

**ALBERTO NEPOMUCENO E AS CANÇÕES FRANCESAS:
COMENTÁRIOS SOBRE *IL FLOTTE DANS L’AIR*, PEÇA PARA PIANO E
VOZ COM TEXTO DE HENRI PIAZZA**

Aline Soares Araújo (UFS)¹

Valter Cesar Pinheiro (UFS)²

Resumo: Este trabalho, resultado de uma pesquisa cujo objeto é o conjunto de canções escritas por Alberto Nepomuceno sobre textos em língua francesa, tem por propósito apresentar algumas notas acerca de *Il flotte dans l’air*, peça para piano e voz composta em 1895 por Alberto Nepomuceno sobre um poema de Henri Piazza, editor de arte ítalo-francês. Precedem aos comentários sobre a obra algumas reflexões a respeito dos conceitos de música erudita e popular e um breve perfil do músico e do editor supramencionados.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno; Henri Piazza; canção brasileira; relações Brasil-França.

Introdução

Estas notas resultam de uma investigação, ainda em andamento, derivada do interesse em comum de dois professores de áreas diferentes – um de Letras, outro de Música – pela obra de Alberto Nepomuceno. Por sua importância, um marco para a consolidação da Canção Brasileira de Câmara, e pelo diálogo que estabelece com a produção musical francesa de sua época, estabeleceram-se como *corpus* inicial de análise as canções em língua francesa do compositor. Foram identificadas doze canções cujo texto é escrito em francês, das quais, em um primeiro momento, se selecionaram quatro, a saber, aquelas cujas letras são atribuídas a Henri Piazza. Apresentar comentários acerca de uma delas, *Il flotte dans l’air*, peça pouco mencionada nos escritos sobre o compositor brasileiro, é o objetivo do presente texto.

Canção Brasileira de Câmara

Antes de abordar a Canção Brasileira de Câmara, é preciso refletir sobre os conceitos de Música Erudita e Canção. Música erudita é mesmo erudita? O termo não é excludente? Música clássica? Esta expressão não remete a um período histórico ou a um movimento estético específico? Música sinfônica? De concerto? Sobre essa questão, que é recorrente no meio musical e a cuja resposta definitiva ainda não se chegou, citam-se, aqui, as palavras de Mônica Pedrosa:

¹ Graduada em Canto Lírico, Mestre e Doutora em Música (Performance Musical), pela UFMG. Contato: alinecontralto@hotmail.com.

² Graduado em Letras (Português / Francês), Mestre e Doutor em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês), pela USP. Contato: valterpinheiro@yahoo.com.br.

Por falar no popular e no erudito, dificilmente vemos nas outras artes esta distinção de tratamento tão evidente quanto a que costuma ser feita na música. Na música existe a questão da escrita, da notação em partitura e, talvez, venha daí a principal diferença. Mas existem interseções que podem ser muito fluidas. Músicas populares são frequentemente notadas e publicadas como partituras, gravações funcionam às vezes como se fossem verdadeiras notações. A questão é ampla, mas nos tempos de hoje, em que os conceitos duais caem por terra, as oposições entre o particular e o universal, entre o nacional e o estrangeiro e entre o popular e o erudito devem ser repensadas em termos de categorias amplas, não excludentes, que se mesclam e que se encontram interligadas numa grande rede heterogênea. A riqueza da canção de câmara encontra-se justamente nessa diversidade e nessa mistura heterogênea. Toda uma tradição oral de cantos e danças populares, folclóricas ou de autoria determinada tem sido incorporada aos códigos próprios da escrita musical. (BORÉM; CAVAZZOTTI, 2007, p. 80)

Optou-se, neste texto, pelo emprego do termo “erudito”, sem que isso implique juízo de valor, pautando-se notadamente nas discussões entabuladas no âmbito do grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira”, grupo pioneiro na investigação, catalogação, disponibilização e execução da Canção Brasileira, da Universidade Federal de Minas Gerais, de que faz parte a supracitada professora. Por fim, é interessante assinalar que a oposição entre erudito e popular se estende igualmente – e talvez mais ferrenhamente – para o modo de cantar, que se dividiria em dois “gêneros”: o lírico (erudito) e o popular. Sobre essa questão, afirma a pesquisadora Luciana Monteiro:

Primeiramente, lembro que a canção brasileira foi criada e tradicionalmente interpretada no meio do canto lírico, que, como todos sabem, tem na sua base técnica os princípios da impostação vocal e da dicção lírica desenvolvidos para determinados idiomas europeus, com objetivo de melhorar a projeção do som vocal sem prejuízo da saúde do cantor. Só mais tarde foi adaptada ao português do Brasil. Em segundo lugar, o canto lírico pode comprometer a compreensão de palavras em qualquer idioma, não só do português! Um terceiro ponto: a qualidade artística e a forte presença da canção popular na rotina do brasileiro podem ter influenciado no nosso gosto por uma voz não impostada em português e a impostação perdeu o seu espaço, principalmente depois do movimento bossa-novista. O jovem aluno de canto, como grande parte do público brasileiro, pouco habituado a ouvir a voz impostada em português, acha muito “estranho” cantar em “brasileiro” com “voz de ópera”, como eles dizem. E apesar de o aluno saber que o cantor lírico interpreta tradicionalmente a canção de câmara com voz impostada, em qualquer idioma, ele não encontra em si próprio um “ponto” de encaixe para cantar no seu idioma. Não consegue ouvir na sua voz impostada a naturalidade que percebe na sua voz falada. (BORÉM; CAVAZZOTTI, 2007, p. 85)

Em linhas gerais, pode-se dizer que a principal diferença entre o canto lírico e o popular é a amplificação natural que o canto lírico exige, ou seja, esse tipo de canto, por não contar com o auxílio de microfones ou caixas de amplificação, requer que o próprio cantor amplifique e projete sua voz em grandes espaços apenas com os recursos da técnica vocal. Assim, nesta pesquisa, entende-se por Canção Brasileira de Câmara um gênero de música que é composta, em sua grande parte, para pequenos espaços e pequenos grupos, e que conta, desde o início, com uma notação na pauta, cantada dentro dos moldes do canto lírico.

Um pequeno aparte, relativo à consolidação do gênero canção – desde o *Lied* alemão – faz-se necessário: Ticiano Biancolino e Marcos Nogueira sustentam que uma das principais diferenças, senão a maior delas, entre as canções alemãs compostas antes e depois do estabelecimento do gênero *Lied* é o modo pelo qual a parte pianística é tratada pelos compositores. Se antes o piano apenas realizava uma base harmônica para a execução vocal, a partir de Beethoven será pelo instrumento que será criada toda a ambientação para o texto, e, por conseguinte, para o *Lied*:

Foi o alemão Ludwig van Beethoven (1770-1827) o primeiro compositor de enlevo a elevar a canção comum – na qual o teclado apenas acompanha a voz, subjugado a um segundo plano – à categoria de *Lied*, no qual o piano passa a desempenhar papel tão vital quanto a voz, tecendo uma malha musical repleta de descrições físicas e psicológicas, não apenas acompanhando, mas comentando, sustentando e enriquecendo a linha vocal. Antes de Beethoven (...), apenas alguns prenúncios desse novo modo de pensar o piano na canção podem ser encontrados. Os melhores exemplos estão em Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), cujos *Lieder*, entretanto, raramente conseguem deixar de soar como árias e recitativos, ecos de sua magnífica produção operística. Após Beethoven, e ao longo do século XIX, o *Lied* tornou-se um dos gêneros prediletos, senão um dos principais, de vários dos maiores compositores românticos de língua alemã. (BIANCOLINO; NOGUEIRA, 2007, p. 1)

Quanto ao papel desempenhado pelos instrumentos na Canção Brasileira de Câmara, pode-se dizer que é tão múltiplo e diverso quanto o *corpus* do gênero, que é, ressalte-se, extensíssimo, e do qual fariam parte, segundo os pesquisadores do grupo “Resgate da Canção Brasileira”, peças elaboradas por compositores “brasileiros natos ou naturalizados, escritas em português ou em qualquer outro idioma, mas elaboradas por indivíduos inseridos no contexto brasileiro” (BORÉM; CAVAZZOTTI, 2007, p. 80).

