



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música- Mestrado**

**ANDRÉ REPIZO MARQUES**

**INTERPRETAÇÕES DA MÚSICA DE ERNESTO NAZARETH: PIANISTAS,  
PIANEIROS E OS CHORÕES**

SÃO PAULO, 2017

**ANDRÉ REPIZO MARQUES**

**INTERPRETAÇÕES DA MÚSICA DE ERNESTO NAZARETH: PIANISTAS,  
PIANEIROS E OS CHORÕES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP-SP como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Graziela Bortz

Bolsa: Capes

SÃO PAULO, 2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

M357i Marques, André Repizo, 1986-  
Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas,  
pianeiros e os chorões / André Repizo Marques. - São Paulo, 2017.  
177 f. : il. color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graziela Bortz  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual  
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Nazareth, Ernesto - 1863-1934. 2. Choro (Música). 3. Música  
– Execução. 4. Musica - Análise, apreciação. I. Bortz, Graziela. II.  
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.15

## ANDRÉ REPIZO MARQUES

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com área de concentração em Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical, e aprovada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Graziela Bortz  
Instituto de Artes UNESP – Orientadora

---

Prof. Dr. Marcos Mesquita  
Instituto de Artes UNESP

---

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto  
UNICAMP

São Paulo, 26 de junho de 2017.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por possibilitar todas as condições necessárias para a concretização deste trabalho.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graziela Bortz, pelo estímulo intelectual infalível, pelas sugestões enriquecedoras e interesse na realização deste trabalho.

Aos funcionários e ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP.

À banca examinadora, Prof. Dr. Marcos Mesquita (UNESP) e Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto (UNICAMP), que prestigiaram esse trabalho.

À pianista Sônia Rubinsky, pela entrevista e generosidade.

Ao pianista Hercules Gomes, pela entrevista e conversa agradável.

À Capes, pela bolsa concedida, fonte de recursos financeiros sem os quais este e tantos outros projetos não seriam concretizados.

À Flávia Brassarola Borsani Marques, minha esposa, pelo amor e atenção incondicional durante toda essa trajetória e pelas inúmeras revisões deste trabalho.

A todos os parentes e amigos que me ajudam em minha caminhada.

Finalmente, agradeço de forma especial aos meus pais Edvaldo Marques e Dalila Repizo Rocca Marques, pela motivação desde muito cedo. Espero neles despertar o imenso orgulho que despertam em mim.

## Resumo

A presente dissertação tem por propósito investigar a diversidade de interpretações da obra de Ernesto Nazareth, cuja *performance* tem sido realizada tanto por pianistas eruditos como por rodas de choro. Tal diversidade nos leva a algumas questões que permeiam este trabalho: quais são as ferramentas auditivas e interpretativas de que dispomos para fruição e construção de uma *performance* das músicas de Nazareth? Tais ferramentas existem em função da obra escrita ou do ambiente, da instrumentação ou do meio social em que a música é tocada? Como era atuação de Nazareth como pianista e compositor? Como era a prática musical dos pianistas desse período? O que nós temos que levar em conta a partir da história da música popular urbana do Rio de Janeiro para abordar essa música? Para tanto, o trabalho analisa a interpretação de quatro músicos: Jacob do Bandolim, na gravação da música *Confidências*; Carolina Cardozo de Menezes com seu arranjo para *Odeon*; Hércules Gomes com seu arranjo de *Odeon*; e Sônia Rubinsky, na gravação de *Batuque*. Ainda nesta investigação, a presente pesquisa estuda o período em que Ernesto Nazareth compôs suas músicas e a relação do compositor com os grupos de choro.

**Palavras chave:** Ernesto Nazareth, choro, Odeon, Confidências, interpretação.

## **Abstract**

The present dissertation aims to investigate the diversity of Ernesto Nazareth interpretations, whose music has been performed by classical pianists and *choro* groups. Such diversity leads us to some questions that permeate this work: what are the auditory and interpretative tools available to us to enjoy and build a performance of Nazareth's music? Do such tools exist in function of the written music or the environment, instrumentation or social surroundings in which the music is played? How was Nazareth acting as a pianist and composer? How was the musical practice of the pianists of this period? What do we have to take into account from the history of popular urban music in Rio de Janeiro to address this song? Therefore, the work analyzes the interpretation of four musicians: Jacob do Bandolim, on the recording of the song *Confidências*; Carolina Cardozo de Menezes on her arrangement for *Odeon*; Hercules Gomes on his arrangement for *Odeon*; and Sônia Rubinsky, on the recording of *Batuque*. Still in this investigation, the present research studies the period in which Ernesto Nazareth composed his songs and the relation of composer with *choro* groups.

**Keywords:** Ernesto Nazareth, choro, Odeon, Confidences, interpretation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>p. 9</b>
<b>CAPÍTULO I- INTEPRETAÇÕES DA OBRA DE NAZARETH .....</b>	<b>p. 13</b>
<b>1.1 As leituras da obra de Ernesto Nazareth .....</b>	<b>p. 19</b>
<b>1.2 Arranjo de Jacob do Bandolim da Valsa <i>Confidências</i> .....</b>	<b>p. 25</b>
<b>1.3 Análise da música <i>Odeon</i> .....</b>	<b>p. 37</b>
<b>1.4 Arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para <i>Odeon</i> .....</b>	<b>p. 45</b>
<b>1.5 Arranjo de Hercules Gomes para <i>Odeon</i> .....</b>	<b>p. 56</b>
<b>1.6 Batuque: A interpretação de Sônia Rubinsky .....</b>	<b>p. 80</b>
<b>CAPÍTULO II – ERNESTO NAZARETH E OS GRUPOS DE CHORO .....</b>	<b>p. 92</b>
<b>2.1 Grupos de Choro e Regionais de Choro .....</b>	<b>p. 92</b>
<b>2.2 Ernesto Nazareth e os grupos de choro .....</b>	<b>p. 94</b>
<b>CAPÍTULO III – A PROJEÇÃO DOS GRUPOS DE CHORO AO PIANO .....</b>	<b>p. 108</b>
<b>3.1 Análise da projeção dos grupos de choro ao piano .....</b>	<b>p. 108</b>
<b>3.2 Ernesto Nazareth nos grupos de choro .....</b>	<b>p. 119</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>p. 125</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>p. 128</b>
<b>APÊNCIDES:</b>	
<b>Apêndice A- Carta de cessão de entrevista de Sônia Rubinsky .....</b>	<b>p. 133</b>
<b>Apêndice B- Carta de cessão de entrevista de Hercules Gomes .....</b>	<b>p. 134</b>
<b>Apêndice C - Roteiro de entrevista com Sônia Rubinsky .....</b>	<b>p. 135</b>
<b>Apêndice D - Roteiro de entrevista com Hercules Gomes .....</b>	<b>p. 137</b>
<b>Apêndice E- Transcrição da entrevista com a pianista Sônia Rubinsky .....</b>	<b>p. 140</b>
<b>Apêndice F- Transcrição da entrevista com o pianista Hercules Gomes .....</b>	<b>p. 152</b>
<b>ANEXOS:</b>	
<b>ANEXO A - Transcrição do Arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para <i>Odeon</i>. p.</b>	<b>168</b>



**ANEXO B – Transcrição do Arranjo de Jacob do Bandolim para *Confidências* .....p. 171**

## INTRODUÇÃO

A pesquisa parte da diversidade de interpretações da obra de Ernesto Nazareth, cuja *performance* tem sido realizada tanto por pianistas eruditos como por rodas de choro. Essa diversidade de interpretações nos inspira a levantar algumas questões: quais são as ferramentas auditivas e interpretativas de que dispomos para fruição e construção de uma *performance* das músicas de Nazareth? Tais ferramentas existem em função da obra escrita ou do ambiente, da instrumentação ou do meio social em que a música é tocada? Como era atuação de Nazareth como pianista e compositor? Como era a prática musical dos pianistas desse período? O que nós temos que levar em conta a partir da história da música popular urbana do Rio de Janeiro para abordar essa música?

A princípio, podemos reduzir essas questões classificando as músicas do compositor como eruditas ou populares, e assim teremos critérios pré-estabelecidos para a solução destes questionamentos. Se considerarmos as peças no sentido estrito da música erudita, o que já nos proporia um problema de abordagem devido ao panorama social da época no Brasil, e do histórico na recepção dos gêneros regionais em voga à época em que as músicas de Nazareth eram compostas, poderemos escolher nos ater exclusivamente à partitura, à tradição interpretativa e à técnica pianística, sobretudo aquelas herdadas da música romântica europeia. Se as considerarmos como peças populares, correremos o risco de abarcar um sem número de gravações e formações instrumentais que interpretam as músicas de Nazareth, e, por consequência, acabar por escolher uma interpretação difusa com a justificativa de que, em música popular, quase tudo é possível e “improvisado”.

Ainda nesta questão, o pesquisador Cacá Machado afirma que a “música de Nazareth não se realizava nem como tradição (ou não-tradição) da música erudita nacional, nem como música popular folclórica. E, de certo modo, o próprio Nazareth incorporou esse não-lugar à sua música” (2007, p. 27). Poderíamos interpretar o “não lugar” como a fronteira entre erudito e o popular, que se encontrava em constante mudança no período da *belle époque* carioca devido à troca de informações e entrelace cultural entre as classes sociais. O pesquisador Hermano Vianna (2007, p. 113) observa nessa troca de informações uma modificação constante do panorama cultural da cidade, a qual renegocia todas as fronteiras. Como exemplo, podemos observar os saraus e pequenos concertos realizados nas casas da elite carioca do final do século XIX, pois eles “eram recheados de ligeiras polcas (assim como valsas, *schottischs* e mazurcas) entre as peças de destaques dos famosos compositores

européus” (2007, p. 28). Deste modo, tanto o “lugar” como o “não lugar” são imaginados pelos críticos, teóricos, historiadores e, principalmente, pelas elites sociais, que são aquelas que detêm as narrativas (históricas, documentações, jornais, imprensa), em que, tal fronteira tampouco precisa existir, e o “não lugar” pode ser simplesmente a falta de lugar em um cenário musical mais propenso ao entrelace de estilos e gêneros musicais do que a divisão entre erudito e popular.

Portanto, esse “não lugar”, rico em criatividade, em que encontramos o surgimento de gêneros musicais urbanos, configura um labirinto a ser percorrido pelos intérpretes da obra de Nazareth, em que há a possibilidade de vários caminhos e várias saídas.

A pesquisa tem como proposta para procurar desvendar algumas dessas questões utilizar os elementos musicais comuns à obra de Ernesto Nazareth e aos grupos de choro. Por meio destes elementos (harmonia; melodia; condução do baixo e motivos rítmicos) e utilizando ferramentas de análise musical e revisão bibliográfica acerca da obra de Nazareth, buscamos encontrar direções para guiar a fruição e construção de uma *performance*.

Procuramos elencar alguns aspectos que legitimam afirmações como a do musicólogo Mozart Araújo: “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões” (ARAÚJO *apud* SALLES, 1994, p. 88). Temos dois vieses distintos a respeito desta troca de informação e conhecimento entre os músicos cariocas no final do século XIX e início do século XX. O primeiro viés nos leva a pesquisar características dos grupos de choro na música de Nazareth e os elementos musicais que o compositor extraiu dos grupos que se dedicavam a tocar o repertório das danças de salão de origem europeia em voga no final do século XIX e início do século XX, apresentando como sua base instrumental a flauta, o violão e o cavaquinho. Segundo o pesquisador Henrique Cazes, Nazareth trabalhou na tradução pianística dos chorões, ou seja, trouxe os elementos do choro para o piano (CAZES, 1998, p. 32).

No segundo viés, podemos supor que tenha existido o processo inverso, ou seja, os chorões é que foram buscar elementos musicais no piano de Nazareth. O que nos leva a esta suposição são os elementos que viriam a ser característicos do pandeiro da década de 1920, mas já existentes nas músicas de Nazareth compostas no período anterior à presença do instrumento nos regionais de choro; pois, como afirma Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (1999), o pandeiro foi adotado definitivamente naquela década e ganhou destaque só na década de 1930. Em outras palavras, a ideia rítmica do pandeiro no choro havia aparecido

antes, na *síncopa cheia*<sup>1</sup>. Tal síncopa, *grosso modo*, é o conjunto de quatro semicolcheias que devido às alturas diferentes e acentos resultantes geram uma síncopa (p. 52, 2007).

Ainda nesse sentido, dando respaldo a essa ideia, o pesquisador Gabriel Rezende (2014, p.287) nos informa em sua tese de doutorado, que Jacob do Bandolim (1919 -1969) considerava Ernesto Nazareth como um dos pilares do Choro, ou seja, o desenvolvimento do Choro se deveria, em grande parte, ao legado musical deixado por Nazareth. Podemos refletir e observar melhor essa via de mão dupla quando ouvimos as músicas de Nazareth interpretadas por grupos de choro. Dentre elas destacamos: a gravação de *Brejeiro* por Altamiro Carrilho (1924-2012), João Donato (1934) e Conjunto em 1949 pela gravadora Star; a gravação de *Matuto* por Benedito Lacerda (1903-1958), Pixinguinha (1897 – 1973) e conjunto pela RCA Victor em 1950; e em 1952, a gravação de oito músicas de Nazareth por Jacob do Bandolim (1918 -1969) também pela RCA Victor.

Considerando-se a obra de Ernesto Nazareth como sendo fundamental para a linguagem do Choro (CAZES, 1998, p. 34), alguns pianistas interpretam a obra do compositor como tal. Desta forma, o texto musical pode ser compreendido sob o “princípio básico ensinado por Pixinguinha: em Choro nunca se toca como está escrito” (CAZES, 1998, p.204). Este é um dos pontos que difere o músico popular (*planeiro*<sup>2</sup>) do erudito: a leitura do texto musical.

Assim, além da proposta de análise de aspectos da composição musical do ponto de vista motivico, harmônico e contrapontístico, o trabalho faz no primeiro capítulo uma análise do arranjo de Jacob do Bandolim (1919-1969) para a valsa *Confidências* (NAZARETH, 1913), encontrado no disco “Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazaré” de 1955. A finalidade desta análise é observar a síntese que se configura na obra de Nazareth. Neste caso, verificamos o “processo inverso”, ou seja, os grupos de choro projetados na composição para

---

<sup>1</sup> O conceito de síncopa cheia será tratado com maiores detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>2</sup> “Segundo Diniz (1984), o termo *planeiro* surgiu no Rio de Janeiro ao final do século XIX para designar o músico que tocava o instrumento sem formação musical escolar. Além disso, o termo também se referia àquele que, mesmo possuindo formação musical, dedicava-se a interpretações e improvisações de canções populares. Segundo Aluysio de Alencar Pinto (1963), os *planeiros* eram os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados que, em processos de transposição, conseguiram grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas. Para Baptista Siqueira (1967), os *planeiros* eram verdadeiros malabaristas do teclado que eram contratados para as atividades musicais da época não relacionadas às atividades consideradas de elite, como concertos e recitais. Afirma que a palavra *planeiro* possuía, também, um sentido pejorativo e que uma das possíveis origens do nome poderia ter sido o termo “organeiro” (fabricante de órgão). Almeida (1999) afirma que, de certa forma, esse caráter pejorativo minimizou o valor real desses pianistas e, se é verdade que como em qualquer tradição musical, seja essa de caráter popular ou erudito, existiram músicos bons e ruins, assim também ocorreu com os *planeiros*” (ALMEIDA *apud* BLOES, 2006, p. 62).

piano adotando essa composição em seu repertório. Esta análise também visa acompanhar como se dá a leitura do músico popular, que *não toca como está escrito*.

A pesquisa acerca da construção de uma *performance* pianística da obra de Nazareth é feita no primeiro capítulo por meio da análise de três intérpretes: a pianista Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999); o pianista Hercules Gomes (1980); e a pianista Sônia Rubinsky (1957).

Para o entendimento da interpretação sob o ponto de vista do pianista popular, entendimento este que compreende a obra de Ernesto Nazareth como Choro, o trabalho analisa dois arranjos da música *Odeon* (NAZARETH, 1909): da pianista Carolina Cardoso de Menezes; e do pianista Hercules Gomes. Para tanto, uma análise da partitura original é feita para que a abordagem dos arranjos seja alvo de comparação.

O primeiro arranjo<sup>3</sup> a ser estudado é da música *Odeon* (1909), feito pela pianista Carolina Cardoso de Menezes, o arranjo é encontrado no disco *Os Pianeiros* (1986). Segundo Mário de Andrade (1976, p. 319), em sua crítica ao Festival Ernesto Nazareth realizado em 1939 pela Associação dos Artistas Brasileiros, a referida pianista “está dentro do estilo adequado dos tangos”, e sobre as interpretações feitas neste festival, encerra como a seguinte afirmação: “Ela era a verdadeira tradição”.

