

Richard Wagner e Francisco Braga: o exemplo de *Marabá* na obra do compositor brasileiro

Richard Wagner and Francisco Braga: the example of Marabá in the work of the Brazilian composer

Isaac F. Chueke

Escola de Música e Belas Artes do Paraná/Unespar

Resumo: Através o presente artigo procuramos revisitar alguns dos conceitos inerentes ao fenômeno wagneriano enquanto simultaneamente examinamos a influência deste pensamento e prática na obra de um compositor brasileiro, Francisco Braga. Neste sentido tiramos partido da pesquisa em profundidade que efetuamos a respeito deste último autor, igualmente regente e professor a partir de 1902 do INM, com a primeira tese sobre este grande personagem nacional, material que encontra-se à disposição para consulta na Maison de la Recherche da Universidade Paris-Sorbonne. Se, como sabemos, o ofício de Wagner se materializa de modo quase exclusivo no campo lírico, não deixamos de perceber entretanto seu legado na estética de uma plêiade de compositores. Domina o cenário musical de sua época de tal forma que poucos conseguem resistir. Braga, bastante marcado pela escola francesa, notadamente tendo sido aluno de Massenet - o fato é conhecido - não deixara entretanto de também experimentar, ao seu modo, algumas das técnicas de Wagner. Quisemos aqui revelar um pouco mais deste período, e se comentamos igualmente, ainda que de modo breve, sua experiência com a produção da ópera *Jupira*, a estética apresenta-se diferentemente, é que esta bem poderia ser interpretada como uma tentativa do compositor brasileiro de fazer um amálgama das escolas alemã e italiana. Por outro lado, é certamente na expressão sinfônica de Braga que podemos encontrar as “tintas” de um legado wagneriano, através de poemas sinfônicos e música incidental (quando a literatura não deixa de estar presente), e com um colorido que podemos ademais hoje reconhecer como bem nosso, uma linguagem que, se europeia na origem, encontra sua perfeita adaptação nos trópicos.

Palavras-chave: Wagner; Braga; composição; ópera; sinfônico

Abstract: Through the present article we intend to, on one side, revisit some of the concepts inherent to Wagnerism while, on the other side, examine the influence of this thought and practice when transposed into the music of a Brazilian composer, Francisco Braga. We profited from our intensive research about this last author, also conductor and professor from 1902 onwards at the INM (the actual School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro) with the first thesis on this great national figure, a material available for



research at the Maison de la Recherche at University Paris-Sorbonne. If, as we know, Wagner's expertise materializes in an almost exclusive way in the operatic field, we are able to perceive his legacy in the esthetic of a very important number of composers. He dominates the musical scenario of his epoch in such a manner that few are able to resist. Braga, solidly influenced by the French School, particularly having been a student of Massenet - the fact is well known - didn't avoid nevertheless to also try, on his own way, some of Wagner's techniques. We wanted here to reveal a little of this period, and if we profit to also comment, even briefly, his experience with the production of the opera *Jupira*, the esthetic is slightly different, is exactly because this work could well represent an experiment on the part of the Brazilian composer in reconciling both the German and the Italian Schools. On the other hand, it is certainly within Braga's symphonic expression that we find the "paintings" of a Wagnerian legacy, through symphonic poems and incidental music (when the literature doesn't fail to be present), and with a color, we might add, that we can nowadays recognize as typically ours, a language which, notwithstanding its European origin, finds its perfect transposition into the tropics.

Keywords: Wagner; Braga; composition; opera; symphonic

Particularmente atraído pela música de Richard Wagner, Francisco Braga, seguindo-se ao seu período de aperfeiçoamento no Conservatório de Paris – onde entre 1890 e 1894 teve por mestre Jules Massenet –, passa a residir em 1896 em Dresden, Alemanha. Trata-se de uma etapa importante na vida desse compositor e esta iniciativa será facilitada pelo apoio renovado do governo brasileiro. Na sua chegada, Braga se vê calorosamente recebido pela família Buschmann. Esta é proprietária de uma importante editora musical, empresa que a seguir publicará um bom número de suas obras. O compositor brasileiro considerava sua formação técnica encerrada, mas fizera a escolha desta nova aventura em busca de uma familiaridade maior com a vida musical em terras germânicas, de um dinamismo particularmente acentuado, principalmente neste período tão fértil, às vésperas de um novo século que por certo prometia e traria várias tendências até hoje consideradas como revolucionárias.

1. O pensamento artístico de Richard Wagner

Richard Wagner, figura indispensável na evolução da música ocidental, sua influência, direta ou indiretamente não respeitando fronteiras – tanto é verdade este fato que Braga não constituiu exceção – será útil verificar

justamente de que modo esta contribuição se manifestará na obra do compositor brasileiro.

Com efeito, era quase impossível não acompanhar o movimento que, se autoproclamando “música do futuro”, fazia furor na segunda metade do século 19. Vanguarda, fator de moda, lembramos que mesmo se na época a obra de Wagner era por demais comentada, isto não implicava automaticamente sua escuta. No Brasil, Leopoldo Miguez tradicionalmente enquadra-se como o compositor que mais teria absorvido esta nova doutrina, aplicando-a de modo bastante explícito na sua obra.¹

No caso de Francisco Braga, ao retornar de sua primeira visita a Bayreuth, por volta de 1896, endereça uma série de cartas entusiasmadas à família Buschmann bem como ao seu amigo Corbiniano Villaça. Nestas, o compositor brasileiro se pronuncia tanto a respeito da música quanto aos aspectos relativos à organização e qualidade artística dos espetáculos assistidos. Se é verdade que alguns estudiosos já haviam apontado em obras específicas de Braga uma influência wagneriana, nos ressentimos de um maior detalhamento musical concernente uma possível similitude de procedimentos. Uma vez que Braga não é egresso da escola germânica, a partir de nossas demonstrações fazemos a nuance de que preferimos interpretar as passagens onde encontramos uma semelhança como “empréstimos passageiros” da parte de Braga.

