o *Leitmotiv* de Abul nas cordas, rítmica e melodicamente modificado, o qual será predominante até o c. 622; porém, no trecho que compreende os c. 617-22, temos uma sobreposição de motivos condutores: o de Therak (ouvido nas trompas) e o de Hurki (em modificação alargada, a cargo das cordas).

No momento em que Abul tenta explicar a seu pai sua recusa em sucedê-lo por causa do Deus que intuía em seu coração, passamos a ouvir nas madeiras (menos o clarone) e trompas, o *Leitmotiv* da Fé (c. 623-39). Ao final da revelação da personagem temos novamente o motivo condutor de Abul nos clarinetes, trombones e violinos, que funciona como um elemento de ligação ao recitativo<sup>64</sup> de Abul, que se inicia no c. 643 e se estende até o c. 652. Neste ponto, as cordas em trêmulo e os fagotes e as trompas em notas pedais criam uma atmosfera de tensão e expectativa em relação ao que virá após a fala da personagem.

A resposta de Therak (c. 652-86) é precedida por um trecho introdutório de três compassos, nos quais o compositor usa como material composicional o *Leitmotiv* de Shinah e o de Abul, modificados rítmica e melodicamente.

Na orquestra, esse trecho é acompanhado por um elemento acordal descendente no naipe de cordas, sendo que nos c. 662-63 o *Leitmotiv* de Shinah se faz presente nas madeiras e cordas. A presença desse motivo condutor está relacionada ao texto cantado por Therak, no qual se refere à boa acolhida que teve o filho ao retornar do deserto.

Quando o escultor pressiona o filho para que este adore ao deus Hurki (c. 677), precipitando a reação de Abul, o *Leitmotiv* de Hurki passa a ser ouvido no clarone, contrafagote, violoncelos e contrabaixos, indicando a tensão cada vez maior entre o filho e o pai, que, neste momento, simboliza a cultura politeísta vigente.

No c. 687, a reação de Abul é ser irônico sobre o poder de Hurki, o que é complementado pela orquestra, que apresenta um pequeno *scherzo*, tendo como elemento

---

<sup>64</sup> Nesse ponto, na grade orquestral, há um indicativo claro de recitativo na inscrição presente no c. 643: “*Con privacità e declamando con vigor. Ad libitum*”. Porém a redução canto piano editada traz a indicação: “*Assai men. Col canto*”

temático variações dos motivos condutores de Hurki e do Trabalho, finalizando no c. 692, ponto em que também se inicia a resposta de Therak.

A fala ameaçadora de Therak (c. 693-703) dirigida ao filho – “Não moques! Não desrespeites os deuses. Pois que os desrespeitando assim, Abul, também a mim desrespeitas” – é seguida pelo motivo condutor de Therak, nas cordas, até o final do trecho. Em sobreposição a esse motivo também ouvimos o elemento rítmico-melódico acordal, que já havia sido identificado anteriormente, a cargo das madeiras.

Segue-se a resposta de Abul ao pai (c. 704-22), que revela sua disposição em enfrentar o perigo e acusa o rei de Ur de tirania. Para comentar a ação, todos os naipes da orquestra trabalham nesse trecho com o *Leitmotiv* de Abul, ritmicamente modificado: é reexposto inicialmente nas trompas e fagote, passando para os violinos e trombones, depois para madeiras, metais e violinos; cordas; metais; madeiras e cordas; metais; finalmente, um *tutti* orquestral. Esse crescendo sonoro da textura orquestral certamente está em conexão com o espírito de Abul que, naquele momento, começa a se ver enredado por uma situação sem volta na sua relação com o pai, o qual, como já vimos, representa toda a cultura caldeia. Por sua vez, nota-se que o *tutti* (que termina no c. 720), deixa o profeta terminar sozinho sua fala na qual classifica Hurki como um “deus cruel, sanguinário, pavoroso”.

Therak o ameaça mais uma vez (c. 723-24), mas é interrompido por Shinah (c. 725-48), que tenta lhe convencer a reconhecer Hurki como deus e da justeza do sacrifício de vidas humanas em louvor a ele, citando, pela primeira vez, o nome de Iskah.

Ao iniciar essa interferência da mãe, ouvimos nas madeiras o *Leitmotiv* de Shinah, que acompanha suas primeiras palavras, até o c. 728, seguindo-se, então, um elemento rítmico-melódico originário do *Leitmotiv* de Therak, enquanto a mãe de Abul fala dos

sacrifícios humanos ao deus caldeu (até c. 733). Depois desse ponto, Shinah começa a falar das leis de Hurki e de como devem ser executados os sacrifícios pela “sacerdotisa, a mais nova”, enquanto a orquestra semantiza o texto trabalhando o *Leitmotiv* de Hurki, modificado, nos trombones e cordas, passando depois para as madeiras.

Segue-se a ária de Abul (c. 748-833), na qual ouvimos a primeira exposição do *Leitmotiv* do Amor :

The image shows a musical score for the 'Leitmotiv do Amor' (c. 748-49). It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. In the first measure, Violin I and Violin II play a melodic line with a triplet of eighth notes. The Viola and Cello play a supporting bass line, with the Viola also featuring a triplet. The second measure continues the melodic development in all parts.

FIGURA 17. *Leitmotiv* do Amor (c. 748-49)

Nesse ponto, o profeta nos apresenta a personagem Iskah e nos reporta sua relação de amizade com ela. Fala de sua infância feliz ao lado da amiga e da memória saudosa que guarda de tudo. Refere-se ainda à jovem como “pátria dos meus afetos”<sup>65</sup>, revelando os sentimentos que estão em seu coração.

Diferentemente das outras cenas e dos outros motivos condutores, esse não é exposto somente na parte instrumental, estando presente também na linha vocal da

<sup>65</sup> Nesse ponto, a versão italiana do texto é mais poética e traz: “*nido dei miei affetti*”.

personagem que canta, sempre ligada à exclamação: “Oh, doce Iskah!” (c. 760). A linha dos violinos e violas caracteriza-se como um ostinato que se estende por toda a ária. Alguns elementos rítmicos e melódicos do *Leitmotiv* de Abul aparecem esparsamente em outros instrumentos da orquestra, principalmente nas madeiras, atuando como pequenas reminiscências.

Novamente temos dois compassos de transição entre a ária de Abul e a fala de Therak, que se inicia (c. 834). Enquanto ainda ouvimos o ostinato do *Leitmotiv* do Amor, (c. 832-33), são sentidos os motivos condutores da Tragédia – nas trompas – e de Hurki – nos contrabaixos e violoncelos. A entrada do pai, que interrompe os sonhos de Abul e o lança outra vez à realidade, traz uma sonoridade mais intensa na orquestra com a adição das madeiras e os outros instrumentos do naipe de cordas ao *Leitmotiv* do deus caldeu, que já soava, mantendo-se o da Tragédia nas trompas (estendendo-se até o c. 839).

Do c. 840 ao 857, a discussão entre pai e filho toma vulto em uma sucessão de pequenas intervenções de cada uma das personagens. O tema principal do trecho é o *Leitmotiv* de Hurki, que é o objeto maior da discussão dos dois homens.

A discussão é novamente interrompida por Shinah (c. 857-81), que tenta novamente contornar a discussão usando como arma uma pequena chantagem emocional para com Abul: “Ao coração da pobre mãe que dor causaste assim falando! (...) Como és cruel com sua mãe!”. Na orquestra, o *Leitmotiv* de Shinah é reexposto nos violinos como elemento musical preponderante neste trecho, havendo também a participação das madeiras e dos outros instrumentos do naipe de cordas de forma menos determinante. O *Leitmotiv* de Abul também está presente nos c. 873-74 e 876-88. Essa presença, em nosso ver, se relaciona à incorruptibilidade de Abul e de sua fé, mesmo diante dos pedidos da mãe.

O silêncio da orquestra na última frase cantada por Shinah neste ponto (c. 880-81) - “Quem perdoaria tal ofensa?” - serve como um recurso dramático para a entrada de Abul e do *Leitmotiv* da Fé no c. 882.

O pequeno solo que se segue é uma resposta do filho à mãe, no qual ele relata sua dor em perceber que seus pais não compreendem a novidade de fé por ele trazida, mantendo sua crença no deus Hurki. O *Leitmotiv* é tratado nas cordas e no clarone, com apoio de notas pedal nas trompas até o final do trecho (c. 893).

Novamente Shinah tenta o mesmo recurso para convencer o filho - “Que importa a dor que me causaste? Só sei, meu filho, perdoar, pois que sou mãe e te amo tanto!” -, mas, dessa vez o *Leitmotiv* que ouvimos como predominante é o da Tragédia, nas cordas. Também aqui, a mãe fala sobre seu pressentimento de tragédia, revelando-o ao filho. Na última frase de Shinah, o *Leitmotiv* da Tragédia é substituído pelo de Hurki, refazendo as conexões entre seus medos e a chegada de Abul com suas novidades monoteístas.

Em uma resposta curta, Abul reafirma sua posição, com seu motivo condutor nas madeiras, trompas e cordas.

Outra vez (c. 935), Shinah tenta persuadir o filho - “Eis-me a teus pés. Ah! Tem piedade! Sem ti como viverei? Tem compaixão do meu sofrer, não vês meu pranto e minha dor?” -, sempre acompanhada de seu *Leitmotiv*, variado (até o c. 942). Também pode ser ouvido nas madeiras o *Leitmotiv* da Tragédia, de forma descontínua, que se junta ao da personagem.

Abul, mais uma vez, não se dobra aos apelos da mãe e ratifica sua posição inabalável (c. 943-49), tendo como acompanhamento orquestral o *Leitmotiv* da Tragédia nas violas, trompas e fagotes.

Esse último *Leitmotiv* continua, acompanhando agora a pergunta chave feita por Shinah: “Abul! Tu crês no deus Hurki, o nosso deus?”(c. 950-55). Segue-se uma breve fala de Therak (c. 956-58), que expressa sua desilusão com o filho, e como reforço dramático a orquestra está em pausa. Entretanto, o *Leitmotiv* de Abul, rítmica e melodicamente modificado, aparece na metade do último compasso da fala de Therak (c. 958) nas cordas e fagote, revelando a força da posição do profeta diante das pressões que se abatem sobre ele.

Tem início, então, no c. 960, a profissão de fé de Abul em seu Deus, sendo ambientada na orquestra pelo *Leitmotiv* da Fé, que se estende até o c. 989: “Deus é o infinito! Deus é a essência! O incorpóreo! O invisível! Ele é perfume, ele é amor! Profundo como o mar e vasto como o céu!”. Aqui o motivo condutor está a cargo das madeiras e cordas, inicialmente, sendo acrescido de todos os metais, a partir do c. 983.

Pode-se notar no c. 988 que o *Leitmotiv* da Tragédia começa a tomar forma novamente nas trompas, num momento em que ainda soam os acordes do *Leitmotiv* da Fé. Sua presença nos contrafagote e trompas, soando sozinho no trecho que vai do c. 989 ao 996 (primeiro tempo), pretende assinalar que a tragédia está em curso e se mostra inevitável, semantizando também a solidão que se apodera de todas as personagens, decorrente do momento de crise, cada uma delas por suas próprias razões.

Nesse momento, então (c. 996-98), Shinah – como se pode ler na indicação cênica da grade orquestral<sup>66</sup>: “interrompendo Abul em sua contemplação estática”<sup>67</sup> – formula novamente a pergunta: “Não crês então no deus Hurki?” A resposta negativa de Abul e a revelação direta de sua rejeição ao deus caldeu é marcada, na orquestra, pelos trêmulos no naipe de cordas e pelo *Leitmotiv* de Hurki nas madeiras graves e nos metais. Esse é o ponto

---

<sup>66</sup> Na redução piano-canto editada, não há indicação alguma.

<sup>67</sup> “Interrompendo Abul nella sua contemplazione stática”

culminante da discussão entre Abul e sua família, e a entrada de Therak (c. 1005-16) – que expulsa o filho de casa por causa de sua recusa a Hurki, configurando-se um desrespeito ao clã – é acompanhada pela orquestra em *tutti*, tendo como material sonoro o *Leitmotiv* do próprio escultor. Há também pequenas intervenções da mãe, que tenta deter a tragédia em curso, mas em vão. Sua última frase, em que vê seu pressentimento tornado real (c. 1016-20), tem como suporte o *Leitmotiv* da Tragédia em seu aspecto mais melódico (linha inferior do exemplo f).

O que se segue (do c. 1021 até o final do ato, no c. 1056) é uma cena sem diálogos ou intervenções cantadas na qual Shinah, tendo desmaiado, permanece no chão imóvel; Abul tenta acudi-la, mas é impedido pelo pai; Abul se retira, e o pai volta ao trabalho na estátua de Hurki. O compositor se utiliza aqui do *Leitmotiv* de Abul como material musical para o final de seu ato, trabalhando-o em variações diversas e em instrumentações variadas, mas não de forma contínua, mantendo como ostinato o trêmulo nos graves do naipe de cordas. Esses dois elementos se estendem até o c. 1039, no qual são substituídos pelo *Leitmotiv* do Trabalho, que sinaliza a volta de Therak ao acabamento de sua estátua. As variações harmônicas e rítmicas do tema demonstram que o escultor não está concentrado em seu trabalho, e a indicação cênica aponta que ele, oprimido por seus pensamentos, “...joga para longe de si, em um momento de desespero, os instrumentos (de trabalho)”<sup>68</sup>. Nesse momento, temos a entrada do *Leitmotiv* da Introdução em *tutti* orquestral (c. 1051), que serve de coda para o fechamento do ato..

---

<sup>68</sup> “...getta lungi da sè, in un momento di disperazione, gli strumenti.”

Aos pontos já observados no capítulo anterior (no qual tratamos da dramaturgia), a análise deste ato contribui para entendermos o julgamento que recebeu por toda a crítica especializada, - como sendo o ato mais fraco da obra.

A pouca variação dos motivos condutores, a estreita relação entre todas as figuras cênicas presentes no ato e o uso exaustivo dos elementos musicais que os constituem tendem a tornar a trama, que já se apresenta tão frágil em sua criação, muito redundante e cansativa para público.

#### 4.1.5. Ato 2 – Prelúdio

Este ato principia com uma “*Introduzione*” (c. 1057–1179), como consta na grade orquestral manuscrita, em andamento *Allegretto quasi allegro* e compasso binário simples.

O primeiro tema desse prelúdio pode ser observado abaixo:

The image displays a musical score for three instruments: Oboe, Clarinet in A, and Contrabass. The score is written in 2/4 time and D major. The Oboe part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The Clarinet in A part has a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The Contrabass part has a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The score continues with various rhythmic patterns and rests for each instrument.

FIGURA 18. *Leitmotiv* do Jardim(c. 1061–67)

Na indicação cênica do libreto, a “*Introduzione*”, simboliza um “(...)Jardim delicioso, pleno de sol e flores(...)”<sup>69</sup>. Nepomuceno reflete isso por meio da instrumentação, na qual o movimento melódico das madeiras está sempre vinculado a figuras de menor duração, com a presença da harpa em interferências melódicas de arpejos em fusas, as cordas em trêmulos (c. 1057-78; 1101-44) e os arpejos nos violinos (c. 1079-1100; c. 1129-36). A flauta, a partir do c. 1058-1138, em uma tessitura aguda, juntamente com o flautim em alguns pontos (c. 1101; 1109; 1111-14; 1133; 1135) refletem onomatopaicamente o canto dos pássaros do jardim. Para tanto, Nepomuceno se utiliza de movimentos rítmicos rápidos, largo uso das quiálteras e apojaturas, além da tessitura mais aguda da flauta e do timbre do flautim.

A instrumentação desse prelúdio está concentrada nas madeiras e nas cordas, havendo, entretanto, a presença dos metais, percussão (triângulo, pratos) e harpa em alguns momentos, principalmente entre os compassos 1117 e 1139, nos quais há um *tutti*. Entretanto, neste mesmo trecho, as indicações de dinâmica – *p* e *pp* – para todos os instrumentos, apontam para o fato de que, embora a textura orquestral esteja mais densa, o caráter de suavidade desejado pelo compositor para a ambientação orquestral do jardim não foi quebrado.