O segundo arranjo é do pianista Hercules Gomes (1980), gravado em seu primeiro trabalho solo intitulado *Pianismo* (2013). O referido pianista é considerado pelo jornalista e crítico musical, colaborador do Jornal *O Estado de S. Paulo*, João Marcos Coelho (2013), como um herdeiro de uma tradição que tem origem em Ernesto Nazareth.

Para o entendimento da interpretação sob o ponto de vista do pianista erudito, o trabalho analisa a interpretação da música *Batuque* (NAZARETH, 1913) pela pianista Sônia Rubinsky. Nessa análise podemos observar como se dão as escolhas interpretativas (acentos, fraseados, etc.) da pianista que, ao contrário dos dois pianistas citados acima, tem como texto imutável a partitura.

Sônia Rubinsky, em entrevista realizada no dia 21/11/2016 pelo autor desta dissertação, nos relata que toda a informação sobre Nazareth, música popular brasileira e conteúdos relacionados à música influenciam a construção de sua *performance*. A partir deste ponto apresentado pela pianista, o trabalho aborda nos capítulos II e III a relação entre o compositor e os grupos de choro e a perspectiva do piano como síntese desses grupos.

---

<sup>3</sup> A transcrição dos trechos utilizados do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes foi realizada pelo autor da dissertação (Anexo A).

## CAPÍTULO I- INTEPRETAÇÕES DA OBRA DE NAZARETH

A complexidade da obra de Ernesto Nazareth se deve à sua representatividade como sistematizadora dos novos gêneros urbanos do final do século XIX e início do século XX, considerando-se que sua música era escrita, e a ela se apresentar no “não lugar” mencionado pelo pesquisador Cacá Machado, como discutido na introdução. Dentro deste âmbito, a pianista Sônia Rubinsky comenta seu pensamento no processo de construção de sua *performance* musical:

Eu preciso fazer alguma coisa para que tenha graça. Esse mundo que eu estou tocando tem alguma ligação com o mundo que eu tenho na minha imaginação do que é a música popular, o que é a música popular de Nazareth, como eu imagino o Nazareth tocando no cinema, como eu imagino o pessoal da época ouvindo Nazareth, isso tudo trabalha o meu inconsciente. Tudo que li sobre Nazareth, tudo que li sobre o que é brasilidade, o que é identidade, o que é ser carioca naquela época, [silêncio] entende? Todo esse mundo entra no meu equilíbrio de valores sonoros quando estou construindo o negócio. Não só no nível mental, calculado, mas no nível emocional, emotivo.<sup>4</sup>

Nesta declaração, a pianista discute o quão importante para ela foi pesquisar e recolher o máximo de informações sobre o contexto histórico e social em que o compositor viveu para lhe auxiliar na construção de seu imaginário e consequente interpretação.

Sônia Rubinsky também nos chama a atenção para a questão da dificuldade de construção do ato da *performance* no que diz respeito ao tempo exíguo para concentração no rápido discurso musical de suas peças caracteristicamente curtas:

Eu considero tocar Nazareth muito difícil, [silêncio] mas muito difícil mesmo. Porque primeiro, são peças curtas e peças curtas são muito mais difíceis de tocar do que peças longas. São como os prelúdios de Chopin. Você tem que, na primeira nota, já construir o universo sonoro até a última. Você não pode se esquentar, tem que entrar no universo sonoro desde a primeira nota.

Podemos compreender tal declaração como ponto de vista da pianista cuja trajetória é profundamente ligada à música erudita. E, como tal, provavelmente tece cuidadosamente a escolha do toque ao piano, do timbre e da equalização de volume entre as notas, cuidados os quais resultarão no “universo sonoro” de Nazareth ao qual ela se refere como começando “desde a primeira nota”.

A pianista ainda menciona o fato da música de Nazareth estar “entre estilos”:

O lado, vamos dizer, popular e o lado erudito de Nazareth estão muito entrelaçados e não dá para você dissociar um do outro, mas para você achar a medida certa é como

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada pelo autor desta dissertação com a pianista Sônia Rubinsky no dia 21/11/2016. Esta entrevista foi feita para esta pesquisa e se encontra como apêndice do trabalho.

a dificuldade de Mendelssohn, *Canções sem palavras*. Para mim, na minha cabeça, é muito parecido, porque os dois estão entre estilos, romântico e clássico, no caso de Mendelssohn (compositor completamente mal-entendido), e Nazareth popular, vamos dizer, e clássico. Então, por exemplo, Mendelssohn, se ficar muito romântico está fora, se ficar muito quadrado está fora. Eu faço essa comparação de propósito, porque é mais fácil a gente olhar isso no Mendelssohn do que no Nazareth, porque no nosso imaginário “Ah tá, *Odeon* eu sei como é que é”, todo mundo tem mais ou menos na cabeça *Odeon*. Então, Mendelssohn, *Canções sem palavras* você dá para criança tocar, eu não entendo como é possível dar para uma criança tocar *Canções sem palavras*, porque é difícil. Mesmo as lentas são difíceis. Eu nem estou falando do lado técnico, o lado do estilo, porque é um estilo muito específico que ainda não se cristalizou na mente dos *performers*. Vamos dizer, o estilo de Beethoven se cristalizou na pedagogia; o estilo de Bach erroneamente se cristalizou, muito erroneamente; o estilo de Mozart mais ou menos se cristalizou, também erroneamente; o estilo de Mendelssohn... [silêncio]. Ah! Mais ou menos romântico [silêncio]. As pessoas ainda não pensaram o que vem a ser isso. Então, eu acho que em relação a Nazareth, também não.

Como discutido na introdução, entendemos sua música como o entrelace cultural entre as classes sociais que se encontravam em constante mudança no período da *belle époque* carioca, e não exatamente como uma fronteira entre erudito e popular. Sônia Rubinsky tece um paralelo entre Nazareth e Mendelssohn, mencionando especificamente a obra *Canções sem palavras*. Tal comparação descreve o quanto a questão de interpretação em Nazareth engloba uma série de questões que perpassam pela classificação de gênero, procedimentos composicionais e inter-relações de classes sociais, resultando na dificuldade na construção de sua interpretação.

A questão aparentemente nebulosa de estilos (popular vs. erudito, romântico vs. Clássico) e da falta de exatidão oferecidas pelas músicas de Nazareth apresentam possibilidades interpretativas que encontramos tanto na música erudita como na popular. Por exemplo, podemos encontrar uma textura bem construída que requer a habilidade para se estabelecer o equilíbrio sonoro entre as vozes que estão construídas em um ritmo sincopado que requer o *swing* do pianista.

Sobre este último, outro ponto de reflexão dos intérpretes se oferece: como se executa o *swing*? O compositor francês Darius Milhaud (1892- 1974), em seu livro de memórias *Notes sans musique*, escrito durante sua missão diplomática em 1917, como secretário do poeta Paul Claudel, nos mostra exatamente essa questão. Em suas palavras:

[...] os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse “pequeno nada” tipicamente brasileiro (*apud* MACHADO, 2007, p.107).

Apesar de essa descrição ter sido escrita há cem anos, ainda é pertinente e atual esse

olhar estrangeiro a respeito da interpretação da música brasileira, sobretudo dos ritmos sincopados. O pesquisador Cacá Machado, ao comentar esse trecho, diz que “Milhaud foi direto ao ponto: a presença da síncopa na música brasileira [...] surge como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto de gêneros dançantes praticado nas três Américas” (2007, p. 108).

O compositor francês também cita a respiração displicente, uma pequena parada que era difícil de captar. Supomos que Milhaud não tivesse dificuldade em escutar uma síncopa, que também era presente no repertório europeu, haja a vista a descrição de sua definição na teoria da música ocidental europeia; no entanto, associa-se, nesta, ao que é irregular, ou seja, ao acento deslocado como resultado de durações mais longas colocadas em tempo fraco no lugar dos tempos fortes, contradizendo a métrica regular. Porém, na música brasileira, essa “irregularidade” seria sua principal característica, ou seja, a regra. Portanto, supomos que um dos pontos desta dificuldade descrita por Milhaud tenha sido esse paradoxo<sup>5</sup> da síncopa brasileira, em que a “exceção” vira “regra”. Ainda assim, não entendemos que “esse pequeno nada tipicamente brasileiro” seja apenas a identificação de uma célula rítmica recorrente nos gêneros dançantes do Rio de Janeiro.

Acreditamos que, na descrição acima, a expressão “respiração displicente”, remeta-se à maneira como é executada a síncopa, e não propriamente a sua identificação. A respiração na música torna-se mais evidente ao observarmos os instrumentos de sopro e o canto, em que o músico toma fôlego para executar a frase musical; no entanto, a respiração entre frases, ideias ou motivos musicais existe na música independentemente do instrumento. A respiração sem critério pode interromper uma ideia musical ou até mesmo mudar o sentido proposto pelo compositor na grafia musical. Desta forma, o compositor francês parece identificar na respiração “displicente”, talvez em relação à rigidez do metrônomo, mas em conformidade com a intenção musical brasileira, o “amolecer” das melodias das polcas, que é uma decorrência da maneira chorosa de frasear (CAZES, 1998, p.17).

Ainda nesta direção, a pianista Sônia Rubinsky corrobora essa ideia da “respiração displicente” ao dizer: “isso que eu digo que é uma interpretação: o quanto é a duração”. Ou seja, que notas o pianista escolhe segurar um pouco mais, outras menos. Talvez a complexidade desta questão esteja mais ao descrevê-la do que executá-la, vejamos a explicação nas palavras da pianista:

É difícil porque o lado, vamos dizer, rítmico não é preciso, tem que ser justo. É questão de ser isso, mas, não aquilo. Não é preciso, mecanicamente preciso, tem que

---

<sup>5</sup> Para aprofundamento desta discussão, ver o primeiro capítulo de Carlos Sandroni (2001, p. 21).



ser *swingado*, mas não pode ser demais, então tem que ser sentido da maneira certa. A mão direita tem que ter a graça em cima disso, mas sem mexer nessa graça do ritmo, não é isso que acontece na música popular? O europeu fica louco com isso [pausa], ouvindo.

Essa questão está em torno na síncopa, que conforme vimos nas declarações de Sônia Rubinsky e Milhaud, há uma grande diferença daquela escrita nas partituras e a executada nas ruas ou salas de espera de cinema.

Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), é sensível a essa questão, e observa na prosódia brasileira um caminho para o esclarecimento da síncopa:

O cantor aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de tempos, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantor vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral no fim da estrofe ou do refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra êle não provêm duma teorização mas é de uma essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncopa com o efeito de contratempo dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional (*apud* MACHADO, 2007, p.112).

Ainda nesta direção, o pesquisador Carlos Sandroni (2001) chamou essa questão em torno da síncopa como o *paradigma do tresillo*. O *tresillo* é o nome dado pelos musicólogos cubanos para os ritmos assimétricos, que, por sua vez, tem a ideia aditiva da rítmica africana que “atinge uma dada duração através da soma de unidades menores”. Ideia contrária à rítmica ocidental que se baseia na divisão de valores iguais (2001, p. 24-28). Ressaltamos que Mário de Andrade, no trecho acima, já havia comparado a música dos gregos à ideia de adição, que Sandroni remete supostamente à rítmica africana. Ainda que os autores nos mostrem supostas origens diferentes, o que nos importa neste momento é a base rítmica na adição, que no *tresillo*, observamos um ciclo de oito pulsações, 3+3+2:



Figura 1: *Tresillo*, ciclo de oito pulsações 3+3+2.

Encontramos no acompanhamento da mão esquerda das músicas de Nazareth e seus contemporâneos uma variação ou subdivisão do *tresillo*. Nas figuras abaixo podemos observar a variação do *tresillo* e sua escrita em uma divisão binária 2/4.



Figura 2: Variação ou subdivisão do *tresillo*

### Divisão simétrica



### Divisão assimétrica



Figura 3: Variação do *tresillo* em uma divisão binária 2/4 simétrica e assimétrica, em que se evidencia o *tresillo*.

“Assim, o que era para Mário de Andrade uma ‘síncope’ (ainda que ‘característica’), pode ser visto como um *tresillo* cujos grupos ternários são subdivididos em 1+2” (SANDRONI, 2001, p. 29).

Mário de Andrade chama essa célula rítmica de *síncope característica* (Figura 3) em sua conferência sobre Ernesto Nazareth em 1926. O autor propõe que a evolução da síncope está refletida na obra de Nazareth (1926, p. 128), e a entende como “entidade rítmica absoluta”. Enquanto, o pesquisador Cacá Machado afirma que seria “mais um fino e singular tecido estilístico do que propriamente uma visão linear da evolução da síncope em seu processo de decantação” (2007, p. 40).

Se a variação rítmica ocorrer apenas no segundo grupo ternário, temos o que é conhecido como “ritmo de habanera”, nome que nos leva à falsa compreensão de que foi a habanera que trouxe esse ritmo para o Brasil. Segundo o pesquisador Carlos Sandroni, esse ritmo também era conhecido como “ritmo de tango” até o início do século XX (2001, p. 30).



Figura 4: Variação rítmica no segundo grupo ternário do *tresillo* que conhecemos como “ritmo de habanera”.

Carlos Sandroni nos explica claramente o que é o *paradigma do tresillo*:

A este conjunto de variantes proponho pois chamar de “paradigma do tresillo”. Sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito, que assim fica dividido em duas quase-metades desiguais (3+5). É esta marca que distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, para a qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional simétrico) (2001, p. 30).

Neste paradigma, observamos a possibilidade de duas divisões rítmicas: assimétrica 12/12/2 e simétrica 121/22 (Figura 3). Carlos Sandroni defende que grande parte dos músicos brasileiros entende a “síncope característica” (Figura 3), e o ritmo de habanera (Figura 4) como variantes do *tresillo* (ou seja, as variações assimétricas), sobretudo na música impressa do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e início do século XX. Tais fórmulas rítmicas são equivalentes e intercambiáveis para compositores e editores, “elas aparecem, ora uma ora outra, como base do acompanhamento de diferentes peças do mesmo gênero, em diferentes partes da mesma peça, e até mesmo em diferentes trechos da mesma parte da mesma peça” (SANDRONI, 2001, p. 31). O autor ainda afirma que a música *Batuque* de Ernesto Nazareth é um exemplo e a “apoteose” deste procedimento, e como tal, explicita a vinculação com o imaginário afro-brasileiro que é aproveitado pelo comércio de partituras. Esta questão também é expressa nos nomes dos gêneros musicais sincopados, “que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento” (2001, p. 31).

Desta forma, vemos nesta perspectiva de Carlos Sandroni uma explicação do que Mário de Andrade (1976, p.321) chamou de “misturada” dos gêneros musicais urbanos do final do século XIX e início do século XX, e Cacá Machado, em consonância com Sandroni, resume dizendo que tais gêneros “lidos em contextos específicos, se mostravam equivalentes: sob o signo da síncope, esses gêneros eram reconhecidamente inclinados aos requebros afro-brasileiros” (2007, p. 76).

Portanto, com este dado, temos outra perspectiva das interpretações rítmicas em Nazareth. Não queremos dizer que iremos ignorar suas células rítmicas de acompanhamento nem o fato das composições serem binárias, mas sim, ressaltar a característica da acentuação na quarta pulsação em um grupo de oito semicolcheias.

Ao juntarmos estas duas informações acerca da síncope levantadas acima, a declaração de Milhaud (“uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada”) e o acento na quarta pulsação, começamos a vislumbrar como se dá o *swing* na música de Nazareth, que por muitas vezes nos é difícil de explicar.

Do mesmo modo em que Sônia Rubisnsky e Milhaud tentam, com suas palavras, descrever o *swing*, Mário de Andrade, em 1928, ao se referir a síncope na música brasileira, também utiliza uma expressão vaga: “a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim exquisito* pra me utilizar de uma frase de Manuel Bandeira” (*apud* MACHADO, 2007, p. 110). Ou seja, a grafia musical, assim como as

palavras, não expressa o que se mostra quase como “indefinível”, porém talvez esta seja uma das principais questões que os intérpretes enfrentam ao construir suas *performances*.

Além desta questão rítmica do *swing*, a pianista Sônia Rubinsky faz um paralelo com suas pesquisas do período Barroco para interpretar Bach. Ela nos diz acerca da independência rítmica entre as mãos, a esquerda mantém o ritmo enquanto a direita toca com mais liberdade, da mesma forma que ela fez ao estudar Bach:

Por exemplo, o pianista popular faz isso o tempo todo, pois ele tem o pessoal do ritmo que está junto com ele e a mão esquerda não para, certo? Então é a direita que tem que se acomodar e tem que *swingar*. Do mesmo jeito, para eu fazer da maneira que agora estou pensando que faria Nazareth, eu teria que fazer como eu fiz: ouvir muita música barroca com gente do barroco. É introjetar esse som para poder fazer, não de uma maneira calculada, mas sim de maneira sentida.