Notadamente, se considerarmos as sutilezas do uso de uma gramática musical, torna-se impossível enquadrar esta como sendo propriedade ou privilégio exclusivo de um único compositor. Na época, abundavam composições onde inseriam-se citações wagnerianas – vide-se as “petites malices” de Massenet par citar um único exemplo – isto quando não se escrevia “à maneira de”. Iniciando pela revisão de alguns dos conceitos teóricos de Wagner – será útil para uma breve reflexão concernente ao legado deste compositor – trabalharemos em seguida trechos do poema sinfônico *Marabá* de Braga, trechos estes que aos nossos olhos mais parecem demonstrar ou conjugar uma filosofia um tanto quanto assemelhada.

¹ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Maria Alice Volpe incluem-se entre os autores que escreveram a respeito do wagnerismo no Brasil. No caso de Volpe ressaltamos o capítulo *The “Music of the Future” in Brazil*, constante de sua tese de doutorado, p. 77–88.

Em 1852, Wagner declarava que “o erro no gênero artístico da ópera consiste no fato de que fizemos de um meio de expressão (a música) a finalidade, e inversamente, da finalidade da expressão (o drama), o meio” (Nattiez 2006, p. 1221–1257, tradução nossa). Como sua concepção da ópera era a do drama musical onde a continuidade do discurso devia estar constantemente assegurada, os números isolados tais como as árias, os duos ou os coros, não tinham mais razão de ser.

Jean-Jacques Nattiez sublinha que é o panorama musical, em Magdeburgo, Königsberg, Riga e Dresden, onde Wagner trabalhara de 1834 a 1848, que conduz o compositor a escolher esta outra concepção. Ademais, o compositor decidira escrever ele mesmo seus libretos, não hesitando em experimentar igualmente a direção cênica. Nas obras do segundo período (1840–1850), em *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* ou *Lohengrin*, as ideias do *Gesamtkunstwerk* e do *Leitmotiv* estão ainda ausentes, e neste caso se trataria com toda certeza de uma influência outra, Nattiez atribuindo até a Tetralogia uma influência do *grand opéra*, tendência dominante na cena musical parisiense nos anos 1830 e 1840 (Nattiez 2006, p. 1221–1222, tradução nossa).

Steven Huebner lembra o fio condutor de seus questionamentos, a saber, o dilema histórico da reconciliação do espectro wagneriano com a tradição lírica francesa e sua identidade nacional. A influência do compositor alemão se fazendo sentir na França principalmente após sua morte, Huebner sublinha a que ponto os críticos franceses, tanto quanto senão mais do que seus compatriotas compositores, estavam fascinados pelo fenômeno. Tendência onipresente na Europa naquele final de século, um verdadeiro campo de batalha opunha ardentes defensores e ferozes combatentes do wagnerismo. Inimaginável hoje em dia, a temática ganhara uma amplitude sem precedentes principalmente através a divulgação de numerosos artigos da imprensa que, diga-se de passagem, exerceu um papel fundamental nos debates. Em particular, Huebner se queixa da redução à qual foram submetidos os processos composicionais utilizados por Wagner – a presença do *Leitmotiv*, as tramas legendárias, a harmonia cromática – sublinhando bem a propósito que esta influência se manifestava diferentemente em cada compositor (Huebner 1999, p. 95).

Pensemos naqueles autores em que esta influência se pronunciou, por assim dizer, em menor intensidade. Caso por exemplo de Gounod, Saint-Saëns, Massenet.²

No outro extremo, aquele onde a tendência wagneriana salta à vista, podemos citar entre os mais famosos e em obras bem particulares, Ernest Reyer com *Sigurd*, Vincent d'Indy com *Fervaal* ou ainda Ernest Chausson com *Le Roi Arthus*.

Se em *Schriften und Dichtungen* Richard Wagner afirmava claramente a importância deste novo elemento, o timbre, “de modo que esta cor ela mesma transformava-se em ação”, Adorno constata de modo brilhante que “enquanto a harmonia wagneriana hesita entre o passado e o futuro, o colorido sonoro é a verdadeira descoberta de Wagner” (Adorno 1966, p. 93, tradução nossa).

Adorno também comenta a respeito do tratamento das madeiras por Wagner: “chamados a fazer de algum modo um contrapeso objetivo ao expressivo subjetivo das cordas”, além das sugestões de Richard Strauss, que aconselhava seus alunos a observar em *Lohengrin* as “misturas sutis das madeiras”, uma técnica já anunciada em *Tannhäuser* e atraindo igualmente a atenção sobre a imitação do som do órgão na escrita orquestral de Wagner. (Adorno 1996, p. 95, tradução nossa)

Também é interessante constatar como Adorno – certamente não o único a pensar deste modo – considera as descobertas harmônicas de Wagner como uma antecipação do impressionismo. Ele acrescenta o fato destas descobertas “irem além do impressionismo, em todo caso no que se refere ao emprego de seus sucessores” (Adorno 1966, p. 81–82, tradução nossa).³ Conhecemos bem a resposta de Claude Debussy quando perguntado em 1913 a propósito da

² Steven Huebner menciona o artigo de Charles Malherbe, *Notice sur Esclarmonde*, publicado em 1890, que teria contabilizado 111 vezes a aparição do *motif magique* (motivo mágico) em *Esclarmonde*. Ainda que Malherbe se preocupara a assinalar a seus leitores a distinção entre o que significaria um breve *Leitmotiv* e uma reminiscência temática, isto não será suficiente para evitar a confusão entre estas duas categorias.