No c.1145 há uma redução sensível na instrumentação, passando a serem ouvidos apenas os violinos II, violas e a continuação das trompas em notas pedais. Já no c. 1149, há apenas os violoncelos com o *Leitmotiv* de Abul, variado, seguido pelas violas (c. 1156) que também o reapresentam. O *Leitmotiv* de Abul continua sendo o elemento musical principal

---

<sup>69</sup> “Giardino delizioso, pieno di sole e fiori.” – Podemos encontrar esta indicação apenas na redução piano-canto. A grade orquestral não traz qualquer indicação.

e, a partir do c. 1160, há o acréscimo das madeiras, trompas (c. 1168) e os violinos I (c. 1176), encerrando a “*Introduzione*” (c. 1179).

Além de sua função de coda do prelúdio, o trabalho orquestral sobre o *Leitmotiv* de Abul, remete-nos à presença da personagem no jardim. Embora não haja a indicação da presença física de Abul na partitura, podemos pressenti-la através do seu motivo condutor, lembrando que, no conto original de Ward, Abul vem procurar Iskah no jardim e, antes de encontrá-la, perambula entre as árvores, plantas e pássaros.

#### 4.1.6. Ato 2 – Cena 1

Principiando no c. 1180 e terminando no c. 1280, a cena apresenta três momentos: o coro das sacerdotisas em cortejo que trazem Iskah para o jardim; o solo de “uma sacerdotisa” que apresenta a Iskah seus deveres de fé; novamente o coro das sacerdotisas que se retiram.

A cortina se abre com o soar dos primeiros acordes do *Leitmotiv* das Sacerdotisas nas harpas:



FIGURA 19. *Leitmotiv* das Sacerdotisas (c. 1180-81)

Consideramos apenas a linha da harpa 1 como o *Leitmotiv* das Sacerdotisas, pois a caligrafia da linha da harpa II não é de Nepomuceno (está escrita com tinta colorida: vermelha) e, na grade orquestral, aparece na linha acima à da harpa I, nos pentagramas reservados originalmente ao tímpano e à bateria.<sup>70</sup> Esse *Leitmotiv*, detém uma característica mais rítmica que melódica e segue até o c. 1200, acompanhando o texto cantado pelo coro das sacerdotisas: “Feliz quem ao deus Hurki seu corpo virgem oferece(...)”.

Quando, então, a fala do coro se refere ao sacrifício da criança que será imolada (c. 1202), imediatamente ouvimos nas harpas o *Leitmotiv* da Antiga Fé (c. 1203–04) com madeiras e trompas em notas pedais. Cenicamente podemos entender estes dois compassos como a semantização do drama do sacrifício humano.

No c. 1205, o coro, que parabeniza Iskah pela grande honra de ser a vitimária do sacrifício ao deus Hurki, é acompanhado pelo *Leitmotiv* das Sacerdotisas nas harpas, agora dobrado pelas flautas e fagotes.

Quando Iskah se declara feliz (c. 1218), há um solo do clarinete conduzindo a elementos do *Leitmotiv* do Jardim (c. 1222–29), que se desenvolve a partir daí nas madeiras agudas, harpas e violino I, direcionando para o início do solo de “uma sacerdotisa”. Cenicamente, o fim do *Leitmotiv* das Sacerdotisas indica o afastamento delas para um plano cênico secundário.

O solo da sacerdotisa (c. 1229-56), cujo texto é, talvez, um aconselhamento de uma religiosa mais velha à neófita, inicia-se com uma parte na qual a natureza e a calma são evocadas: “Tão leve e mansa roça a brisa da tarde no arvoredado(...)”. Num segundo momento (c. 1243-56), o texto apresenta um tom dramático em que a personagem mostra a

---

<sup>70</sup> Esta linha apócrifa da harpa II vai até o c. 1258, sempre acompanhando as representações do *Leitmotiv*.

Iskah seu dever de executar a criança em holocausto ao deus Hurki e reforça o comportamento e a atitude que dela são esperados neste momento: “Tu, quando o fio ténue, o vínculo da vida, com tua mão rompas no holocausto, não vaciles por ver o derradeiro hausto partir da pobre vítima ferida. (...) Calma executa o teu dever cruento, como um lago sereno a refletir o luar”.

Para ambientar a ária, em compasso quinário e andamento “*lento*” - favorecendo o caráter de recitativo (como sugerido na redução) - temos na orquestra uma sonoridade mais acordal.

Nesse trecho, temos a entrada dos clarinetes e violinos I (c. 1237), apresentando um elemento rítmico-melódico que nos remete a dois *Leitmotive*: o de Abul e o elemento melódico da Tragédia.

Dramaturgicamente, a evocação dos dois *Leitmotive* é significativa, pois lembramos a presença de Abul no jardim e também nos remete à tragédia do holocausto. Em uma outra abordagem, podemos aludir à presença de Abul como precipitadora da tragédia, sempre presente na obra e, portanto, podem ser consideradas, neste ponto da trama, como elementos inseparáveis.

Nos c. 1242-43, passamos a ouvir nas madeiras o ritmo do *Leitmotiv* da Antiga Fé, em movimento melódico ascendente, atuando como uma ponte para o trecho mais dramático da ária, que se inicia no c. 1244. Detendo-nos um pouco mais sobre esses dois compassos, observamos que, ao trabalhar o *Leitmotiv* da Antiga Fé em uma linha melódica ascendente, o compositor também nos remete ao *Leitmotiv* de Abul, que possui como uma de suas características mais fortes uma linha ascendente em seu início. Essa relação nos

leva a uma associação de idéias, ligando Abul - o profeta da nova fé - como elemento de descaracterização ou de mudança da antiga fé.

Com o início da parte dramática da ária (c. 1244), as trompas se juntam às cordas e madeiras, enriquecendo a textura orquestral, seguindo até o fim da ária no c. 1256. Observamos que, no c. 1253-54, o *Leitmotiv* da Antiga Fé reaparece novamente nas madeiras, modificado ritmicamente, sugerindo que as associações feitas no parágrafo anterior reaparecem neste ponto da obra.

Com o fim da ária da sacerdotisa, imediatamente ouvimos o *Leitmotiv* das Sacerdotisas (c. 1257), que iniciam sua saída de cena. Na orquestra, o tratamento instrumental do *Leitmotiv* é o mesmo daquele do início do ato, porém, em andamento “*Allegretto quasi allegro*” e compasso quaternário.

No c. 1278-80 inicia-se a coda da cena 1, com o *Leitmotiv* da Antiga Fé.

#### **4.1.7. Ato 2 – cena 2**

Esta cena é formada por uma única ária: a ária de Iskah. Inicia-se no c. 1281 e se estende até o c. 1442. Está dividida em quatro partes: na primeira, Iskah se prepara para officiar o sacrifício ao deus Hurki; a segunda, a jovem neófita pede ajuda aos passarinhos do jardim, aos quais chama de amigos, para que eles lhe transmitam força e alegria no momento do holocausto; a terceira, é o momento no qual Iskah relembra sua infância e seu amado Abul; na quarta e última parte, a jovem se volta mais uma vez para os passarinhos pedindo-lhes forças e coragem para enfrentar seu destino.

A primeira parte (c. 1281–1316), mais dramática, inicia-se com as madeiras em textura acordal (c. 1281-89), com a indicação de *Allegretto quasi allegro* e “*Sola, pensosa*”. A dinâmica em *p* e *pp* cria um ambiente de suavidade sonora que semantiza o lamento de Iskah: “Oh, vitimária, tu somente na face fria que descora, no último olhar que estertora, lês a vontade onipotente!”

No c. 1290, na última palavra do lamento, temos uma mudança de andamento para *Largo assai*, acompanhada pela reexposição do *Leitmotiv* das Sacerdotisas nas harpas. A partir do c. 1291 a 1296, ouvimos o *Leitmotiv* de Hurki, modificado, que se apresenta nas madeiras, trompas, violinos e violas, acompanhando o texto cantado por Iskah, referindo-se ao deus caldeu como o “(...)grande, o forte!”. A indicação dinâmica para todos os instrumentos se inicia em *p*, com *crescendo* de quatro compassos seguido de *dim. molto* até o *pp*.

O texto fica ainda mais dramático nos c. 1297 a 1301, quando Iskah diz que o deus Hurki “(...)distribui a vida, que distribui a morte(...)” sendo ambientado somente pelos graves do naipe das cordas, em notas longas e com dinâmica oscilante entre *p* e *f*, compasso a compasso.

Inicia-se no c. 1302 uma ponte, em andamento *andante*, cujo elemento constitutivo é a tercina, que soa somente nos violino I e violas, seguindo até o c. 1304.

Nos c. 1305 a 1312 a personagem canta sua última frase quase sem acompanhamento orquestral, com a intenção de dar maior sentido dramático ao texto. Ouve-se novamente o elemento rítmico-melódico das tercinas que têm uma função de ligação para o próximo trecho da ária.

Tem início, então, a segunda parte da ária (c. 1317-38), em *Allegro moderato*, na qual Nepomuceno retoma o *Leitmotiv* do Jardim como elemento composicional, sempre em *p* e *pp*.

A mudança de andamento para *calmo assai* e a de compasso para ternário marcam o início da terceira parte da ária (c. 1339-86). Enquanto Iskah relembra sua infância e lamenta a partida de Abul, temos a manutenção do *Leitmotiv* do Jardim como principal elemento constitutivo do trecho. Nas cordas que apresentam *divisi* nos violinos I e II e violas, passamos a ouvir o *Leitmotiv* das Sacerdotisas modificado no violino I, primeira linha dos violinos II, e primeira linha das violas nos c. 1349-55 e c. 1365-70; as harpas e as trompas estão presentes reforçando este *Leitmotiv*.

Quando Iskah se mostra inconformada com a partida de Abul – “(...)quem devassa o futuro misterioso e distante!” (c. 1371-76) –, ouvimos, imediatamente após, o *Leitmotiv* da Tragédia soando nos violinos e violas (agora sem *divisi*), em conjunto com o *Leitmotiv* de Abul que está nos violoncelos (c. 1376-78).

À pergunta de Iskah “Abul por que partiste?”, ouvimos novamente o *Leitmotiv* de Abul no clarone (c. 1380), e a frase “Quem saberá do seu destino ao certo?” (c. 1380-82) é imediatamente seguida pelo *Leitmotiv* da Tragédia, nas cordas. Esta terceira parte se encerra com Iskah cantando – “Evocar o teu nome é para mim tão doce, oh peregrino do deserto” – sendo esta frase ambientada somente por um acorde sustentado nas trompas em *p*.

A última palavra da frase que acabamos de citar se sobrepõe ao início da última parte da ária (c. 1387), que se estende até o c. 1442. As principais características desse trecho são o andamento *Allegro moderato* e a volta do *Leitmotiv* do Jardim, modificado,

inicialmente com as cordas em trêmulo com surdina, e o “canto dos pássaros” nas flautas, oboés e clarinetes. Porém, essa parte da ária recebe um tratamento instrumental diferenciado das demais, e, aos poucos, outros instrumentos vão sendo agregados, até que no c. 1418 temos um *tutti* orquestral (até c. 1435). A partir desse ponto, a densidade da orquestração vai diminuindo novamente até o c. 1442. Ao observarmos mais atentamente esta última parte da ária, notamos que o *Leitmotiv* da Tragédia (alargado) aparece insistentemente nas trompas (c. 1417-19, c. 1424-26), e depois nas violas (c. 1438-39) e nos violinos II (c. 1440-41). A presença do *Leitmotiv* da Tragédia nesse trecho aponta para a aproximação da entrada de Abul em cena e as conseqüências disto na trama.

As indicações de dinâmica nesse trecho são dúbias. A maioria delas foram acrescentadas à grade orquestral posteriormente, já que a caligrafia não corresponde à de Nepomuceno. Se levarmos em consideração apenas aquelas autógrafas do compositor, o espectro dinâmico é reduzido, como nos trechos anteriores.

#### **4.1.8. Ato 2 – Cena 3**

A cena tem início com a entrada de Abul. A indicação cênica diz que ele e Iskah não se vêem; o profeta canta uma ária em que se rende aos encantos da natureza enquanto caminha pelo jardim. Este trecho, que vai do c. 1442-1502, configura-se como a primeira parte da cena.

A ária de Abul tem como ambientação sonora o *Leitmotiv* de Abul nos violoncelos e violas e o da Fé nas madeiras, que não se sobrepõem.

A linha melódica de Abul inicia-se no c. 1456, em andamento *Andante molto espressivo*, ambientada por um elemento rítmico-melódico nas trompas, numa variação do *Leitmotiv* da Tragédia. Esse elemento aparece sozinho até o final da primeira frase cantada de Abul (c. 1462), passando a soar no corne inglês (c. 1463) e clarinete (c. 1465).

Quando Abul exalta a natureza (c. 1467) com a frase “Oh, natureza imácula, tua beleza impera, e o ardor de primavera invade o coração!”, ouvimos fragmentos do *Leitmotiv* do Jardim na harpa ao mesmo tempo em que a parte rítmica do *Leitmotiv* da Tragédia soa nos violinos II e violas, enquanto os violinos I e violoncelos dobram a linha vocal. No c. 1476 temos novamente nas trompas o elemento melódico do *Leitmotiv* da Tragédia.

Retornam, no c. 1479, fragmentos do *Leitmotiv* do Jardim na harpa e o elemento rítmico do *Leitmotiv* da Tragédia nos violinos II e violas, estendendo-se até o c. 1485. Esses *Leitmotive* possibilitam o entendimento de que a presença de Abul no jardim precipita a tragédia iminente.

No c. 1495, temos o elemento melódico do *Leitmotiv* da Tragédia nas trompas (c. 1495-97), antecedendo a última frase da ária de Abul: “(...) só tu que me sorris, oh, natureza imácula!”.

A entrada de Iskah (c. 1503) representa o início do dueto com Abul. Neste trecho (c. 1503-21), as personagens ainda não se encontraram. Esse fato está semantizado nas linhas vocais pela independência melódica destas:

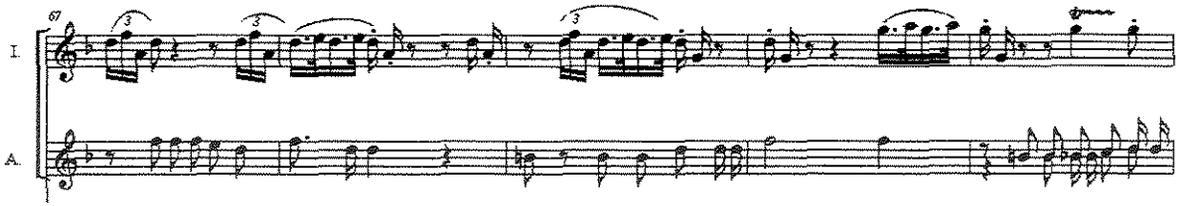


FIGURA 20. Trecho do dueto entre Abul e Iskah (c. 1509-13)

Iskah gorjeia – dialogando com as flautas, oboés e clarinetes, que trazem o “canto dos pássaros” do *Leitmotiv* do Jardim – enquanto Abul apresenta uma linha vocal mais lírica. Na orquestração, temos o elemento melódico do *Leitmotiv* da Tragédia na 3ª trompa (c. 1509-11; c. 1517-20) e nos violinos I (c. 1511-14; c. 1520-21).

Iskah e Abul se vêem (c. 1521). A jovem o reconhece: “Oh, céus! Abul! Para mim se dirige!... Ei-lo que se aproxima”. A orquestra permanece em pausa, aumentando o caráter de expectativa. Nos c. 1525-27, a surpresa dá lugar à ansiedade na fala da protagonista: “Oh! doce enlevo! Que lhe devo dizer?”, acompanhada pelas cordas.