Nesse conjunto, Nepomuceno tem um papel de destaque, sendo por muitos considerado o “Pai da Canção Brasileira”. Conquanto reconheça a importância da obra e

atribua ao compositor um lugar de relevo na história da música brasileira, Rodolfo Coelho de Souza (2010) considera o supracitado atributo um equívoco e evoca, em “Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira”, a descoberta, por Kieffer, de canções de Rafael Coelho Machado compostas em meados do século XIX. Não obstante, pode-se afirmar que as canções de Nepomuceno constituem um divisor de águas na história da canção brasileira, assim como ocorreu, na Alemanha, com Beethoven e, posteriormente, Schumann, Schubert e Brahms.

Alberto Nepomuceno

Alberto Nepomuceno nasceu em Fortaleza em 1864. Foi em Recife (para onde a família se transferira em 1872) que, com o pai, iniciou seus estudos musicais. Mudou-se, aos 21 anos, para o Rio de Janeiro, e foi na capital que realizou seu primeiro concerto (no Clube Beethoven). Viajou para a Europa em 1888. Nos sete anos em que por lá permaneceu, Nepomuceno estudou órgão, piano, regência e composição em instituições de cidades e países diferentes. Passou por Roma, Berlim, Paris e Bergen, na Noruega. Nas composições do período, como “Batuque”, ressoam tanto ritmos populares e folclóricos, quanto – já nas primeiras peças musicais com textos em português – as inquietações que se desdobravam aquém e além-mar (como as causas abolicionistas e o interesse, talvez estimulado por Grieg, que o recebeu em Bergen, em ajustar o *Lied* à cultura nacional). Na Itália, foi aluno de Eugenio Terziani (diretor do Teatro alla Scala de Milão e regente da estreia mundial de *Il Guarani*, de Carlos Gomes), Giovanni Sgambati (aluno de Liszt e amigo de Wagner) e Cesare de Sanctis. Na Alemanha, teve aulas com Heinrich von Herzogenberg, amigo de Brahms. Em 1893, conheceu a pianista norueguesa Valborg Bang, ex-aluna de Grieg, com quem se casaria. Na França, frequentou César Franck e Camille Saint-Saëns. De volta ao Brasil em 1895 (havia sido nomeado professor de órgão do Instituto Nacional de Música no ano anterior), iniciou um amplo trabalho de valorização do canto em português. No crepúsculo do século XIX, compôs *Artemis*, ópera de um ato com libreto de Coelho Neto, e foi responsável pela restauração da obra do padre José Maurício Nunes Garcia. No retorno à Europa, em 1900, conheceu, na Ópera de Viena, o compositor Gustav Mahler (com o objetivo, malgrado, de encenar *Artemis* na capital austríaca). Designado diretor do Instituto Nacional de Música em 1902, Nepomuceno, nos anos subsequentes, seria o primeiro maestro a executar, em solo brasileiro, peças de Debussy, Rimsky-Korsakov, Smetana e Saint-Saëns. Em sua terceira passagem pela Europa, regeu, no

final da década de 1910, obras de Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Francisco Braga e de outros brasileiros, além, é claro, de peças próprias. Sua ópera *O garatuja* foi regida, em versão orquestral, por Richard Strauss, acompanhado da Orquestra Filarmônica de Viena, em setembro de 1920. No mês seguinte, Nepomuceno faleceria, aos 56 anos, no Rio de Janeiro.

Henri Piazza

Pouco se sabe sobre Henri Jules Piazza, editor de arte que nasceu em 1863, em Roma, e faleceu em 1929, em Paris. Piazza dirigiu, de 1897 a 1899, o periódico *L'Estampe Moderne*, imprimindo trabalhos de artistas como Fantin-Latour e Puvis de Chavannes. Foi proprietário de uma das mais prestigiadas editoras de livros de luxo de seu tempo, a Éditions d'Art H. Piazza et Cie, cujos títulos, reproduzidos em tiragem limitada e muitos dos quais com data e assinatura de autores e ilustradores, se destacavam pela excelente qualidade gráfica. As edições Piazza publicaram, entre outras, obras de Maurice Maeterlinck, de quem, assinale-se, Nepomuceno musicou três poemas, dois dos quais em 1894, ano de sua chegada à capital francesa. No ano seguinte, o último de sua primeira temporada na Europa, Nepomuceno compôs as quatro canções cujas letras são atribuídas a Piazza: *Au jardin des rêves*, *Les yeux élus*, *Le miroir d'or* e *Il flotte dans l'air*. Todavia, não há registro escrito da produção poética do ítalo-francês, o que é, tratando-se de um dono de editora, um caso um tanto curioso... Segundo Goldberg (2007), para a filha de Piazza, a diretora de cinema Denise Tual, o pai seria muito verossimilmente o autor de tais escritos. De sua lavra, no entanto, só encontramos uma pequena peça teatral, *Papa*, escrita em coautoria com o ator Abel Tarride³.