³ No mesmo trecho Adorno afirma que Wagner teria anunciado o impressionismo na harmonia e menciona em especial a breve cena do viajante e de Fafner que ele diz ser baseada no intervalo do trítono, e de longos trechos das partes de Fafner e de Siegfried, onde o conceito de continuidade harmônica é abolido. Segundo ele, Richard Strauss inseriu num contexto harmônico primário e com atraso em relação a Wagner as dissonâncias wagnerianas; estas “ultrapassam os acordes impressionistas” (Adorno 1966, p. 81–82, tradução nossa).

influência da música alemã sobre a música francesa,⁴ o mestre francês por sinal nunca tendo negado a importância do conhecimento deste repertório.⁵

Alguns aspectos, bastante interessantes, fazem refletir no que se poderia considerar, de modo livre, como uma evolução da linguagem musical. Se novamente Adorno era bastante entusiasta a este respeito, Stravinsky manifestava posição contrária, adotando um tom bastante crítico nos seus comentários a respeito da contribuição de Wagner:

Enquanto abandonávamos Verdi ao repertório de realejos, tinha-se o prazer de saudar Wagner como o tipo revolucionário...glorifica-se o sublime no culto da desordem. O sistema da melodia infinita traduz perfeitamente esta tendência. É o perpétuo transformar de uma música que não tinha motivo nenhum para começar assim como não apresenta razão alguma para terminar. A melodia infinita aparece assim como um ultraje à dignidade e à função mesmo da melodia que é, já o dissemos, o canto musical de uma frase cadenciada. Sob a influência de Wagner, as leis que asseguram a vida do canto foram transgredidas e a música perdeu o sorriso melódico (Stravinsky 1952, p. 44, tradução nossa).

Embora possa parecer contraditório, Adorno não se furta a comentar a ausência de trabalho temático do compositor germânico com o que ele denomina a “aversão de Wagner à modulação” (Adorno 1966, p. 89, tradução nossa).⁶ Lembramos o credo do compositor russo a propósito do exercício composicional bem como as “possibilidades da arte musical que é limitada na sua expressão na proporção dos limites do órgão que a percebe” (Stravinsky 1952, p. 44).

Se é por certo complexa a apreciação da música de Wagner no tocante à sua contribuição à modernidade fato é que através a enarmonia e a

⁴ “Wagner foi um belo pôr do sol interpretado como uma aurora” (DEBUSSY, 1971, p. 64, tradução nossa).

⁵ A propósito do centenário de Wagner em 1813, Debussy considera que “se a arte wagneriana não exerce mais a mesma influência na música francesa, será necessário, durante muito tempo ainda, consultar este admirável repertório” (Debussy 1971, p. 238, tradução nossa).

⁶ O filósofo alemão continua: “A aversão de Wagner à modulação, este resíduo particularmente conservador que por outro lado associa-se tão facilmente ao procedimento da sensível, da simples transposição, priva a harmonia wagneriana de sua melhor possibilidade, a saber a da organização formal em profundidade, tal como concebida por Bruckner que, superficialmente, era muito mais desajeitado...As fronteiras da forma em Wagner são também as da sua harmonia” (Adorno 1966, p. 89, tradução nossa).

apresentação sob um novo ângulo de acordes já conhecidos, o compositor alemão faz a promoção de uma linguagem que se mostra revigorada pela sua integração do antigo e do novo.⁷

Perguntamo-nos o quanto Francisco Braga poderia ter apreendido da mensagem musical de Wagner, a partir tão somente de um convívio mais íntimo com sua música. Visivelmente não tendo fugido à regra de tentar aplicar alguns destes preceitos à sua própria obra, façamos uma breve pausa para, na pele do compositor, refletir sobre esta noção de trabalhar-se entre uma linguagem estabelecida e outra que se anunciava, pelo menos é o que rezava sua propaganda, como revolucionária.

2. As visitas de Francisco Braga a Bayreuth

Uma riquíssima correspondência conservada na Seção de Obras Raras da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional comprova uma troca intensa de cartas e cartões postais entre o compositor brasileiro e a família Buschmann de Dresden.⁸ Estes documentos preciosos revelam as fortes impressões de Braga ressentidas por ocasião de suas duas visitas a Bayreuth, por exemplo na descrição que segue, sucinta e revestida ademais de um caráter espiritual : “Vae-se ao teatro como se vae á Egeja, e delle sahe-se ‘soulagé’, puro, calmo, como quem se sente perdoado de uma grande culpa” (Rocha 1921, p. 13).

Ou ainda neste outro trecho:

Dresden, 14 Agosto 1896. Caro Villaça. Aqui cheguei de Bayreuth, ante hontem as 11 horas da noite com o espírito cheio de complicações, incerto e incapaz de ligar duas idéias, tal é o efeito narcótico que produz a musica wagneristica, musica bellisima e divina, mas que não são todos os cérebros que podem digerir, sendo até funesta a muitos. A mim, por exemplo,

⁷ “Isto soava tão velho e entretanto era tão novo... Acordes como o do primeiro tempo do terceiro compasso na ‘Abertura dos Mestres Cantores’, o acorde de ‘Tristão’, o acorde da exortação de ‘Filhas do Reno’ no ‘Crepúsculo dos Deuses’, todos estes acordes remetem ao ‘antigo’, a noções como as de passagem, alteração, de atraso” (Adorno 1966, p. 91–92, tradução nossa).

⁸ Uma correspondência assídua entre Francisco Braga e a família Buschmann será entretida durante mais de quarenta anos. Tivemos acesso direto a esta na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro bem como num momento posterior a alguns trechos publicados.

ouviria essa genial música tôda a minha vida, sem ressentir o menor cansaço e sem que a mais leve demonstração de aborrecimento fatigasse o meu espírito. E de Bayreuth trago, e conserve preciosamente as mais doces e as mais poéticas e inolvidáveis recordações. O que lucrei e o que aprendi! Foi para mim um dever, cuja necessidade já há muito se fazia sentir. As representações wagnerísticas, para o musico, mais ainda para o compositor, são uma escola. Ir a Bayreuth ouvir ‘ Der Ring des Nibelungen’, ‘ Parsifal’ ou qualquer outra das geniaes obras do Mestre, é um dever para o artista músico. Nesse maravilhoso teatro, tudo é caprichosamente, opulentemente traduzido. Os artistas são excelentes, e plasticamente falando, são talhados para os papeis que interpretam na bella tragédia de Wagner. E a convicção destes heroes? Não são artistas, mas sacerdotes que officiam esses homens da famosa troupe do Wagner Theater. E a orchestra? Jamais ouviste, amigo, tão bellos e tantos elementos reunidos, tão nobremente defendendo essa cousa que se chama Arte. São quatro dias encantados, quatro longos sonhos, que melhor seria, se não viesse a realidade despertar-nos com suas periódicas e insuportáveis banalidades de todos os dias [...]. Adeus e sê menos raro. Saudações e abraços do teu amigo. Braga” (Santos 1942, p. 25).