O início do diálogo de Abul e Iskah (c. 1534) é marcado pela mudança de andamento para *Allegro assai moderato* e de compasso: 2/4. Uma vez unido o casal, o *Leitmotiv* do Amor volta a ser ouvido, desta vez na linha de Iskah, nas madeiras trompas e cordas, até o c. 1633. Esse *Leitmotiv* se fixa principalmente nas cordas, sendo que elementos de outros *Leitmotives* aparecem no decorrer do trecho: Tragédia (c.1606); Abul em *tutti* (c. 1570-71) e no clarone (c. 1616-18); Jardim, nos oboés clarinetes e cordas (c. 1572), nas flautas (“passarinhos”) (c. 1590, 1595, 1621, 1622 e 1628-29), nos clarinetes (“passarinhos”) (c. 1592), na harpa (c. 1597, 1600, 1633).

Nos c. 1634-43 ouvimos o *Leitmotiv* da Fé presente nas madeiras, trompas e cordas, que acompanha o único momento homofônico do dueto de Abul e Iskah.

A mudança de andamento para *Molto moderato* (c. 1644) aponta o início de uma nova atmosfera psicológica no dueto. Começam as perguntas de Iskah e a revelação do novo Deus de Abul. Na orquestra, temos inicialmente uma variação do *Leitmotiv* da Tragédia nos violoncelos (c. 1644-47), antecedendo a pergunta de Iskah: “Mas como vieste aqui ter?”.

A mudança de andamento para *Un poco agitato* (c. 1650-60) é o momento da resposta de Abul, revelando o presságio sinistro que sentia, acompanhado pela variação do *Leitmotiv* da Antiga Fé. A ocorrência desse tema junto ao texto cantado pelo protagonista nos remete, novamente, à intrincada relação entre Abul e a fé politeísta.

O *Leitmotiv* de Abul, variado ritmicamente, é reexposto no c. 1661 pelas violas e violoncelos (sendo acrescidos os violinos II no compasso seguinte) como uma introdução para o texto de Abul: “(...) vinha errando tristonho, sem saber onde ia (...)”.

Uma nova mudança de andamento para *Allegro moderato* traz o *Leitmotiv* da Tragédia modificado, nos violinos (c. 1668-69), introduzindo a nova frase na qual Abul revela sua alegria em encontrar Iskah. Esta fala é comentada pela orquestra com o *Leitmotiv* do Amor, nas cordas, e o do Jardim, nas madeiras e nas harpas (c. 1670-80).

Na seqüência do dueto, passamos a ouvir novamente o *Leitmotiv* da Tragédia modificado (c. 1681-88), no clarinete e violinos.

Abul então revela sua atração por Iskah (c. 1689-92), e a variação do *Leitmotiv* do Amor volta a ser ouvido nas cordas e nas madeiras, quando, então, voltamos ao da Tragédia modificado (c. 1693-95), que acompanha a pergunta de Abul: “Quem os meus passos guiou?”

A seguir, começa a revelação do Deus de bondade de Abul (c. 1696-1703), acompanhado pelo *Leitmotiv* da Fé nas madeiras e trompas. Iskah se inebria com as palavras de Abul, e os dois se deixam levar pela emoção do momento (c. 1704-14), com a linha vocal dobrada pelas madeiras e cordas.

Iskah então se lembra de sua condição (c. 1714-16), acompanhada apenas por uma *strappata* nas cordas, seguida por uma nota pedal no fagote (c. 1716-17).

Com uma mudança de andamento para “*Lento e triste*”, o diálogo que se segue (c. 1718-34) tem como material composicional na orquestra fragmentos rítmicos do *Leitmotiv* da Antiga Fé. Cenicamente, a associação da imagem de Hurki com esse momento do diálogo é significativa, pois é o deus caldeu o motivo da dor e sofrimento dos enamorados e o entrave à sua união.

Abul tenta convencer Iskah a abandonar o culto do deus Hurki, e sua fala é acompanhada pelo *Leitmotiv* do Amor (c.1735-48) nas cordas, madeiras e trompas. Quando o profeta fala do deus Hurki e seu culto sanguinário (c. 1749-59), ouvimos novamente fragmentos do *Leitmotiv* da Antiga Fé nas madeiras e trompas. Nos c. 1759-65, Abul descreve sua amada como “(...) juventude excelsa e forte, aurora viva da esperança(...)”, acompanhado por elementos do *Leitmotiv* do Jardim na harpa.

Em seguida, começamos a ouvir fragmentos rítmicos do *Leitmotiv* da Antiga Fé na orquestra (c. 1766-73), acompanhando a recusa de Iskah em abandonar o culto pagão.

Ao ouvirmos a resposta de Abul, de que não cultua a Hurki, ouvimos nas madeiras o *Leitmotiv* da Fé (c. 1775-76), semantizando ainda mais a negativa da personagem. Segue-se o *Leitmotiv* de Abul (c. 1777-80), ritmicamente modificado, com o ritmo do *Leitmotiv* da

Antiga Fé, com indicação de *Vivo e energico*, que reforça ainda mais o caráter de decisão de Abul.

Depois de dois compassos sem acompanhamento orquestral (c. 1784-85), em que as personagens expressam sua tristeza, inicia-se, no c. 1786, um ostinato rítmico, composto por elementos dos *Leitmotive* da Fé e da Tragédia nos violoncelos. Então, dá-se início a resposta de Iskah (c. 1789-88), que se recusa a acreditar na possibilidade de mudanças em seu destino.

Fragments do *Leitmotiv* da Antiga Fé são reexpostos nas cordas (c. 1796-98), impondo ainda mais dramaticidade ao texto e à atmosfera psicológica instável do trecho, acompanhando a frase de Iskah: “Sim, bem sei que renuncio assim ao céu e às flores, todo o encanto da aurora e do crepúsculo! Viverei sufocando cruéis dores, que me hão os dias afligir, bem sei, mas se é esse o destino que me coube na vida, que para outros é ditosa”.

No c. 1816, tem início o andamento *Con moto, energico*<sup>71</sup> com a presença constante do *Leitmotiv* de Abul, modificado ritmicamente, juntamente com o ritmo do *Leitmotiv* da Antiga Fé. No c. 1824, temos um longo trecho com elementos rítmico-melódicos do *Leitmotiv* do Amor, estendendo-se até o c. 1888.

Chama-nos a atenção o fato de que neste trecho (c. 1789-1888) há um uso significativo de momentos nos quais ou a orquestra está em pausa, ou com sonoridade bastante rarefeita, visando conferir força expressiva ao texto cantado por Iskah, como é o caso dos c. 1800-15, 1864-67, e 1871-79. Nesses trechos temos a revolta da personagem com seu destino, dirigindo a Abul suas perguntas e também suas esperanças.

---

<sup>71</sup> Essa indicação está na grade orquestral, mas, na redução, encontramos a indicação *allegro agitato*.

Os c. 1889-91 são marcados por fragmentos do *Leitmotiv* das Sacerdotisas acompanhando o pedido de Abul para que sua amada abandone ao deus Hurki, seguido imediatamente pela reexposição do *Leitmotiv* de Hurki nas madeiras e trompas (c. 1891).

A pergunta de Iskah, “Mas tu se o não adoras, o que adoras tu?” (c. 1892-95), não possui qualquer acompanhamento orquestral, gerando uma expectativa à resposta de Abul.

O trecho a seguir (c. 1895-1912) é uma profissão de fé que se inicia com o elemento rítmico do *Leitmotiv* da Tragédia nos violoncelos, até o c. 1897, passando então a soar, no c. 1898, o *Leitmotiv* da Fé nas cordas.

Abul dá início à sua história (c. 1914-37), enquanto as cordas tocam em *pp*. A personagem passa então a narrar o nascer da crença em seu coração (c. 1938-45), e a ambientação orquestral do trecho é o *Leitmotiv* da Fé nas cordas.

Iskah, então, indaga, mais uma vez sem acompanhamento orquestral: “Eras tu só nesse pensar?” (c. 1946-48). A resposta de Abul é um recitativo no qual conta sobre seus seguidores e sua missão profética, acompanhada na orquestra por acordes pedais nas madeiras, trompas e cordas.

A jovem, cada vez mais interessada e curiosa, pergunta: “Mas quem ditou esses seus pensamentos?”, novamente sem o acompanhamento da orquestra (c. 1957-59). Mais uma profissão de fé de Abul em seu Deus tem início no c. 1960 estendendo-se ao c. 2017, com as cordas em trêmulo.

Iskah, tocada pela mensagem de Abul, parece a um passo da conversão: “Grande poder assim te inspira. Ouvindo-te assim, Abul, meu ser delira” (c. 2018-22). Temos fragmentos do *Leitmotiv* do Jardim na harpa a partir do c. 2019, com uma indicação dinâmica *crescendo* até o *ff* (c. 2025), criando um ambiente de expectativa e esperança para

a personagem. Cabe notar que na grade orquestral há uma rasura na parte dos violinos e violas (que julgamos autógrafa), na qual Nepomuceno apagou os arpejos destes instrumentos e os passou à harpa. Com isso, deduzimos sua preocupação em preservar a linha vocal em destaque.

No c. 2027, a orquestra pára novamente e Iskah, como que acordando de seus sonhos, pergunta sobre a missão de Abul (c. 2027-29). Para introduzir a resposta de Abul, Nepomuceno coloca no c. 2029 o *Leitmotiv* desta personagem variado ritmicamente, em linha ascendente, no fagote, trompas e cordas. Seguindo a revelação do profeta, passamos a ouvir o *Leitmotiv* da Tragédia, ritmicamente expandido (c. 2034-36), nos trompetes e trombones, antecipando a frase: “Eis o meu destino” (c. 2036-37), que, ao ser pronunciada, traz de volta a variação do *Leitmotiv* de Abul nos oboés, clarinetes, violinos e violas.

A mudança de andamento para *Agitato*, no c. 2039, traz o *Leitmotiv* da Tragédia nos violinos II e violas, ambientando o início da frase de Iskah: “E se Hurki te abater? Pobre de mim então”, que termina em silêncio orquestral (c. 2043). Segue-se a resposta de Abul: “E se ele não fulminar, hás de adorá-lo?” (c. 2044-46), que também não recebe acompanhamento orquestral, criando um ambiente dramático e de expectativa, dada a relevância do diálogo.

A tensão é quebrada pelo *Leitmotiv* das Sacerdotisas com a mesma orquestração do início da primeira cena deste ato, e pelo coro feminino que começa a cantar (c. 2048-53) impedindo a resposta de Iskah.

No último trecho do segundo ato (c. 2054-2122), vários elementos musicais são utilizados durante o desenvolvimento do texto e da ação cênica para comentá-los e secundá-los. Nos c. 2054-61 ouvimos nas cordas, em andamento *Agitato*, um elemento

rítmico-melódico sem relação perceptível com qualquer um dos *Leitmotive*, mas que semantiza a tensão e agitação de Iskah ao temer a descoberta de Abul pelas sacerdotisas e do profeta tentando acalmá-la .

No c. 2061, em que Iskah se refere ao deus caldeu e seu templo, passamos a ouvir o *Leitmotiv* de Hurki nos violoncelos e contrabaixos, com os violinos e violas em trêmulos. O *Leitmotiv* da Tragédia está presente nos trombones (c. 2064), seguido imediatamente pelo *Leitmotiv* de Hurki (c. 2065-67) nos violoncelos e contrabaixos, com o restante das cordas em trêmulo.

Quando ouvimos de Iskah: “Vem buscar-me Abul. Vem buscar-me. Eis chegado o cruel momento! Foge! Abul, oh, que elas não te vejam! Presto foge!” (c. 2075-83) as cordas têm, inicialmente, um elemento rítmico-melódico descendente em trêmulo passando à reexposição variada do *Leitmotiv* do Amor (c. 2077-83) reforçado pelas flautas e oboés. Nos trombones ouvimos o *Leitmotiv* do Trabalho modificado (c. 2080-82).

No momento em que Iskah pronuncia o nome de Abul (c. 2088) o *Leitmotiv* dele se apresenta variado, inicialmente nas cordas e fagotes, juntando-se a eles os outros instrumentos do naipe de madeiras e metais nos c. 2092-95. Nesse mesmo trecho, temos a resposta de Abul: “Na hora suprema do sacrifício me verás. Não trema o teu coração, oh Iskah! Vencerá o incriado!”. A última palavra desta frase (c. 2098) já tem como acompanhamento orquestral o *Leitmotiv* da Fé, que se estende na orquestra em *tutti* até o c. 2111. O texto cantado por Abul é mais uma profissão de fé: “E verás que ao meu lado adorarás comigo o mesmo criador!”

Ouve-se então o *Leitmotiv* das Sacerdotisas no c. 2112, assim como o coro feminino que entra em cena. A instrumentação do *Leitmotiv* é a mesma de sua primeira exposição no início do ato.

Notamos que desde o c. 2039 – quando a tensão do dueto aumenta – até o final do ato, temos sempre uma amplitude dinâmica calcada em torno de *p*, perfazendo uma sonoridade muito mais suave do que seria de se esperar num ponto de grande dramaticidade cênica. Como há poucos *crescendo*, *f* e *ff* que podem seguramente ser atribuídos ao compositor, acreditamos que a opção sonora de Nepomuceno para a "Abul" se baseia nesta ambientação mais contida.

#### 4.1.9. Ato 3 – Quadro 1 – Prelúdio

O terceiro ato da "Abul" tem início com um prelúdio, no c. 2123, estendendo-se até o c. 2193. Há uma nota escrita em italiano no rodapé da primeira página do ato que julgamos ser autógrafa de Nepomuceno, com recomendações de como proceder para que este trecho seja levado isoladamente como peça de concerto: "Ao se apresentar este Noturno em concertos, voltar do % final ao  $\phi$ , de onde se passa ao *finale*."<sup>72</sup> Há uma outra inscrição no alto da mesma página, que não pode ser atribuída ao compositor, no qual se lê: "Prelúdio do 3º ato: Abul". Dessa forma, entendemos que o compositor não nomeou esse trecho como "Prelúdio", mas, por seu caráter composicional e função na ópera, podemos compreendê-lo assim.

---

<sup>72</sup> "Per eseguirsi questo Notturmo in concerti, riprendere dal % fino al  $\phi$ , di dove passa al finale."

O prelúdio, em andamento *Tranquillo, dolce ed espressivo*, apresenta o ritmo do *Leitmotiv* da Fé inicialmente (c. 2123) nas cordas com surdina. Este elemento está presente em todo o trecho, sempre com a mesma orquestração, criando um ostinato rítmico. Simultaneamente, ouvimos a partir do c. 2125 um solo de oboé que prenuncia um novo motivo condutor: o *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul.

The image shows a musical score for five instruments: Oboe, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and D major. The Oboe part (top staff) begins with a melodic line that introduces the 'Leitmotiv dos Seguidores de Abul'. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) play a rhythmic ostinato consisting of eighth notes, with many of these notes beamed in groups of three, indicating triplets. The score spans approximately four measures.

FIGURA 21. Prenúncio do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul no oboé e ostinato rítmico das cordas (c. 2125-28)

A partir do c. 2133, Nepomuceno trabalha nas madeiras fragmentos do *Leitmotiv* de Abul. Estes três elementos compõem boa parte do Prelúdio.

No c. 2179, os violoncelos II passam a apresentar a parte rítmica do *Leitmotiv* da Tragédia, estendendo-se até o c. 2185.

Os c. 2186-93, em andamento *Più mosso*, servem de coda para o Prelúdio e sinalizam a abertura da cortina para a cena 1 deste ato.

Notamos que neste Prelúdio Nepomuceno utiliza, mais freqüentemente, as indicações dinâmicas *f* e *ff*. Este trecho tem por característica o trabalho alternado de texturas mais rarefeitas, com instrumentação reduzida em dinâmica *pp* e *p* e os *tutti* orquestrais em dinâmica *f* e *ff*. Porém, mesmo estas dinâmicas mais intensas não duram muito e são logo seguidas por *decrescendi*.