Talvez a solução de se escutar Choro para interpretar Nazareth sem teorias e métodos pareça óbvia; porém, lembramos que as composições de Nazareth foram criadas, em grande parte, **devido** à influência do meio. Portanto, parece natural que, ao interpretá-las, seja necessário que o músico esteja ambientado não somente com a bibliografia acerca do compositor e as partituras, mas também com esse universo sonoro. Visto que a questão da execução da síncopa nos gêneros dançantes deste período tem uma definição imprecisa, abstrata e uma grafia musical que se acomodou à escrita europeia binária (2/4), a ideia de “introjetar esse som para poder executá-lo de uma maneira não calculada, mas sentida”, seja uma solução eficaz para o intérprete.

Mário de Andrade resume a questão: “Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (*apud* MACHADO, 2007, p. 114).

## 1.1 As leituras da obra de Ernesto Nazareth

A obra de Ernesto Nazareth é considerada pelo pesquisador Henrique Cazes (1998, p. 34) como fundamental para a linguagem do Choro. Essa afirmação abre caminho para alguns pianistas interpretarem a obra do referido compositor como Choro. Desta forma, tal texto musical pode ser compreendido sob o “princípio básico ensinado por Pixinguinha: em Choro nunca se toca como está escrito” (CAZES, 1998, p. 204). Este é um dos pontos que difere o músico popular (*pianeiro*) do erudito: a leitura do texto musical.

Tal premissa está em consonância com a afirmação de Mário de Andrade acerca da síncopa, em que a sua execução não é como está impresso (*apud* MACHADO, 2007, p. 114). No entanto, o músico popular expande essa ideia além da síncopa, com a possibilidade de variações na melodia e harmonia.

Neste sentido, inferimos que a representação gráfica dos elementos musicais pode ter diversas leituras, pois ao ler a partitura, o músico carrega um histórico de vivência e aprendizado musical que interfere diretamente na compreensão, interpretação e execução de um determinado texto. Especificamente na música de Nazareth, encontramos duas possibilidades de leituras: sob a perspectiva do choro e da tradição ocidental europeia. Acerca desse assunto, o pianista Hercules Gomes tece alguns comentários:

O Ernesto Nazareth a gente pode chamar de choro, porque tem todas as características de choro, mas ao mesmo tempo dá para chamar de música de concerto, é o que ele queria que fosse, não é? O jeito que os pianistas clássicos tocam, geralmente com mais *rubato*, se alarga mais, de uma forma mais lírica, dessa forma pende mais para a música de concerto. Agora, o jeito que o Radamés tocava pende mais para o choro. Não estou falando das valsas, estou falando dos choros mesmo: *Brejeiro*, *Odeon*, *Fon-Fon*. Um pianista clássico vai tocar mais *rubato*, já o popular com mais malemolência, mais ginga. A música do Ernesto Nazareth tem essas duas coisas. Eu gosto mais do lado do choro, porque eu gosto muito de choro. Eu enxergo muito balanço na música dele, mas acredito que tem essas duas leituras. É uma coisa curiosa isso. A música dele aceita muitas interpretações. Se pensarmos em música de concerto, as partituras editadas dele trazem todas as informações, sim. Se pegarmos um pianista russo para tocar, ele vai tocar muito bem, vai sair bonito, só que não vai ter ginga nenhuma. [...] As edições trazem o essencial para tocar da forma europeia, agora para tocar da forma brasileira, como choro, eu acho que deveria ser escrito de outro jeito. Nem sei se tem um jeito de escrever que faça você tocar dessa forma que eu penso, sabe? Quando eu escrevo minhas partituras, tento chegar do jeito mais próximo, mas mesmo assim a partitura parece um E.T. Se der para um pianista tocar ele vai tocar de outro jeito. É difícil de colocar no papel, porque essa outra forma de tocar está mais relacionada ao choro. Agora, se a gente falar dessa interpretação mais tradicional, que é essa dos palcos, da sala de concerto, eu acho que a partitura está de ótimo tamanho.<sup>6</sup>

Ainda nesta direção, Hercules Gomes pensa em música escrita e improvisada, pensamento em consonância com o relato do pesquisador Cacá Machado, em que “mais do que nos vagos conceitos ‘erudito’ ou ‘popular’, a cultura musical fluminense do final do século XIX dividia-se concretamente entre escrita e não-escrita (2007, p. 30).” Abaixo um trecho das palavras do pianista ao explicar a diferença entre a música escrita e improvisada:

Tem gente que diz que o melhor não é chamar música erudita e popular, e sim escrita e improvisada. Eu considero essa afirmação de Pixinguinha muito boa, porque a música escrita você não vai tocar do jeito que está escrito. Acho que nada é

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada pelo autor desta dissertação com o pianista Hercules Gomes no dia 17/04/2017. Esta entrevista foi feita para esta pesquisa e se encontra como apêndice do trabalho.

tocado do jeito que está escrito, nem Mozart. Choro, que é ainda mais complexo no sentido de articulação, talvez não mais complexo, mais novo e menos estudado. Mozart você vai tocar aquelas notas, mas não é que você vai tocar o que está escrito, vai colocar sua interpretação naquelas notas, então, é escrita nesse sentido. A música improvisada não é que você vai tocar um tema e sair improvisando, e sim que você tem a liberdade de colocar a sua personalidade, alterando a forma, a harmonia, a nota, fazendo do seu jeito. Então, estes dois conceitos eu acho ótimos.

Portanto, de maneira geral, o músico popular lê o texto musical como um guia em que a partitura representa a estrutura básica da música. Neste caso, o músico irá compreender os pontos estruturais, tanto melódicos quanto harmônicos, e irá conduzir com liberdade criativa ao variar ou não o desdobramento composicional entre esses pontos.

É impossível precisarmos como se dá o pensamento de um músico ao se preparar para interpretar uma peça devido o grau de subjetividade que esta atividade contém. No entanto, podemos observar por meio dos relatos de Hercules Gomes um exemplo da construção da música “improvisada”.

O pianista, ao relatar sobre seu trabalho, diz que o primeiro contato que tem com a música a ser estudada é a gravação. Nesse sentido, ele diz: “Às vezes, eu prefiro ouvir uma gravação, como a Sônia Rubinsky tocando, e tirar de ouvido as harmonias, do que pegar a partitura do Ernesto Nazareth e ficar vendo. [...] Ou, às vezes, eu prefiro pegar um regional de choro tocando Nazareth do que um pianista clássico tocando Nazareth.” Desta forma, observamos a relação do pianista popular com a música, a qual se dá mais pela audição que pelo texto impresso. No entanto, Hercules Gomes também corrobora a ideia de que a leitura do músico popular se dá por meio dos pontos estruturais da música ao afirmar que “uma partitura com melodia e cifra é perfeito para mim porque você tem o resumo do que é a obra”.

A liberdade criativa sob a ótica do choro está inserida dentro de uma linguagem em que há a comunicação entre seus pares dentro de um determinado contexto musical. Como exemplo, não se toca a colcheia à maneira do *jazz* (em que ela é tocada com *swing*), em um regional de choro. Assim como no *jazz*, cada gênero tem sua maneira específica de interpretar a partitura. Toda variação feita no estilo chorado está embutida em um repertório de possíveis células rítmicas, ornamentações e antecipações, entre outros recursos interpretativos. Tendo em vista que a partitura, sob esse olhar, não traz todas as informações de maneira objetiva, o músico obtém esses recursos através da escuta de intérpretes renomados, da transcrição de gravações e da oralidade. Desta maneira é possível construir um repertório de ideias musicais que dialoguem com o texto impresso e com o público no momento da *performance*.

Segundo Henrique Cazes (1998, p. 34), Ernesto Nazareth “ainda não foi bem compreendido pelos intérpretes, tanto da música popular quanto de concerto”. De acordo com

ele, existe um impasse no equilíbrio entre o apuro técnico da música erudita e o balanço da música popular:

Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço (CAZES, 1998, p. 36).

Tanto a Sônia Rubinsky quanto Hercules Gomes concordam com esta questão levantada por Cazes, que vai além da maneira como as peças são lidas. O equilíbrio entre a pesquisa da sonoridade, da técnica com o balanço e o *swing* seria a solução para uma boa interpretação de Nazareth.

Henrique Cazes é da opinião de que Radamés Gnattali pode ter sido o pianista que chegou neste ponto de equilíbrio, pois segundo relata, Nazareth ficou satisfeito ao ouvi-lo (1998, p. 37). No entanto, não há outro relato além deste de que Nazareth tenha ouvido Radamés Gnattali tocar. O pesquisador Alexandre Dias (2015) nos informa que Gnattali ouviu Nazareth tocar na *Casa Stephen* quando chegou ao Rio de Janeiro em 1924, mas nunca falou com ele devido a sua timidez. Desta maneira, observamos que não há clareza quanto à relação entre os músicos. No entanto, o pianista Hercules Gomes corrobora a suposição de Cazes, pois em sua opinião Radamés Gnattali “era um grande compositor e como pianista tinha as duas coisas, a técnica e o balanço. É muito difícil de encontrar isso.” Portanto, é possível que este músico tenha encontrado o equilíbrio necessário para interpretar Nazareth.

A admiração de Radamés Gnattali por Nazareth é revelada no duo formado com sua irmã Aída (1911) no ano de 1955 para tocar as músicas de Ernesto Nazareth arranjadas para dois pianos (DIAS, 2015). Segundo Alexandre Dias, nesses arranjos há a expansão da linguagem nazarethiana com novos vocabulários harmônicos. Neste caso, conforme a classificação de Hercules Gomes em música escrita e improvisada, os arranjos para dois pianos de Gnattali se encaixariam na definição de música escrita devido à elaboração e complexidade dos arranjos.

Em Radamés Gnattali observamos um caminho singular neste labirinto percorrido pelos intérpretes da obra de Nazareth: um músico com linguagem popular, *swing*, porém com arranjos de Nazareth que se enquadram na música escrita de tradição europeia; ou seja, as mesmas características que encontramos no compositor Ernesto Nazareth. Talvez esta seja a razão de Gnattali ser o pianista que encontrou o equilíbrio entre as linguagens para interpretar este compositor.

Há uma questão pouco discutida quanto à classificação desta prática interpretativa

das músicas escritas para piano pelos músicos populares. Seriam essas variações, cabíveis dentro do estilo do choro, arranjos sobre a peça ou apenas uma interpretação? Quando interpretadas por outros instrumentos, como no disco de 1955 de Jacob do Bandolim (*Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazaré*), no qual identificamos apenas o título das músicas, e não a reprodução literal da notação de alturas e ritmos, entendemos que trata de uma interpretação. Entretanto, se interpretadas apenas ao piano, em alguns casos, encontramos citadas como arranjo.

Seguem alguns exemplos desta nomeação: no disco *Os Pianeiros* (1986), a música *Odeon* (NAZARETH, 1909), interpretada pela pianista Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999), está apresentada como um arranjo da pianista devido às alterações no texto musical; no CD *Ernesto Nazareth Ouro Sobre Azul* (2014) do pianista André Mehmari (1977), as músicas também estão apresentadas como arranjos de sua autoria. Em todos os casos citados anteriormente, há um arranjo, seja ele com alterações sutis, como na interpretação de *Odeon* em Menezes (1986), ou rebuscado, como em Mehmari (2014).

A pianista Sônia Rubinsky nos mostra sua perspectiva acerca deste assunto, e conforme suas palavras, o arranjo não é uma reescrita, e sim a maneira como o músico popular lê a música.

Do ponto de vista do pianista de jazz, ou popular, ou do chorinho, não é uma reescrita, é a maneira como ele lê a obra. Do ponto de vista dele para o mundo dele, isso é o que eles fazem sempre. E, assim, é ótimo, é lindo. Do ponto de vista de um pianista clássico, a gente toca o que está escrito e as nossas interpretações se dão de acordo com a cor, com o pedal, com o tempo, as relações de frases, as relações de harmonia etc. Dessa forma, o texto musical difere-se de um pianista para outro em nuances que te remetem a esse mundo ou aquele mundo. O texto musical muda num pianista popular, neste caso é o texto que muda.

Podemos ver claramente, em suas palavras e com as gravações, como se dá a prática da interpretação de um pianista popular e um erudito. Devemos observar que o músico popular também usa como ferramenta interpretativa a maneira como irá usar pedal, as relações de frases e de harmonia, no entanto, as mudanças no texto nos chamam mais a atenção do que tais sutilezas. Caso contrário, a pianista Carolina Cardoso de Menezes seria apenas uma arranjadora e não uma intérprete, cuja mudança do texto musical é uma consequência devido à sua leitura.

Ainda nesta direção, Sônia Rubinsky nos mostra que, para a interpretação de um pianista popular ser classificada como arranjo basta que outro pianista toque exatamente o que o primeiro interpretou. Ou seja, se ela tocar exatamente o que Carolina Cardoso de Menezes gravou, estará tocando um arranjo feito por esta última, mas se a própria Carolina Cardoso de



Menezes tocá-lo, é uma interpretação. Nas palavras da Sônia Rubinsky:

Agora, o que você diria, por exemplo, se eu pegasse o texto de um pianista popular e tirasse todas as notas que ele fez, depois, fizesse exatamente igual. Eu ouço, escrevo tudo e toco o que ele fez, como você chamaria isso? Vamos dizer, eu pego uma versão de *Odeon* feita por um pianista popular e toco essa versão. Do meu ponto de vista estou tocando a versão dele, mas do ponto de vista do pianista popular, ele está tocando *Odeon*. Mas é autoral, é dele. Ele está tocando *Odeon*. Eu acho que tem muito a ver com a intencionalidade. Acho que nós pianistas clássicos pecamos por fazer tudo certinho, a ideia de certinho... [silêncio] O computador também pode fazer certinho.

Ainda assim, não há clareza sobre a conceituação do que de fato possa ser considerado um arranjo nesta situação, pois como vimos, no disco há o registro de um arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para a música *Odeon*, porém, conforme Sônia Rubinsky, esta é a interpretação da pianista, a sua leitura da peça.

O pianista Hercules Gomes entende de outra maneira. Para ele, interpretação é somente quando se toca exatamente o que Ernesto Nazareth escreveu e, no caso da Carolina Cardoso de Menezes, o pianista classificaria como arranjo. Contudo, Hercules Gomes não excluiu a possibilidade de ser uma interpretação devido à simplicidade do arranjo.

Interpretação eu diria se ela estivesse tocando as notas que o Ernesto Nazareth escreveu. Nesse caso, eu chamaria de arranjo, o jeito dela. Às vezes, o arranjo tem uma coisa de ser muito pensado e, às vezes, tem coisas que ela toca que não foi muito pensado. É como se estivesse lendo melodia e cifra e vai improvisando em cima daquilo, não é? Então, são terminologias que são complicadas de dizer se é arranjo, porque não deixa de ser uma interpretação, mas chamaria mais de arranjo. Um arranjo não tão complexo, um arranjo em cima do que o Ernesto Nazareth escreveu.

Ainda sobre esta questão, o pianista Hercules Gomes acrescenta outra nomeação para a prática interpretativa do pianista popular. Ele denomina seus arranjos de *Transcrições Nazarethianas*. Na ocasião da entrevista com o autor desta dissertação, o pianista relata que ainda não gravou suas transcrições por diversas razões, como a falta de dinheiro e mudança de projetos em sua carreira artística. Abaixo, encontra-se um trecho da fala do pianista acerca de suas transcrições:

Os arranjos estão prontos e se chamam *Transcrições Nazarethianas*. Se você me perguntar se existe alguma música do Ernesto Nazareth que eu toco como ele escreveu, vou te responder que não, não toco nenhuma, nem o *Odeon* eu sei tocar. Porque eu gosto de pegar as coisas e criar. Gosto muito de compor também. Mas pegar alguma coisa que já existe e colocar a minha personalidade é o que eu prefiro fazer. [...] Embora tenha algumas músicas dele que não tem o que fazer, por exemplo, *Sarambeque*, *Espalhafatoso*, são músicas que estão prontas e eu não mexeria em nada naquelas músicas. [...] Mas as transcrições são exatamente isso, as músicas do Ernesto Nazareth só que com uma carga de influência que eu adquiri ouvindo esses outros pianistas, que vieram depois de Nazareth, como Radamés, no *Odeon* eu ponho coisas dele, fiz um arranjo de *Confidência* que também coloco coisas dele; como do Maestro Gaó; da própria Carolina; do Mehmari; do Laércio de Freitas. Então, eu pego essas influências que estão em mim incorporadas e coloco

nas músicas de Nazareth. A ideia de transcrição é nos dois sentidos da palavra, no sentido de transcrição como nas transcrições do Horowitz, do Volodos, e no sentido de transcrever mesmo o que outros pianistas já fizeram, porque eu copio bastante coisa. Eu gosto de copiar porque eu aprendo muito com isso. Tem frases que coloco lá que realmente eu tirei do Radamés, não nego isso, porque eu gosto. Tem frases que eu coloco lá, que eu tirei do Jacob do Bandolim. Faço um arranjo de *Brejeiro*, por exemplo, que é baseado no arranjo de Jacob do Bandolim. É transcrição nesses dois sentidos, o de você criar, pegar uma peça e complicar e transcrever para o piano, e no sentido de você tirar influência de outros compositores que gravaram as músicas de Nazareth.