Constata-se como Braga fica simplesmente extasiado face à produção lírica do compositor alemão e a correspondência impressiona pela sua quantidade de detalhes como quando afirma que “tudo é de Wagner e pertence a Wagner, respira-se e alimenta-se do compositor germânico e encontram-se facilmente estudos, fotos, biografias, partituras, suvenires, tudo sobre o grande homem” (Corrêa 2005, p. 22).

3. Influências wagnerianas na música de Francisco Braga: a partir do lírico, o sinfônico

Braga que na sua única ópera acabada, *Jupira*, trabalha numa linha próxima do Verismo, o período de composição desta obra coincide com o de sua estadia em Dresden. Desde 1892 já havia manifestado, entretanto o desejo de escrever uma ópera de curta duração e que abordasse uma temática brasileira (Azevedo 1956, p. 181–182).⁹

Outros detalhes seguirão alguns meses mais tarde quando Braga recomenda a seu libretista Escragnolle Dória de tratar “que o libretto seja dramático ou meio dramático, três ou quatro personagens, duas mulheres no

⁹ “O assunto brasileiro é quase em mim uma ideia fixa...somente um ato, mas um pouco descritivo, para dar lugar à sinfonia”.

máximo, poucos coros, nada de bailados” bem como mais adiante precisa “gostaria que o assunto fosse nacional, mas que não tivesse índios” (Azevedo 1956, p. 182).

Um ano mais tarde, sua escolha tinha se fixado no romance de Bernardo Guimarães e o compositor se mostrava ansioso para começar a composição da ópera:

Ardo de impaciência a tal ponto que tenho momentos de febre quando me sento ao piano e ensaio certas cenas de nossa *Jupira*; de improviso componho, canto com palavras sem nexos, imagino acentuações dramáticas, enfim um horror, uma alucinação (Azevedo 1956, p. 182).

Na nossa opinião não será mera coincidência o fato de que é justamente quando da mudança de Braga para a Alemanha que o compositor pode, por assim dizer, liberar-se um pouco da escola francesa, presente em obras importantes tais como *Paysage* (1892) e *Cauchemar* (1895), pertencentes ao primeiro período de estadia no Velho Continente. Poderia se argumentar que, além da mudança de ares, Braga em Paris estivesse por demais envolvido com seus estudos e outras realizações tais como suas atividades como regente e organizador de dois festivais de música brasileira. Ao invés, na Alemanha, teria encontrado o tempo necessário para se consagrar mais à criação e principalmente no tocante à busca de novos desafios composicionais.

Quanto ao Verismo, escola literária e artística que emergiu na Itália ao final do século XIX e que conheceu um sucesso imediato, a *Giovane Scuola* exprimia-se no campo operístico através principalmente das obras de Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini. Na ânsia de uma renovação o movimento não deixará de ser apontado como o caminho a ser seguido na sucessão ao tempo de Verdi, tido em certos meios como ultrapassado. Mesmo se o movimento foi de uma duração relativamente curta, isto não impediu o estabelecimento de obras emblemáticas do repertório, e entre algumas das razões apontadas para este grande sucesso, deveria citar-se uma nova recepção do público face ao lírico bem como a descoberta de uma nova solução de financiamento à produção de uma arte reputadamente considerada cara e deficitária. Anotemos as observações de Marcus Góes a respeito deste novo momento na vida musical italiana:

É assim que, na temporada de 1890/1891, na Scala, Verdi ainda ativo e com o ‘Falstaff’ ainda por vir, não vai ao palco nenhuma ópera do velho autor

de 'Nabucco'! A temporada se desenvolve com 'Le Cid' de Massenet, 'Lionella' de Samaras (compositor grego que chegou a obter sucesso na Itália), 'Cavaleria Rusticana' de Mascagni, 'Condor' de Carlos Gomes,

'Orfeo e Euridice' de Gluck, 'Lohengrin' de Wagner. Nos anos seguintes, Verdi, glória nacional, seria afastado sem nenhuma cerimônia do cartêlo de 'seu' teatro alla Scala [...]. O que se queria agora era a 'Cavaleria', espetacular sucesso desde a estréia, em Roma, em 1890; eram 'Os palhaços', monumental êxito do Dal Verme, em 1892; era a 'Manon Lescaut', estreada em Turim, em 1893; em breve seria 'La Bohème', e 'Andrea Chenier' [...]. Os tempos mudavam. Só com o lucro de 'Os palhaços', Leoncavallo superava, naquele período de logo após sua criação, todos os lucros de Verdi com todas as suas óperas [...]. Os empresários começam a queixar-se das grandes despesas, para se levar ao palco um 'Otello' ou uma 'Gioconda', ópera de alto custo de produção e de difícil casting (Góes 1986, p. 381).

Observamos a inclusão do *Condor* de Carlos Gomes nesta temporada histórica na Scala que delimita uma nova fase na ópera italiana. Ironicamente, o Verismo que em boa parte iniciara como uma reação italiana contra Wagner lhe prestou de todo modo uma homenagem graças à adoção de pelo menos uma de suas técnicas musicais, a de associar de modo íntimo os motivos melódicos a cada um dos personagens, que a partir daquele momento tornam-se facilmente reconhecíveis. Com a redução de um bom número dos papéis – em muitos casos um coro não está presente – esta técnica é assimilada de modo mais lírico, por assim dizer "italianizada". Encontramos igualmente outras diferenças: a fórmula das árias e dos duos (se fazem mais raros os trios e quartetos) não é abandonada e continua a se mostrar de importância. Também observamos que, contrariamente à maneira de Wagner, não existe um desenvolvimento substancial dos motivos no tratamento orquestral.