#### 4.1.10. Ato 3 – Quadro 1 – cena 1

A primeira cena deste terceiro e último ato se inicia no c. 2194 e se estende até o c. 2493. Os seis primeiros compassos servem de preparação para a entrada do coro dos seguidores de Abul. Nos violoncelos continua o ostinato rítmico em tercinas (*Leitmotiv* da Fé), enquanto nas violas e trompas, ouvimos uma variação sobre o tema do *più mosso* anterior (c. 2186).

Nos c. 2200-04, entra o coro de seguidores de Abul cantando uma saudação ao seu mestre que sai de sua tenda para as orações matinais. Ambientando esse momento, os violinos e contrabaixos trazem o *Leitmotiv* da Tragédia, enquanto, nos fagotes, violoncelos e violas, ouvimos o *Leitmotiv* de Abul variado, agregando à entrada da linha vocal do coro as duas idéias mais fortes deste ato: a tragédia iminente e a ação transformadora que Abul precipitará neste momento da trama.

Segue-se a entrada do solo da oração de Abul, que convida seus seguidores á louvação ao novo Deus (c. 2204-10), sem qualquer acompanhamento orquestral.



FIGURA 22. Oração de Abul (c. 2204-10)

Temos, então, a apresentação do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul no coro, dobrado pela orquestra (c. 2211-16), sendo este o único *Leitmotiv* que é eminentemente vocal.

FIGURA 23. *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul (c. 2211-16)

A presença do coro dos c. 2211-2333 se constitui numa grande oração ao Deus incriado de Abul.

No c. 2223 há uma mudança de andamento pra *meno mosso*, no qual os violoncelos I e os baixos do coro, seguidos pelos tenores (c. 2226), cantam uma variação do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul. O c. 2231 marca a entrada das harpas e flautas, que passam a trabalhar com fragmentos do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul acompanhando as vozes femininas do coro.

O trecho compreendido entre os c. 2236-58 apresenta o coro que alterna as vozes masculinas e o coro completo no texto: “Ele escuta aos mortais das cóleras o grito, como escuta do amor o vocábulo terno. Sopra vida à semente a germinar no solo, e às estrelas no além!”. A linha vocal das vozes masculinas do coro tem início no c. 2236, com a harpa concluindo o trecho anterior. No compasso seguinte, madeiras e metais (em *pp*) apresentam acordes pedais até o c. 2239. Na entrada das vozes femininas (c. 2239) – que se juntam às masculinas – não há acompanhamento orquestral (até o c. 2243).<sup>73</sup> Continuando a oração (c. 2244-49), as vozes masculinas fazem uma variação do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul com uma ambientação orquestral muito próxima ao que já vimos nos c. 2223-27. Apenas as vozes femininas seguem a oração (c. 2250-58), com arpejos em semicolcheias nas harpas (e não mais nos violinos).

No c. 2258, temos o início da linha vocal de Shinah, que observa tudo sem ser vista pelos seguidores do filho. A frase da personagem, que evidencia seu orgulho de mãe - “Eram deles as vozes que escutava. É meu filho que os guia e que os conduz” - está ambientada pela mesma orquestração e pelos mesmos elementos melódicos do trecho anterior, e se estende até o c. 2263.

O coro retoma a oração no c. 2263 até o c. 3330. Inicialmente, ouvimos o final da ambientação sonora do trecho anterior, mas no c. 2264 o coro canta *a capella* até o c. 2278. O compositor pede agora dois coros que se alternam (c. 2263-79). Nos c. 2269-75 volta a linha vocal de Shinah, que aos poucos vai se convertendo à nova fé trazida por Abul e seus seguidores.

---

<sup>73</sup> Nesse ponto da grade orquestral, temos uma rasura de 7 compassos. Podemos entrever nesses compassos, uma linha vocal de Abul com um texto que não está contemplado no libreto editado da obra nem na redução. Esta rasura parece pertencer a Nepomuceno. Consideramos que a nota Do, que encontramos na linha dos violinos II (c. 2243), também está ligada ao trecho rasurado.

A orquestra volta a soar no c. 2279-86, com as cordas dobrando as linhas vocais e os violoncelos e contrabaixos em nota sol pedal. Juntamente com este reinício da orquestra, temos um novo trecho vocal de Shinah.

No compasso seguinte (c. 2287), acompanhando a frase das vozes femininas: “O caminho do céu”, há uma mudança na orquestração que se apresenta em *tutti* (menos trompetes, trombones e harpas) sustenta um acorde de  $E^b$  por três compassos em *pp*. No c. 2290, calam-se violinos, violas e trompas para a entrada da frase de Shinah: “Oh! Doce canto que me comoveu”.

A próxima entrada do coro (c. 2292), agora sem *divisi*, apresenta uma nova textura orquestral: cordas e tímpano em trêmulo; fagotes e trompas em acordes de semibreves, acrescidos dos trompetes (c. 2301) e trombones (c. 2303). Do c. 2304-14, as cordas mantêm o trêmulo, enquanto as semibreves passam para as madeiras e trompas.

A curta frase de Abul que retoma sua oração (c. 2315-2322) tem na orquestra acordes nas clarinetas e fagotes em *p*. O coro responde à invocação de Abul com o *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul (c. 2322-33), sendo que as madeiras e cordas dobram o coro.

A partir do c. 2334, há uma mudança de atmosfera da cena. A indicação de um andamento *Um poco agitato* abre o diálogo entre Abul e Shinah. A mãe vem trazer ao filho as suas inquietações quanto à segurança dele e de todos os seus seguidores, reportando o plano de Amrafel para seqüestrar uma criança dentre seus crentes para o sacrifício a Hurki. Enquanto as duas personagens se cumprimentam, na orquestra temos o *Leitmotiv* de Abul nas violas e violinos (c. 2335-38), sendo que nos fagotes, trompas, violoncelos e contrabaixos, notas longas completam a textura do trecho, até o c. 2338.

No c. 2340, dá-se início à narração de Shinah sobre os perigos que rondam o filho. A frase “Abul, venho em tempo avisar-te do perigo” (2340-43) é ambientada pela variação do *Leitmotiv* de Shinah nos violinos. A frase “Abul, teu nome espalhando a doutrina corre de norte a sul, voa por toda parte e consegue transpor na irradiação divina, os longos rios da Mesopotâmia! ” (c. 2344-53) é acompanhada por variações do *Leitmotiv* de Abul nas madeiras. Quando Shinah passa a se referir ao rei de Ur e a seu plano para difamar Abul (c. 2354-259), temos nos oboés a reapresentação modificada do *Leitmotiv* de Hurki. A resposta de Abul, “Em que ofendi ao rei? Em que sou criminoso?” (c. 2360-63), tem como suporte orquestral a variação do *Leitmotiv* de Abul nos violoncelos.

O diálogo continua, e a resposta de Shinah (c. 2364-79) é acompanhada pela variação do *Leitmotiv* de Hurki nas madeiras (até c. 2372). No c. 2373, acompanhando o texto da personagem que se refere à criança que será raptada para o sacrifício, ouvimos a variação do *Leitmotiv* de Therak nas clarinetas, clarone, violinos violas e violoncelos até o final da linha vocal de Shinah (c. 2379). É interessante notar que Nepomuceno utiliza *crescendi* e dinâmicas mais intensas neste trecho, enfatizando assim o desespero de mãe pelo bem estar do filho. A presença do *Leitmotiv* de Therak nos remete às ligações dramáticas entre o sacrifício a que se refere Shinah e o culto pagão, que tem como um de seus grandes representantes o escultor de ídolos, Therak.

Passamos a ouvir então o *Leitmotiv* de Abul nos violoncelos (c. 2380-83), que prenuncia a resposta de Abul e semantiza seu momento de reflexão sobre os fatos que sua mãe lhe apresentara. Sua resposta – “Não, Amrafel não o fará” (c. 2384-86) –, novamente, não possui qualquer acompanhamento orquestral, ressaltando o momento dramático da cena.

Nos c. 2387-97 temos, a resposta da mãe ao exortar o filho para que não se exponha ao perigo e deixe a cidade para evitá-lo. A orquestra, com a indicação de *agitato come prima*, trabalha com o *Leitmotiv* de Shinah como o principal elemento musical do trecho.

A indagação de Abul – “A que vim então?” (c. 2398) –, mais uma vez traz a orquestra em pausa. No compasso seguinte, ouvimos uma intervenção dos violoncelos I com o *Leitmotiv* de Abul, que serve como ligação desta frase de Abul com a seguinte: “Inspiração divina me trouxe.” (c. 2401-03), e o acompanhamento orquestral cessa nos c. 2401-02 retomando com as madeiras no *Andante* (c. 2403).

No c. 2405 há uma mudança de andamento para *Deciso*<sup>74</sup>. Observamos aqui que o trecho dos c. 2405-27 é marcado por várias mudanças de andamento. Nele temos andamentos mais calmos durante as participações de Abul, enquanto nas de Shinah os andamentos são mais movidos, semantizando a segurança do filho e o desespero da mãe.

No diálogo dos c. 2405-16, temos a resolução de Abul em não abandonar a cidade e enfrentar o seu destino, e a mãe insistindo para que o filho parta enquanto, juntamente com as personagens, ouvimos a alternância dos seus respectivos *Leitmotive* como elemento musical principal na orquestra. Shinah, já desesperada com a recusa do filho, pede em nome do Deus de Abul “Eu imploro pelo bondoso Deus, pelo gozo sincero que essa crença me dá!” (c. 2414-22), demonstrando sua sincera conversão à nova fé trazida por Abul. Inicialmente, é acompanhada por variações do seu *Leitmotiv* nas madeiras e violinos I mas, à menção da palavra “Deus” (c. 2417), passamos a ouvir o *Leitmotiv* da Fé nos violinos II, violas e violoncelos, que seguem até o final do trecho, enquanto o *Leitmotiv* dos Seguidores

---

<sup>74</sup> Na redução, o andamento desse compasso é *Allegro moderato*

de Abul aparece variado nos violinos I (2417-22), clarinetes (2417-18), oboés e flautas (2419-20).

Ao ouvirmos a palavra “vitória” (c. 2427), passamos a ouvir o *Leitmotiv* de Abul, modificado ritmicamente, primeiramente nos fagotes e trompas (c. 2427), depois trompetes e oboés (c. 2428), fagotes e trompas (c. 2429), passando para flautas, clarinetes e violinos (c. 2429-30). Fragmentos desse *Leitmotiv* se estendem até o c. 2433. Nos c. 2438-42 continua o *Leitmotiv* de Abul nos clarinetes e cordas, funcionando musicalmente como uma ponte para o novo trecho que se iniciará, enquanto semantiza a vitória e alegria de Abul com a conversão de sua mãe à nova fé.

No c. 2443 (com anacruse), inicia-se novamente a oração de Abul ao seu Deus como um grande hino de louvor. A invocação do profeta é respondida pelo coro (c. 2448-54) com o *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul na orquestra e vozes do coro. Abul, no c. 2455, dá continuidade à oração, porém com material melódico diferente das suas participações anteriores. O coro inicia a resposta no c. 2463-69, com fragmentos do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul. Abul retoma sua oração novamente modificando o tema inicial (c. 2470-74), enquanto a orquestra trabalha com elementos rítmico-melódicos retirados do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul, nas cordas, fagotes e trompas. Ainda no c. 2474, passamos a ouvir, nos violinos II, violas e violoncelos, o *Leitmotiv* da Fé, enquanto os violinos I, flautas e clarinetes trabalham com trechos modificados e invertidos do *Leitmotiv* dos seguidores de Abul (seguindo até o c. 2481). Esta ambientação sonora semantiza a frase de Abul: “Ele que os mundos rege e que o espaço ilumina e os corações enrija para a luta.”

Inicia-se então a reapresentação do *Leitmotiv* de Abul, modificado, nas cordas (c. 2482), que serve como ligação para o próximo trecho (c. 2485-94), no qual Shinah, pela primeira vez, canta uma variação do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul em uma oração na qual reconhece o Deus único e proclama a santidade do filho: “Salve! Salve Deus! É Ele a auréola cristalina que brilha em tua fronte! És santo!”. É neste momento que, também pela primeira vez, temos um andamento *Lento* numa participação de Shinah neste ato, semantizando sua conversão para a nova fé. No c. 2488, ouvimos o *Leitmotiv* de Abul, modificado, nas cordas e harpa, até o final da cena (c. 2493).

#### 4.1.11. Ato 3 – Quadro 1 – cena 2

A cena apresenta o rapto da criança a mando do rei de Ur e a reação de Abul e seus seguidores, e seu início é marcado pela indicação dinâmica *ff*, em andamento *Allegro*.<sup>75</sup>

A indicação cênica, que só encontramos na redução, diz que “Se ouvem gritos estridentes de mulher internamente”<sup>76</sup>, e na orquestra as cordas estão em trêmulo; soa o *Leitmotiv* da Tragédia nas madeiras (c. 2495), antecedendo a entrada do coro dos seguidores de Abul (c. 2496-97), os quais, assustados com os gritos, procuram saber o que está acontecendo.

A entrada da mãe que teve seu filho raptado<sup>77</sup> (c. 2497-2515), é ambientada por fragmentos rítmico-melódicos do *Leitmotiv* de Abul. Neste mesmo trecho também temos interferências do coro dos seguidores de Abul, que tentam entender os gritos e a dor desta

---

<sup>75</sup> Na redução o andamento é *Agitato-Presto*.

<sup>76</sup> “Si odon gridi striduli di donna internamente.”

<sup>77</sup> Essa personagem é nomeada de “*Donna del popolo*”.

mulher desesperada. A orquestra silencia (c. 2512-15) para receber a linha vocal desta mãe, que, finalmente, revela o motivo de seu clamor: “Roubou meu filho! Ele! O soldado!”.

A mudança de andamento para *Presto energico* (c. 2516) representa a agitação da perseguição ao soldado raptor por parte dos homens do grupo de seguidores: “Tomem-lhe presto o caminho, que ele não possa escapar!”. As cordas apresentam uma variação do *Leitmotiv* de Abul em semicolcheias, enquanto os fagotes e trompas dobram a linha vocal do coro, até o c. 2519.

No c. 2520, junto com a linha vocal da mãe que pede por seu filho, os homens, indignados com o rapto, querem a morte do soldado. Este trecho, que se estende até o c. 2529, traz nos violoncelos uma variação do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul. Cordas e madeiras alternam acordes em semínimas. No c. 2524, temos um *tutti* orquestral o qual se inicia em *p* e segue com *crescendo* até o c. 2529.

Entra Abul: “Alto lá! Suspendei o vosso braço! Quereis manchar no crime os vossos brônzeos peitos?” (c. 2530-40). Boa parte desta participação de Abul traz pausas na orquestra. Dos c. 2530-39, a fala de Abul é interrompida por acordes na orquestra, sendo que, nos c. 2534-35, temos referências ao *Leitmotiv* de Abul nos violinos I e trompas.

Shinah, os seguidores e a mãe pedem justiça a Abul (c. 2540-54), o que tem como ambientação fragmentos do *Leitmotiv* de Abul tanto na orquestra quanto no coro. O clamor “Justiça! Justiça” (c. 2549-54) pelo coro recebe uma textura orquestral um pouco mais densa, na qual destacamos nos fagotes, trompetes e trombones, o elemento rítmico do *Leitmotiv* da Tragédia.

No trecho seguinte, Abul chama seus seguidores à razão e diz: “Sem que eu chamasse alguém, viestes todos comigo, e sem que vos acenasse, estendestes a mão

d'amigo. Abriu-se para mim, fraternal, vossa face. Sou o vosso profeta.” (c. 2555-74). Na orquestra, fragmentos do *Leitmotiv* de Abul, que se apresenta de modo descontínuo e variado, começando com os violoncelos I<sup>78</sup>. Paralelamente temos as outras três linhas do violoncelo apresentando elementos do *Leitmotiv* da Tragédia. Fragmentos deste *Leitmotiv* estão presentes nas trompas, nos clarinetes e fagotes, e posteriormente nas cordas. Esses trechos são intercalados com pausas na orquestra. O coro confirma a liderança de Abul (c. 2575-77), tendo nas madeiras e cordas a variação do *Leitmotiv* de Abul.