Hercules Gomes, ao explicar sua preferência em chamar suas alterações no texto musical de transcrições, revela sua ambição, assim como Ernesto Nazareth, de levar seus arranjos para sala de concerto.

É assim: se você pegar uma música que foi escrita para piano e tocar no bandolim terá que fazer uma adaptação, uma transcrição, um arranjo, não tem jeito. Agora, se você pegar uma música que foi escrita para piano e tocar de outra forma, dependendo da forma que ficar, eu prefiro chamar de transcrição do que de arranjo, porque o arranjo tende para a “coisa do popular” que é mais simples, mas se você fala em transcrição, entraria em um conceito mais técnico, mais clássico. Enfim, no fim das contas, é a mesma coisa. Às vezes, a gente tenta achar justificativa, denominar, e não chega a lugar nenhum. O Jacob, poderíamos chamar mais de arranjo do que de transcrição. Acho que depende do estilo, não é? Eu queria fazer um negócio mais no estilo do Horowitz mesmo, para tocar em sala de concerto, não para tocar em bar, que tenha uma terminologia de música clássica.

No entanto, não é escopo desta pesquisa esclarecer a classificação específica para essa atividade musical. Podemos inferir que a interpretação sob o olhar da música popular exige do músico habilidades de um arranjador. Desta forma, podemos chamá-los de intérpretes arranjadores, pois suas leituras são interpretações que, devido às alterações feitas no texto musical original, resultam em arranjos.

## **1.2 Arranjo de Jacob do Bandolim da Valsa *Confidências***

A partir da observação de Henrique Cazes: “em Choro nunca se toca como está escrito” (CAZES, 1998: 204), proporemos uma análise do arranjo de Jacob do Bandolim (1919-1969) para a valsa *Confidências* (1913) de Ernesto Nazareth. Trata-se do arranjo encontrado no disco de 78 RPM de 1952 gravado pela RCA.

Observamos no referido arranjo, um exemplo da via de mão dupla na obra de Nazareth, citada na introdução, em que verificamos o “processo inverso”, aquele em que os

grupos de choro tais como projetados e registrados na composição para piano foram resgatados e reinterpretados por Jacob com a liberdade que é peculiar ao gênero.

Usaremos a análise schenkeriana (NEUMEYER e TEPPING, 1992; FORTE, 1959; FORTE, 1982; FRAGA, 2011) como ferramenta, pois se mostra eficiente para constatar quais são pontos estruturais e quais pertencem à superfície da peça, para, em seguida, identificar, na interpretação de Jacob do Bandolim, quais elementos são mantidos e quais foram alterados.

Constatamos, após a análise, que o arranjo de Jacob não altera a estrutura fundamental<sup>7</sup> da música, mas sim o prolongamento entre os pontos estruturais; sendo assim, a camada da superfície é totalmente modificada. Essa é uma possível interpretação da liberdade rítmica e de criação de ornamentos na prática instrumental do choro, na qual os músicos leem nas partituras as camadas mais fundamentais, aquelas que constituem a estrutura básica em que a música foi composta, e sem ela a identidade da composição poderia ser comprometida. Desta forma, o instrumentista toca com mais liberdade as camadas da superfície, em que essa liberdade é possível. Mostraremos a seguir as alterações feitas na superfície e a estrutura fundamental da valsa *Confidências*<sup>8</sup>.

A primeira alteração que apontamos diz respeito à maneira como as seções da música são organizadas. A sua forma é um *rondó*: **AA BB A CC' retransição A**. A parte **A** tem 32 compassos, que são repetidos; a parte **B** tem 32 compassos; a parte **C** tem 64 compassos, sendo que os 32 primeiros apresentam o *tema c*, e os 32 seguintes fazem uma variação do *tema c*. Há uma **retransição** com 16 compassos, em que ocorre um baixo pedal em Dó sustenido, que termina na dominante de Lá menor e por fim retoma a parte **A** sem repetição. A seguir, vê-se um gráfico da forma original:

    **A**  **A**    **B**  **B**    **A**    **C**  **C'**    **retransição**  **A**    

<sup>7</sup> “The core progression or fundamental structure (*Ursatz*) from which the composer begins represents the most basic and natural aspects of harmony, melody, and counterpoint. He develops a complete work by composing through a series of levels, adding successive layers of elaborating lines and harmonies (*diminutions*) as prolongations of the background elements until the most elaborative level – the score itself – is reached. The three main levels in this process are background, middleground, and foreground. The middleground and foreground (but especially the former) may be subdivided into further levels as well.” (NEUMEYER; TEPPING, 1992).

“A progressão central ou estrutura fundamental (*Ursatz*) a partir da qual o compositor começa representa os aspectos mais básicos e naturais da harmonia, melodia e contraponto. Ele desenvolve um trabalho completo compondo através de uma série de níveis, adicionando camadas sucessivas de linhas e harmonias elaboradas (*diminuições*) como prolongamentos dos elementos das camadas mais profundas até o nível mais elaborado - a partitura completa - ser atingido. Os três níveis principais neste processo são o plano de fundo, plano intermediário e primeiro plano (superfície). O plano intermediário e o primeiro plano (mas especialmente o anterior) podem ser subdivididos em outros níveis também.” (tradução do autor)

<sup>8</sup> A transcrição completa da interpretação de Jacob do Bandolim da Valsa *Confidências*, presente no Anexo B, foi retirada do trabalho de conclusão de curso: *Análise do arranjo de Jacob do Bandolim para a Valsa Confidências, de Ernesto Nazareth* (MARQUES, 2012).

No arranjo de Jacob, não há a repetição da primeira parte **A**; o arranjo também não executa a parte **A** depois da seção **B**, o que descaracteriza a estrutura do *rondó*; a **retransição** tampouco é tocada; e por fim, ao invés dos 32 compassos da primeira seção, são executados apenas os últimos 16 compassos da parte **A**. Supomos que estas alterações foram feitas para melhor aproveitamento do disco, pois a gravação em um 78 RPM possuía uma duração de até 4 minutos. A seguir um gráfico da organização do arranjo de Jacob:

    **A**    **B**    **B**    \_\_\_\_\_    **C**    **C'**    \_\_\_\_\_    **A**    \_\_\_\_\_

As alterações encontradas na superfície da música são feitas com alguns recursos interpretativos de Jacob do Bandolim elencados pelo pesquisador Almir Cortês Barreto (2006). Na ornamentação, Jacob usa a *Bordadura*, em que notamos apenas aquela diatônica ascendente, tocada de forma rápida mesmo em músicas lentas. Este é um dos elementos característicos na interpretação do Choro ao bandolim. A *Apojatura* pode ocorrer em uma única corda usando portamentos e ligados a duas cordas, uma solta e outra presa, o que por instantes faz soar um intervalo de 2ª menor. O uso da *Antecipação* é frequente, em que a síncope semicolcheia-colcheia-semicolcheia muda para quatro semicolcheias, antecipando a nota do próximo acorde. O *Trêmulo* é utilizado para notas longas e finalização de frases.

Como recursos técnicos, há a utilização da *Dinâmica*, em que é possível delimitar o início e o término de determinadas sessões. O *Rubato* aparece junto com o *trêmulo* e, em algumas frases, Jacob atrasa o início e acelera as últimas notas. Interessante notar que o acompanhamento permanece *a tempo*. A utilização do *Portamento*, além de dar mais expressão à melodia, do ponto de vista técnico, facilita as mudanças de posição no bandolim. Com o *Glissando*, que nesse caso é semelhante ao *portamento*, mas difere dele por ser mais lento e causar maior pressão na mão esquerda do bandolinista, torna-se possível ouvirmos as notas intermediárias que comunicam as notas de saída e chegada. O *Staccato* é notado nas seções em que percebemos mais “molho”<sup>9</sup> na melodia, onde se reforçam os deslocamentos rítmicos. O *Vibrato* é usado de forma sutil, quase imperceptível. As *Notas percussivas* são notas abafadas pelos dedos da mão esquerda, inseridas entre uma nota e outra e produzidas pela palheta ao ferir a corda utilizada. Barreto (2006, p. 59) assim nos explica: “Levantamos a hipótese que Jacob mantinha a mão direita pulsando a subdivisão de quatro semicolcheias no ar durante a execução, e ferindo com a palheta as notas que desejava que soassem, daí as notas percussivas.”

Ainda nesse sentido, Barreto (2006) classifica como recurso interpretativo a inserção

<sup>9</sup> Deslocamento rítmico, *swing*, balanço, bossa (BARRETO, 2006, p.55).

de novos elementos, tais como: novas introduções e finais para as composições; ideias de improvisação; novas linhas melódicas sobre determinado trecho da peça; e pequenas frases sem relação com o impresso. Como exemplo, temos o início da valsa *Confidências*, em que há uma pequena “introdução” (Figura 5) ou uma condução ao tema tocado pelo violão de sete cordas, com apenas um compasso<sup>10</sup>:

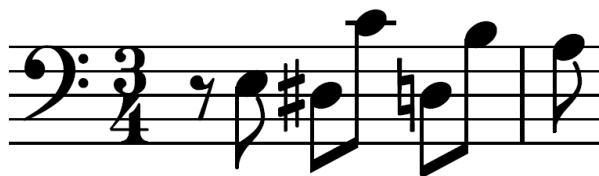


Figura 5: Introdução do arranjo de Jacob do Bandolim para a Vasa Confidências (NAZARETH, 1913).

Podemos observar que há alterações rítmicas em toda a parte **A**, na qual Jacob faz o uso da *Antecipação* e do *Rubato*. Podemos ver na Figura 6 abaixo a transcrição dos oito primeiros compassos do arranjo de Jacob, em que a nota de um compasso é sempre preparada no compasso anterior sem seguir nenhum padrão rítmico.

Figura 6: Valsa *Confidências* (c. 1-8) (NAZARETH, 1913).

Também há mudanças na ornamentação. Nos últimos compassos da parte **A**, ao invés de utilizar o trinado, como está grafado na partitura original, Jacob usa o *trêmulo*, próprio do instrumento, e muda a oitava para terminar essa seção.

<sup>10</sup> Horondino José da Silva (1918 – 2006), conhecido como Dino Sete Cordas, gravou a valsa *Confidências* com Jacob do Bandolim em 1955.

The image shows two staves of music for 'Valsa Confidências' (c. 27-32) by Nazareth (1913). The top staff is labeled 'Arranjo' and the bottom staff is labeled 'Original'. Both are in 3/4 time. The 'Arranjo' staff has a 'Trémulo' (trill) marking above the first measure. The 'Original' staff has 'tr' (trill) markings above the first four measures. The 'Arranjo' staff shows a more complex harmonic structure with chords, while the 'Original' staff is a simpler melodic line.

Figura 7: Valsa *Confidências* (c. 27-32) (NAZARETH, 1913). Mudança na ornamentação.

A parte **B** da gravação feita por Jacob é semelhante à partitura original. Há uma mudança rítmica no motivo que aparece no início da seção (compasso 33, Figura 8). O motivo original é composto por semínima pontuada, colcheia e semínima; na gravação, essa célula rítmica é trocada por uma mínima e uma semínima. Nos compassos 33, 41 e 43, uma apojatura antecede o motivo. A figura abaixo mostra os compassos 33-43 comparando o arranjo ao original:

**Original:**

The image shows the original musical score for 'Valsa Confidências' (c. 33-43) by Nazareth (1913). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 33 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 43. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A circled measure at the beginning of the first system (measure 33) highlights a specific rhythmic motif. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first system.

**Arranjo:**

The image shows the arranged musical score for 'Valsa Confidências' (c. 33-43) by Nazareth (1913). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 33 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 43. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. A circled measure at the beginning of the first system (measure 33) highlights a specific rhythmic motif. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the first system. An 'accel.' (accelerando) marking is present in the second system. Two circled measures in the second system (measures 41 and 43) highlight specific rhythmic motifs.

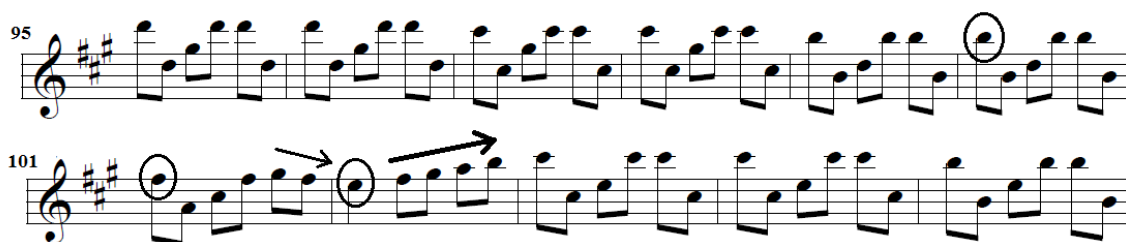
Figura 8: Valsa *Confidências* (c. 33-43) (NAZARETH, 1913).

Na parte **C**, a interpretação de Jacob é semelhante à partitura original, com algumas

alterações na segunda metade da seção, em que se encontra a variação do *tema c*. Nesta segunda metade, tudo é feito uma oitava abaixo, pois a oitava indicada na partitura para piano está fora da tessitura do bandolim.

Há uma alteração significativa na melodia nos compassos 100, 101 e 102 (Figura 9), em que não se altera a estrutura fundamental da música, pois a nota de chegada continua sendo o Mi<sub>4</sub> do compasso 102. Ressaltamos que o arranjo dá continuidade à ideia melódica que começa no compasso 95. São dois compassos que enfatizam a nota Ré (nota mais aguda que configura o contorno melódico desse trecho), dois compassos enfatizando o Dó# e, na versão de Jacob do Bandolim, mantém-se o padrão de dois compassos na nota Si, ao invés de um do original. Nos compassos 101 e 102, o arranjo mantém a mesma nota do primeiro tempo, o que sustenta a estrutura fundamental da música, mas conduz melodicamente as colcheias ao compasso posterior por notas de passagem, tornando a melodia mais vocal e contínua, o que é uma característica de prolongamento vocal da estrutura melódica original.

Arranjo:



Original:



Figura 9: Valsa *Confidências* (c. 95-106) (NAZARETH, 1913).

O violão de sete cordas, que em muitos momentos faz um contraponto com a melodia, acrescenta frases que são conhecidas dentro do choro como “baixaria<sup>11</sup>”. Estas frases conduzem a linha do baixo para os pontos estruturais da harmonia. Como exemplo, segue a

<sup>11</sup> Baixo contrapontístico e melódico característico do choro executado por instrumentos graves (bombardino, trombone, oficleide, violão de sete cordas). Segundo o Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida: “[...] o gênero *choro* é tradicionalmente caracterizado em sua harmonia pelo uso de acordes não alterados, porém intensamente invertidos, e foi essa característica que propiciou a constante e expressiva movimentação do baixo, carinhosamente denominada pelos próprios músicos chorões de baixaria” (ALMEIDA, 1999, p. 24).

transição do *tema c* para sua variação, em que o baixo faz movimento contrário à melodia, compassos 85 e 87:

Figura 10: Valsa *Confidências* (c. 84-89) (NAZARETH, 1913). Condução dos baixos em movimento contrário nos compassos 85 e 87.

São poucas as alterações harmônicas na gravação feita por Jacob. Elas são feitas pelo violão de seis cordas<sup>12</sup>, o qual faz apenas a marcação rítmica em semínimas durante a música toda, e pelo violão de sete cordas. Se olhadas isoladamente, são simples, como por exemplo, no compasso 18 (Figura 11), em que há um acorde de Lá menor, e o violão de sete cordas faz um Sol no baixo, transformando o acorde de Lá menor em Lá menor com sétima na terceira inversão, mas ao visualizarmos o contexto notamos a construção de uma frase em larga escala. No trecho do compasso 17 ao 24, as mudanças harmônicas do arranjo ocorrem como resultado da frase descendente até a nota Ré por graus conjuntos (c. 22) e da nota de passagem cromática até o Mi (c. 24). Ressaltamos a frase descendente do compasso 24, que é uma condução típica do violão, como expressão local do prolongamento que engloba todo o trecho.