O que aventamos é que, com a escrita de *Jupira* – uma análise mais detalhada terá forçosamente que seguir em outro documento – Braga poderia estar vislumbrando uma composição fazendo o amálgama das duas tendências dominantes na Europa. Se Carlos Gomes já havia nos representado e muitíssimo bem numa linha verdiana, tudo parece indicar que uma solução integralmente wagneriana fosse da inteira satisfação de Braga.

Se levarmos, portanto, em consideração um possível dilema, nos propomos agora a examinar aquelas características wagnerianas que mais poderiam estar presentes na música de Braga, com a diferença importante de

sua transposição para um meio que cabia admiravelmente bem ao compositor brasileiro, o da escrita sinfônica.¹⁰

4. *Marabá* (1897)

Este poema sinfônico,¹¹ com programa fornecido por Gastão Escragnolle Dória e inspirado do poema de Gonçalves Dias, narra a estória de uma jovem indígena que, não obstante sua grande beleza, se vê recusar o amor devido à sua condição de mestiça.

Segundo Ênio de Freitas e Castro, a temática está totalmente de acordo com o novo momento histórico do Brasil, “uma página de puro romantismo brasileiro, assunto ideal para um José de Alencar ou um Gonçalves Dias” (Freitas e Castro 1937, p. 12).

Mesmo se costumeiramente apontada como sendo a primeira obra sinfônica de Braga a revestir-se de um caráter nacional, não se percebe, entretanto, uma preocupação específica da parte do compositor quanto à procura de um real exotismo na linguagem musical de *Marabá*. Se Bruno Kiefer é um tanto quanto taxativo a este respeito (Kiefer 1971, p. 133)¹² esta não é necessariamente a opinião de outros estudiosos.

Luiz Heitor por exemplo afirma o seguinte:

O poema sinfônico *Marabá* é, até hoje, uma das obras mais apreciadas do mestre; e foi a primeira que ele imaginou valendo-se de um tema brasileiro. Nenhum exotismo, nenhuma veleidade em empregar temas ou instrumentos primitivos, se insinua na partitura do mestre. O que ele procura é a pintura sonora; a natureza circundante, os passos furtivos da índia que se aproxima; e a interpretação dos sentimentos da moça, por meio de temas e artifícios harmônicos que sugerem a vaga tristeza, os anseios

¹⁰ Nos detendo no caso deste documento em *Marabá*, na nossa tese tivemos a oportunidade de analisarmos sob esta ótica particular o *Episódio Sinfônico* e o *Prelúdio* de *O Contratador dos Diamantes*.

¹¹ Na partitura impressa pela Casa Bevilacqua em 1928 (p. 42) pode-se ler na capa: “*Marabá*, poema sinfônico (temas brasileiros)”. Para nossa tese criamos nossa própria edição da partitura com a nomenclatura dos instrumentos em francês, trechos que reproduzimos como exemplos no presente artigo.

¹² “*Marabá* apresenta forte influência wagneriana; se ocorre algum elemento brasileiro, é tão diluído que desaparece na atmosfera criada pelo mestre de Bayreuth...Musicalmente [a obra] é bem feita, mas sem o menor interesse”.

vãos e o fluxo do desejo que lhe ganha o corpo jovem (Azevedo 1956, p. 180–181).

Como que num reflexo direto da angústia do personagem principal, a atmosfera desta obra é de fato muito wagneriana, mas nos atrai igualmente o fato de Braga simultaneamente buscar na sua expressão uma essência brasileira. Neste sentido nos alinhamos com o posicionamento de outros autores, discordando inclusive da afirmação de Kiefer quanto a um possível interesse na obra sob este ponto de vista. Também, e ainda que a questão do elemento brasileiro não constitua per se o foco de nosso estudo, quem sabe possamos contribuir pela nossa abordagem indireta posto que conclusões a respeito do que seria o “nacional” sejam mais facilmente imaginadas uma vez ressaltados os elementos oriundos de uma estética europeia.

Numa análise que não pretende ser exaustiva, um ambiente pastoril é caracterizado logo no início da obra com o enunciado de um primeiro tema no terceiro compasso. Sobre a dominante de Si $\flat$, em 6/4, as notas arpejadas do acorde, adicionadas ao 6º grau da escala, são tocadas alternadamente pela trompa e o fagote. Examinemos este ambiente pictural, de uma grande placidez (Ex. 1).

Em paralelo — e não necessariamente de modo contraditório — as notas sustentadas pelas cordas e madeiras desde o início de *Marabá* poderiam perfeitamente representar o aporte wagneriano, os exemplos deste tipo de escrita facilmente encontrados por toda a obra do mestre alemão. Consideramos que esta contribuição também se faz presente a partir do que irá logo ocorrer, ainda que brevemente, quando num momento de absoluta fluidez do discurso ouvimos uma primeira interrupção, com o surgimento de dois acordes ligeiramente dissonantes nos compassos 38 e 39 (Ex. 2).

Andante Sostenuto

Flûtes
Hautbois
Cor Anglais
Clarinettes en Si $\flat$
Bassons
Corns en Fa
Corns en Ut
Cornette no original
Cornettes en Si $\flat$
Trombones
Tuba
Timbales
Percussions
Harpe
1ers. Violons
2nds. Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Exemplo 1: Francisco Braga, *Marabá*, cc.1–6

The musical score is for Francisco Braga's *Marabá*, measures 33-40. It is written for a full orchestra. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes parts for Flute (Fl.), Horn (Hb.), Cor Anglais (Cor. A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Corsage (Cors.), Contrabassoon (Cnt.), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Tl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (I. Vl.), Violin II (II. Vl.), Viola (Al.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Ctb.). The score shows various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a 2' (second ending).

Exemplo 2: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 33–40

Salientando não obstante a clara intenção da parte de Braga em evitar ao máximo uma divisão da obra em seções, pelo contrário mantém-se fiel ao princípio de unida de narrativa inerente à forma do poema sinfônico, o que nos impede de interpretarmos este momento preciso como simbólico de uma primeira descoberta dos sentimentos de *Marabá*, personagem principal da trama? Nos fornecendo ademais indícios para sua caracterização uma vez que não esquecemos o sentimento de rejeição que experimenta a bela índia vis-à-vis seu círculo social mais próximo. Em termos puramente musicais, para voltar aos dois acordes acima mencionados, executados unicamente pelas trompas e

notadamente através uma dinâmica em *p*, pensamos que sejam reveladores quanto à sutileza da escrita braguiana.