O veredito de Abul – “Deixai então seguir este soldado.” (c. 2579-81) – não recebe acompanhamento orquestral, destacando seu texto.

Em andamento *Agitato*<sup>79</sup>, a mãe se revolta contra a decisão de Abul: “E meu filho, Abul? Por que o abandonas à sorte cruel? Sinto-me morrer! Tão grande é a dor.” (c. 2582-94). Na orquestra, fragmentos do *Leitmotiv* de Abul são trabalhados nas cordas, semelhantemente aos c. 2499-2502.

Nos c. 2594 a 2601, temos uma transição para a ária de Abul, na qual ele conforta a mãe da criança em seu desespero contando o milagre acontecido a Abraão, quando o anjo impediu o sacrifício de Isaac. Esta ária (c. 2594-2687) apresenta o dobramento da linha coral pelos violinos I, acordes no restante das cordas e esporadicamente nas madeiras. A textura orquestral se adensa pouco a pouco, tendo como principal característica o dobramento da linha vocal e o acompanhamento acordal.

O trecho dos c. 2638-62 tem uma forte característica de recitativo, no qual predominam acordes sustentados nas cordas e madeiras, mantendo a dinâmica em *pp* e *p*, com poucas ocorrências de *f*, sempre acontecendo em momentos em que Abul canta.

---

<sup>78</sup> Os violoncelos estão divididos em 4 linhas dos c. 2554-61.

<sup>79</sup> Esta indicação de caráter não é autógrafa de Nepomuceno, mas confere com a redução.

Dos c. 2663-70 temos a frase: “E desceu ao crente a luminosa benção”. A orquestra, em *tutti*, trabalha com elementos do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul. Segue-se a última frase da ária: “Quantos hoje a penar neste fato não pensam? Triste mãe! Sabes tu o que te destina o Eterno? Espera! Mandará a salvar o inocente o céu que entende tanto o coração materno!” (c. 2671-87)<sup>80</sup>. A orquestra retorna a uma textura mais rarefeita, acordal, preservando o caráter de recitativo da frase.

A linha vocal de Shinah retorna no c. 2687<sup>81</sup> até o 2697, tendo como suporte orquestral a variação do *Leitmotiv* da personagem (c. 2688-90), passando a utilizar o *Leitmotiv* da Tragédia (variado e expandido) nas flautas e violinos I (c. 2691-98). Volta a linha vocal de Abul (c. 2698) em resposta à sua mãe, alegre por sua conversão. No c. 2701 temos o *Leitmotiv* de Abul, variado ritmicamente, que soa em *tutti* orquestral em *f*, com andamento *Con fuoco*. Este episódio, que se estende até o c. 2704, tem a função musical de ponte para o novo trecho que se iniciará (c. 2705). Dramaturgicamente, semantiza este momento de vitória de Abul e sua nova fé.

No c. 2705<sup>82</sup> com anacruse, Abul invoca uma nova prece, reexpondo seu solo de oração ligeiramente modificado, acompanhado pelas trompas que utilizam elementos da linha vocal, estendendo-se até o c. 2710. Inicia-se a resposta do coro em louvação ao Deus Eterno<sup>83</sup>, na anacruse do c. 2711, com a orquestra – madeiras e cordas – em uníssono com as vozes, até o c. 2718.

---

<sup>80</sup> Na grade orquestral, c. 2670-87, aparecem em compasso 3/4, sendo que a subdivisão dos tempos estão sempre em tercinas. Por sua vez, na redução, esse trecho foi transcrito para compasso 9/8, mantendo assim a característica métrica do autógrafo de Nepomuceno.

<sup>81</sup> Nesse ponto, a grade orquestral passa a apresentar o texto em português, juntamente com o texto em italiano. Esse texto em português não é autógrafo de Nepomuceno.

<sup>82</sup> O texto volta a ser somente em italiano.

<sup>83</sup> O texto aqui é bilíngüe.

Dá-se início, então ao poslúdio<sup>84</sup> (c. 2719-2854), servindo como ligação entre o quadro que se encerra e o próximo. A indicação encontrada na grade orquestral é que nesse ponto “Cai a cortina”; já a redução é mais específica: “Cai a cortina para a mudança de cena.” ficando bem marcada a função do trecho orquestral em questão. Esse trecho desenvolve vários *Leitmotive* como passamos a citar: o *Leitmotiv* das Sacerdotisas e o dos Seguidores de Abul (c. 2729-32) trabalhados simultaneamente; o *Leitmotiv* das Sacerdotisas (c. 2733-41); sobreposição dos *Leitmotive* das Sacerdotisas e dos Seguidores de Abul (c. 2748-51); o *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul (c. 2752-59); *Leitmotiv* de Abul (c. 2760-61); sobreposição do *Leitmotiv* da Tragédia e do *Leitmotiv* de Hurki (c. 2762-65); *Leitmotiv* de Abul (c. 2766-67); *Leitmotiv* da Tragédia (c. 2768-81); *Leitmotiv* de Abul (c. 2782-85); *Leitmotiv* da Fé (c. 2786-2831); *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul, invertido (c.2786-89); tercinas do *Leitmotiv* da Fé com a melodia do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul (c. 2790-99) que acontece pela primeira vez; *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul nos oboés (c. 2822); *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul, invertido, juntamente com o *Leitmotiv* das Sacerdotisas até o final.

#### 4.1.12. Ato 3 – Quadro 2 – cena 3

A terceira cena do terceiro ato é a última da ópera e se passa no templo de Hurki. Esse é o momento culminante das festividades do culto ao deus caldeu, quando será feito o sacrifício humano. É um momento de grande tensão, porque ali também se encontram Abul e seu seguidores que desafiarão a estrutura religiosa de Ur com sua nova doutrina de fé. Todas as

---

<sup>84</sup> Nepomuceno não nomeia esse trecho de poslúdio.

personagens estão em cena, e o rei de Ur, Amrafel, aparece pela primeira vez. Esta personagem assume também a função de sumo sacerdote, e é quem oficiará os ritos, juntamente com seus sacerdotes e sacerdotisas.

Observamos que na grade orquestral o texto dessa cena é bilíngüe, sendo que, em alguns trechos, apenas o texto em português aparece. Pelo que pudemos verificar, esses textos em vernáculo não são autógrafos de Nepomuceno.

No c. 2855, inicia a cena com uma *Marcia grave*, em compasso binário, que marca a entrada do coro de sacerdotes e de sacerdotisas, com clarinetes e fagotes dobrando a linha vocal. Os coros masculinos e femininos se alternam, e se juntam no c. 2936, seguindo juntos até o final do trecho (c. 2965).

A partir do c. 2947-55 temos a presença do ritmo do *Leitmotiv* da Antiga Fé, antecipando a menção de Hurki pelo coro. Nesse trecho, temos um crescendo contínuo originado no *p* seguindo até *ff*, mantendo-se sem muita alteração até o c. 2965.

No c. 2966-73 temos uma ponte para a entrada do rei Amrafel em andamento *Allegro assai moderato*, com uma segunda indicação do compositor no compasso inicial: *Energico*. A instrumentação se concentra nas madeiras graves, trompas e trombones, em *ff*, enquanto a personagem se aproxima do altar de Hurki.

Tem início o ato de fé de Amrafel no c. 2974 e se estende até o c. 3005. Em andamento *Lento*, não recebe qualquer acompanhamento orquestral, o que ressalta ainda mais a importância dramática do texto. A cada frase do rei, o coro de sacerdotes responde com o mesmo texto, em acordes, sem movimentação melódica.

No c. 3006 começa a *Danza sacra em Moderato*, que se estende até o c. 3036<sup>85</sup>, trabalhando com fragmentos do *Leitmotive* das Sacerdotisas, dos Seguidores de Abul e da linha melódica da oração de Abul mesclados, porém sem explicitação de qualquer um deles, em uma textura orquestral pouco densa, leve, que se apóia nas cordas com surdina e um movimento de dinâmicas sempre voltado para o *p* e *mf*, sendo o *f* presente no trecho abrandado pelas surdinas nas cordas e pela instrumentação rarefeita das madeiras.

Após a dança, dá-se a continuação da oração de Amrafel (c. 3037-3081). Nesse ponto, o texto expõe toda a dramaticidade do holocausto da criança em honra a Hurki. A partir do c. 3044 fagotes e trompas tocam uma variação do *Leitmotiv* de Hurki. Dois compassos depois, juntam-se as demais madeiras com um *crescendo* que culminará em um *ff* no c. 3049 com a entrada dos metais. A dinâmica decresce rapidamente para *pp* (c. 3051). No c. 3052, Amrafel é respondido pelo coro de sacerdotes<sup>86</sup>, “Ai de nós! Se a virgem crente não vislumbra a divindade!” (c. 3032-35), sendo que, na orquestra, temos novamente a variação do *Leitmotiv* de Hurki nas cordas e madeiras graves.

A oração de Amrafel sobre o fogo tem início no c. 3062 e se estende ao c. 3081: “Fogo sagrado e purificador! Rasgas glorioso o flanco das montanhas fortes! Cintilas no infinito, ornamento dos céus! Brilhas no altar sagrado, alma ardente do sol! Fazes subir o incenso em turbilhões aéreos aos pés de Hurki onipotente!”

Na orquestra, temos a sobreposição do ritmo dos *Leitmotive* da Antiga Fé e da Fé, presente nas cordas e harpas, como principal elemento composicional, até o c. 3081. Há a sobreposição do *Leitmotiv* da Tragédia nas madeiras graves e trompas nos c. 3071-74.

---

<sup>85</sup>Na redução, encontramos a indicação de que essa dança “simboliza a impenetrabilidade dos desígnios divinos.” (*Che simbolizza l'impenetrabilità dei disegni divini*).

<sup>86</sup>Na redução, somente os baixos cantam nesta resposta.

Inicia-se no c. 3082 a *Danza sacra*, como vemos registrado na grade orquestral. Essa parte da obra ficou mais conhecida na história desta ópera como “Dança do fogo” conforme está indicado na redução. A indicação de cena, que temos na redução, diz: “Sacerdotisas (bailarinas) se apressam à pira e em gestos hieráticos avivam o fogo e terminam lançando nele incenso e perfume.”<sup>87</sup> Em andamento *Allegretto*, a instrumentação dessa dança está apoiada nas cordas, harpas e *glockenspiel* fazendo fundo sonoro, enquanto as madeiras agudas apresentam curtos trechos melódicos.

No c. 3140 tem início uma nova oração dos sacerdotes e sacerdotisas de Hurki, que nos remetem ao que ouvimos nos primeiros compassos desta cena. A orquestração está calcada nas madeiras, harpas, percussão e cordas, com a participação dos metais em *tutti* a partir do c. 3174 até o final do trecho (c. 3189). As indicações dinâmicas nos levam a uma sonoridade mais intensa, mas aqui também vemos que os *f* e *ff* são rapidamente seguidos pelas indicações de *p* e *pp*. Nos c. 3178-79 temos, nos fagotes, violas, violoncelos e contrabaixos, o ritmo do *Leitmotiv* da Antiga Fé.

Temos, em andamento *Lento*, a reaparição do rei (c. 3190), ao dirigir-se a Iskah e lhe ordenar que inicie o rito do sacrifício. O coro de sacerdotes e sacerdotisas também clama pelo início dos ritos. “Uma sacerdotisa” entrega a Iskah a criança que deverá ser sacrificada. Iskah não se decide por começar, enquanto todos esperam que ela cumpra sua missão. Este trecho se estende até o c. 3239, utilizando como principal elemento composicional o ritmo do *Leitmotiv* da Antiga Fé. A instrumentação, que se inicia apenas com as madeiras graves passa a incluir outros instrumentos de sopro de forma esparsa,

---

<sup>87</sup> “Sacerdotese (ballerine) si apressano alle pira e in atteggiamenti jeratici avivano il fuoco e finiscono lanciando in esso incenso e profumi.”

avolumando-se paulatinamente, a partir do c. 3226-32, ponto em que há um *tutti* orquestral, e que segue até o c. 3234.

Nos c. 3236-38, temos um trecho que funciona como uma ligação para a ária de Iskah.

Começando no c. 3239, a ária de Iskah apresenta, primeiramente, uma característica de recitativo<sup>88</sup>(c. 3239-47) – “Do sacrificio eis chegado o momento! Hurki, oh deus! Inspira-me”<sup>89</sup> – que é acompanhado pelas madeiras.

No c. 3248, em andamento *Energico*, Iskah faz uma oração a Hurki pedindo forças para o momento do sacrificio: “Senhor dos homens! Dá-me ânimo forte! Senhor do mundo! Dá-me braço firme! Senhor dos deuses! Mostra-me a verdade!”. Na orquestra, a ambientação está calcada na variação do *Leitmotiv* de Hurki, presente nas madeiras e cordas, sendo que este último naipe trabalha o *Leitmotiv* em trêmulo, sempre em *f* e *ff*. Nas trompas, encontramos uma referência ao *Leitmotiv* de Therak modificado rítmica e melodicamente conforme o exemplo:



FIGURA 24. *Leitmotiv* de Therak modificado (trompas, c. 3248-52)

<sup>88</sup> Na redução há indicação de *Declamato*.

<sup>89</sup> A ária de Iskah recebe, na grade orquestral, uma numeração de página diferenciada, começando por 139B (c. 3240) indo até o 161B, que é o final da ária. É curioso notar que esta página (139B) seria, na numeração corrente, a página 161 (sem letra B) e a última página do trecho em questão recebe duas numerações de página: 161 e 161B. É também curioso que os números de ensaio não seguem em seqüência, pois na página 159 há o número de ensaio 111 (c. 3231) sendo que o número de ensaio 112 (que aparece apenas na redução) seria na página 161 (c. 3376). No trecho que engloba as páginas 134B e 161B as referências para ensaio passam a ser letras que vão do “A” ao “I”. Na redução, toda a ária de Iskah segue sem qualquer número ou letra de ensaio. Isto pode significar que estas páginas foram inseridas posteriormente, confirmando a afirmação de Luiz de Castro, que já citamos no início deste capítulo.

É interessante notar como as linhas das trompas iniciam com a relação de 2ª menor ascendente e descendente, com o *Leitmotiv* de Therak, porém, em vez de seguir com as 2<sup>as</sup> maiores ascendentes e descendentes conforme o *Leitmotiv*, seguem com um cromatismo descendente. O final deste cromatismo coincide com os finais de frase de Iskah, que por sua vez, apresenta em sua linha vocal o *Leitmotiv* de Hurki modificado. Nos fagotes, violas e violoncelos, encontramos a presença de um movimento ascendente em graus conjuntos em fusas, nos momentos em que a linha vocal está em pausa (c. 3253, 3259, 3264), e o restante dos instrumentos está em nota longa, semantizando a dúvida presente no espírito de Iskah.

O próximo trecho da ária se inicia no c. 3265, caracterizado pelo andamento *meno mosso*, e pela redução da instrumentação e uma textura mais rarefeita. Nesse ponto, Shinah tenta se convencer a dar seguimento ao sacrifício: “Desvenda-me o destino Hurki! Deixa-me conhecer o teu pensamento, deixa-me ver a tua vontade forte no espelho da verdade universal. No olhar agonizante onde se oculta o mistério profundo da vida”. O *Leitmotiv* de Hurki ainda está presente na orquestra, cada vez menos reconhecível.

No c. 3282, segue a frase de Iskah: “O mistério profundo da morte.” com a linha vocal repetindo insistentemente o Ré em tercina – o ritmo do *Leitmotiv* da Fé – semantizando sua lenta conversão à nova fé. A orquestra retoma o *Leitmotiv* de Hurki melodicamente modificado conforme o trecho anterior, com uma orquestração um pouco menos rarefeita.