Canções pouco conhecidas

As canções de Nepomuceno têm, há alguns anos, atraído o interesse de especialistas. Alguns deles, dentre os quais Adélia Gloeden (2012) e o supramencionado Luiz Guilherme Goldberg, dedicaram a elas estudos de fôlego. No entanto, ambos os pesquisadores, bem como Rodolfo de Souza, passaram praticamente ao largo das peças

³ Em um ensaio dedicado às canções de Nepomuceno feitas sobre poemas de Maeterlinck, Rodolfo Coelho de Souza pôs em xeque a autoria dos poemas atribuídos a Piazza. Nepomuceno, declara, “não era muito atento à atribuição das fontes dos textos utilizados, não sendo impossível, portanto, que o nome do autor dos poemas tenha sido incorretamente substituído pelo do editor.” (SOUZA, 2005, p.58, tradução nossa)

cujos textos são atribuídos a Piazza, privilegiando, no caso das composições em língua francesa, aquelas que têm a assinatura de Maeterlinck e Jacques d'Avray (Freitas Valle). Na justificativa dessa omissão ou desinteresse, talvez se possa acrescentar à falta de dados biobibliográficos sobre Piazza a modesta qualidade literária de seus textos. Não obstante, as partituras das canções já foram estabelecidas, e o grupo de pesquisa “Resgate da Canção Brasileira” torna disponíveis na internet tanto informações textuais quanto registros sonoros⁴.

Il flotte dans l'air

Il flotte dans l'air teve sua estreia pública no dia 04 de agosto de 1895 no Instituto Nacional de Música, na voz de Carlos de Carvalho acompanhada ao piano pelo próprio compositor. Nepomuceno acabava de retornar de sua temporada europeia. Em Paris, assistira à estreia de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, peça sinfônica inspirada no texto homônimo de Mallarmé. O músico francês, que também comporia sobre versos de Baudelaire e Verlaine, trabalhava naquele momento na elaboração de sua única ópera, cujo libreto era uma adaptação da peça *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck, que, por seu turno, teria, como já mencionado, três de seus poemas musicados por Nepomuceno no mesmo período e na mesma cidade. No lusco-fusco do século XIX, o movimento simbolista espalha-se nas mais diversas formas de manifestação artística, e muitos foram os compositores que transpuseram versos em partituras (além de Debussy, podemos citar também os nomes de Fauré, Chausson e Ravel, dentre os mais conhecidos). É neste contexto que surgiram as primeiras canções de Alberto Nepomuceno, dentre as quais *Il flotte dans l'air*. Quanto à escolha de um texto em língua francesa, vale destacar a pertinente observação de Adélia Gloeden (2012): excetuando-se peças religiosas em latim e uma pequena canção em francês, *Aime-moi*, Nepomuceno, após o retorno ao Brasil em 1895, só comporia canções com textos em português, voltando à língua francesa apenas em 1911, com *Le miracle de la semence*, ciclo de canções compostas sobre poemas de Freitas Valle.

Antes de breves comentários sobre a letra e a música de *Il flotte dans l'air*, seguem o texto em francês e duas traduções: a de Décio Pignatari, publicada em *Canções para voz e piano* (NEPOMUCENO, 2004, p.41), e a de Carolina Santos Freire.

⁴ <https://www.grude.ufmg.br>, <http://www.musica.ufmg.br/selominasdesom/>.

Il flotte dans l'air

Il flotte dans l'air des couleurs
délicatement nuancées
qui semblent être les pensées
des fleurs.

Il flotte dans l'air des chansons
d'un charme si discret, si tendre...
que l'âme seule peut entendre
leurs sons...

