

Abul de Alberto Nepomuceno em Buenos Aires: a ópera como lugar de encontro

Mónica Vermes

mvermes@gmail.com

Resumo: Em 1913 o compositor brasileiro Alberto Nepomuceno estreou sua ópera *Abul* em Buenos Aires. O evento recebeu enorme destaque na imprensa brasileira, elevado a fenômeno de primeira escala e, mais importante, transformado em ponto de partida para um projeto de cooperação internacional. Os jornais cariocas atualizavam dia a dia as andanças de Nepomuceno, noticiando os ensaios, encontros e banquetes. Entre os últimos destaca-se aquele oferecido pelo ministro do Brasil em Buenos Aires, Souza Dantas, em cujo discurso saudou Nepomuceno como “o primeiro músico brasileiro, continuador do nome glorioso do Brasil no mundo das artes, [...] digno sucessor de Carlos Gomes”. Nepomuceno era, de fato, uma figura central da vida musical da capital brasileira – pianista, compositor, regente, professor, diretor do Instituto Nacional de Música – e ascendera a essa posição após a proclamação da República, momento de reconfiguração inclusive no âmbito da mais importante instituição da música erudita carioca, o Instituto Nacional de Música. O lugar simbólico ocupado por Nepomuceno na República reveste o evento de oficialidade, mas surpreende que o ministro eleja Nepomuceno para sucessor de Carlos Gomes, considerando que eles se situavam em polos opostos nas disputas político-musicais da Primeira República brasileira. Não surpreende que seja a ópera o lugar de coroação simbólica de uma grande autoridade musical e o espaço de negociação diplomática. Há uma história compartilhada entre Brasil, Uruguai e Argentina de companhias de ópera estrangeiras que vinham fazer suas temporadas na América do Sul durante o verão europeu e que, ao ir de um país a outro com o mesmo repertório e com os mesmos intérpretes, criavam uma experiência comum, ainda que desdobrada cronologicamente. Este trabalho propõe uma análise do processo de construção desse evento – a estreia da ópera *Abul* na Argentina - e refletir sobre a constituição da ópera como *locus* supranacional e, ao mesmo tempo, língua franca, nessa tentativa de aproximação entre as nações.

Palavras-Chave: circuitos musicais; ópera; relações internacionais; música e sociedade; música e política

Abstract: In 1913 Brazilian composer Alberto Nepomuceno debuted his opera *Abul* in Buenos Aires. The event received a great deal of attention in the Brazilian press, it was raised to the level of a first-scale phenomenon and, more importantly, transformed it into a starting point for an international cooperation project. The *Carioca* newspapers updated day by day the wanderings of Nepomuceno, reporting the rehearsals, meetings, and banquets. Among the latter is the one offered by the Brazilian minister in Buenos Aires, Souza Dantas, in whose address he greeted Nepomuceno as "the first Brazilian musician, continuator of Brazil's glorious name in the world of the arts, [...] a worthy successor to Carlos Gomes ". Nepomuceno was, in fact, a central figure in the musical

life of the Brazilian capital - pianist, composer, conductor, teacher, director of the National Institute of Music - and had ascended to that position after the proclamation of the Republic, a time of reconfiguration of an important institution of Carioca art music, the National Institute of Music. The symbolic place occupied by Nepomuceno in the Republic gives this event an official character, but it is surprising that the minister elects Nepomuceno as a successor of Carlos Gomes, considering that they were at opposite poles in the political-musical disputes of the Brazilian First Republic. It is not surprising, though, that opera was the symbolic crowning place of great musical authority and the space of diplomatic negotiation. There is a shared history between Brazil, Uruguay and Argentina around foreign opera companies that came to make their seasons in South America during the European Summer and that, as they travelled from one country to another with the same repertoire and with the same interpreters, helped create a common experience, although it was chronologically deployed. This paper proposes an analysis of the process of construction of this event - the debut of the opera *Abul* in Argentina - and as a reflection on the constitution of the opera as a supranational *locus* and, at the same time, a *lingua franca*, in this attempt of rapprochement between nations.

Keywords: music circuits; opera; international relations; music and society; music and politics

1.