A partir do c. 3285-9 ouvimos nas cordas fragmentos do *Leitmotiv* de Hurki que, aos poucos, vai se alterando rítmica e melodicamente, deixando de ser reconhecido como tal, o que nos remete à idéia de que a imagem de Hurki está se transformando ou se degradando na alma da personagem.

No c. 3294 ouvimos o ritmo do *Leitmotiv* da Antiga Fé mesclado com elementos do *Leitmotiv* de Hurki, estendendo-se ao c. 3296. Esta combinação está ligada à invocação “deus forte”, pronunciada por Iskah.

Em andamento *Lento*<sup>90</sup>, temos a próxima frase de Shinah, “Com mão firme romper no holocausto o fio tênue, o vínculo da vida, sem vacilar, por ver o derradeiro hausto partir da pobre vítima ferida” (c. 3297-3301). Observamos que o c. 5/4 deste trecho, dividido sempre em 3+2, semantiza a oscilação de Iskah entre as duas crenças.

No c. 3301, a indicação de andamento é *Um poco più mosso*, e o *Leitmotiv* de Hurki e o elemento rítmico do *Leitmotiv* da Antiga Fé voltam a estar presentes na orquestra acompanhando o desespero de Iskah – “Morte, oh filha de Hurki, sê-me propícia, oh morte!”.

O c. 3306 traz uma mudança na instrumentação: madeiras graves, metais e cordas. O *Leitmotiv* de Hurki está presente, inicialmente, nos fagotes e contrabaixos, e depois (c. 3311-22) juntamente com clarone, trompas e trombones.

Nos c. 3313-16 temos novamente compasso 5/4 com a frase de Iskah: “A criança mimosa, ao deus sanguissedento, vais, em pouco, imolar. Sacerdotisa és tu!” acompanhada por arpejos na flauta e acordes nas trompas e fagotes. Esta ambientação orquestral nos remete à segunda cena do segundo ato, que, como os “passarinhos” vistos anteriormente, personifica a liberdade e a possibilidade de renovação.

No trecho que segue (até o c. 3339) Iskah manifesta pela primeira vez sua descrença em Hurki, descrevendo-o como entidade perversa e cruel: “Voz do destino! Oh, voz presaga! Fria, cruel como um gesto homicida. Tu me enches de pavor! Tu pesas sobre mim

---

<sup>90</sup> Na redução há ainda a indicação de *Liberamente*.

como o penhasco rude, que rolou da montanha rasgando-lhe o flanco, destruindo, esmagando o que encontrou, para, afinal, parar com todo o seu peso, inerte, sobre a terra sofredora”. A orquestração acompanha com uma textura acordal, com instrumentação variada em dinâmica reduzida, favorecendo a compreensão do texto. Porém, há interjeição em fusas nas cordas que coincidem com palavras ou frases que reforçam a perversidade de Hurki: “cruel” (c. 3320), “homicida” (c. 3322-23) e “como o penhasco rude, que rolou da montanha” (c. 3327-29).

A última parte da ária se inicia no c. 3339: “E quem me livrará desse peso cruel? Como fugir a este sofrimento? Onde encontrar alívio, onde? Onde encontrar o coração amigo porque anelo, onde? Onde encontrar o Deus suave que semeia bondade, faz raiar auroras... noites desdobra e os dias ilumina... O que conserva previdente o inseto, o pássaro, a florinha... a água do monte cristalina... O que beija as criancinhas... Oh! Não! Não posso! Abul!”. A orquestração dos c. 3340-54 consiste em trêmulo nas cordas que, com sua dinâmica *pp* e *p*, ressalta o texto e seu caráter recitativo.

Nos c. 3355-58 temos uma sobreposição de dois *Leitmotive* nas madeiras: as tercinas da Fé; e o *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul, modificado, nas flautas, oboés e clarinetes. Este último *Leitmotiv* é depois ouvido nos trompetes (c. 3359-60 e 3363-64) e clarinetes (c. 3363-64).

Nos c. 3371-75, temos a volta do rei e do coro de sacerdotes com suas interjeições: “Que faz? Que diz? Cumpre a missão!”. As tercinas do *Leitmotiv* da Fé estão presentes não apenas nas madeiras e trompete, mas nas linhas vocais do rei e sacerdotes (c. 3373-74).

Uma nova ação cênica tem início no c. 3376, em andamento *Allegro con bravura*. Esse é o ponto culminante de toda a ação cênica da ópera. Inicia-se o confronto entre Abul,

que encarna a nova fé monoteísta, e Amrafel, que representa Hurki e seu culto. A orquestra apresenta os dois primeiros compassos que servem de ambientação para a ação de Abul, como podemos ver na indicação cênica da redução: “Rompendo a multidão e correndo ao lado de Iskah, perto do altar de Hurki”<sup>91</sup>. Passamos a ouvir o *Leitmotiv* de Abul, que é o principal material motivico trabalhado na orquestra para semantizar as pequenas intervenções de Therak e Shinah, a entrada de Abul e o texto da sua linha vocal: “Aqui me tens! Não temas! Ouvi teu coração! Vitória ao Incriado!” (c. 3378-84). A instrumentação do trecho vai sendo acrescida paulatinamente, e nos c. 3381-85 a orquestra está em *tutti*.

A partir do c. 3386-89, temos na orquestra o ritmo do *Leitmotiv* da Tragédia nas flautas, oboés, clarinetes e trombones. Esta ambientação acompanha o brado do coro: “Sacrilégio!”. A dinâmica em *crescendo* culmina no último tempo do c. 3389, o mesmo ponto em que se inicia a linha vocal do rei de Ur, que grita aos soldados: “Guerreiros de Ur e Shinar! Prendei este aventureiro!” Para acompanhar esta linha vocal e o coro dos seguidores de Abul – “Alto lá! Escutai-o primeiro!” (c. 3393-96) – a orquestra, novamente em dinâmica *p*, trabalha com variações do *Leitmotiv* de Hurki nos oboés, clarinetes, trompete, violinos e violas. Violoncelos e contrabaixos trabalham um elemento rítmico-musical em linhas ascendentes e descendentes em trêmulo que semantizam a tensão do momento cênico. Nos c. 3395-3401, o *Leitmotiv* de Abul é o material composicional predominante na orquestra, introduzindo a linha vocal de Abul, que desafia a Hurki diante de todos: “Onde essa altiva divindade? Onde o poder do grande Hurki?” (c. 3402-06). Quando ouvimos de Abul: “Pois se esse deus não é mentira, aqui me venha fulminar!” (c. 3407-09) que é seguido pela resposta de Amrafel, “Mas armou meu braço para bater-te

---

<sup>91</sup> “Rompendo la folla e correndoal fianco di Iskah presso all’altare de Hurki” (na grade orquestral não há qualquer indicação).

vilão”, e a arremetida de Abul contra a estátua de Hurki, “Vede como um só homem a nada o reduz” (c. 3408-09), na orquestra, temos a sobreposição dos *Leitmotive* de Therak, Abul e Hurki, modificados. Pode-se notar um crescendo progressivo de *p* a *ff* dos c. 3386 a 3416.

O coro, que representa o povo presente no templo, foge desesperado aos gritos de “fugi, fugi à cólera de Hurki!” (c. 3412), enquanto a orquestra, em *tutti* com *crescendo* de *p* para *ff*, trabalha com fragmentos do *Leitmotiv* de Abul. Este é o ponto culminante da ópera – a vitória de Abul sobre a antiga fé.

Já nos c. 3417-22, que funcionam como elemento de ligação para a próxima ação cênica, a textura orquestral começa a se dissipar aos poucos, e a dinâmica se suaviza rapidamente para *p*.

No c. 3423, começa o desfecho do ato com a “mulher do povo”, a qual, com seu filho de volta, agradece ao Deus de bondade. É acompanhada por fragmentos do *Leitmotiv* de Abul na orquestra, com a indicação *Rit. de più en più* no c. 3427, que conduz ao *Lento* no c. 3430.

Therak, surpreso com tudo que aconteceu, pergunta: “Qual é este teu deus? Dize-me, filho meu.” (c. 3430-33). Esta frase é ressaltada por uma pausa da orquestra, destacando o momento de conversão da personagem.

A resposta vem da “mulher”: “O que protege as mães do infinito dos céus.” (c. 3434-36). As violas são os únicos instrumentos que tocam neste trecho, apresentando fragmentos do *Leitmotiv* de Abul, semantizando a resposta da “mulher” e a confirmação gestual de Abul às suas palavras<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> A indicação de gestual de Abul é encontrada apenas na redução.

No *Poco più mosso, ma non troppo* (c. 3436), o coro também confirma a resposta da “mulher” com a frase “É verdade, a suprema verdade”, com o coro e orquestra utilizando variações do *Leitmotiv* dos Seguidores de Abul como material composicional.

Voltamos a ouvir variações do *Leitmotiv* de Abul, nos fagotes, trompas e contrabaixos, em *Più mosso deciso* (c. 3442), que serve de introdução para a frase de Abul: “É cumprida a missão”. Segue-se um trecho no qual apenas as cordas variam o *Leitmotiv* de Abul.

A próxima frase de Abul “Volvamos ao deserto” (c. 3449-50), é acompanhada apenas por um acorde pedal nas cordas e trompas, ressaltando a mensagem de finalização contida na sentença. Importante observar que na grade orquestral há uma correção na linha vocal, enquanto que, na redução, temos uma terceira linha vocal, diferente das duas encontradas na grade:

The image shows a musical score for the character Abul. It consists of three measures of music on a single staff, each with a different rhythmic pattern. Above the staff, the measures are labeled: 'Frase original', 'Frase corrigida', and 'Frase da redução piano-canto'. Below the staff, the lyrics 'Volvamos ao de-ser - to.' are written under each measure. The first measure has a 4/4 time signature, the second has a 3/4 time signature, and the third has a 2/4 time signature. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat).

FIGURA 25. Versões da frase de Abul

Imediatamente ouvimos o *Leitmotiv* do Amor nas cordas e madeiras, que prenunciam a entrada da linha vocal de Iskah: “Ah! Leva-me contigo! Que serei eu sem ti? Estende o braço amigo por sobre mim! Alegre viverei...tua sombra, tua escrava serei. Ah! Leva-me contigo!” (c. 3451-64). O andamento passa para *Sostenuto*, e as trompas e cordas trabalham com a parte rítmica do *Leitmotiv* da Tragédia. Há ainda a presença do corne inglês fazendo um contraponto com a linha melódica de Iskah sem haver, no entanto, qualquer relação com algum *Leitmotiv*.

Nos c. 3465-76, temos um trecho com o *Leitmotiv* de Abul nas cordas graves e harpas, enquanto nas cordas agudas e madeiras aparece o *Leitmotiv* do Amor, ambos modificados, ambientando a resposta de Abul a Iskah: “Repousa no meu peito, oh, minha amada! A razão de ser da minha vida, o amor puro, vem alegrar a minha existência austera. Tua alma pura iluminou minha alma, despertou meu coração. Vem!”.

Na orquestra, a declaração de amor de Iskah que se segue (c. 3477-82), traz uma sonoridade intensa, com uma linha melódica predominante nos violinos I e madeiras, sem qualquer aparente relação com os *Leitmotive* até agora encontrados. No c. 3487 encontramos a reexposição da oração de Abul, como na primeira cena desse ato, inclusive com acompanhamento acordal das cordas, fagotes e trompas, e no c. 3491, violinos I, fagotes e trompa I dobram a linha do canto até o fim da oração de Abul.

Todas as personagens (menos Amrafel) e o coro respondem em uníssono à oração de Abul (c. 3494-3502), como na cena 1 deste ato, com muitos dos instrumentos da orquestra dobrando a linha vocal. A partir do c. 3498, as cordas deixam de dobrar as vozes e passam a tocar um elemento rítmico-melódico baseado no ritmo do *Leitmotiv* da Fé (até c. 3502).

Para concluir, a orquestra trabalha a partir do c. 3503 com fragmentos melódicos do *Leitmotiv* do Amor, em *tutti*, em dinâmica sempre crescente até um *ff*, terminando a ópera "Abul" em *ff*, no c. 3508, em F.

## 4.2. Linha vocal

Passemos agora ao estudo da linha vocal dos personagens principais e suas estruturas internas (extensão e tessitura).

A linha vocal de Therak apresenta algumas características referentes à extensão que nos levam a questionar a classificação do personagem como baixo, como encontramos na redução piano-canto editada e no catálogo de obras do compositor. A tessitura aguda em que o cantor deve cantar na maior parte de sua participação, que, em geral, está entre  $Mi_2$  e  $Ré_3$ , é mais adequada a um barítono que à voz indicada. Não há, praticamente, nenhuma nota mais grave que um  $Dó_2$ , e apenas um único  $Lá_1$ , no c. 85 (impresso na redução uma oitava acima), mas que não recebe competição sonora por parte da orquestra, já que estão acompanhados apenas por acordes nas trompas.

A ária de apresentação da personagem possui uma linha vocal sonora e robusta, com dois momentos contrastantes, um mais rítmico e outro mais legato, que se alternam, criando uma excelente peça para demonstração de poder vocal, flexibilidade interpretativa.

A linha vocal de Shinah não apresenta complicações e é bastante adequada para o meio-soprano. Não há exigências desmedidas para o registro, e a tessitura exigida é muito cômoda, entre  $Mi_3$  e  $Mi_4$ . A orquestração que acompanha as várias participações da personagem prima pela tessitura leve e fluida, com instrumentação reduzida na maioria dos casos, portanto não exigindo uma voz demasiadamente robusta e pesada.

A linha vocal de Abul apresenta uma tessitura bastante aguda, entre  $Lá_3$  e  $Sol_4$ , com poucos trechos no registro médio e médio-grave da extensão do tenor. Parece-nos, que a

escolha de um tenor *spinto* para interpretar o papel, como foi o caso na estréia em 1913<sup>93</sup>, deve-se muito mais à fama de ópera wagneriana, que a ópera "Abul" trazia, do que de uma constatação feita através do estudo da peça e análise da linha vocal. Não há na obra nenhum momento em que a sonoridade orquestral suplante a linha vocal em volume ou com uma textura densa o suficiente para encobrir o que está sendo dito pelo cantor, como pudemos observar em nossa análise da estrutura composicional da ópera. Assim sendo, acreditamos que um tenor lírico poderia ser escolhido para interpretar o papel de Abul, sem perdas para a personagem ou para o resultado sonoro esperado. Os desafios para qualquer escolha – entre um *spinto* ou um lírico – estarão, muitas vezes, mais relacionados à dramaturgia do que ao canto, embora a extensão aguda, e muito exigida, da linha vocal seja um fator a ser considerado.

A personagem Iskah, que teve como primeira intérprete um soprano dramático, apresenta uma linha vocal com tessitura entre F<sub>3</sub> e L<sub>4</sub>, tendo um trecho em que a coloratura é exigida, na ária do segundo ato. A escolha de uma voz de soprano lírico que possa enfrentar, com segurança, as coloraturas que o papel exige, não comprometeria a personagem ou a interpretação cênica. Acreditamos que uma voz mais leve para o papel estaria mais condizente com o caráter da personagem do libreto, dada a sua fragilidade psicológica e ação cênica. Outro ponto a favor dessa escolha é a textura e a sonoridade orquestral que acompanham a personagem, como já mostramos anteriormente.

No que tange à questão da prosódia, pudemos constatar que não há grandes problemas, mas o texto escrito por Nepomuceno traz um léxico que dificulta a dicção das palavras cantadas e a inteligibilidade para o público (e também para o intérprete), tanto na

---

<sup>93</sup> Devemos nos lembrar que Nepomuceno não escolheu os intérpretes de sua obra, como já comentamos no capítulo 2.

versão em vernáculo, quanto na versão italiana de Parlagreco. A escolha de palavras dentro de um português altamente erudito e pouco coloquial, mesmo para o início do século XX, não leva em conta a facilidade da articulação dos fonemas pelos cantores nem o seu entendimento pelo público.