Il flotte dans l'air des parfums
doux comme des flammes de cierge,
purs comme des baisers de vierge
défunts...

Il flotte dans l'air des aveux
si troublants, si pleins de mystères...
que les bouches préfèrent taire
leurs vœux.

Il flotte dans l'air des douleurs
que ne consolera personne,
qui font mourir sans qu'on soupçonne
vos pleurs.

Flutua no ar

Flutuam no ar certas cores
Delicadamente matizadas,
Que parecem ser pensamentos
Das flores.

Flutuam no ar canções
De um encanto tão terno e discreto,
Que só a alma pode escutar
Seus sons.

Flutuam no ar perfumes,
Doces como as chamas de um círio,
Puros como beijos de virgem
Mortos...

Flutuam no ar confissões
Tão perturbadoras e cheias de mistérios,
Que a boca prefere calar
Seus anseios.

Flutuam no ar certas dores
Para as quais não há consolo
E que sufocam, sem que se perceba,
Nosso pranto.

(tradução: Décio Pignatari)

Flutuam no ar

Flutuam no ar cores
tingidas com perfeição,
parecem a reflexão
das flores.

Flutuam no ar cantilenas
de charme em tal grau simples
que pode ouvir seus timbres
a alma apenas.

Flutuam no ar bálsamos
leves como flamas de vela,
puros beijos de donzela
diáfanos.

Flutuam no ar confissões
de mistérios e transtornos vários...
que preferem calar os lábios
suas intenções.

Flutuam no ar sofrimentos
que ninguém vai consolar,
e que fazem desencarnar
os teus lamentos.

(tradução: Carolina Santos Freire)

Il flotte dans l'air, cujo caráter etéreo (“air”) e volátil (“il flotte”) se expressa no título⁵, retomado no início de cada uma de suas estrofes, é um poema composto de cinco quartetos, todos com a mesma configuração: os três primeiros versos são octossílabos, e o quarto, dissílabo. Essa conformação não se assemelha a nenhuma forma fixa tradicional, conquanto o uso da métrica adotada em boa parte de seus versos seja antigo. Frequente era seu uso no *ancien français*, tempo em que “a história da música e a da poesia ocidental eram unas” (DUCROS, 1996, p.11, tradução nossa). Por sua flexibilidade, dada a não exigência de cesura, tornou-se por excelência, no Renascimento, a medida adotada na composição de poemas líricos habitualmente acompanhados de música (como as odes), e assim seria – assegura Grammont (2015) em seu *Petit Traité de Versification Française* – ao menos até o século XIX. O octossílabo, metro predominante nos quatro poemas de Piazza musicados por Nepomuceno, sugere *de per si*, portanto, uma forma cantada.

Evidentemente, não é apenas o metro que dá ao texto seu aspecto de composição feita para o canto. Vejam-se as rimas: interpoladas, respeitam as restrições clássicas: há alternância entre rimas masculinas e femininas (as primeiras nos versos intercalados, as segundas, nos emparelhados) e, no que tange à fonética, são majoritariamente perfeitas, apoiando-se sobre dois fonemas apenas as rimas intercaladas da segunda e da quarta estrofes. No entanto, em relação às categorias gramaticais a mesma obediência aos rígidos preceitos clássicos não se verifica: a despeito da presença de rimas ditas ricas – de que podemos assinalar as emparelhadas das duas últimas estrofes (substantivo / infinitivo; pronome / verbo conjugado) –, a falta de variação prevalece nos vinte versos de que se compõe a canção, sobretudo nas rimas intercaladas (substantivo / substantivo).

Mas de que fala o texto? Elementos díspares, concretos e abstratos, visíveis e invisíveis, e que fazem apelo aos diversos sentidos, circulam no ar. Os elementos evocados nos primeiros versos de cada quarteto – cores, canções, perfumes, confissões e dores – são singularizados nos versos seguintes. Paradoxalmente, no entanto, tal particularização torna o elemento comparado menos evidente, como indicam as consequências indicadas na primeira, na segunda e na quarta estrofes (cuja composição, aliás, é simétrica): o cromatismo das cores é tal que faz com que estas se pareçam com o pensamento das flores; o encanto das canções é tal que faz com que estas sejam ouvidas

⁵ Título bem ao gosto simbolista, como igualmente o era a designação que aparece na primeira versão manuscrita da canção: *La chanson du silence*.

apenas pelas almas; a inquietação e o mistério das confissões são tais que fazem com que estas não sejam proferidas pelas bocas. Soltos em um espaço que é, por natureza, indefinido, incorpóreo e intangível, os elementos arrolados, inapreensíveis para o leitor insensível, seriam, entretanto, inteligíveis para aqueles que, como o “prince des nuées” baudelairiano, flutuam no ar.