Nas duas primeiras décadas do século XX o Rio de Janeiro, capital da recém-proclamada República brasileira (1889), viveu o esplendor de uma *Belle Époque* tropical.¹ A cidade passou por uma profunda reforma, capitaneada pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906), que teve como modelo a Paris de Haussmann. Não só foi realizada uma reforma física na cidade (edifícios demolidos, ruas alargadas, novas construções), mas também uma reforma legal, que teve como propósito transformar os hábitos da sociedade, procurando erradicar tudo aquilo que se entendesse como vinculado ao passado colonial, português e aos traços culturais africanos. Para além da abertura da avenida Central e da construção de obras na tradição da École des Beaux-Arts francesa, como o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, disciplinaram-se o manuseio e exibição de alimentos, eliminou-se a circulação de animais pelo centro da cidade e proibiram-se as práticas religiosas de origem africana (BENCHIMOL, 1992). O espírito de autonomia e valorização nacional, estimulado pela mudança de regime no final do século XIX, realizava-

¹ A expressão é empregada por Jeffrey Needell como título para o livro em que analisa as peculiaridades dessa *Belle Époque* carioca (NEEDEL, J. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

se através de uma adesão a valores e símbolos cosmopolitas. Isso é especialmente visível no tipo de apelo do comércio de itens de luxo, tipicamente originários de Paris.

No âmbito da música, a ópera mantinha seu *status* de gênero símbolo de poder, a despeito de uma perda de prestígio em termos de público em face das transformações na indústria do entretenimento, em plena consolidação, e de um apelo menor ao público em geral. Esse fenômeno pode ser claramente observado por ocasião da crise na frequência aos teatros em 1900 (VERMES, 2017). Nessa ocasião a imprensa observa alarmada um abandono dos teatros pelo público, obrigando as companhias a criarem novas estratégias (por exemplo, uma variação mais ágil no repertório apresentado) para assegurar sua presença. Os motivos dessa crise são múltiplos e de natureza variada: a crise econômica causada pela desvalorização do café nos mercados internacionais, o abatimento devido à recente guerra de Canudos, a variedade de opções de lazer oferecidas pela indústria do entretenimento (cafés cantantes, boliches, teatros-jardim com programação mais ligeira), mas a percepção da severidade da crise se dá quando se prevê dificuldades em vender a assinatura para a temporada de ópera. Um jornalista de *O Paiz* dá voz a essa inquietude:

[...] Convém observar que De Marchi [o primeiro tenor da companhia] e essa grande artista [a prima-dona Emma Carelli] só vêm para a metade da temporada, o que é uma vantagem enorme para os que assinarem desde já, pela enorme redução de preços por que ouvirão as citadas celebridades. *Tudo, pois, depende do público, dos que amam verdadeiramente a música.*

Será crível que numa capital de primeira ordem, como a nossa, populosa, que se ufana de ser culta, que já se educou ouvindo altas notabilidades, não sejam tomados 70 ou 80 camarotes e 600 ou 800 cadeiras, por um preço ridículo quase, atendendo-se ao câmbio e ao mérito dos artistas?

Não, não é possível. O Rio de Janeiro vai provar que ainda tem gosto. Veremos. (O Paiz, 15 abr. 1900, grifos nossos)

Fica clara nessa passagem a importância simbólica da temporada de ópera, marca de civilização.

Acompanhando o dia-a-dia dos preparativos que culminariam com a temporada de ópera de 1900 no Rio de Janeiro pelos jornais, somos informados da venda gradual das assinaturas, identificando os compradores mais

conhecidos publicamente. Trata-se de um desfile de títulos de nobreza, num curioso contraste com a situação de jovem república: conde Antonelli, condessa Wilson, conde Sebastião de Pinho, condessa da Cruz Alta, baronesa do Flamengo, baronesa do Bom Fim.² Por outro lado, o jornalista aponta, na mesma nota, que toda a primeira fila da galeria havia sido tomada por estudantes, ajudando-nos a perceber a amplitude do alcance do gênero.

A popularidade dos cantores de ópera era tal, que durante o período que antecedia a estreia da temporada, seus retratos eram exibidos nas vitrines de estabelecimentos comerciais como a Casa Arthur Napoleão, à rua do Ouvidor.³

O peso simbólico da ópera na sociedade carioca da época é também evidente quando observamos os apostos empregados para caracterizar o compositor Alberto Nepomuceno nas manchetes de jornal que noticiaram sua morte. Nepomuceno é tipicamente enumerado entre os compositores de música erudita que contribuíram para a construção de uma música de concerto nacionalista brasileira, mas sua produção mescla obras de caráter mais francamente nacionalista (como as sinfônicas *Prelúdio do Garatuja* e *Série Brasileira*, as obras para piano *Brasileira* e o “Batuque” das *Quatro peças líricas* Op. 13, ou as canções com textos em português) e obras de uma estilística vinculada à tradição centro-europeia do século XIX (como a *Sinfonia em sol menor*, a *Sonata para piano* ou as muitas canções com textos em francês, italiano ou alemão), mas, na ocasião de sua morte, momento em que se pretende engrandecer sua memória, é a ópera (sua única ópera, *Abul*) que é exaltada em boa parte das manchetes:

Morreu Alberto Nepomuceno – Quem era o autor de “Abul” (*A Noite*, 16 out. 1920)

² *O Paiz*, 02 mai. 1900;

³ “Na vitrine da casa Arthur Napoleão já estão expostos retratos dos principais artistas que figuram na temporada lírica deste ano.

De Marchi já o conhecemos. O tenor Ceppi é um rapagão de belíssima presença, bem como o barítono Caruson, muito simpático.

As primeiras damas, se as fotografias não mentem, são formosas.

Por toda esta semana abre-se a assinatura e, ao que nos consta, de um modo a vaticinar um êxito completo.” (*O Paiz*, 17 abr. 1900)

Maestro Alberto Nepomuceno – O falecimento, ontem, do compositor de “Abul” (*O Jornal*, 17 out. 1920)

Alberto Nepomuceno – Faleceu ontem o autor de “Abul” (*O Imparcial*, 17 out. 1920)

É também como autor de “óperas para exportação” que ele é identificado pelo escritor Lima Barreto (2004, p. 308) na crônica “O anel dos musicistas” de 1918. Lima Barreto é conhecido por sua atitude crítica com relação ao processo de transformação da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX e com o fascínio pelo estrangeiro, nessa crônica ele agrupa Nepomuceno e outros professores do Instituto Nacional de Música com nomes de origem francesa (Senhor Richard, Senhor Arnaud Gouveia), coletivamente responsáveis pela formação musical das jovens de boa família. É o mesmo Lima Barreto que identificou o projeto de reforma do Rio de Janeiro com uma aproximação não com Paris, mas com Buenos Aires. Ao lamentar a demolição do Convento da Ajuda, comenta:

É que eles estavam convencidos da sua fealdade, da necessidade do seu desaparecimento, para que o Rio se aproximasse mais de Buenos Aires. A capital da Argentina não nos deixa dormir. [...] Esse furor demolidor vem dos forasteiros, dos adventícios, que querem um Rio-Paris barato ou mesmo Buenos Aires de tostão. (BARRETO, 2004, p. 100)

O mesmo desconforto do escritor com essa adoção de Buenos Aires como modelo, aparecera já na crônica “A volta”, publicada em 1915:

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. (BARRETO, 2004, p. 56)

O comentário de Lima Barreto aponta para o papel de referência exercido por Buenos Aires, algo assim como uma versão latino-americana de Paris, um “estágio superior” de civilização àquele em que se encontrava o Rio de Janeiro.

Barreto, crítico desse projeto de civilização, trata a questão com sarcasmo, mas nos ajuda a entender a relevância de Buenos Aires no imaginário carioca. É possível perceber a partir daí o peso que teve a estreia da ópera *Abul* de Alberto Nepomuceno em Buenos Aires em 1913.

2.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) era uma das figuras centrais da cena musical carioca nesse momento – pianista, compositor, regente, professor, diretor do Instituto Nacional de Música. Ele ascendera a essa posição após a proclamação da República, momento de reconfiguração inclusive no âmbito da mais importante instituição da música erudita carioca, o Instituto Nacional de Música. Suas iniciativas públicas revestem-se, assim, de um caráter de oficialidade, aspecto que fica evidente no movimento de circulação internacional do *Abul*.

A história dessa ópera começa mais de uma década antes.⁴ Em 1899 Nepomuceno teve a ideia da redação de um libreto para uma ópera, baseado no romance *Pela fé* de H.C. Ward. O primeiro título da ópera projetada era o mesmo do romance, que depois passou a chamar-se *Pelo Amor* para finalmente receber o nome de *Abul*.⁵ Nesse mesmo ano, Nepomuceno começou a trabalhar no libreto.

Nos jantares de amigos / artistas / intelectuais que eram regularmente realizados na rua Muratori, durante a elaboração da ópera, os convivas discutiam apaixonadamente o libreto elaborado por Luís de Casto e à medida em que Nepomuceno ia compondo a obra, a levava para mostra-la aos amigos.⁶ Em

⁴ Resgato aqui parcialmente meu relato da elaboração, apresentação e recepção da ópera de minha dissertação de mestrado *Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira: evidências em sua música para piano* (1996).