Ao compararmos com a harmonia original da peça, notamos que Jacob do Bandolim optou por algumas modificações relevantes em seu arranjo. Nos primeiros compassos do original (c. 17 e 18, Figura 11), há uma condução de baixo simples, com tônica na posição fundamental seguida da segunda inversão da tríade. Se ampliarmos nossa visão, notamos que há um direcionamento, no original, para o Fá natural por graus conjuntos (c. 21); ou seja, o arranjo não optou pela condução aparentemente mais simples do original, e utilizou o que a

<sup>12</sup> James Tomás Florence (1909 – 1982), violonista, conhecido como Meira, gravou a valsa *Confidências* com Jacob do Bandolim em 1955.



teoria schenkeriana chamaria de desdobramento (ou prolongamento) por meio do contraponto – o baixo se torna aqui mais melódico do que o baixo original.

**Arranjo:**

**Original:**

Mudança de registro

8ª aumentada

Figura 11: Valsa *Confidências* (c. 17-26) (NAZARETH, 1913).

Ressaltamos a harmonia construída por Nazareth como resultado da condução dos baixos nesse trecho (c. 21-25), a qual talvez seja a modificação mais relevante que o arranjo teve. Observamos no original a Dominante com a sétima no baixo da relativa maior da tonalidade (aqui, lá menor, sendo a relativa Dó maior) (c. 21 do original, Figura 11, versão original), que resolve, de acordo com as regras do contraponto, na terça (nota Mi) de Dó Maior com mudança de registro (c. 23-24). Essa frase, construída desde o compasso 17, culmina na cabeça do compasso 25, a qual, logo em seguida, a melodia da mão direita é retomada, iniciando-se outra frase a partir da nota Ré sustenido, criando assim, entre as duas vozes (mão direita e esquerda) um intervalo de oitava aumentada.

Também podemos ter outra perspectiva deste trecho. No compasso 20, a harmonia é

antecipada em um compasso, sendo assim, ele é coerente com a ideia de *antecipação*, que também é recorrente na melodia feita pelo bandolim. Nesse viés, com esse compasso adiantado, o arranjo muda toda a sonoridade do trecho em consequência da frase construída pelo baixo. O acorde de Sol maior com sétima na terceira inversão (compasso 21) é substituído por Mi maior com sétima, seguido de uma tríade de Lá diminuta em segunda inversão, (compasso 23). Vemos na Figura abaixo esse trecho:

The figure shows two musical staves for measures 20-24 of 'Valsa Confidências'. The top staff, labeled 'Arranjo', shows a bass line starting in measure 20 with a chord circled and labeled 'Antecipação'. This chord is a G major with a seventh in third inversion. The bottom staff, labeled 'Original', shows the original bass line for the same measures, starting with a different chord in measure 20. The arrangement's bass line is more active, featuring a descending melodic line from measure 23 onwards, while the original is more static.

Figura 12: Valsa *Confidências* (c. 20-24) (NAZARETH, 1913).

No compasso 60 e 69 (Figura 13), há um empréstimo modal no arranjo que não compromete a estrutura harmônica da música. Nos compassos 68-69, a resolução dominante com sétima é feita na tônica menor ao invés do Lá maior da partitura original. Essa resolução (c. 69) é esperada pelo ouvinte, pois já foi apresentado o empréstimo modal no compasso 60. Ressaltamos o uso da escala descendente no baixo do arranjo entre os compassos 63 ao 69, que substitui o baixo mais estático da partitura original, num movimento melódico típico dessa voz no gênero do Choro.

Original:

Figura 13: Valsa *Confidências* (c. 59-70) (NAZARETH, 1913). Alteração harmônica.

Por meio da análise schenkeriana, é possível desenhar um gráfico que mostre com clareza a estrutura fundamental da peça. Ao visualizarmos a linha fundamental (Figura 14), podemos reconstruir o desdobramento composicional no movimento melódico da música. Esta análise pode ser uma ferramenta para o intérprete escolher todas as suas respirações antes das frases, direções melódicas e dinâmicas como veremos a seguir.

Ao observarmos o gráfico<sup>13</sup> na Figura 14, percebemos claramente que Jacob do Bandolim alterou a música somente na superfície da música, e manteve a estrutura fundamental praticamente intacta. Portanto os gráficos abaixo podem ser utilizados como uma ferramenta interpretativa tanto pelos pianistas, que seguem fielmente a partitura, quanto pelos *pianeiros* e chorões.

A linha fundamental é construída em larga escala por toda a parte **A** (compassos 1-32) do rondó **A B A C A**. O movimento melódico da linha fundamental parte do quinto grau

<sup>13</sup> Nos gráficos apresentados, as mínimas representam a linha fundamental. Nos gráficos schenkerianos, quanto menor o valor da figura rítmica, maior a relação das alturas com as camadas mais superficiais da peça. As figuras rítmicas do gráfico não tem conotação de duração, mas sim de níveis estruturais hierárquicos. Os números dentro dos círculos correspondem aos números de compassos; ligaduras correspondem à subordinação melódica; e ligaduras pontilhadas correspondem à mudança de registro.

da escala, descendo por graus conjuntos até a tônica: 5-4-3-2-1. Praticamente toda a melodia desta parte é construída com notas vizinhas e apojeturas, sendo o tecido do prolongamento composicional explorado amplamente por meio de transferências de registro, seja acima da linha fundamental<sup>14</sup>, ou, como ocorre nos últimos compassos, na resolução 2-1, no registro abaixo daquele em que a maior parte da linha fundamental se desenvolveu<sup>15</sup>. Ressaltamos a voz interna (compassos 21-32), que juntamente com as outras vozes resolve o acorde dominante (Mi maior) e encerra esta seção no primeiro grau menor (Lá menor). Essa voz interna inicia-se no compasso 21 na nota Fá e em graus conjuntos desce até o Sol sustenido (Figura 14).

No compasso 32, temos um arpejo de Lá menor que termina no Lá 4, sendo este prolongado até o início da parte **B**. Podemos notar este prolongamento através da linha pontilhada (que representa a transferência de registro) no fim do gráfico da parte **A** e no início da parte **B**.

Abaixo na Figura 14 temos o gráfico da parte **A**:

The musical score for Part A of the waltz 'Confidências' is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 16, and the second system covers measures 17 to 32. The score is written for piano, with a treble clef for the upper voice and a bass clef for the lower voice. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef is characterized by conjunct motion and slurs. The bass line provides harmonic support with various chords and intervals. In the second system, a specific line labeled 'Voz Interna' (inner voice) is shown in the bass clef, starting on F4 in measure 21 and descending stepwise to G#4 in measure 32. Below the bass line, Roman numerals indicate the harmonic structure: i, V7, i6, VII6, V7, i, V6/V, V2/III, V7/III, III, V4/3, V7, i, vi, i4, V, i. The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 14: Gráfico da Parte A da Valsa *Confidências* (NAZARETH, 1913).

<sup>14</sup> Neste caso, a transferência de registro é uma técnica conhecida como *acoplamento* da teoria schenkeriana (Fraga, 2011, p. 111).

<sup>15</sup> Técnica esta conhecida como *registro obrigatório* na teoria schenkeriana (Fraga, 2011, p. 114).

A parte **B** está na relativa maior (Dó maior). Na primeira casa, a cadência é autêntica em Mi menor, e, com a aproximação cromática na voz superior, *Si- Sib- Lá*, retorna-se ao início do **B**. A segunda casa encerra a seção em Dó maior. Não colocamos no gráfico o acorde de Mi maior com sétima, que prepara a volta da seção **A** em Lá menor, mas ele é considerado estrutural na música (Figura 15. Gráfico em Dó Maior, o III grau passa a ser I nessa análise).

(III = I) V<sup>7</sup> I V<sub>3</sub>/V<sup>7</sup>I V<sup>7</sup>/<sub>vi</sub> vi V<sup>7</sup>/<sub>iii</sub> iii vi ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

Figura 15: Gráfico da Parte B da Valsa *Confidências* (NAZARETH, 1913).

Podemos encontrar dentro da parte **C**, que está na tonalidade homônima (Lá maior), uma linha fundamental que conduz esta seção. No gráfico abaixo está entre parênteses o movimento melódico 3-2-1.

I V I V<sub>2</sub>/<sub>IV</sub> V<sup>7</sup>/<sub>ii</sub> ii VI<sub>2</sub> I<sub>6</sub> V V<sub>6</sub> V I

Figura 16: Gráfico da Parte C da Valsa *Confidências* (NAZARETH, 1913).

Para retornar a parte **A**, temos uma **retransição** com 16 compassos (Figura 17), a qual Jacob não toca em sua interpretação. Ela é construída sobre o baixo pedal em Dó sustenido e termina na dominante de Lá menor. Na Figura 17, podemos observar que toda a **retransição** é construída na ideia da direção cromática do Dó sustenido ao Mi no baixo.

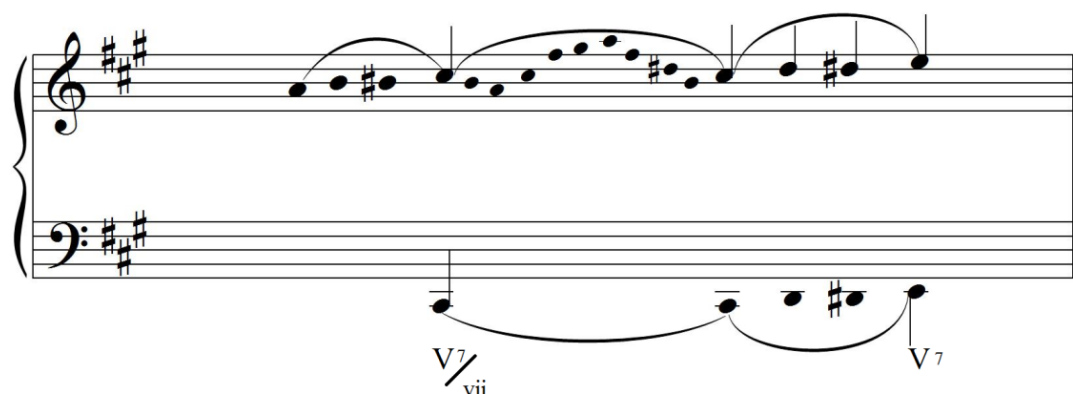


Figura 17: Gráfico da Retransição da Valsa *Confidências* (NAZARETH, 1913).

Ao ouvir este exemplo de Jacob do Bandolim, percebemos o cuidado com que o intérprete tratou a obra original, recriando-a com refinamento e respeitando sua essência. As alterações na superfície da música devem respeitar o contexto em que a peça está inserida, neste caso analisado, o Choro. Este gênero musical tem uma série de regras, ornamentos e maneiras de frasear que foram estabelecidas pela tradição. Portanto há liberdade para usar todas essas ferramentas interpretativas do choro na superfície.

Jacob deixou claro em sua interpretação a diferença entre a estrutura fundamental e a superfície. A análise schenkeriana pode ser uma ferramenta para entender essa diferença. Tendo-a em mente, podemos apreciar e apreender melhor a criatividade e virtuosismo dos chorões.

### 1.3 Análise da música *Odeon*

A análise a seguir tem como objetivo a compreensão do *tango brasileiro Odeon* (1909). Esta servirá como parâmetro comparativo para os arranjos de Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999) e de Hercules Gomes (1980), que serão estudados nos subcapítulos posteriores.

O tango brasileiro *Odeon* foi publicado em 1909 pela Casa Mozart (E. Bevilacqua & Cia.) em edição custeada pelo autor, e dedicado "à distinta empresa Zambelli & Cia.", proprietária do Cinema Odeon, onde o compositor trabalhou de 1909 a 1913 e 1917 a 1919. Nazareth tocava na sala de espera do cinema, do até então mais luxuoso da cidade. Segundo a senhora Ondina Portella Ribeiro Dantas D'Or, amiga da família Nazareth, muitas vezes as pessoas ficavam ouvindo Nazareth tocar na sala de espera ao invés de entrar na sala de

projeção e assistir o filme (depoimento recolhido pelo pesquisador e biógrafo Luiz Antônio de Almeida, *apud* Machado, 2007, p. 94).

A forma de *Odeon* idealizada por Ernesto Nazareth é um Rondó, ABACA, a forma musical mais utilizada no Choro. São três partes contrastantes com 16 compassos cada. É curioso notar que tanto no manuscrito autógrafo como na gravação do próprio Nazareth em 1912 com o flautista Pedro Alcântara, a parte B é repetida novamente no final da peça, gerando a forma estendida ABACABA, ao invés de ABACA, como na edição impressa<sup>16</sup>.

Nunes e Borém (2014) elencam cinco motivos básicos (Figura 18) na construção temática da música.

Quase a totalidade da *Seção A* (c. 1-16) é baseada no motivo *M1* (anacruse cromática descendente de semicolcheias; Ex.1a), seguida imediatamente pelo motivo *M2* (sequência de graus conjuntos descendentes com o ritmo de colcheia pontuada-semicolcheia; Ex.1a). Esses dois motivos, ambos de contornos melódicos descendentes, se impregnaram de tal forma no imaginário de milhões de apreciadores do choro (profissionais e leigos), que a música pode ser reconhecida só pelo seu início, quando aparecem esses dois motivos. Esse contorno melódico descendente geral é compensado esporadicamente pelo contorno do motivo *M3*, que é um arpejo ascendente (Ex.1b). A *Seção A* ainda traz, no seu final, o motivo *M4* (a síncopa brasileira de semicolcheia-colcheia-semicolcheia sequenciada), também de natureza descendente (Ex.1c), e que é reutilizado como o motivo principal de quase toda a *Seção B* (c. 17-32). O motivo *M5*, anacrústico e em semicolcheias como *M1*, só aparece na *Seção C* (c. 33-49; que Nazareth chama de *Trio*), mas seu contorno melódico, baseado na repetição de uma mesma nota, é estacionário (horizontal) (Ex.1d). Mas, ao ser sequenciado, o motivo *M5* constitui a base da *Seção C* e também adquire o contorno melódico descendente geral da obra. (NUNES e BORÉM, 2014, p. 100).

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/136>>. Acesso em 16/03/2017.

Figura 18: Ex. 1a, b, c, d - Motivos básicos (*M1*, *M2*, *M3*, *M4* e *M5*) de *Odeon* e seus contornos melódicos (NUNES e BORÉM, 2014, p. 100).

Além do pensamento formal e motivico apresentado por Nunes e Borém (2014), ressaltamos a coerência do pensamento composicional de Nazareth nos últimos compassos da primeira parte da música *Odeon*, onde encontramos o motivo *M4* elencado por Nunes e Borém (2014). Se observarmos o encadeamento das vozes superiores no prolongamento da dominante do c. 13-15, notamos o idiomatismo (comodidade para a mão direita) na escrita nazarethiana. Também ressaltamos o rico contraponto entre as vozes desse trecho como consequência do motivo de segundas descendentes em bloco (figura abaixo).

Figura 19: *Odeon* (c. 13-15) (NAZARETH, 1909). Como exemplo da riqueza do contraponto deste trecho, elencamos a combinação do retardo do c. 13 para o c. 14 com o tratamento vocal entre baixo e tenor.

Embora os acordes ressaltados na Figura 20 tenham sonoridades que se assemelham



àquelas que viriam a aparecer na música popular brasileira a partir da década de 1950 com o movimento da Bossa Nova, acreditamos que as motivações que levaram Nazareth a utilizá-los sejam distintas daquelas que interessaram aos compositores mais tarde. Na Bossa Nova, tais dissonâncias são arquétipos da sonoridade desse estilo. Neste trecho de *Odeon*, embora se possa descrevê-lo como mera melodia acompanhada, com características eminentemente rítmicas, tais acordes aparecem como resultado da direção melódica (c. 13-15, Figura 20), cuja riqueza consiste no tratamento dado às progressões harmônicas e condução vocal. Ressaltamos o acorde em quartas formado pela condução vocal no segundo tempo do compasso 14. Encontramos outro acorde semelhante (Figura 21) na música *Fon-Fon*, em que notamos o mesmo tratamento de vozes que em *Odeon*.

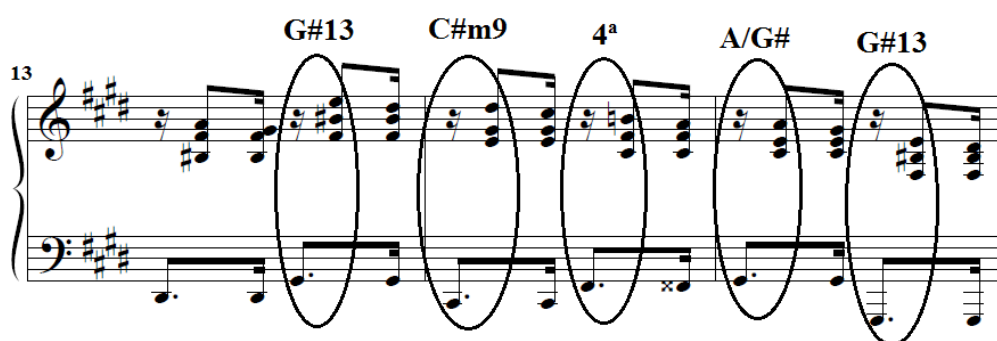


Figura 20: *Odeon* (c. 13-15) (NAZARETH, 1909).