Se o conjunto não surpreende pelas ideias nem pelo estilo, sobressai, na criação de uma composição que, como uma tela de Whistler, é menos representativa do que sugestiva, o emprego de uma paleta de sons de grande amplitude, como atestam, por exemplo, a variação de vogais agudas [i] e graves [ɔ,ə,ã] já no início do primeiro verso de cada estrofe, e a alternância, nas rimas, entre vogais claras [e,ε,ø], escuras [ɔ] e brilhantes [œ,ẽ] (segundo a sugestiva classificação sinestésica do supramencionado Grammont), e essa alternância de modulação, é, de uma perspectiva musical, harmônica.

Quanto à parte musical – no que diz respeito à relação texto / música –, nota-se que a canção, composta de sessenta compassos⁶, mantém a simetria das estrofes: as estâncias, após uma pequena introdução, são apresentadas em exatos dez compassos cada uma (c. 2 a 11, c. 12 a 21, c. 22 a 31, c. 32 a 41 e c. 46 a 55), lhes sendo tão somente interpostos um breve interlúdio de transição harmônica e uma coda. A simetria da métrica dos versos é mantida no ritmo da melodia do canto e no contorno melódico, com exceção apenas da quarta estrofe, em que o compositor efetua, como se verá adiante, algumas variações.

Ainda que a indicação da fórmula de compasso estabeleça um compasso ternário simples, a maneira como estão escritas ambas as partes do piano (mão direita e mão esquerda) – um *ostinato* de três em três colcheias – pode, a depender do modo de execução da peça, sugerir uma valorização do contratempo do segundo tempo do compasso e criar uma sensação de compasso binário composto, o que faz com que a melodia principal não seja marcadamente sentida em três pulsos, e sim de forma tercinada, como se fosse cuidadosamente deslocada da pulsação aparente e diluída suavemente. Tal artifício, a dinâmica em pianíssimo e a tessitura utilizada para o piano – com ambas as mãos em claves de sol, na região médio-aguda – reforçam o caráter flutuante e etéreo do texto. Apenas na terceira estrofe, em que se fala dos beijos mortos

⁶ Consultou-se, para o presente estudo, a partitura publicada nas *Canções para voz e piano* (NEPOMUCENO, 2004, p.95-98).

da donzela, é que o compositor altera a escrita da mão esquerda, utilizando sons da região grave em desenho ascendente, e só então aparece uma escrita na clave de fá.

Também digna de nota é a ênfase que dá o compositor, mediante uma pausa, à palavra “défunts”. É igualmente nesta passagem que, pela primeira vez, o acorde de Mi bemol maior é alterado para Mi bemol menor, por meio da nota Sol bemol presente na melodia do canto e na parte do piano.

A quarta estrofe do poema recebe, por parte do compositor, um tratamento diferenciado das demais. O início – “il flotte dans l’air...” – prenuncia o uso da figura rítmica aplicada anteriormente (com uma leve alteração, manifestada no emprego da semínima pontuada e da colcheia), mas Nepomuceno compôs este trecho uma terça menor acima em relação ao início das estrofes anteriores. Ademais, indicou o caráter de andamento – *un peu plus lentement* – e, de modo enfático, repetiu as notas no início da melodia (as estrofes anteriores iniciavam-se com um intervalo de segunda maior). Deste modo, a repetição do verso inicial, ligeiramente alterada neste momento, prepara – ou instiga – o ouvinte para o desfecho do texto. O modo como estão escritos os grandes arpejos do piano neste trecho marca a pulsação em tempo ternário e desfaz o caráter “flutuante” que até então se mantinha. As modulações e coloridos harmônicos realçam os sentidos do texto, sobretudo na passagem relativa às confissões “tão cheias de mistérios”. Atinge-se, neste trecho, um dos pontos altos da parte musical, em que a palavra “mystères” se consubstancia na mais aguda nota da tessitura do canto nesta canção.