A “essência brasileira” mencionada mais acima fica aparente pelo caráter modal do primeiro tema, até onde temos conhecimento uma inspiração livre do compositor com o poder de evocar nos ouvintes brasileiros a lembrança de cantos similares, caracteristicamente associados a um certo regionalismo bem nosso. Um outro momento parecido será a nosso ver quando da formulação do seu segundo tema na anacruse do compasso 47, tema este tratado contrapontisticamente pelo oboé e o corne inglês (Ex. 3).

Se enxergamos a influência de Wagner através o prisma de seu trabalho por demais conhecido da exploração das diferentes possibilidades no tratamento melódico-harmônico, tome-se por exemplo o momento em que um solo de flauta que buscará cada vez mais o agudo, instala uma nota longa no III grau de Si $\flat$ (c. 57), acorde maior emprestado do homônimo. Ainda que aqui não se trate de um acorde dissonante o fato nem por isto deixa de constituir surpresa, pelo modo repentino como surge, em particular porque sustentado pelos contrabaixos, violoncelos e violas enquanto os violinos produzem o efeito de *tremolo*, responsáveis por um efeito muito bem-sucedido de suspense (Ex. 4). Enquanto aproveitamos para lembrar que já ouvimos este acorde de Ré $\flat$, ocorreu logo no 6º compasso, igualmente apresentado na sua primeira inversão, acreditamos que esta articulação possa perfeitamente ter sido derivada dos acordes já comentados dos compassos 38 e 39 (ver Ex. 2). Em nossa opinião um perfeito exemplo da busca de uma unidade que além de composicional, revela-se igualmente filosófica, posto que muito apropriadamente ajusta-se ao conflito presente na trama de *Marabá*.

The musical score for Francisco Braga's *Marabá*, measures 46-54, is presented in a full orchestral and vocal arrangement. The score is written for a variety of instruments and voices, including Flute (Fl.), Horn (Hb.), Cor Anglais (Cor. A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Corsage (Cors.), Contralto (Cnt.), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Tl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (I. VI.), Violin II (II. VI.), Alto (Al.), Viola (Vlc.), and Cello (Ctb.). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, pp, f, dim.), and performance instructions (solo, espressivo). The vocal parts (Fl., Hb., Cor. A.) are marked with 'solo' and 'espressivo' in measures 46-48, and 'p' in measure 49. The instrumental parts (Cl., Bn., Cors., Cnt., Trb., Tba., Tl., Perc., Hp., I. VI., II. VI., Al., Vlc., Ctb.) are marked with 'p' in measure 46 and 'pp' in measure 47. The score concludes with a 'dim.' (diminuendo) marking in measure 54.

Exemplo 3: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 46–54

Aproveitamos para mencionar que na fatura composicional de Braga para *Marabá* e concernente as alusões feitas aos diferentes estados de espírito experimentados pela jovem índia, Maria Alice Volpe identifica os diferentes temas como *nature theme* (tema da natureza), *tenderness theme* (tema da ternura), *sorrow theme* (tema da tristeza), *fate theme* (tema do destino), destacando também a combinação dos temas da natureza e da tristeza nos compassos (Volpe 2001,

p. 273–279). De nossa parte observamos como mais adiante Braga justapõe ao primeiro tema, tocado pelas violas e violoncelos, o segundo, a cargo do restante da orquestra, o efeito é de stretto uma vez que aparecem defasados de um único compasso (Ex. 5).

Exemplo 4: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 55–61

Fl. cresc. p $a 2$

Hb. cresc. p

Cor. A. cresc. p

Cl. cresc. p

Bn. cresc. p

Cors. cresc. p

Cors. cresc. p

Cnt. cresc. p

Trb. cresc. p

Tba. cresc. p

Tl. cresc. p

Perc. cresc. p

Hp. cresc. p

I VI. cresc. p

II VI. cresc. p

Al. cresc. p

Vlc. cresc. p

Ctb. cresc. p

Exemplo 5: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 69–75

Característica bastante peculiar a Braga, aqui como em outras de suas obras, é a de utilizar muito esporadicamente o *tutti* orquestral. O que segue é o único trecho em *ff* de *Marabá*; dura exatos seis compassos, compassos 90 a 96, e numa obra que conta com 245. Nossa hipótese, de que o compositor poderia perfeitamente estar buscando um equilíbrio entre os ensinamentos da escola francesa e o seu período na Alemanha, mais especialmente após suas visitas a Bayreuth, aplicar-se-ia também ao terreno da orquestração e no tocante a uma maior valorização dos diferentes naipes. Esperamos trabalhar mais profundamente esta questão no futuro, mas por ora observemos nestes mesmos compassos um tratamento muito semelhante às técnicas empregadas por Wagner, com a diminuição do primeiro tema em semicolcheias, trecho tocado *con brio* pelos violinos e violas. Simultaneamente, os graves da orquestra entoam a segunda parte do segundo tema (Ex. 6 e 7).

Consideramos que o exemplo seguinte, pelo caráter sinuoso de sua curva melódica, seu aspecto transpositivo, as transformações que sofrerá no decorrer da peça, poderia muito apropriadamente representar a tipicidade de um tratamento “à maneira de Wagner”, um *leitmotiv* que a partir do compasso 135 é apresentado misterioso pelos primeiros violinos (Ex. 8).

Chegamos a este momento chave de *Marabá*. Num fluxo ininterrupto, onde prepondera o movimento cromático e onde a estabilidade tonal parece proibida, Braga não se priva de citar, numa homenagem direta a Wagner, o acorde de Tristão. Percebemos praticamente as mesmas notas, nas suas alturas originais, com exceção de uma, o Mi $\flat$. Na nossa análise e para nossa escuta esta nota funcionando como uma apojatura menor superior da nota Ré encontrada em Wagner, temos, portanto, no caso de Braga as notas Fá, Si, Mi, Lá $\flat$ (nota enarmônica de Sol $\sharp$). Seguem as três instâncias através dos exemplos e no último deles (Ex. 11) observamos o desenvolvimento e a condução do gesto wagneriano graças à linha melódica executada pelos primeiros violinos (Exs. 9, 10, 11).