⁵ Programa da temporada da ópera *Abul*, Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Teatro Municipal do São Paulo, 1913.

⁶ Existem algumas diferenças nas fontes consultadas com relação à autoria do libreto da ópera *Abul*. Segundo Barbosa (1940, p. 31), o libreto foi elaborado por Luís de Castro, trabalho que era apresentado à medida em que era realizado nas reuniões da rua Muratori, Alberto Nepomuceno sugeria alterações que resultavam frequentemente em acalorados debates. O programa da temporada do *Abul* (1913) refere-se ao fato de Nepomuceno ter feito tantas intervenções e alterações no libreto, que este poderia

1903, depois de várias alterações, foi concluído o libreto da obra e ainda no final desse ano Nepomuceno começou a composição da parte musical, que seria concluída em 1905. A instrumentação da ópera foi realizada entre março e agosto desse mesmo ano. A 27 de agosto de 1906, em um concerto sinfônico no Instituto Nacional de Música, foi realizada a primeira audição de fragmentos do terceiro ato do *Abul*.⁷ Em cartas a seu filho Eivind do ano de 1907,⁸ Nepomuceno comenta a possibilidade de montarem *Abul* nesse mesmo ano, por ocasião da visita dos reis portugueses, mas o projeto acaba não acontecendo.⁹

A estreia da ópera ficou adiada para o ano de 1913. Em junho desse ano, Nepomuceno foi a Buenos Aires para a estreia mundial de *Abul*, Chegou a essa cidade no dia 21 de junho e assistiu ao primeiro ensaio geral no dia 24 do mesmo mês. Às vésperas da estreia, os jornais cariocas publicavam notas diárias participando ao público brasileiro do prosseguimento dos ensaios.

A notícia do ensaio geral foi publicada em *O Paiz* de 24 de junho, na seção “Telegramas”:

Argentina / Buenos Aires, 23 – O maestro Alberto Nepomuceno, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, assistirá hoje ao primeiro ensaio de conjunto de sua ópera *Abul*, que será representada pela primeira vez nesta capital, dentro de poucos dias.

Em outra nota, mais extensa, na mesma seção, aparece uma síntese das publicações sobre Nepomuceno na imprensa portenha. Na mesma edição do jornal, a notícia aparece também na seção “Artes e Artistas”.

Já na edição de *O Paiz* de 28 de junho de 1913, a coluna “Vida Social” noticia o banquete que estava sendo preparado para homenagear Nepomuceno em sua volta ao Rio de Janeiro:

ser considerado obra sua. Segundo Corrêa (1985, p. 19), o libreto é de Nepomuceno, a versão italiana foi feita por Carlo Parlagreco, a versão francesa por B.H. Gauseron e a versão alemã pelo próprio compositor.
⁷ Biblioteca Nacional. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964, p. 30.

⁸ Cartas de 08 out. 1907 e 25 nov. 1907 (Arquivo da Família de Alberto Nepomuceno).

⁹ A única referência feita com relação a esse projeto que encontramos é a citada carta e Eivind, não existindo nenhuma referência posterior ao motivo da não realização dessa apresentação.

Banquetes – Os amigos e admiradores de Alberto Nepomuceno preparam uma justa homenagem ao ilustre compositor brasileiro, para ocasião de seu regresso de Buenos Aires, onde foi assistir à primeira representação de sua ópera *Abul*.

Essa homenagem constará de um banquete de 150 talheres, a realizar-se provavelmente no dia 6 de julho, aniversário natalício de Nepomuceno.

Para levar a efeito essa manifestação de apreço, foi organizada uma comissão composta dos Srs. Alfredo Bevilacqua, Dr. Arthur Tolentino da Costa, José Rodrigues Barbosa, Luiz de Castro, Dr. Godofredo Leão Velloso, Arthur Napoleão dos Santos, Frederico do Nascimento e D. Maria Clara Câmara de Menezes Lopes e Sebastião Sampaio.

Essa comissão já se reuniu e tomou diversas resoluções. Em poder de cada um dos membros da comissão acha-se uma lista para receber as adesões dos amigos e admiradores de Alberto Nepomuceno, que desejarem tomar parte no banquete.

O fato de as notícias serem publicadas tanto na seção de teatros e diversões – Artes e Artistas - quanto na seção que corresponderia à coluna social – Vida Social - e/ou na seção de acontecimentos internacionais, tipicamente de natureza política, – Telegramas – ajuda a entender as várias dimensões em que a ópera se inseria na vida da cidade.