No final, o compositor retoma o que foi feito nas duas primeiras estrofes e resgata, na parte do piano, a escrita na tessitura médio-aguda. A melodia, que principia com um intervalo de segunda menor (e não de segunda maior, tal qual se vira nas estâncias anteriores), alinha-se à harmonia de Mi bemol menor, distinguindo-se, portanto, da harmonia de Sol menor apresentada antes. Logo, ao invés de terminar a composição na tonalidade preponderante no início da peça, ou seja, Si bemol maior, Nepomuceno caminha harmonicamente para encerrar a canção na tonalidade de Si bemol menor, em sintonia com os versos finais do poema (que têm por objeto os sofrimentos inconsoláveis). A dinâmica em piano e pianíssimo permanece. Não obstante a existência de dois momentos de *crescendo* (c. 24 e c. 44), eles são bem curtos, o que parece indicar que, em *Il flotte dans l’air*, mais do que grandes contrastes de intensidade, o que o compositor sugere são, ao fim e ao cabo, movimentações naturais – e musicais – das gradações de dinâmica.

Considerações finais

Em sua supracitada tese, Goldberg examina a mudança radical na forma como foi avaliada a obra de Nepomuceno pelos contemporâneos do compositor e pela geração que lhes seguiu. O músico teria – em um intervalo de tempo relativamente curto, mas marcado pelo estabelecimento do que seria, na opinião de boa parte de seus idealizadores, a pedra fundamental do modernismo brasileiro, qual seja: a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922 – passado, na visão de seus pares, de “moderno” para “passadista”: “o olhar sobre Alberto Nepomuceno com os critérios andradianos”, afirma o pesquisador, estaria no bojo da “desqualificação e [do] esquecimento de muito de sua produção musical” (GOLDBERG, 2007, p.55). Na oportuna reavaliação da obra do compositor, de capital importância para sua reinserção no repertório das principais formações camerísticas do país, o estudo das canções é imprescindível. No âmbito mais estritamente literário, o “resgate” do trabalho de Nepomuceno, e em particular de suas canções francesas, revela-se – na medida em que traz à ribalta autores cujas obras ainda carecem de estudos de fôlego (de que serve de exemplo a poesia em língua francesa de Freitas Valle, em parte musicada por Nepomuceno), que desvela, para além dos círculos literários, a extensão da recepção – e integração – de textos de autores estrangeiros em composições nacionais (tais como as três canções escritas sobre poemas de Maeterlinck) e que aponta novos aspectos para o entendimento da complexa e instável concepção do nacionalismo nas artes nos primeiros decênios do século passado – de grande interesse para aqueles que se debruçam sobre questões referentes às relações culturais Brasil-França.

Referências bibliográficas

BIANCOLINO, Ticiano; NOGUEIRA, Marcos Pupo. “As possibilidades descritivas e a inspiração instrumental na escrita para piano no *Lied* Romântico Alemão”. In: *Anais do XVII Congresso da Anppom*, São Paulo, 2007.

BORÉM, Fausto; CAVAZOTTI, André. “Entrevista com Luciana Monteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o Projeto ‘Resgate da Canção Brasileira’”. In: *Per Musi*, N. 15, Belo Horizonte, 2007, p. 78-86.

DUCROS, David. *Lecture et analyse du poème*. Paris, Armand Colin / Masson, 1996.

GLOEDEN, Adélia Issa. *Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

GRAMMONT, Maurice. *Petit Traité de Versification Française*. Paris, Armand Colin, 2015.

NEPOMUCENO, Alberto. *Canções para voz e piano*. Ed. Dante Pignatari. São Paulo, EDUSP, 2004.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. “Nepomuceno e a gênese da Canção de Câmara Brasileira (1ª. Parte)”. *In: Música em Perspectiva*, V.3, N. 1, Março de 2010, p.33-53.

_____. “Études des mélodies d’Alberto Nepomuceno sur des poèmes de Maurice Maeterlinck”. *In: Brésil Musical – Actes du Colloque du 12 octobre 2005*. Paris, OMF, 2005, p.55-64.