A partir dos estudos apresentados nos capítulos 3 e 4, temos dados que nos permitem, então, apresentarmos nossas conclusões sobre a ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno e seu lugar no nacionalismo musical brasileiro da Primeira República e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro.

## Conclusão.

A ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno se apresenta como uma obra da maturidade artística do compositor e como marco importantíssimo na música brasileira da Primeira República. A acolhida que lhe deu o público brasileiro, artistas, intelectuais e políticos da época faz dela uma das poucas unanimidades na história da música de nosso país. Esse fato pode ser observado nos jornais da época da sua estréia no Rio de Janeiro e São Paulo, como já vimos nos capítulos anteriores, bem como nos necrológicos escritos na imprensa por ocasião da morte do compositor. A grande maioria deles faz citação nominal à ópera, colocando-a entre uma de suas maiores realizações. Vejamos abaixo:

Faleceu Alberto Nepomuceno. A enunciação simples desse nome, sem mais epítetos que aqueles que, tacitamente, nele se contém, inteiram-se os leitores de uma grande perda nacional. (...) O ilustre maestro, compositor que assinalara com a ópera "Abul", além de vários concertos sinfônicos, de reconhecido valor, era uma figura querida e admirada no Brasil.

Com o seu desaparecimento, perdemos nada menos que um dos tipos representativos que nos acreditavam perante a civilização. Artista e brasileiro, representava uma rara exceção, ao levar para as altas esferas da arte o nome de um país novo. (O Estado de São Paulo. 1920, p. 2)

Faleceu ontem o autor de 'Abul'.

Traços biográficos do grande maestro brasileiro:

O dia de ontem ficou sendo o de uma data de intenso luto para a arte nacional, no Brasil. Desapareceu do número dos vivos um dos seus mais extraordinários intérpretes, e bem assim, um dos seus mais notáveis compositores.(...) Após uma longa enfermidade que lhe vinha minando, dia a dia, o organismo, o maestro Alberto Nepomuceno expirou, ontem, às 7 horas da manhã, depois de uma agonia de quatro dias, na casa da rua Teresina 39, em Santa Teresa, onde se achava.(...) Em 1913, no mês de junho, triunfava em Buenos Aires a sua ópera "Abul", só em setembro deste mesmo ano levada à cena no Rio, e em fevereiro de 1914, não

obstante a falta de solicitude de um [ilegível no original] descuidoso, foi bem recebida em Roma. (O Imparcial. 1920, p. 5)<sup>94</sup>

Vitimado por antigos padecimentos, faleceu ontem, o maestro Alberto Nepomuceno. É uma perda sensível para o mundo artístico brasileiro o desaparecimento do inspirado compositor de *Abul* e competentíssimo professor, que tanto contribuiu para formar a nossa moderna geração de artistas (...). (O Paiz. 1920)

Ecoou dolorosamente na manhã de sábado último, 16, a notícia da morte do maestro Alberto Nepomuceno, legítimo herdeiro das glórias de Carlos Gomes, em nosso meio musical.

Alberto Nepomuceno era um grande maestro, no sabor moderno da arte. Nunca transigiu com as exigências da fácil popularidade. Todas as suas composições, de todos os gêneros – e são numerosas – distinguem-se principalmente por um profundo conhecimento da sua arte, e por uma inspiração finíssima, reveladora do músico de escol que sempre foi o meigo e saudoso artista.

Basta recordar a sua ópera “Abul”, em que se revelam todos os grandes dotes de técnica e toda uma inspiração larga, vibrante e delicadíssima – trabalho admirável, que mereceu as melhores referências da crítica estrangeira (...). (O Malho. 1920)

Ainda a revista *Fom – Fom* de 23 de outubro de 1920, apresenta o seguinte comentário abaixo de uma foto do compositor: “O maestro Alberto Nepomuceno, o grande compositor brasileiro, autor de ‘Abul’ e de uma série admirável de músicas nacionais, falecido há dias.”

Além do grande sucesso e da aclamação da obra junto ao público brasileiro, o que por si já lhe confere importância inestimável, o ambiente cultural e político, que visava a criação de uma identidade brasileira através da arte e a criação de um grande patrimônio artístico foram fatores que marcaram a trajetória da “Abul” em todos os êxitos e fracassos, em todos os lugares pelos quais ela passou. Esta obra está fatalmente ligada a este momento

---

<sup>94</sup> Neste necrológico, o cronista erra o ano em que a “Abul” foi levada em Roma, e não parece informado sobre o fracasso da ópera naquela cidade, embora a notícia tenha sido publicada na imprensa carioca, outra possibilidade é a de ser uma tentativa de criar uma imagem intocável de Nepomuceno.

histórico, podendo não ser possível sua permanência no repertório sem este suporte ideológico nacionalista.

Nas apresentações em Buenos Aires, Rosário e Montevidéu fica claro que o sucesso de público foi calcado na ideologia de confraternização, de união entre os povos das Américas, tão em moda entre os países do nosso continente, que procuravam, em um momento de relativa tranquilidade política e crescimento econômico, criar uma identidade e um ponto de união entre os países do continente. Esta foi a grande força motriz do sucesso da ópera nos teatros em que foi apresentada nesses países.

Porém, como vimos, a crítica não foi favorável à obra e o segundo capítulo desta tese nos mostra que nem todos estavam dispostos a aceitar que esta obra fosse a representante legítima desta identidade em formação. A escolha do compositor por uma corrente musical e composicional calcadas na música alemã e francesa não foi bem recebida pelos jornais e seus colunistas, e este é um detalhe ideológico importante naquele momento. Certamente que os problemas dramaturgicos do libreto, e outros problemas estruturais da obra foram detectados e considerados determinantes na não aceitação da obra pela crítica especializada, mas este fato não consegue esconder que nestes países a opção por um modelo cultural e musical ligado à música italiana diferia daquele escolhido por Nepomuceno, que também era a escolha de seus companheiros do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, a "Abul" foi um sucesso de público e crítica como poucas obras. Os jornais são unânimes em elevar a ópera e seu autor às alturas da perfeição; o público que lotou o Teatro Municipal nas duas apresentações da obra deu à criação de Nepomuceno a vitória que ele tanto esperava desde 1905, ano em que terminou a

composição. Aqui também é difícil não perceber o quanto a procura por uma identidade nacional influenciou a recepção da ópera por todos aqueles que a ouviram e que estiveram ligados a ela de alguma forma.

Nos artigos citados no capítulo dois desta tese é flagrante o entusiasmo com que a crítica recebe a ópera e a esperança que todos depositam nela como representativa do Brasil grande e desenvolvido que todos querem ser e mostrar. Também em São Paulo a recepção foi calorosa e a mesma ideologia pode ser encontrada nas críticas dos jornais.

A grande decepção da estréia da "Abul" na Itália também está ligada à ideologia nacionalista que Alberto Nepomuceno se auto impôs, como já vimos no primeiro capítulo. O grande objetivo de Nepomuceno é alcançar o sucesso na Europa, onde pretende mostrar com sua obra que o Brasil tem compositores à altura dos europeus, e que sua obra pode e deve ombrear com as de autores do velho continente.

Esta esperança estava em rota de colisão com o que os italianos esperavam ouvir de uma ópera brasileira. Era esperado que a obra apresentasse elementos composicionais exóticos vindos do folclore brasileiro, sons que lembrassem nossas matas, nossa fauna, nossas canções de raiz, qualquer coisa, enfim, que saciasse a sede de exotismo tropical daqueles que se dirigiram ao *Teatro Costanzi* naquela noite de 1915.

A ópera "Abul" não apresenta nenhum exotismo tropical, pelo contrário, apresenta um libreto fabuloso, que não representa um retrocesso em si, já que outras óperas de inspiração nacionalista também se inspiraram em contos folclóricos e romances antigos. Isto não está ligado somente ao caso de Richard Wagner que criou seus libretos usando como inspiração os contos folclóricos germânicos e romances medievais, mas também podemos encontrá-lo em *Pelléas et Melisande* de Claude Debussy, estreada em 1902 em

Paris, com um libreto que ambienta a cena na idade média, e em outras tantas. De outro lado, porém, temos a escola verista italiana, de Leoncavallo, Verdi e Puccini, em plena produção.

O que aconteceu em Roma foi o que adveio do choque destes dois pontos de vista: o sonho nacionalista de Nepomuceno e a expectativa de exotismo dos italianos.

A crítica especializada dos jornais italianos foi muito severa em seu julgamento com a ópera de Nepomuceno, apresentando ponto por ponto os problemas que julgaram existir na ópera, sendo que o libreto escrito pelo próprio Nepomuceno foi apontado como o grande culpado do fracasso da estréia. Entretanto, consideramos que toda essa discussão ideológica deveria ser considerada como um pano de fundo, e que a verdadeira discussão deveria se concentrar na obra musical e suas características artísticas.

O que conhecemos da ópera “Abul” de Alberto Nepomuceno, e que este trabalho revela, aponta elementos de sua estrutura musical, cênica e literária e clareiam nosso entendimento daquilo que é sua essência, apesar de tudo que já foi escrito sobre a obra na literatura musicológica brasileira.

Musicalmente, temos uma ópera que se inspira na escola wagneriana, em seus conceitos de obra de arte total, na escrita de forma contínua, na ausência de divisões internas, na instrumentação robusta. Porém, o que temos, depois de analisá-la é uma obra que, apesar da inspiração, apresenta divisões internas típicas da escola italiana, com árias, recitativos, duetos, tercetos, etc, e o próprio compositor divide o segundo ato em cenas. A instrumentação “wagneriana” da ópera, que inicialmente leva a pensar em uma sonoridade de grandes proporções e texturas orquestrais densas, revela no seu desenrolar uma sonoridade que tem como base, dinâmicas suaves e doces, uma orquestração de texturas

sutis, com poucos momentos de utilização de toda a instrumentação em *tutti*, e quando isto ocorre, na maioria das vezes, a dinâmica pedida no trecho impede os grandes arroubos de sonoridade, transparecendo mesmo um gosto musical afrancesado na utilização das dinâmicas e texturas orquestrais.

Os *Leitmotive* que encontramos na obra podem ser divididos como rítmicos e melódicos, nos quais os rítmicos estão ligados aos elementos naturais e ações, enquanto os melódicos estão ligados às personagens. A exceção é o *Leitmotiv* da Tragédia que apresenta os dois aspectos ao mesmo tempo, e que são utilizados pelo autor muitas vezes de forma dissociada. Outra característica é a proximidade rítmica e melódica que encontramos entre eles como é o caso do Hurki-Therak e Abul-Jardim. Esta relação vai sendo aprofundada pelo autor durante a peça com as sobreposições de motivos condutores, nos quais melodias de uns passam a receber ritmos de outros à medida em que as situações dramáticas vão se desenrolando.

Apesar de possibilitar muitas conexões racionais entre música e dramaturgia, o material sonoro com o qual Nepomuceno trabalhou em sua obra é reduzido e sua repetição exaustiva – e quase exclusiva – durante a ópera, causa um certo esgotamento auditivo no expectador, que também não encontra na dramaturgia um suporte em que possa focalizar sua atenção.

Os problemas dramaturgicos e literários apontados por nós e pelos jornais que aqui apresentamos estão ligados ao fato de Nepomuceno não ter experiência como autor de libretos ou qualquer outra obra literária. Sua experiência anterior, com a ópera “Ártemis” teve como libretista o escritor e poeta Coelho Neto, o que confere ao texto uma qualidade bastante diferenciada do que encontramos em “Abul”. Porém, não podemos imputar a estas

falhas os reveses e críticas sofridos pela obra. Esta não é a única que apresenta problemas estruturais em seu libreto. Este é um ponto muito mais comum em óperas do que gostaríamos de confessar, mas no caso da "Abul" a soma dessas características dramáticas e o reduzido material composicional torna a obra pouco palatável.

Um dos problemas do libreto é o léxico escolhido por Nepomuceno, e que também encontramos no texto italiano de Parlagreco, que apontam para um texto de difícil compreensão para o público, já que a linguagem escolhida é muito erudita, em uma estrutura de escrita muito distante do que seria mais aconselhável para um libreto de ópera, não levando em consideração os problemas de articulação e musicalidade das palavras a serem cantadas pelos intérpretes.

Cientes de tudo isso, pensemos um pouco na escolha dos intérpretes feita para a estréia da "Abul", tanto em 1913 e 1915. Os cantores que criaram os personagens da ópera foram escolhidos dentre aqueles de voz poderosa que se destacaram como intérpretes de papéis dramáticos. Os intérpretes de Abul foram José Palet (em 1913) e Aureliano Pertile (em 1915), que se destacaram como tenores dramáticos, intérpretes de papéis verdianos e wagnerianos. Iskah foi interpretada por Maria Farnetti (em 1913) e Rosa Raisa (em 1915), sendo a primeira festejada como um grande soprano spinto, uma grande cantora que dividiu os palcos com Caruso e outros grandes cantores europeus; a segunda, polonesa de nascimento naturalizada norte americana, era considerada pela crítica especializada como a mais perfeita voz de soprano dramático daqueles tempos. O papel de Shinah foi criado por Elvira Casazza (em 1913) que era uma das grandes meio sopranos dramáticas de seu tempo, uma das preferidas do Maestro Arturo Toscanini. Em Roma o papel foi cantado por Flora Perini (em 1915) também um meio soprano acostumado aos papéis dramáticos.

Therak foi criado por Mariano Stabile (em 1913), que era barítono, grande cantor italiano, e por Romano Rasponi (em 1915), baixo que, ao observarmos seu curriculum podemos notar sua constante atuação no repertório wagneriano e russo em papéis dramáticos. O baixo Berardo Berardi ( em 1913 e 1915), que criou o papel de Amraphel, rei de Ur, também segue a mesma linha dos cantores já citados.

Cientes da sonoridade orquestral escrita por Nepomuceno, estas vozes parecem fora de lugar. Relembremos que a escolha dos intérpretes não foi do compositor – apesar de previsto no contrato como já vimos – mas não sabemos quais os tipos de vozes ele teria escolhido, já que não encontramos qualquer menção a este assunto nos documentos e fontes estudados.

Entendemos que outras vozes poderiam ter sido escolhidas sem prejuízo para a interpretação dos papéis, como sugerimos no capítulo 4: um tenor lírico para intérprete de Abul; um soprano lírico para intérprete de Iskah; um meio soprano lírico para a personagem Shinah; para Therak um barítono; para o rei de Ur, Amrafel, sugerimos um baixo lírico.

Em relação à tessitura vocal, não há impedimentos para que estas vozes atuem de forma eficiente, e que imprimam ao papel seu caráter. Há que se pensar aqui na tradição operística, na qual o perfil de personagens como Abul sempre são interpretados por vozes escuras e poderosas. No entanto, a opção por vozes mais claras para papéis como estes, aliada a uma interpretação inteligente e correta, pode favorecer a obra em sua performance e também facilitar a escolha de intérpretes. Com as mudanças que sugerimos, a ópera "Abul" emergiria mais transparente e arejada, estando mais sintonizada com a escolha de sonoridades suaves e a ambientação de timbres transparentes feita por Nepomuceno.

Ressaltamos que a preparação cênica dos intérpretes (cantores, regente e instrumentistas) será a grande mola propulsora desta ópera em uma montagem em nossos dias, como também o foi no início do século passado, dados os grandes problemas estruturais que encontramos na obra.

Como trunfo para os cantores em uma montagem atual, consideramos essencial que conheçam o conto original de Ward que deu origem ao libreto de Nepomuceno, tendo nele um grande aliado na construção das personagens, bem como na criação dramática da obra, reforçando as indicações do autor e solucionando falhas que se encontram ao longo da obra.

De qualquer forma, nossa análise e sugestões que aqui se encontram, estão sujeitas a um confronto: a performance.