A estreia ocorreu no Teatro Coliseo a 30 de junho, com a regência do maestro Gino Marinuzzi. A julgar pelo material publicado nos jornais da época, tanto argentinos como brasileiros, *Abul* foi um sucesso estrondoso. O ministro do Brasil em Buenos Aires, Dr. Luís Martins de Souza Dantas, ofereceu um banquete em homenagem a Nepomuceno no dia 10 de julho de 1913 no qual estavam presentes várias autoridades. No discurso que fez em homenagem a Nepomuceno, Souza Dantas saudou Nepomuceno dizendo “ser ele atualmente o primeiro músico brasileiro, continuador do nome glorioso do Brasil no mundo das artes”, e depois o classificou como “digno sucessor de Carlos Gomes” (*A Época*, 11 jul. 1913).

A aproximação de Nepomuceno a Carlos Gomes pelo representante diplomático brasileiro é bastante curiosa e ao mesmo tempo eloquente. Curiosa porque, no panorama polarizado das representações da vida musical carioca do final do século XIX estabelecidas na historiografia da música brasileira mais tradicional, Gomes e Nepomuceno aparecem em polos opostos, tanto em termos políticos quanto em termos estéticos. Aquele ligado ao Império e à ópera italiana do *bel canto*, este ligado à República e à estética wagneriana e aos compositores franceses modernos. Eloquente porque dá continuidade ao movimento

empreendido a partir da morte de Carlos Gomes, em 1896, de construir em torno dele uma imagem de herói nacional, de figura fundacional da nacionalidade brasileira em termos musicais.¹⁰

Abul foi apresentada depois, no dia 15 de julho, em Rosário (Argentina), obtendo um sucesso tão grande quanto aquele que obtivera em Buenos Aires. O ministro Souza Dantas acompanhou o compositor a Rosário, de onde retornaram para Buenos Aires no dia seguinte ao da apresentação da ópera para que Nepomuceno pudesse começar os ensaios do concerto sinfônico com obras de compositores brasileiros que seria realizado no dia 21 de julho sob sua regência. Do programa constaram peças de Carlos Gomes (“Intermezzo” de *Lo Schiavo*), Henrique Oswald, Leopoldo Miguez (*Ave Libertas*) e a *Sinfonia em sol menor* do próprio Nepomuceno. Esse concerto, realizado em benefício de associações de caridade de Buenos Aires, esteve prestes a ser cancelado em virtude de problemas de orçamento. Em carta a Bevilacqua de 24 de junho de 1913¹¹ Nepomuceno lamenta não ter levado composições de Francisco Braga. O compositor expressa várias vezes em cartas a esse amigo¹² que pretendia com a apresentação na Argentina abrir as portas para que os artistas brasileiros pudessem apresentar suas obras lá.

No dia 22 de julho realizou-se na *rotisserie* Sportman um banquete oferecido a Nepomuceno pelos membros da colônia brasileira, quando Luís Dantas esteve presente, e no dia 24 de julho de 1913 Nepomuceno embarcou de volta para o Rio de Janeiro. Na partida, foi acompanhado por um grupo de admiradores brasileiros e argentinos, que foram despedir-se dele nas docas do Norte. Nepomuceno chegou ao Rio de Janeiro no dia 28 de julho de 1913 às 8 horas da manhã, enquanto um grupo de amigos e admiradores preparava-se para recebê-lo no cais do porto, na Praça Mauá. No dia 29 de julho lhe foi oferecido, no Bar Assírio do Teatro Municipal, um banquete de 150 talheres, quando Luís de Castro se fez porta-voz da alegria de receber de volta o maestro. Nesse mesmo dia foi-lhe preparada uma recepção pelos alunos do Instituto Nacional de Música.

¹⁰ Discuto essa questão no artigo “A recepção de Carlos Gomes na Primeira República: entre os vínculos imperiais e o panteão musical nacional” (VERMES, 2016).

¹¹ Acervo da Família de Alberto Nepomuceno.

¹² Cartas de 24 jun. 1913, 03 jul. 1913 e 10 jul. 1913 (Acervo da Família de Alberto Nepomuceno).