Figura 21: Tango *Fon-Fon* (c. 1-4) (NAZARETH, 1913). Utilização do mesmo do mesmo motivo de segundas descendentes em bloco na mão direita que observamos na música *Odeon*.

Este tratamento dado às progressões harmônicas e condução vocal acima exemplifica a diferença levantada pelo pesquisador Cacá Machado. Tal diferença se dá entre o pensamento polifônico de Nazareth e a construção de melodia acompanhada sob a lógica homofônica de seus contemporâneos, tais como Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. O pesquisador ainda nos informa que “sob uma lógica de construção polifônica: a síncopa surge em sua música sob um jogo de plano de vozes que formam uma complexa trama de texturas sutis” (MACHADO, 2007, p. 99).

Ainda nesta direção, também ressaltamos o tratamento do contraponto da melodia

com o baixo da parte **B** (cabeça dos tempos 1 e 2, c. 19, Figura 22) em que se verifica o cumprimento das regras contrapontísticas, como o que ocorre no segundo tempo do compasso 19, em que o trítone é resolvido da maneira tradicional (resolução da sétima descendente e terça ascendente). Ao mesmo passo em que ocorre esse controle da dimensão vertical, nota-se o movimento contrário e fluente por graus conjuntos entre as vozes extremas. Nota-se, também, na Figura 23, a predominância de consonâncias imperfeitas, seja nos padrões de progressões lineares intervalares<sup>17</sup> em sextas (c. 21-22) ou nas séries de suspensões formadas pelo contraponto de quarta espécie (c. 22-25). Tais suspensões na voz superior ocorrem enquanto o baixo sobe (considerando a transferência de registro no c. 23) com inflexões e intensificações cromáticas. No c. 25, preparando a cadência, ao invés de completar a melodia descendente do soprano por graus conjuntos, o que seria o mais óbvio, Nazareth escreve de maneira que o tenor resolva a 7<sup>a</sup>, evitando a dobra da dissonância (o Si do soprano seguiria naturalmente para Lá antes de completar a escala descendente no Sol#). Ele então inverte o movimento (Fá# e Fá dobrado sustenido), o que torna a melodia mais interessante. As suspensões entre voz superior, baixo e outras vozes são, de qualquer forma, de grande interesse do ponto de vista do contraponto, porque enfatizam a propulsão já proporcionada pelo movimento contrário entre as vozes extremas em direção à cadência.

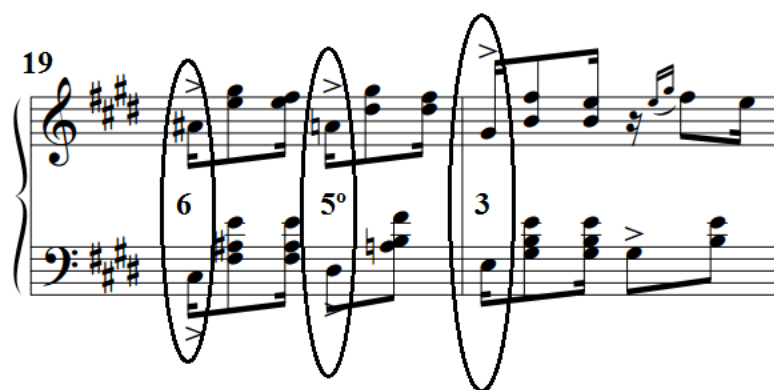


Figura 22: *Odeon* (c. 19-18) (NAZARETH, 1909).

<sup>17</sup> O termo *linear intervallic pattern* foi cunhado por Allen Forte (1982, p. 83) e se refere a sucessões de padrões intervalares entre o baixo e vozes superiores.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 17-19) begins with a first ending marked 'para terminar' and a 'Fine' instruction. The second system (measures 21-24) is characterized by 'Suspensões' (suspensions) and a 'Troca de registro' (register change) in the bass line. The third system (measures 25-28) includes 'n.p.' (non pedale) and 'espress.' (espressivo) markings. The score includes various musical notations such as dynamics (f, dim.), articulation (>), and fingerings (6, 5º, 3).

Figura 23: *Odeon* (c. 17-28) (NAZARETH, 1909). A harmonia do compasso 24 e 25 com o pedal na dominante será usado da mesma forma na parte C nos compassos 50 – 52.

A coerência e unidade desta música se dão através do desenvolvimento de intervallos e motivos rítmicos apresentados na parte A. O motivo rítmico *M4* (NUNES e BORÉM, 2014, p. 100) e contrapontístico das vozes superiores apresentado anteriormente também são desenvolvidos na parte B (Figura 23). Além do motivo rítmico *M4* aparecer da mesma forma que observamos na seção A, em acordes encadeados, também ressaltamos sua utilização, ainda que de maneira sutil, nas segundas descendentes (c. 19-20, Figura 23). Este contraponto entre as vozes superiores também é utilizado na parte C (Trio, c. 37-55) do compasso 45 ao 52 (Figura 24).

Figura 24: *Odeon* (c. 45-52) (NAZARETH, 1909). Os círculos indicam o mesmo tratamento contrapontístico que observamos nas seções **A** e **B** no motivo rítmico *M4*. Pedal na dominante em referência aos compassos 24 e 25 da parte B.

Destacamos o motivo melódico utilizado em toda a peça, o intervalo de segunda menor que também ocorre invertido, como sétima maior (Figura 25 e 26). Ele incide de diversas maneiras, melodicamente (anacruse do c. 1), pelas vozes internas (c. 6-7) e intermitentemente (c. 19-20).

Figura 25: Intervalos de segunda menor (representado pelo nº2 na figura) que também ocorre invertido, como sétima maior (representado pelo nº7). Ocorrência: melódica (anacruse do c. 1; 6-7; 14); pelas vozes internas (c. 6-7) e intermitentemente (c. 19-20).

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system (measures 21-26) is marked 'sempre sec.' and features a descending eighth-note melody in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The second system (measures 25-30) is marked 'espress.' and 'f', showing a more active right hand with eighth-note patterns and a steady bass line. The third system (measures 37-44) is labeled 'Trio' and features a rhythmic pattern of eighth-note chords in the right hand and a simple bass line. The fourth system (measures 45-49) is marked 'mimoso' and 'f e rit.', showing a slower, more expressive right hand with chords and a bass line with eighth notes. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4.

Figura 26: Intervalo de segunda menor (representado pelo nº2 na figura) que também ocorre invertido, como sétima maior (representado pelo nº7). Ocorrência: melódica (c. 21-22; 23-26; 45); pelas vozes internas (c. 50-52) e intermitentemente (c. 37-38; 45-49).

Apontamos anteriormente que o tango *Fon-fon* (NAZARETH, 1913) utiliza o motivo de segundas descendentes em bloco na mão direita (*M4*) presentes também em *Odeon*. Além dessa similaridade, que encontramos na primeira seção (c. 1-16, Figura 27), constatamos também a utilização de *M1* invertido no início e das segundas descendentes na terceira seção (c. 50-65) da peça.

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of the tango 'Fon-Fon'. The first system, starting at measure 1, features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The bass clef part is labeled 'MI Invertido'. A circled chord in the treble clef is labeled 'M4'. Several descending eighth-note patterns in the treble clef are marked with '2ª' and arrows. The second system starts at measure 50 and continues with similar descending eighth-note patterns in the treble clef, also marked with '2ª' and arrows. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Figura 27: Tango *Fon-Fon* (c.1-4; 50-53) (NAZARETH, 1913). *MI* invertido na anacruse do c. 1, *M4* durante a primeira seção e com segundas descendentes no soprano, tanto na primeira quanto na terceira seção.

Notamos nesta análise a maneira como Nazareth tratava os detalhes de condução vocal em sua composição e como tais detalhes revelam o porquê de ser considerado como o compositor que deu um toque de sofisticação à música dos chorões (CAZES, 1998). Conforme o historiador Severiano (2013, p. 39) menciona, o pianista estilizou o choro de forma magistral. Por meio dos motivos rítmicos, contrapontísticos e melódicos notamos em *Odeon* um discurso musical consistente. Segundo Nunes e Borém (2014, p. 109), esta peça é um clássico do repertório do choro, possuindo unidade e coerência composicional.

#### 1.4 Arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para *Odeon*

Carolina Cardoso de Menezes (1916-1999) nasceu em um ambiente propício para seu desenvolvimento musical. Filha do *pianeiro* Oswaldo Cardoso de Menezes (1893-1935), conhecido como Menezes Filho, e neta de Antônio Frederico Cardoso de Menezes (1848-1915), compositor de música popular, casado com a pianista portuguesa Judite Ribas<sup>18</sup> (1846-1928). Segundo Rosa (2014, p. 120), a família Menezes se fez “à semelhança do famoso clã dos Bach, do qual fez parte o compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750)”.

Conforme Marcondes (*apud* Rosa, 2014, p. 208), Carolina Cardoso de Menezes se

<sup>18</sup> Judite Riche Ribas (1846-1828). Ano de nascimento e morte conforme site <https://sites.google.com/site/ribasmusicos2/Judite-Riche-Ribas>. Acesso em: 26/09/2016.

formou em teoria e solfejo no Instituto Nacional de Música (1930), passando a estudar com seu primo Newton Pádua, que seria um dos fundadores da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Trabalhou em diversas rádios do Rio de Janeiro, tais como: Sociedade; Educadora; Philips e Mayrink Veiga.

Em 1939, participou do Festival Ernesto Nazareth, realizado pela Associação dos Artistas Brasileiros. Este evento foi marcado pela conferência proferida por Brasília Itiberê. Mário de Andrade, que estava presente, nos deixou o seguinte relato:

É verdade também que o festival estava interessantissimamente bem composto, com as execuções dos tangos de Nazareth entregues a pianistas como Mario Azevedo, Arnaldo Rebello e Carolina Cardoso de Menezes. Além destes, havia enorme curiosidade em escutar as execuções de Henrique Vogeler, um pianista do gênero e do tempo de Ernesto Nazareth, com todas as probabilidades de conservar, portanto, as tradições do estilo. Não foi exactamente uma decepção, mas na verdade é que a senhorita Cardoso de Menezes, que não conheceu Nazareth nem lhe guarda a tradição, mas está perfeitamente imbuída do espírito da música nacional dos nossos dias, me pareceu muito mais dentro do estilo adequado dos tangos. Foi Ella a grande nota pianística do festival, executando o “Turuna” e “Chave de Ouro” com uma graça, uma naturalidade, uma untuosidade sonora e um riqueza de acentos de deliciosissimo carater. Ela era a verdadeira tradição (ANDRADE, 1963, p. 319).

Apesar da “senhorita Menezes” não ter conhecido Nazareth, provavelmente seu pai, o *pianeiro* Menezes Filho, o conheceu. Portanto, concluímos que a tradição estava na casa da família Menezes.

Quanto à interpretação, Andrade (1963) diz que Menezes está dentro do “estilo adequado dos tangos”, toca com “untuosidade sonora”, ou seja, um toque leve e fluido, e com “riqueza de acentos”. Rosa (2014, p. 208) concorda com Andrade ao dizer que o toque da referida pianista é leve, belo e com inventividade rítmica. Já Cazes (1998, p. 36) resume com um adjetivo “pianeira suingadíssima”.

A escolha de Carolina Cardoso de Menezes para análise também se justifica por ela ser uma das pianistas responsáveis pela redescoberta da obra de Nazareth com a perspectiva de um músico popular. O pesquisador Cacá Machado (2007, p. 15) nos informa sobre o esquecimento relativo acerca da obra de Nazareth, sobretudo após sua morte em 1934, e sua “redescoberta em relação ao grande público” a partir da década de 1950. Tal fato se dá por meio da inclusão de peças de Nazareth no repertório do pianista Arnaldo Rebello, das gravações da pianista Carolina Cardoso de Menezes em 1952, da pianista Eudóxia de Barros que se torna uma grande divulgadora da obra de Nazareth e da gravação dos dois álbuns duplos por Arthur Moreira Lima em 1975 e 1977.

O arranjo<sup>19</sup> de Menezes para a música *Odeon* (1909), que se encontra no disco *Os Pianeiros* (1986), pode ser considerado um arranjo simples se comparado com Radamés Gnattali, pianista dezesseis anos mais velho que ela, ou de André Mehmari, pianista dos dias de hoje. Embora simples, podemos vê-lo como o mais próximo de uma leitura à primeira vista de um pianista popular, em que o texto musical funciona como um guia da estrutura básica da música. Podemos também inferir que este exemplo talvez fosse o mais próximo da execução de um *pianeiro* que toca de “ouvido”. Veremos a seguir que é possível acompanhar o raciocínio musical de Menezes em seus acréscimos e omissões do texto original.

Como mencionado no subcapítulo anterior, a forma de *Odeon* é um rondó **AA-BB-A-CC-A**, e o arranjo segue a mesma estrutura formal. Menezes não toca da mesma maneira em todas as repetições, e desta forma, o arranjo se enquadra em **AA'-BB-A-CC'-A**".

Entendemos a seção **A** (c. 1-16) como um período duplo (8c.+8c.), antecedente (c. 1-8) e consequente (c. 5-16). Diante dessa perspectiva, vemos que não há mudança alguma na música nos primeiros compassos (c. 1-4), apenas uma mudança rítmica que gera o “balanço”, ou o gingado (escrito na partitura original, Figura 28). A mão direita faz o acorde, na mesma inversão, dividido em três semicolcheias. O acento do acompanhamento na segunda colcheia de cada tempo é conservado entre duas semicolcheias pela iteração simultânea das duas notas superiores dos acordes.

**Arranjo:**

**Original:**

Figura 28: Primeiros compassos de *Odeon* (NAZARETH, 1909). Arranjo de Menezes (1986).

Observamos as primeiras mudanças significativas nos últimos compassos do antecedente (c. 5-8, Figura 29). A melodia, tocada pela mão esquerda, é dobrada pela direita.

<sup>19</sup> A transcrição dos trechos utilizados do arranjo de Carolina Cardozo de Menezes foi realizada pelo autor da dissertação (Anexo A).



No sexto compasso, há a primeira nota omitida do arranjo e, no sétimo compasso, há o acréscimo de um contraponto na mão esquerda que faz referência direta ao início da melodia. Este contraponto é feito em pianíssimo, enquanto a melodia da mão direita é destacada até a primeira nota do compasso nove. Na partitura original, a nota Mi não aparece oitavada no primeiro tempo do compasso nove, pois há uma mudança de registro na resolução desta frase.

**Arranjo:**

The image displays two musical staves for the piece 'Odeon'. The top staff, labeled 'Arranjo', shows a piano arrangement. The right hand (treble clef) plays the melody, with four downward arrows indicating it is an octave higher than the original. The left hand (bass clef) provides a counterpoint, with a circle around a note in the sixth measure. The bottom staff, labeled 'Original', shows the original score. The right hand plays the melody, and the left hand plays the original counterpoint. A circle in the sixth measure of the original left hand indicates a note that was omitted in the arrangement. An arrow points from this circle to the corresponding note in the arrangement's left hand. The original score includes a 'sec.' (second ending) marking in the seventh measure of the right hand.

Figura 29: Arranjo de *Odeon* (c. 4-11). As setas indicam a melodia dobrada em uma oitava acima. O círculo mostra o motivo cromático do início da melodia usado antecipadamente como contraponto. Partitura Original de *Odeon* (c. 5-9). O círculo indica a nota que foi omitida no arranjo (c. 6, última semicolcheia da mão esquerda).

Nos compassos 5, 6 e 7, Menezes preenche com duas semicolcheias o espaço entre a colcheia pontuada e a semicolcheia da melodia. Desta forma, a mão direita toca a melodia oitavada com este preenchimento, completando assim o grupo de quatro semicolcheias, e a mão esquerda toca a melodia como no original. O preenchimento da síncopa (neste caso: colcheia pontuada, semicolcheia) é denominado pelo pesquisador Cacá Machado (p. 52, 2007) de *síncopa cheia*<sup>20</sup>.

Ao usar este procedimento, Menezes demonstra seu conhecimento acerca do estilo nazarethiano de composição. Ao fazê-lo, podemos supor que há uma citação indireta da segunda parte (c. 17- 49) da música *Tenebroso* (NAZARETH, 1913), onde encontramos o mesmo procedimento melódico (Figura 30).