Continuamos com o estilo empregado por Braga nesta obra de acordo com alguns preceitos inerentes à doxa de Wagner. Observamos a aplicação do modo menor num contexto maior (acorde de Si $\flat$ menor no c. 174) e mediante a adição de dissonâncias não ouvidas na fase francesa de Braga. Também lembramos de Richard Wagner por conta deste estado elevatório da música, que busca um nível superior de transcendência. Já havíamos mencionado a

figura dos tremolos e aqui através das notas Si_b e Dó, executadas tanto na oitava inferior quanto na superior, Braga pode “amarrar” o desenho musical, sem corte algum, o todo executado na corda mais grave do violino. No compasso seguinte temos um acorde de décima primeira (Fá–Dó–Mi_b–Sol–Si_b), raro para não dizer praticamente inexistente na música de Braga até este momento.

The musical score is for Francisco Braga's *Marabá*, measures 90-93. It is written for a full orchestra. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Horn (Hb.), Cor Anglais (Cor. A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Cors (two parts), Contrabass (Cnt.), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Tl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (I. VI.), Violin II (II. VI.), Viola (Al.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Ctb.). The score shows a complex texture with many tremolos and sixteenth-note patterns. A specific instruction "in Fa - Do" is written above the Timpani part in measure 92.

Exemplo 6: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 90-93

The musical score is for Francisco Braga's *Marabá*, measures 94–99. It is a large orchestral work. The score includes parts for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Hb. (Horn)
- Cor. A. (Cor Anglais)
- Cl. (Clarinet)
- Bn. (Bassoon)
- Cor. (Cor Anglais)
- Cor. (Cor Anglais)
- Cnt. (Cello)
- Trb. (Trumpet)
- Tba. (Tuba)
- Tl. (Timpani)
- Perc. (Percussion)
- Hp. (Harp)
- I VI. (Violin I)
- II VI. (Violin II)
- Al. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Ctb. (Contrabass)

The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ff, p, dim., subito p), and articulation (a 2, 6). The key signature is B-flat major. The tempo is marked 'a 2'.

Exemplo 7: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 94–99

The image displays three systems of musical notation for Francisco Braga's *Marabá*, specifically Examples 9, 10, and 11. Each system consists of 12 staves, representing a full orchestral ensemble. The instruments are listed on the left of each system: Flute (Fl.), Horn (Hb.), Cor Anglais (Cor. A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Cors (Cors.), Contralto (Cnt.), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Tl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (I VI.), Violin II (II VI.), Viola (Al.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Ctb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* (forte) and *dim* (diminuendo). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score is presented in a clean, professional layout with clear instrument labels and musical notation.

Exemplos 9, 10 e 11: Francisco Braga, *Marabá*, Ex. 9: c. 159; Ex. 10: c. 194; Ex. 11: c. 208

Com o efeito suspensivo pedindo uma resolução ainda que temporária, também temos as pausas logo após a resolução da dissonância. Junte-se todos estes elementos e em retrospecto podemos perceber o quanto este trecho deve a Wagner (Ex. 12).

Exemplo 12: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 174–175

Continuando com desenvolvimentos melódicos que poderiam eternizar-se no caso de Wagner, Braga é mais comedido mesmo se não deixa, a nosso ver, de revelar traços desta herança: observemos a presença constante do tema principal, com várias citações, e com as devidas transformações (Exs. 13, 14, 15).

The musical score is a full orchestral and vocal arrangement for Francisco Braga's *Marabá*, c. 167. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Horn, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon), brass (Cors, Trombone, Tuba, Timpani), strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello), and percussion. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and includes a tempo/mood marking of 'allarg.' (ritardando). The music shows a complex melodic development with various transformations of the main theme across the instruments.

Exemplo 13: Francisco Braga, *Marabá*, c. 167

Fl. *p* *dim.* *mf* *dim.* *p* *R*
 Hb. *p* *mf* *dim.* *p*
 Cor. A. *p* *mf* *dim.* *p*
 Cl. *p* *mf* *dim.* *p*
 Bn. *p* *mf* *dim.* *p*
 Cors. *p* *mf* *dim.* *p*
 Cors. *p* *mf* *dim.* *p*
 Cnt. *p* *mf* *dim.* *p*
 Trb. *p* *mf* *dim.* *p*
 Tba. *p* *mf* *dim.* *p*
 Tl. *p* *mf* *dim.* *p*
 Perc. *p* *mf* *dim.* *p*
 Hp. *p* *mf* *dim.* *p*
 I. VI. *p* *mf* *dim.* *p*
 II. VI. *p* *mf* *dim.* *p*
 Al. *p* *mf* *dim.* *p*
 Vlc. *p* *mf* *dim.* *p*
 Ctb. *p* *mf* *dim.* *p*

Exemplo 14: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 186–188

The musical score for Francisco Braga's *Marabá*, measures 192–194, is presented for a large orchestra. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Horn (Hb.), Cor Anglais (Cor. A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Cors (two parts), Contralto (Cnt.), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Tl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (I. VI.), Violin II (II. VI.), Viola (Al.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Ctb.). The score shows a dynamic shift from piano (p) to fortissimo (f) and back to piano (p) with various markings like 'pp subito', 'f', 'dim.', and 'subito'.

Exemplo 15: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 192–194

Igualmente este recurso utilizado por Braga de modo bastante frequente, ao terminar suas peças, quando faz uso de uma passagem pela subdominante, duas práticas diferentes de uma mesma lógica. Inicialmente como uma primeira resolução do acorde de dominante – o IV grau alternando com o VI grau maior

(Ex. 16, cc. 224–225) – a seguir, nos últimos compassos de *Marabá*, sob a forma de uma cadência plagal (Ex. 17, cc. 239–240).