A apresentação do *Abul* em Montevideu ocorreu no dia 21 de agosto de 1913 no teatro Solis. Segundo telegrama enviado a Nepomuceno por Moniz de Aragão, a récita especial foi dedicada à confraternidade brasileiro-uruguaia e não houve tempo para comunicar a sua realização ao compositor com antecedência, de modo que ele pudesse estar presente. A crítica uruguaia não foi tão generosa com Nepomuceno como o fora a crítica argentina. Eles evidenciaram a ligação de Nepomuceno com a estética wagneriana, sua habilidade como orquestrador, grande conhecedor da harmonia e a beleza de algumas poucas passagens da ópera, mas como todo, consideram-na obra menor, falta de vigor. Um dos críticos sugere que Nepomuceno estaria dividido entre seus mestres europeus e o seu temperamento meridional (*La Razón*). A ópera, no entanto, foi recebida calorosamente pelo público. O crítico de *La Razón* menciona também Carlos Gomes como referência da música brasileira.

A 10 de setembro de 1913 o *Abul* foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob a regência de Nepomuceno (BARBOSA, 1940, p. 29). Ainda nesse ano *Abul* foi apresentado em São Paulo em outubro.¹³

A notícia da repercussão da obra de Nepomuceno circulou rapidamente no Brasil. Após a estreia em Buenos Aires, aos 30 de junho, *O Paiz* noticiou o “ruidoso triunfo” obtido, destacando as notícias publicadas em alguns dos principais jornais. O relato feito pelo jornal *La Nación* recebe destaque em nota na coluna “Artes e Artistas”:

O jornal *La Nación* publica extenso artigo de crítica sobre a ópera *Abul*, dizendo que constituiu um verdadeiro acontecimento a estreia da ópera do maestro Nepomuceno. O teatro Coliseu estava completamente cheio, notando-se na assistência, composta de toda a elite portenha, a presença do Dr. Ernesto Bosch, ministro do exterior, e de outros altos funcionários do governo, do Dr. Souza Dantas,¹⁴ ministro do Brasil, do pessoal de legação e muitos membros do corpo diplomático.

Terminado o primeiro ato, que foi ouvido com grande atenção e interesse, rebentou na sala uma fragorosa ovação, que não cessou enquanto o maestro Nepomuceno, abandonando o camarote em que se achava, se apresentou em cena, rodeado de todos os artistas, tendo ao seu lado o maestro Marinuzzi, para agradecer as calorosas palmas do público. Nesse ato, Nepomuceno foi chamado à cena quatro vezes e essas chamadas repetiram-se depois, nos atos seguintes.

¹³ Biblioteca Nacional. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964, p. 36.

¹⁴ A presença de Souza Dantas foi posteriormente desmentida e justificada, uma vez que na mesma noite de estreia falecera Campos Salles, impossibilitando sua presença.

O público não cessava de pedir a presença de Nepomuceno e durante o desenrolar dos três atos, ressoaram também, muitas salvas de aplausos, que, por vezes interromperam durante alguns momentos, o curso do espetáculo. O ilustre musicista brasileiro obteve, portanto, um êxito franco, um êxito verdadeiramente triunfal. Poucas vezes, diz o crítico de *La Nación*, o nosso público tem demonstrado o seu entusiasmo e satisfação de modo mais cordial e significativo.
[...]

3.

A montagem da ópera *Abul* fora realizada pela companhia *La Teatral*, empresariada por Walter Mocchi, a mesma companhia que trouxera ao Brasil as montagens de *As Valquírias* e do *Parsifal* de Wagner na mesma temporada. Segundo Cernicchiaro, as óperas de Wagner, que não obtiveram sucesso, foram praticamente destruídas pela montagem mal realizada. O mesmo autor critica ainda a política das temporadas de Mocchi: apresentar o maior número possível de récitas no menor período de tempo para ganhar muito dinheiro (CERNICCHARO, 1926, pp. 282-83). Nepomuceno teve grandes desentendimento com o empresário, evidenciados em carta de 14 de março de 1914 a Sansone (representante de Mocchi e administrador das temporadas líricas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro), em que Nepomuceno se queixa das inúmeras vezes que Mocchi quebrou os termos do contrato para a apresentação do *Abul*. O centro da discórdia teria sido o descumprimento de Mocchi do compromisso assumido com o compositor de fazer apresentar o *Abul* na Itália na temporada 1913-14, além de cortes não autorizados na partitura, escolha do elenco não aprovada pelo compositor e problemas de encenação:

Apesar de tudo, resolvi jogar a cartada, pois do contrário a minha ida a Buenos Aires teria ficado sem objeto. Além disso, prejudicando-me a mim mesmo com a não representação, eu prejudicava o Sr. Mocchi, que bem sabia que o apoio encontrado junto de meus amigos era devido exclusivamente ao meu contrato para as representações do *Abul*.