A utilização desta ferramenta para preencher a melodia com semicolcheias pode ser encontrada de diversas maneiras na obra de Nazareth e de outros compositores do mesmo

<sup>20</sup> O conceito de síncopa cheia será tratado com maiores detalhes no terceiro capítulo desta dissertação.

estilo e gênero musical, portanto esta suposição é levantada devido à grande semelhança entre as duas músicas, o que não exclui o fato deste procedimento ser usado simplesmente como uma ferramenta interpretativa dos pianistas populares.

**Tenebroso:**

The musical score for 'Tenebroso' consists of two systems of music. The first system covers measures 29 to 33, and the second system covers measures 34 to 38. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody is primarily in the treble clef, with a steady accompaniment in the bass clef. Circles are drawn around the first and last notes of four-measure groups in the treble staff, indicating a specific melodic pattern where the notes are accented on the first and fourth beats of the group.

**Arranjo de Odeon:**

The musical score for 'Arranjo de Odeon' consists of a single system of music covering measures 4 to 7. The key signature is three sharps (F#, C#, and G#). The melody is primarily in the treble clef, with a steady accompaniment in the bass clef. Circles are drawn around the first and last notes of four-measure groups in the treble staff, indicating a specific melodic pattern where the notes are accented on the first and fourth beats of the group.

Figura 30: *Tenebroso* (c. 29-38, NAZARETH, 1913). Arranjo de *Odeon* (c. 4-7). Os círculos acima indicam o mesmo procedimento melódico, em que as notas a serem destacadas estão na primeira e última semicolcheia do grupo de quatro, as duas notas entre as destacadas completam um arpejo ascendentemente.

Menezes continua a utilizar essa mesma mudança rítmica do início da música no início da frase consequente da parte A (c. 9-16). Nos últimos quatro compassos, a mão direita toca exatamente como no original, exceto no compasso dezesseis, no qual a segunda colcheia é tocada duas oitavas acima.

**Arranjo de Odeon:**
**Partitura Original:**

Figura 31: Arranjo de *Odeon* (c. 12-16). Partitura Original de *Odeon* (c. 13-16). Os círculos indicam as notas omitidas no arranjo, apenas o último círculo com a seta mostra a mudança de registro em duas oitavas no arranjo.

A mão esquerda (c. 13-16, Figura 31) omite a nota repetida dos graves e curiosamente omite o primeiro tempo do compasso quatorze, no qual justamente ocorre a tônica da música. Esta omissão do primeiro tempo gera um pequeno acento no segundo tempo, que é uma característica da música popular brasileira, sobretudo no choro e no samba: o acento no segundo tempo do compasso binário. Estas omissões dialogam com outros pontos cadenciais da peça em que também há omissões na mão esquerda (c. 23; Figura 32).

Assim como a seção **A**, entendemos a seção **B** como um período duplo (8c.+8c.), antecedente (c. 17-24) e consequente (c. 25-32). A numeração difere em um compasso entre o arranjo de Menezes e a partitura original. Essa diferença ocorre devido à última repetição da seção **A**, que utiliza o compasso 17 como o final da música. No arranjo, a última repetição do **A** é realizada com variação e escrita depois da seção **C**. Portanto, a numeração não se configura da mesma forma nas duas partituras.

Encontramos algumas mudanças na seção **B**. No início, a apoiatura do compasso 17 é feita com a omissão da nota Ré# e de semelhante modo nos compassos 19 e 25. As notas da mão direita são exatamente iguais em ambas às partituras, muda-se em alguns momentos a acentuação, que é perceptível ao ouvirmos a execução de Menezes. Já na mão esquerda, há a acentuação de uma condução melódica no baixo, que ressalta uma voz interna encontrada na estrutura harmônica vertical (c. 21-24; Figura 32). Para tanto, Menezes não toca o acompanhamento rítmico-harmônico da partitura original. Nos compassos 24-25, ressaltamos a criação da pianista, onde há uma linha contrapontística na mão esquerda que faz referência

ao violão de sete cordas.

Notamos um procedimento típico do pianista popular, a melodia oitavada na nota mais grave e mais aguda com harmonia preenchendo este espaço. Na seção **A**, Menezes utilizou essa ferramenta nos compassos 5, 6 e 7 (Figura 30), e na seção **B** vemos uma referência a este procedimento (c. 18-19) ao utilizar a oitava em detrimento do contraponto feito por Nazareth.

**Arranjo:**

Musical score for the 'Arranjo' (Arrangement) of Odeon, measures 17-25. The score is in G major and 2/4 time. It shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Circles highlight specific melodic phrases in measures 18, 19, 22, and 24.

**Original:**

Musical score for the 'Original' of Odeon, measures 17-25. The score is in G major and 2/4 time. It shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Circles highlight specific melodic phrases in measures 18, 19, 22, and 24. The score includes performance instructions such as "para terminar", "Fine", "espress.", "f6", "5º", "sempre sec.", and "dim."

Figura 32: Arranjo de *Odeon* (c. 17-25). Partitura Original de *Odeon* (c. 17-28). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras.

No arranjo, o início da frase consequente (c. 25-28) é igual ao início do antecedente (c. 17-20). Nos compassos 29-32, observamos o mesmo procedimento utilizado nos últimos compassos do antecedente (c. 21-24), em que ocorre a acentuação de outra linha melódica na mão esquerda, que na partitura original, está embutida na estrutura harmônica vertical (Figura 33).

**Arranjo:**

**Original**

Figura 33: Arranjo de *Odeon* (c. 26-34). Partitura Original de *Odeon* (c. 29-36). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras.

Destacamos a maneira como a pianista cria interesse no ouvinte (que já conhece a peça) ao fazer pequenas modificações, como estas frases acentuadas da mão esquerda (c. 21-24, Figura 32; 29-32, Figura 33) que no original, ficam embutidas na harmonia. A expectativa do ouvinte é surpreendida com a novidade (c. 21-24), e cria interesse com variação da frase (c. 29-32) em sua reincidência. Estas frases dão unidade e coerência ao arranjo, pois fazem alusão ao fraseado do violão, assim como o tema da seção **A**.

A seção **C** não apresenta grandes diferenças em relação ao original. Assim como na

seção **B**, a mão direita não sofre alterações, apenas uma nota é omitida no compasso 52 (Figura 35). A mão esquerda começa com algumas mudanças (Figura 34). Ressaltamos a pequena variação no compasso 39, onde a pianista constrói pequenos motivos arpejados na região grave do piano, assim como o violão na roda de choro.

**Arranjo:**

**Original:**

Figura 34: Arranjo de *Odeon* (c. 35-42). Partitura Original de *Odeon* (c. 37-40). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras. Os fortíssimos tocados em oitava na mão esquerda são substituídos por acordes arpejados (c. 36-37; 40-41). Um arpejo substitui o acorde quebrado c. 39.

Assim como na seção **B**, também encontramos a acentuação de uma condução melódica no baixo, que ressalta uma voz interna encontrada na estrutura harmônica vertical na seção **C** (c. 44-50; Figura 35). Menezes em seu arranjo omite o baixo pedal em Si do final deste trecho (partitura original; c. 50-52). Ressaltamos a harmonia do compasso 50 do arranjo, que em decorrência deste novo fraseado da mão esquerda, ao invés do acorde de Fá sustenido com sétima em cima do baixo pedal em Si, o som resultante ainda é de função Dominante da Dominante (no contexto de Mi maior), porém, com a terça omitida e a quinta diminuta no baixo. Assim como observamos anteriormente na análise de *Odeon*, em que os acordes podem ser descritos sob a perspectiva de mera melodia acompanhada, com características eminentemente rítmicas, neste trecho (c. 50 do arranjo; Figura 35), a harmonia também aparece como resultado da direção melódica cuja riqueza consiste no tratamento dado às progressões harmônicas e condução vocal.

O Dó natural (c. 50; Figura 35) tem a função de nota de passagem, onde ressaltamos o intervalo de segunda menor. Neste fraseado de baixo, observamos a coerência com a composição ao notarmos os intervalos melódicos utilizados, que são segundas menores. Estes intervallos são motivos melódicos desenvolvidos durante toda a peça original, como mencionamos na análise anterior, no subcapítulo 1.3.

**Arranjo:**

**Original:**

Figura 35: Arranjo de *Odeon* (c. 43-54). Partitura Original de *Odeon* (c. 45-55). Os círculos indicam as diferenças entre as duas partituras. Segundo tempo do c. 50 há mudança de harmonia em favor do fraseado da mão esquerda. Omissão da cabeça do segundo tempo (c. 52).

Menezes não repete da mesma maneira a última seção A. Em dois momentos, a pianista insere um caráter contrastante na peça. São duas frases cantadas, uma com a melodia oitavada com acordes na colcheia, e a outra um contraponto na mão direita (c. 63-66; Figura

36). Neste trecho, também observamos como a pianista cria interesse no ouvinte ao fazer modificações significativas sem comprometer a identidade da peça.

**Arranjo:** **Nova linha melódica**

**Original:**

Figura 36: Arranjo de *Odeon* (c. 59-69). Partitura Original de *Odeon* (c. 5-12). Os círculos indicam os locais onde Menezes fez mudanças significativas. Criação de linha melódica em contraponto com o baixo (c. 63-66).

A partir desta análise do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para a música *Odeon* (1909), constatamos que houve apuro técnico, pois o toque e o balanço dado à música são de uma dificuldade estilística, e não mecânica. Quanto aos acréscimos e omissões, Menezes demonstrou conhecimento acerca da obra de Nazareth ao fazer uma provável citação indireta da música *Tenebroso* (1913), e mostrou ciência do campo estilístico em que a obra está inserida. Nas seções **B** e **C**, observamos a unidade do arranjo nas frases criativas ou retiradas da harmonia já existente da mão esquerda, que faz alusão ao fraseado do violão assim como o tema da seção **A**.

Este caso é um exemplo de como a interpretação de um texto musical por um



pianista popular (*planeiro*) pode resultar em um arranjo. Observamos a ideia de projeção dos grupos de choro ao piano ao vermos o valor criativo dado ao fraseado da mão esquerda, que remete ao violão de sete cordas e à rítmica do cavaco, que por sua vez se apresenta por meio das semicolcheias do acompanhamento da mão direita logo no início do arranjo.

### 1.5 Arranjo de Hercules Gomes para *Odeon*

Hercules Francisco Pinto Gomes (1980), pianista natural de Vitória (ES), estudou na Escola de Música do Espírito Santo (a então EMES) e se formou no curso de Música Popular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ganhou o *11º Prêmio Nabor Pires de Camargo – Instrumentista* promovido pela Fundação Pró-Memória de Indaiatuba (2012). Em 2015, participou do projeto *Gravação dos Concertos Cariocas de Radamés Gnattali* no qual interpretou o Concerto Carioca nº 2 com a Orquestra Sinfônica de Campinas<sup>21</sup>.

O primeiro trabalho solo do pianista foi o CD *Pianismo* (2013), nele podemos observar suas influências de ritmos brasileiros, jazz e de música erudita. Neste CD, encontramos seu arranjo para a música *Odeon*<sup>22</sup>.

Acerca do referido CD, o repórter e crítico de música do Jornal *O Estado de S. Paulo*, Julio Maria (2013) nos informa que: “mesmo os solos que parecem improvisos são cuidadosamente definidos. Sua música, contudo, se comunica fácil e flui sem pedantismo.”<sup>23</sup> Nesse sentido, por mais que sejamos levados a supor que o músico popular toque intuitivamente e de “improviso”, temos referências de que a interpretação arranjada de uma obra é pensada cuidadosamente para que haja comunicação entre o compositor, o intérprete, o arranjador e o público.

Ainda neste sentido, o jornalista e crítico musical, colaborador do Jornal *O Estado de S. Paulo*, João Marcos Coelho (2013) enxerga Hercules Gomes dentro de uma linhagem de *planeiros* que tem sua origem em Ernesto Nazareth:

A linhagem do pianismo brasileiro é sutil como a moqueca de peixe capixaba. Nasceu com os planeiros do final do século XIX e início do XX, como Ernesto Nazareth, continuou com mestres Francisco Mignone e Radamés Gnattali. E parece renascer com Hercules Gomes e seu *Pianismo*.... Ele trafega longe das matrizes

<sup>21</sup> Disponível em: <http://herculesgomes.com/bio/>. Acesso em: 27/09/2016.

<sup>22</sup> Partitura disponível em: < <http://herculesgomes.com/partituras/>>. Acesso em: 27/09/2016.

<sup>23</sup> Caderno 2 do jornal O Estado de S. Paulo, 9 de agosto de 2013.

Disponível em: <http://herculesgomes.com/wp-content/uploads/2014/06/Clipping-A1-Jornal-O-Estado-de-S%C3%A3o-Paulo.jpg>. Acesso em: 27/09/2016.

jazzísticas, prefere assumir maneirismos tipicamente brasileiros, como o de Nazareth. Por isso é bom começar ouvindo a última faixa, *Odeon*. Como manda a regra do bom pianista que não tem medo de esconder deficiências no uso do pedal de ressonância, Hercules o descarta. Tudo fica limpo, o staccato perfeito, o fraseado leve. A pitada final são as sutilezas de toque refinado típicas dos pianistas clássicos (COELHO, 2013).

Com relação à interpretação a que o crítico musical se refere quando comenta “o som limpo, *staccato* perfeito e fraseado leve”, se compararmos com as afirmações que mencionamos antes acerca da pianista Carolina Cardoso de Menezes, encontraremos semelhanças quanto ao toque, pois “staccato perfeito” está intimamente ligado à “riqueza de acentos” (ANDRADE, 1976, p. 319) de Menezes. O fraseado leve também é mencionado por Rosa (2014, p. 208) ao discorrer sobre a referida pianista.

Apesar das semelhanças de toque e ambos os pianistas pertencerem à prática *planeira*, encontraremos grandes diferenças nos arranjos. Essas diferenças se dão pela vivência musical de cada intérprete arranjador.

Os arranjos de Hercules Gomes, como já mencionado anteriormente, são chamados pelo pianista de *Transcrições Nazarethianas*. Até o momento, o pianista fez oito transcrições das músicas de Nazareth, em que *Odeon* foi a primeira delas. Hercules Gomes nos explica o que são suas transcrições:

As transcrições são exatamente isso, as músicas do Ernesto Nazareth só que com uma carga de influência que eu adquiri ouvindo esses outros pianistas, que vieram depois de Nazareth, como Radamés, no *Odeon* eu ponho coisas dele, fiz um arranjo de *Confidência* que também coloco coisas dele; como do Maestro Gaó; da própria Carolina; do Mehmari; do Laércio de Freitas. Então, eu pego essas influências que estão em mim incorporadas e coloco nas músicas de Nazareth.

Em seu processo de construção do arranjo, o primeiro contato que tem é com a gravação da música e não a partitura. Vejamos nas palavras do pianista como se dá a concepção de suas transcrições:

Eu sempre faço assim: sento no piano e vou tocando, deixo fluir. Sempre tenho uma ideia do que eu quero que seja. Fui fazer o *Brejeiro*, por exemplo, e pensei: quero que soe como o regional do Jacob do Bandolim, com aquele balanço. Se ele é meio “amaxixado”, eu coloco um baixo igual ao que a Tia Amélia fazia. Eu tenho umas guias, mas, no geral, eu sento ao piano e saio improvisando. Quando tem a melodia, eu crio em cima da melodia, improvisando no sentido de criar em cima daquilo na hora e, então, pego as melhores ideias e escrevo.

Mais especificamente, o pianista relata sucintamente sua *transcrição* de *Odeon*:

Já que o assunto é *Odeon*, nele eu pensei em outros instrumentos. [...] As “baixarias” eu pensei no violão de sete cordas. Esse arranjo eu não fiz com tanta consciência, eu tirei pouca coisa porque eu nem conhecia os *Planeiros*. O engraçado é que, depois, eu percebi que tem muita coisa que eu fiz que a Carolina fazia, que a Tia Amélia fazia. Por quê? Porque eu ouvi Cesar Camargo Mariano e os pianistas que vieram bem depois e que também acabaram ouvindo e absorvendo esse tipo de coisa. [...] A Carolina também usava a mão direita mais *swingada* no A. Enfim, eu tirei uma coisa

ou outra do Radamés e de regional de choro. Na época eu fiquei em dúvida, será que eu faço em Dó sustenido menor ou em Ré menor? Porque no choro eles tocam em Ré menor, geralmente, mas resolvi fazer no original mesmo.

O arranjo de Hercules Gomes é mais virtuosístico que o de Carolina Cardoso de Menezes e com ele podemos averiguar como se dá a afirmação de Baptista Siqueira, “os *pianeiros* eram verdadeiros malabaristas do teclado” (SIQUEIRA *apud* BLOES, 2006, p. 62). Não um malabarismo “gratuito”, mas embasado na prática e no estilo chorado de se tocar.