Acreditamos que uma montagem moderna da "Abul" teria um efeito muito benéfico ao entendimento da obra, já que o ambiente cultural e político de hoje não apresenta mais as mesmas tendências do princípio do século XX, e certamente o juízo de valor a ser feito sobre a obra seria totalmente diverso. Nossos críticos, público e artistas de hoje teriam uma reação muito mais isenta sobre a obra do que aquilo que foi possível na estréia brasileira em 1913. Poderíamos então gozar do prazer de ouvir o resultado sonoro do que foi escrito por Nepomuceno, estabelecer novas conexões com a obra, e entender de forma mais abrangente sua estrutura.

Nossa pesquisa joga um pouco de luz sobre a ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno, junto com outros pesquisadores que já se dedicaram à pesquisa sobre o compositor e sua obra, e contribui ainda mais para que o compositor seja conhecido e compreendido. Além disso, é importante que também possamos perceber o homem por traz

dos fatos e da música, seus pensamentos, suas esperanças e frustrações, e percebermos a grandeza de caráter desta personagem da nossa história musical brasileira.

Alguns pontos da ópera ainda não foram abordados e deverão ser alvo de futuras investigações científicas, como é o caso da versão francesa de Bernard-Marie-Henri Gausseron do *A Romance of Faith* que ainda não pode ser encontrada. Outra pesquisa seria a investigação sobre a relação contratual de Nepomuceno com Walter Mocchi e de Walter Mocchi com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também uma análise harmônica e estrutural mais detalhada da obra ainda poderá ser realizada.

Porém, consideramos que o projeto mais importante seria a montagem integral dessa ópera, com elenco brasileiro e cantada, finalmente, em português. Juntamente com esta iniciativa hercúlea, seria bem vinda a gravação da obra e sua divulgação no mercado fonográfico, dando assim mais uma contribuição para a nossa memória cultural brasileira, suscitando ainda mais estudos e pesquisas sobre o tema.

## BIBLIOGRAFIA:

A LÍRICA do Municipal, A **Tribuna**, Rio de Janeiro, 11.09.1913, p. 2.

ABUL del M. A. Nepomuceno al Teatro Costanzi. **L'Osservatore Romano** Roma, 17.04.1915.

ABUL del maestro Nepomuceno: Un puñado de buenas intenciones. **El Teatro e los Artistas**, Buenos Aires, 01.07.1913.

ABUL, al Costanzi. **La Vita**, Roma, 16.04.1915.

ABUL, del M. A. Nepomuceno al Costanzi. **Popolo Romano**, Roma, 16.04.1915.

ABUL, del M. Nepomuceno. **Tribuna**, Roma, 16.04.1915.

ABUL, del M. Nepomuceno. **Tribuna**, Roma, 17.04.1915.

ABUL, del maestro Mepomuceno (sic) al "Costanzi". **Corriere d'Italia**, Roma, 16.04.1915

ABUL, di A. Nepomuceno: Sucesso América do Sul. **Tribuna**, Roma, 15.04.1915.

ABUL. **Correio da Manhã**, 11.09.1913.

ABUL. **Corriere d'Italia**, Roma, 15.04.1915.

ABUL. **Diario del Plata**, Montevideú, 22.08.1913.

ABUL. **El Dia**, Montevideo, 22.08.1913.

ABUL. **Gazeta de Buenos Aires**, Buenos Aires, 01.07.1913.

ABUL. **La Razón**, Montevideo, 22/08/1913

ABUL. **L'Economiste d'Italia**, Roma, 16.04.1915.

ABUL. **L'Economiste d'Italia**, Roma, 18.04.1915.

ABUL. **L'Italie**, Roma, 15.04.1915.

ABUL. **L'Italie**, Roma, 16.04.1915.

ABUL. **L'Italie**, Roma, 18.04.1915.

ABUL. **La Capital**, Rosário, [16/07/1913]

ABUL. **La Gazeta de Buenos Aires**, Buenos Aires, 01.07.1913.

ABUL. **La Prensa**. Buenos Aires, 01.07.1913.

ABUL. **La Razón**, Montevideo, 01.07.1913.

ABUL. **La Reacción**. Rosário, 16.07.1913.

ABUL. **La Vita**, Roma, 17.04.1915.

ABUL. **Le Courier de la Plata**, Buenos Aires, 01.07.1913.

ABUL. **Messaggero**, Roma, 17.04.1915.

ABUL. **Piccolo**, Roma, 15.04.1915.

Academia Brasileira de Música <http://www.abmusica.org.br/>

ÉPOCA Theatral entrevista o maestro Alberto Nepomuceno. **A Época Theatral** – Rio de Janeiro, 27.12.1917.

ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. correta e aumentada com 151 textos musicais. Rio de Janeiro: Briguet & comp., 1942.

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: TB, [19-]. 2v.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. **Compêndio de história da música**. São Paulo: Chiarato, 1929.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Chiarato, 1929.

\_\_\_\_\_. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Editora, 1963.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo, Ed. Cultrix, 1992.

Arquivo Edgar Leuenroth <http://www.ael.ifch.unicamp.br>

Arquivo Nacional <http://www.arquivonacional.gov.br/>

Associação Brasileira de Canto <http://www.abcanto.com.br>

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

\_\_\_\_\_. **Relação das óperas de autores brasileiros**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1936.

Biblioteca Alberto Nepomuceno <http://www.sibi.ufrj.br/musica.html>

Biblioteca Central da UNICAMP <http://www.unicamp.br/bc/HPSB000.HTM>

Biblioteca do Congresso Americano <http://memory.loc.gov/ammem/index.html>

BIBLIOTECA NACIONAL, DIVISÃO DE MÚSICA E ARQUIVO SONORO, Rio de Janeiro. **Cartas de Alberto Nepomuceno**. Período consultado: 1896 – 1920.

Biblioteca Nacional <http://www.bn.br>

Biblioteca Nacional Francesa <http://www.bnf.fr/>

BOLDREY, Richard. **Guide to operatic roles and arias**. Dallas: Pst...inc, 1994.

CALMON, Pedro. **História social do Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, 3v.

CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana**. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2001.

CAMNER, James (ed.) **The Great Opera Stars in Historic Photographs: 343 Portraits from the 1850's to the 1940's**. New York: Dover Publications, 1978.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHO, Flávio. Nacionalismo musical em Alberto Nepomuceno. In FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, V. 2002, São Paulo. Anais do fórum. São Paulo: ECA-USP, 2002. p. 38-44.

\_\_\_\_\_. O nacional em música na obra de Alberto Nepomuceno: Pilares cambiantes nas críticas de jornais cariocas. **Rotunda**. Campinas, v 2,, p. 5-14, 2003.

\_\_\_\_\_. O pré-nacionalismo musical brasileiro e auto-imagem em Alberto Nepomuceno. **Música Hodie**, Goiânia, v. 2, n. 1/2, p. 53-61, 2002.

\_\_\_\_\_. O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: A recepção do compositor pelos jornais cariocas. **Rotunda**. Campinas, v. 2, p. 57-89, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Martins Editora, 1956.

CASTAGNINO, Raul H. **Análise literária**. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1968.

CASTRO, Luiz de. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 02.08.1897, p. 3.

CHERNICHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **A ópera italiana após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ópera romântica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLISEO. **La Argentina**, Buenos Aires, 01.07.1913.

Conservatório de Música “Giuseppe Verdi” de Milão <http://www.consmilano.it/default.htm>

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**, 1988. Tese de Livre Docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

CORRÊA, Sergio Nepomuceno Alvim. **Alberto Nepomuceno: catálogo geral**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1996.

COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lília Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à República: Momentos decisivos**. 7ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

COSTANZI. **L'Italie**, Roma, 17.04.1915.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo: Global editora, 2001. 2v.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3ª ed. revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DALHAUS, Carl. Dramaturgia dell'opera italiana. In BIANCONI, L; PESTELLI, G. (ed). **Storia dell'opera italiana**. Turin: EDT, 1988. v. 6, p. 76-162.

Divisão de Música e Arquivo Sonoro da BN <http://www.bn.br/fbn/musica/>

DMITRUK, Hilda Beatriz (org). **Cadernos metodológicos**: Diretrizes de metodologia científica. 5ª ed. revista e ampliada. Chapecó: Argos, 2001.

Edward Grieg homepage <http://www.mnc.net/norwav/EHG.htm>

EGO, A **Imprensa**, Rio de Janeiro, 10.09.1913, p. 3.

EL compositor brasileiro. **El Tiempo**. Buenos Aires, 01.07.1913.

EL estreno de "Abul". **El Diário de la Plata**. Buenos Aires, 01.07.1913.

EL estreno de "Abul". **El Diário**, Buenos Aires, 01.07.1913.

EL maestro Nepomuceno. **El Nacional**, Buenos Aires, [06.1913].

ESTRENO de "Abul". **El Diário**, Buenos Aires, 30.06.1913.

ESTRENO de "Abul" en el Coliseo. **La Nación**, Buenos Aires, 01.07.1913.

ESTRENO de "Abul". **La Mañana**. Buenos Aires, 01.07.1913.

FABBRI, P. Instituti metrici e formali. In BIANCONI, L; PESTELLI, G. (ed). **Storia dell'opera italiana**. Turin: EDT, 1988. v. 6, p. 163-234.

Fundação Casa de Rui Barbosa <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

Gálica <http://gallica.bnf.fr/>

GIRON, Luís Antônio. **Minoridade crítica**: a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861. São Paulo: Ediouro, 2004.

Giuseppe Verdi: opera & performance <http://www.opera-verdi.com/>

GLI spettacoli al Costanzi. **L'Osservatore Romano**, Roma, 16.04.1915.

GLI spettacoli al Costanzi. **L'Osservatore Romano**, Roma, 15.04.1915.

GOMES, Roberto. "Abul", a ação legendária de Alberto Nepomuceno consegue ruidoso sucesso, ontem, no Municipal. **A Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11.09.1913.

GONZAGA DUQUE. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GUANABARINO, Oscar. Artes e artistas, **O paiz**, Rio de Janeiro, 02.08.1897, p. 2.

GUANABARINO, Oscar. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 11.09.1913, p. 5.

GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 1994.

HERR, Martha. **The search for a national musical identity in brasil and the United States between 1890 and 1920 as evidenced in collected songs by five composers**. 1996. Tese de doutoramento. (Doctor of musical arts) Michigan State University. Lansing, USA.

Historic Opera [http://www.historicopera.com/index\\_main.htm](http://www.historicopera.com/index_main.htm)

Il Costanzi <http://www.operaroma.it/LUOGHI/costanzi.htm>

Instituto de Estudos Brasileiros – USP <http://www.ieb.usp.br/>

IPHAN <http://www.iphan.gov.br/>

J. Kruss, **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 11.09.1913, p.2.

KAISER, Andrea. **Óperas no Brasil: versões em português**. 1999. Discertação. (Mestrado em Música) USP. São Paulo.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. 4ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

Klassica.com [http://www.klassicaa.com/info\\_busqueda.asp?categoria=3](http://www.klassicaa.com/info_busqueda.asp?categoria=3)

LA chiusura della stagione lirica del teatro Coliseo. **La Pátria Degli Italiani**, Buenos Aires, 01.07.1913.

LA prima di “Abul” al Costanzi”. **Giornale d’Italia**, Roma, 16.04.1915.

LE novità al “Costanzi”: Abul, di Alberto Nepomuceno. **La Vittoria**, Roma, 16.04.1915.

LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

Links to Collections of Biographies of Singers & Conductors <http://www.bach-cantatas.com/Links/Links-Collections.htm>

LOS excesos de la confraternidad: La farsa de anoche. **L’ultima Hora**, Buenos Aires, 01.07.1913.

MACHADO, Hilda. **Laurinda Santos Lobo: Mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MACHADO, Irley. **Personagens femininos no teatro de Lope de Vega**, 1994. Dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo.

- MAESTRO Alberto Nepomuceno. **La Argentina**, Buenos Aires, 30.06.1913.
- MAGALDI, Cristina. **Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900**, 1994. Tese (Doctor of Philosophy in musicology) University of California. Los Angeles.
- MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A canção brasileira**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário biográfico musical**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- \_\_\_\_\_. **História da música no Brasil**. 5ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: Músico de uma saga romântica**. São Paulo: Edusp, 1995.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. **Tempo saquarema: A formação do Estado Imperial**. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MILLER, Richard. **The structure of singing: System and art in vocal technique**. New York: Schirmer Books, 1996.
- MILLER, Richard. **Training soprano voices**. New York: Oxford University Press, 2000.
- MILLER, Richard. **Training tenor voices**. New York: Schirmer Books, 1993.
- MUNICIPAL. **O comércio de São Paulo**. 10/10/1913.
- Museu da República <http://www.museudarepublica.org.br/>
- Museu dos Teatros do Rio de Janeiro <http://www.sec.rj.gov.br/webmuseu/teatros.htm>
- Museu Imperial <http://www.museuimperial.gov.br/>
- NEPOMUCENO, Alberto. **Abul: libretto**. Milano: Tipografia Cooperativa Operal, 1913.
- \_\_\_\_\_. **Abul: libretto**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1964.
- \_\_\_\_\_. **Abul: libretto**. Roma: Tipografia Capitolina D. Battanelli, 1915.
- \_\_\_\_\_. **Abul: ópera em três atos**. Milão: Casa musicale Lorenzo Sonzogno, [1913]. Redução piano-canto.

\_\_\_\_\_. **Abul: ópera em três atos**. Rio de Janeiro, [191...]. Arquivo de obras raras da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Partes instrumentais. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. **Abul: ópera em três atos**. Rio de Janeiro, [1905]. Arquivo da Biblioteca Nacional. Grade orquestral completa. Manuscrito autógrafo.

NOVÍSSIMA ópera. **La Vita**, Roma, 15.04.1915

Operabase <http://operabase.com/en/>

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. **Música sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical no Rio de Janeiro, 1995**. 400 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História Social) UFRJ. Rio de Janeiro – RJ.

Portal de Periódicos CAPES <http://periodicos.capes.gov.br/>

Portal de publicações do Senado Federal  
<http://www2.senado.gov.br/sf/publicacoes/CatalogoDePublicacoes>

REID, Cornelius L. **A dictionary of vocal terminology**. Huntsville: Recital Publications, 1995.

REPLICA do Abul suspensa. **Popolo Romano**, Roma, 18.04.1915.

RIBEIRO, Gladys Sabina. **A liberdade em construção: Identidade nacional e conflitos antilusitanos no primeiro reinado**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. in **A personagem de ficção**. São Paulo, USP, 1963.

SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (org). **Brasil: um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SADIE, Stanley (ed). **History of opera**. New York: Norton, 1990.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal coherence in music**. New York: Dover, 1962.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. **O Brasil entre a América e a Europa**. São Paulo: UNESP, 2003.

- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEM. Abul. **A notícia**, Rio de Janeiro, 11.09.1913.
- SEVCHENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 22ª ed. revista de acordo com a Abnt e ampliada. São Paulo: Cortez, 2002.
- SILVA, Ana Rosa Cloet da. **Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio 1783-1823**. Campinas: Edunicamp, 1999.
- Società de Musicologia Italiana <http://www.sidm.it/>
- SOUSA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites no ginásio: teatro e tensões culturais na corte**. Campinas: Edunicamp, 2002.
- STEIN, Barbara; SPILLMAN, Robert. **Poetry into song: Performance and analysis of lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- Teatro Costanzi <http://www.tourome.com/costanzi.htm>
- Teatro Municipal do Rio de Janeiro <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/>
- TEATROS e ... , **A Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 03.08.1897, p.3.
- TEATROS e música, **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 02.08.1897, p. 1.
- TEATROS e música, **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 30.08.1906, p. 2.
- The aria database <http://www.aria-database.com/>
- THEATRES. **Buenos Aires Herald**, Buenos Aires, 01.07.1913.
- TRANQUILO, Pepe. “Abul” del maestro Nepomuceno. **L’ultima Hora**. Buenos Aires, 01.07.1913.
- VIANNA, Oliveira. **O ocaso do império**. 4ª ed. revista e atualizada. Recife: Editora Massangana, 1990.

WARD, Herbert D. (1894) *A Romance of Faith. The Century: a Popular Quarterly*.  
<http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa> . Acesso em 10 dez 2002.