[...] O contrato continuava a não ser cumprido e eu continuava a não exigir o pagamento da multa e obtinha que meus amigos continuassem a apoiar o Sr. Mocchi, tão grande é a ilusão de um artista que tem amor à sua obra!

[...] Pois bem, apesar de tudo quanto acabo de expor e que trazido a público, teria pelo menos dificultado a renovação de seu contrato com a prefeitura, o Sr. Mocchi não só não viu a sua pretensão dificultada pelos meus amigos, como estes até o auxiliaram. É que eles, como eu, confiávamos que o Sr.

Mocchi cumprisse ao menos uma vez o seu contrato fazendo cantar o *Abul* na atual estação em Roma.¹⁵

Finalmente, a ópera de Nepomuceno estreou em Roma em 1915. Segundo carta citada por Barbosa: “A demora da representação do *Abul* estragou-me a Semana Santa” (Nepomuceno apud Barbosa, 1940, p. 37).

Um artigo publicado em Roma pouco antes da estreia do *Abul* nos dá o tom da expectativa com relação ao compositor brasileiro, o jornalista diz ter Nepomuceno uma alma de artista deliciosamente italiana e comenta que ele, não satisfeito com o sucesso obtido na América do Sul, esperava a consagração do público italiano.¹⁶

A estreia ocorreu no dia 15 de abril, no teatro Costanzi. No elenco encontravam-se Aureliano Pertille, Rosa Raiza, Mariano Stabile, Giuseppe de Lucca. A apresentação foi um fracasso. Uma crítica publicada após a estreia enumera: o primeiro ato foi bem recebido, o segundo menos e o terceiro foi um fiasco, recebido com “desaprovação geral”. Os críticos evidenciaram o domínio de Nepomuceno da harmonia e do contraponto, “que não machuca os ouvidos” com dissonâncias e com a busca de novidades. Segundo eles, trata-se de um trabalho bem feito, mas sem inspiração. A crítica arrasa a ópera, o libreto e a encenação.¹⁷

O impacto desse fracasso foi significativo para Nepomuceno, dada a importância simbólica atribuída a um sucesso no país berço da ópera, o que legitimaria sua obra e o colocaria no mesmo patamar que Carlos Gomes. Esse fenômeno, no entanto, não compromete a importância dessa movimentação internacional do *Abul*. O ciclo de apresentações em Buenos Aires, Rosário, Montevideu, São Paulo e Roma reproduz o que seriam algumas das paradas obrigatórias típicas das companhias de ópera italianas ao longo do século XIX e início do século XX, consolidando um repertório e práticas comuns entre esses centros, constituindo um território virtual comum. Numa combinação de aspectos culturais, artísticos, sociais, econômicos e políticos – incluída aí a diplomacia –

¹⁵ Acervo da Família de Alberto Nepomuceno.

¹⁶ Jornal não identificado, publicado em Roma a 11 abr. 1915 (Divisão de Música e Arquivo Sonoro – Biblioteca Nacional).

¹⁷ Jornal não identificado, sem data (Divisão de Música e Arquivo Sonoro – Biblioteca Nacional).

essas temporadas ajudaram a constituir uma espécie de identidade alternativa, uma vez que se estabelecia em alguma medida em tensão com relação às tentativas de consolidação de identidades nacionais.

4.

Pensando em termos dos contatos formais entre os dois países, o histórico das relações diplomáticas entre o Brasil e a Argentina é instável, momentos de grande aproximação e momentos de tensão se sucedem e mesclam. O período aqui tratado corresponderia, segundo CANDEAS (2005, p. 179), ao momento de “instabilidade conjuntural e busca de cooperação”, inaugurado com inéditas visitas presidenciais¹⁸ (CANDEAS, 2005, p. 189). O interesse reside aqui em observar como, neste episódio relativo à ópera *Abul*, a música serviu como elemento de ponte, mobilizando figuras públicas de primeira relevância, para o estabelecimento desse diálogo binacional,¹⁹ seguindo a vertente apontada por Santos (2009) de consideração dos elementos culturais como relevantes para a cooperação internacional, distanciando-se do paradigma realista, que privilegiaria aspectos econômicos, políticos e militares (SANTOS, 2009, p. 372), mas em um momento ainda anterior ao estabelecimento do intercâmbio cultural como prática defendida pela *Sociedade das Nações* – e, portanto, de uma adesão mais ampla – como forma de evitar conflitos e incrementar a cooperação e o conhecimento recíproco entre as nações (SANTOS, 2009, p. 358)