The musical score for Francisco Braga's *Marabá*, measures 222–230, is presented for a full orchestra and vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Horn (Hb.), Cor Anglais (Cor. A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), Corsage (Cors.), Contralto (Cnt.), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Tl.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (I. VI.), Violin II (II. VI.), Alto (Al.), Viola (Vlc.), and Cello (Ctb.). The score shows various musical notations including notes, rests, dynamics (pp, p, solo), and articulation marks. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Exemplo 16: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 222–230

This musical score is for Francisco Braga's piece "Marabá", measures 236-245. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Hb. (Horn)
- Cor. A. (Cor Anglais)
- Cl. (Clarinet)
- Bn. (Bassoon)
- Cors. (Corni)
- Cnt. (Cello)
- Trb. (Trumpet)
- Tba. (Tuba)
- Tl. (Timpani)
- Perc. (Percussion)
- Hp. (Harp)
- I VI. (Violin I)
- II VI. (Violin II)
- Al. (Alto)
- Vlc. (Violoncello)
- Ctb. (Contrabasso)

The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. Key dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score also includes a section marked "divisi" for the Violoncello and Contrabasso parts. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Exemplo 17: Francisco Braga, *Marabá*, cc. 236–245

Para concluir, evidentemente não poderíamos deixar de mencionar a atividade de Francisco Braga como regente, de suma importância e sempre em prol da divulgação de diversos compositores, nacionais e estrangeiros. Um exame atento de seus programas revela um percentual importante daqueles autores tendo sofrido direta ou indiretamente a influência da música de Richard Wagner. Compositores como o precursor Liszt, nosso Leopoldo Miguez, os franceses Reyer, d'Indy, Guiraud, Saint-Saëns, de certo modo o próprio Massenet, Franck, para citar apenas alguns nomes. Ademais Braga tendo sido o responsável pela estreia nacional do *Prélude à l'après-midi d'un faune* por ocasião da Exposição nacional de 1908, evento organizado no Rio de Janeiro no pavilhão da Praia Vermelha para celebrar o centenário da Abertura dos Portos à navegação estrangeira, não há como diminuir a influência notória de Wagner em Debussy nesta obra. Concernente ao legado de Wagner, Braga regeu ao longo de sua vida diversos trechos sinfônicos de *Tannhäuser*, *As Valquírias*, *O Holandês Voador*, *Lohengrin*, *Crepúsculo dos Deuses*, *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, *O Ouro do Reno*, *Tristão e Isolda*, *Parsifal*, etc. Em 1933, à frente da Sociedade de Concertos Sinfônicos, por ele fundada, dirigiu um programa inteiramente dedicado a Wagner. Com certeza esperamos publicar outros artigos em torno deste grande personagem que foi Braga. Ao cabo de dez anos vividos na Europa, familiarizando-se com alguns dos personagens senão com estilos considerados como os mais representativos de sua época, foi possível ao compositor brasileiro tão logo retornou ao seu país transmitir seus ensinamentos às várias gerações de instrumentistas, cantores, compositores, regentes bem como, num trabalho de grande envergadura, contribuir à melhor formação de nossas plateias apreciadoras de música clássica.

Referências

1. Adorno, Theodor Wiesegrund. 1966. *Essai sur Wagner*. Paris: Gallimard.
2. Almeida, Renato. 1948. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet.
3. Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. 1956. *150 anos de música no Brasil (1800–1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
4. _____. 1938. Óperas brasileiras. *Revista brasileira de música*, 2o fasc., junho, p. 1–11.

5. Brandão, José Maurício Valle. 2009. Tempo e Espaço da Sonata para Cordas “O Burrico de Pau” de Carlos Gomes: uma análise estético-interpretativa em música sinfônico-camerística brasileira no séc. XIX. Tese de doutorado. Salvador: Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2009 [acesso internet: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br>].
6. Cartas e cartões postais de Francisco Braga à família Buschmann [fundo preservado na Biblioteca Nacional do Brasil no Rio de Janeiro]
7. *Catálogo comemorativo do centenário de nascimento de Francisco Braga*. 1968. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Educação Extra-Escolar.
8. Chueke, Isaac Felix. 2011. Francisco Braga, compositeur brésilien: la vie et l'œuvre. Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2011.
9. Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. 2005. *Catálogo de Obras: Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
10. Duchesneau, Michel. 1997. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Liège: coll. Musique-Musicologie.
11. França, Eurico Nogueira. 1963. O sesquicentenário de Wagner. *Revista brasileira de música*, ano 2, n. 5, abril–junho, p. 35–48.
12. Freitas e Castro, Enio de. 1937. Sobre um poema sinfônico brasileiro: Marabá de Francisco Braga. *Revista brasileira de música*, 1o e 2o fasc., p. 12–14.
13. Gauthier, André. 1969. *Wagner*. Paris: Hachette, coll. Classiques Hachette de la musique.
14. Huebner, Steven. 1999. *French Opera at the Fin De Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*. New York: Oxford University Press.
15. Kiefer, Bruno. 1971. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 2a edição.
16. Lesure, François (ed.). 1971. *Claude Debussy. Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Gallimard.
17. Nattiez, Jean-Jacques (dir.). 2006. L'univers wagnérien et les wagnérismes. *Musiques: une encyclopédie pour le XXIe siècle*, v. 4, *Histoire des musiques européennes*. Paris: Cité de la musique; Arles, Actes Sud, p. 1221–1257.
18. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2007. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música (Simpemus)*. Curitiba: DeArtes/UFPR, p. 22–33.
19. Souza Rocha, José. 1921. *Perfil biográfico do Maestro Francisco Braga*. Rio de Janeiro: edição do autor.

20. Strawinsky, Igor. 1952. *Poétique musicale*. Paris; Le bon plaisir, Plon.
21. Tacuchian, Ricardo. 2003. Reavaliando o Romantismo Musical Brasileiro. *Brasiliana*, n. 14, maio, p. 2–7.
22. Volpe, Maria Alice. 2001. Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s–1930s. Doctoral dissertation, The University of Texas at Austin, 2001.