É relevante contrastar que, se a Argentina nasce de “um projeto americanista” (CANDEAS, 2005, p. 181), no Brasil construiu-se ao longo do século XIX um discurso de isolamento, de distanciamento com relação ao resto do continente americano (PRADO, 2001), fazendo com que os projetos de aproximação tenham maior relevância e representem um imaginário de

¹⁸ Julio A. Roca visitou o Brasil em 1899, Campos Sales visitou a Argentina em 1900, Roque Saéns Peña esteve no Brasil em 1910, ocasião em que afirma que “tudo nos une, nada nos separa”, tradução do esforço de aproximação característico desse momento.

¹⁹ Até o momento a maior parte da documentação identificada diz respeito à apresentação de *Abul* na Argentina, por isso refiro-me mais especificamente às relações Brasil-Argentina.

aproximação de identidades mais distantes. Outro fator a destacar é o conflituoso processo de construção de uma identidade nacional no Brasil da 1ª República, dentro do mecanismo de rejeição da tradição africana. Isso transforma a ópera, numa idealização de latinidade comum, no território propício para constituição de uma outra fraternidade, uma outra possibilidade de nacionalidade, que funciona também como escape das questões nacionais problemáticas: as tradições formativas brasileiras e o peso da tradição africana.

O episódio aqui em tela é elucidativo de vários aspectos relevantes, pertinentes não só à história da música brasileira, mas, em um sentido mais amplo, à música como parte da história da cultura e da sociedade brasileira em várias dimensões. Esclarece sobre repertórios e práticas culturais; evidencia a amplitude da importância e alcance da ópera; revela a dimensão internacional da atividade musical, elucidando aspectos frequentemente desprezados quando da análise da constituição de práticas e repertórios.

Parte substancial dessas informações só se encontra disponível a partir das fontes hemerográficas, que nos possibilitam a reconstituição de trajetórias, a abertura para a reflexão de aspectos menos considerados da vida musical.

Referências

BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. *Revista Brasileira de Música*, v. 7, pp. 19-39, 1940. (palestra proferida a 06 jul. 1924 e publicada nesse mesmo ano na revista *Brasil Musical*)

BARRETO, Lima. *Toda crônica*. Apresentação e notas Beatriz Rezende; organização Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004. 2 v.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BIBLIOTECA NACIONAL; UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro; Fortaleza, 1964.

CANDEAS, Alessandro Warley. Relações Brasil-Argentina: uma análise dos avanços e recuos. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 48 (I), pp. 178-213, 2005.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

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

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O MINISTRO brasileiro oferece um banquete ao maestro Alberto Nepomuceno. *A Época*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1913.

PRADO, Maria Lígia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul, *Revista de História*, n. 145, pp. 127-149, 2001.

Programa da temporada a ópera *Abul* em 1913 (São Paulo e Rio de Janeiro).

SANTOS, Raquel Paz dos. Relações Brasil-Argentina: a cooperação cultural como instrumento de integração regional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, pp. 355-375, dez. 2009

VERMES, Mónica. *Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira: evidências em sua música para piano* [dissertação]. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Artes, 1996.

VERMES, Mónica. The Music in the Theatres of Rio de Janeiro (1890-1900): Concert Series, Music Criticism and Conflicting Cultural Projects in the Early Years of the Republic In CASCUDO, Teresa (Ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017. pp. 133-158.

VERMES, Mónica. A recepção de Carlos Gomes na Primeira República: entre os vínculos imperiais e o panteão musical nacional. In: Congresso da ANPPOM, 26, Belo Horizonte, 2016, *Anais do XXVI Congresso da ANPPOM*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais; Universidade Estadual de Minas Gerais, pp. 1-8.

Mónica Vermes é musicóloga e professora associada na Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, onde lidera o NELM - Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e dos Programas de Pós-Graduação em Letras e em Comunicação e Territorialidades. É pesquisadora do Labelle – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (UERJ), do NOMOS – Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do Grupo de Pesquisa História e Música (Unesp). Foi bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (2016-2017), com o projeto *Circuitos Musicais no Rio de Janeiro: Teatros (1906-1920)*, do qual este artigo é resultado parcial. Participa regularmente de congressos e outros encontros acadêmicos no Brasil e no exterior.