Nas Figuras abaixo podemos observar como se dá o virtuosismo e a criatividade de Hercules Gomes. Logo no início da música, o pianista mostra suas referências ao colocar a velocidade da música com a indicação *Pianeirando*, o que contrapõe à indicação de Nazareth, *gingando*.

Ressaltamos sua criatividade nos primeiros compassos (c.1-3, Figura 37), onde o pianista cria uma linha de baixo para contrapor à melodia, que no arranjo está oitavada. Nesta linha de baixo, observamos a coerência com a composição ao notarmos os intervalos melódicos utilizados, que são segundas menores. Estes intervalos são motivos melódicos desenvolvidos durante toda a peça original, assim como já foi considerado no subcapítulo 1.3 *Análise da música Odeon*.

Encontramos uma passagem de virtuosismo no compasso 4, e podemos considerá-la como uma ornamentação.

Arranjo: Pianeirando ♩ = 106

Original:

Figura 37: Arranjo de *Odeon* (c. 1-7). Partitura Original (c. 1-8). No arranjo, a melodia é tocada uma oitava acima; há a adição de uma linha de baixo (c. 1-3); melodia dobrada (c.5-7). Compasso 4, efeito no primeiro tempo em semicolcheias e fusas que geram a impressão de virtuosismo.

Nos compassos 3, Hercules Gomes preenche melodicamente com duas semicolcheias a melodia original. O preenchimento da síncopa, como já foi citado anteriormente, é denominado pelo pesquisador Cacá Machado (p. 52, 2007) de *síncopa cheia*. Neste caso, ele é semelhante ao que a pianista Carolina Cardoso de Menezes utilizou em seu arranjo (c. 5-7, Figura 38). Ao usar este procedimento, o referido pianista reconhece, ainda que inconsciente na época em que fez a transcrição, a ideia da pianista Carolina Cardoso de Menezes: “A Carolina também usava a mão direita mais *swingada* no A”. Assim podemos ver especificamente como se dá a *transcrição* feita por Hercules Gomes de pianistas que o influenciaram. Lembramos, como citado no subcapítulo anterior, a semelhança com a segunda parte (c. 17- 49) da música *Tenebroso* (NAZARETH, 1913), onde encontramos o mesmo procedimento melódico.

A utilização desta ferramenta para preencher a melodia com semicolcheias pode ser

encontrada de diversas maneiras na obra de Nazareth, de outros compositores do mesmo estilo e gênero musical e de outros intérpretes arranjadores. Portanto, a utilização deste procedimento tem se evidenciado como uma ferramenta interpretativa dos pianistas populares.

Também encontramos a mesma célula rítmica de acompanhamento nos dois arranjos. Em Hercules Gomes, ela não se apresenta de forma evidente por estar incorporada à melodia e dividida pela grafia musical entre os dois pentagramas (c. 1-2, Figura 38). Já em Menezes, ela é evidenciada pela mão direita (c. 1-3), que tem nestes compassos a função de acompanhamento.

**Hercules Gomes:**

**Célula de acompanhamento**

**C.C. Menezes:**

**Célula de acompanhamento**

Figura 38: Arranjo de H. Gomes para *Odeon* (c. 1-7). Arranjo de C. C. de Menezes para *Odeon* (c. 1-7). Utilização do mesmo procedimento melódico, em Gomes (c.3) e em Menezes (c. 5-6). A melodia é tocada oitavada nos 2 arranjos (c. 5-7), embora em oitavas diferentes.

Hercules Gomes faz o uso da enarmonia em vários trechos do arranjo, supomos que seja para facilitar a leitura do pianista. Como exemplo, podemos observar essas mudanças no compasso 7, ao invés de Si sustenido, ele usa Dó natural (Figura 37) e no compasso 14, onde

ocorre o Fá dobrado sustendo o pianista utiliza o Sol natural (Figura 39).

Nos compassos 13-15 (Figura 39), o arranjo apresenta maior movimentação rítmica em ambas as mãos. A mão direita utiliza a mesma célula rítmica de acompanhamento do início do arranjo, que também havia sido utilizada pela pianista Menezes. Há uma mudança de função harmônica no compasso 17 do arranjo, que corresponde ao 18 da partitura original. Essa mudança, embora simples, demonstra a intenção musical do intérprete arranjador neste trecho de criar um impulso para a parte **B**, minimizando o efeito cadencial da parte **A**, através de mudar a qualidade do acorde da tônica Dó sustenido menor para maior, tornando-o dominante do próximo acorde, além de usar movimentação rítmica que favorece a continuidade (Figura 39).

Esta mudança harmônica é um exemplo claro da interpretação de um *pianeiro*, que além de nuances interpretativas, como respiração, intenção agógica, inflexões de frase, ele muda a função harmônica de um acorde para enfatizar seu pensamento interpretativo.

### Arranjo:

8

Linha de Baixo

12

16

1. 2.

*scherzando*

V

### Original:

13

1.

17

*para terminar*

*Fine*

2.

*espress.*

*f*

i

Figura 39: Arranjo de *Odeon* (c. 8-19). Partitura Original (c. 13-20). Nos compassos 13-15 do arranjo, a mão direita quebra o acorde, a nota mais grave fica entre as 2 semicolcheias da melodia.

Hercules Gomes utiliza o mesmo procedimento do início da música nos primeiros compassos da frase consequente da parte A (c. 9-10) com apenas uma pequena variação na linha de baixo. A Figura 40 mostra essa pequena variação, na qual a condução harmônica permanece a mesma, mas, ao invés de ornamentação de Dó sustenido no baixo, há progressão por nota de passagem, de Dó sustenido (tríade em posição fundamental) à sua primeira inversão conduzida por graus conjuntos, caracterizando a progressão típica do baixo fluente de choro:

**Início da música:**
**Primeiros compassos da frase consequente da parte A:**

Figura 40: Arranjo de *Odeon* (c. 1-3, 8-11).

No início da seção **B**, Hercules Gomes coloca a indicação: *scherzando*. Já na partitura original, há a indicação: *espress*. É evidente que a utilização de tal palavra está como indicação de caráter musical, e não como forma de composição. Segundo Schoenberg, “o scherzo é, nitidamente uma peça instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos (1991, p.184).” Schoenberg ainda nos diz que o scherzo “revela características como: vivacidade, cintilância, brilho, espíritosidade, entusiasmo, arrebatamento, ardor, ferocidade, energia, veemência, paixão, dramaticidade, tragicidade, heroísmo, gigantismo etc.” (1991, p.184). Ao ser confrontado com esta questão, Hercules Gomes nos explica sua escolha: “Pois é, penso mais staccato, brincando. Eu quis ser um pouco chique. Poderia ter colocado *brincando*, ficaria mais original em português. Foi uma das primeiras que escrevi desse disco. Pediam-me muito a transcrição”.

O pianista arranjador coloca maior movimentação na parte **B**. Podemos observar as diferenças na figura abaixo. Os círculos azuis mostram as mudanças na ornamentação, que ao invés de fazer a apojetura, Hercules Gomes faz três semicolcheias com direção melódica descendente, exceto no segundo tempo do compasso 26 e 28. Os círculos vermelhos indicam as mudanças nas linhas de baixo. Ressaltamos a mudança do segundo tempo do compasso 20, em que há o mesmo motivo rítmico e melódico do início da música (anacruse para o c. 1) em movimento contrário, e o compasso 26, em que o arranjador quebra a movimentação da mão esquerda.



## Arranjo:

*scherzando*

17

21

25

*F#m7/A* *A°* *E°*

## Original:

*espress.*

17

21

25

*F#m/A* *Am6* *A#*

*para terminar* *Fine* *sempre sec.* *f* *sempre sec.*

Figura 41: Arranjo de *Odeon* (c. 17-28). Partitura Original (c. 17-28). Círculo azul: alterações na ornamentação. Círculo vermelho: alterações na condução dos baixos.

Observamos, nos compassos 23-25, o mesmo comportamento rítmico de síncopa cheia que havíamos notado no final da parte A. Ressaltamos nesse trecho (c. 23-25), a mudança harmônica (indicada na figura acima) que ocorre devido ao uso de tétrades ao invés de tríades como no original. Não é uma mudança de função harmônica e nem do acorde, mas sim do acréscimo de uma nota no acorde que gera uma nova sonoridade.

Ainda na seção **B**, mais especificamente nos compassos 19-22, observamos mudanças significativas. A mão direita, em que há duas linhas melódicas (destacadas na figura 41), sofre alterações de articulação. No original, o acento é dado apenas na cabeça dos tempos, o que gera uma melodia com o acompanhamento das segundas descendentes preenchendo o tempo na segunda e quarta semicolcheia do tempo. Já no arranjo, todas as notas estão marcadas com *staccato*, o que configura a mesma articulação para estes dois planos sonoros que ficam diferenciados apenas pelo registro das notas. No arranjo, há o acréscimo de notas na linha que se origina pelo registro mais grave da mão direita, que irá modificar o contraponto com os baixos. Ressaltamos no contraponto do arranjo, o movimento contrário em semicolcheias (c. 20), que justifica a alteração no ornamento que a mão direita faz no original. Podemos observar essas mudanças na figura abaixo em que há apenas a linha melódica mais grave da mão direita e os baixos:

Arranjo:

Original:

Figura 42: Arranjo de *Odeon* (c. 19-22). Partitura Original (c. 19-22). Comparação entre o contraponto do arranjo com o original.

Também notamos nesse trecho, uma referência ao tema da parte **A** no comportamento rítmico da linha de baixo dos compassos 19-22. Se olharmos isoladamente,

torna-se mais evidente:

**Arranjo:**



**Original:**

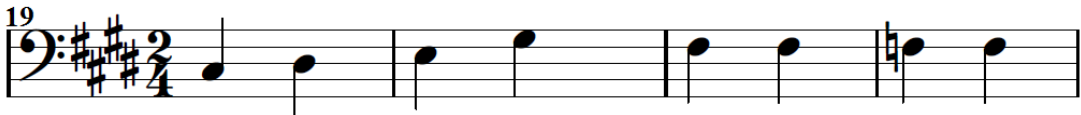


Figura 43: Arranjo de *Odeon* (c. 19-22). Partitura Original (c. 19-22). Comparação entre as linhas de baixo do arranjo com o original.

Hercules Gomes mantém o baixo pedal dos compassos 24-25, porém em oitavas diferentes e em semicolcheias. Essa nova movimentação aumenta a densidade do trecho e ressalta o pedal em Si, entretanto, no segundo tempo do compasso 24, a nota Lá sustenido não aparece na cabeça do tempo como no original, mas sim como nota de passagem, o que gera a dissonância de uma segunda menor, que é a inversão do intervalo original de sétima maior. Observamos coerência no arranjo, pois este intervalo de segunda menor é um motivo melódico que é desenvolvido durante toda a peça original, assim como já foi considerado no subcapítulo 1.3 *Análise da música Odeon*. Apesar disso, há uma mudança na percepção da dissonância pelo fato de a nota Lá sustenido não ser tocada na cabeça do tempo.

Ainda sobre os baixos deste trecho (c. 23-25), o pianista nos informa que a maneira como ele toca remete aos baixos da *pianeira* Tia Amélia<sup>24</sup>: “Esses baixos [Hercules toca a mão esquerda do compasso 23 do arranjo, mais especificamente o segundo tempo] a Tia Amélia fazia direto.” Ressaltamos que este recurso de tocar as oitavas em semicolcheias ao invés de colcheias é utilizado por vários pianistas populares, que confere um efeito de maior intensidade, além do movimento em si.

<sup>24</sup> Amélia Brandão Nery (1897- 1983). “Tia Amélia notabilizou-se como uma intérprete superior de valsas seresteiras e choros saltitantes, muitas vezes criados por ela mesma, que remetem aos grandes mestres da arte *pianeira*. De fato, em 1929, após se apresentar com grande êxito em concerto no Teatro do Rio de Janeiro, manteve contato com o *pianeiro* e compositor Ernesto Nazareth, que, encantado com a sua música, além de tê-la incentivado a tocar chorinhos, comentou: ‘quando eu morrer, você continue no choro. Não deixe o choro morrer’ (ROSA, 2014, p. 198)”.

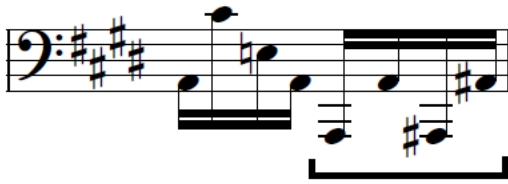
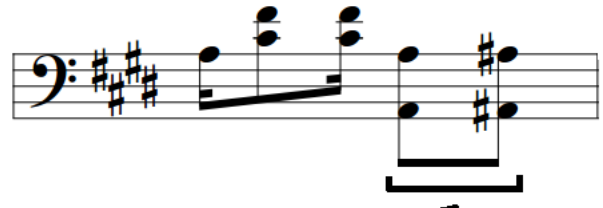
**Arranjo:****Original:**

Figura 44: Arranjo de *Odeon* (c. 23). Partitura Original (c. 23). A diferença na condução dos baixos no segundo tempo do c. 23

Hercules Gomes utiliza o mesmo procedimento que havia utilizado na cadência final da parte **A** e início da seção **B** na frase consequente desta mesma seção (c. 27-34), modificando o último compasso (c. 34, Figura 45), em que há a finalização desta seção. A Figura 45 mostra essa finalização e a comparação com o original. Ressaltamos que o arranjo continua a utilizar a movimentação em semicolcheias, neste caso utilizando o movimento contrário somado à aproximação cromática, que, culminando no Mi grave e oitavado na mão direita, termina a seção com grandiosidade.

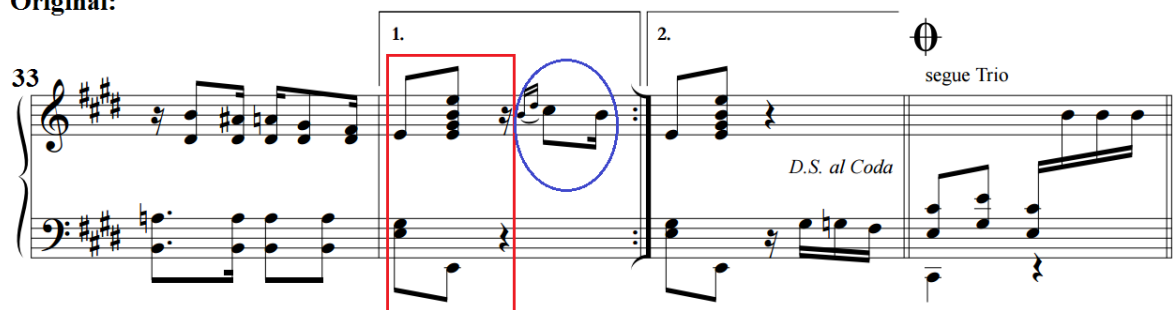
**Arranjo:****Original:**

Figura 45: Arranjo de *Odeon* (c. 33-36). Partitura Original (c. 33-36). Círculo azul: alterações na ornamentação. Retângulo vermelho: alterações na finalização da seção **B**.

Ao contrário do original, em que há a utilização da barra dupla de repetição na parte

**B**, incluindo-se a casa um e a casa dois, Hercules Gomes escreve a repetição por extenso. Com isto, a numeração dos compassos será modificada a partir do compasso 35. Na repetição da seção **B**, o arranjo é exatamente igual, exceto em alguns ornamentos, como os que estão circulados em azul na Figura 45.

O arranjador faz algumas variações na repetição da seção **A**, após a seção **B**. A variação, melódica, rítmica e harmônica é comum nas repetições das seções nas rodas de choro. Neste trecho em questão, notamos que a melodia da mão esquerda mantém as mesmas características do original, sendo a única diferença no arranjo a oitava (c. 51-53, Figura 46). Esta diferença dá mais peso e volume à melodia, afetando não só o texto musical, mas também a interpretação do pianista que usa a ênfase da melodia como um recurso interpretativo.

Ressaltamos o caráter virtuosístico que Hercules Gomes dá nos compassos 55-56 (Figura 46), com as *sextinas* na mão direita. No último grupo de seis semicolcheias, o arranjador mantém o acorde de Fá sustenido menor ao invés de mudar para Lá maior com sétima na primeira inversão, como na partitura original; talvez esta mudança se deva à ideia que se aproxima da improvisação e, melodicamente, proporciona maior fluidez no compasso 57.

## Arranjo:

49

52

56

*f*

*mf*

*leggiero*

*p*

## Original:

1

*gingando*

*mf*

5

*sec.*

Figura 46: Arranjo de *Odeon* (c. 49-59). Partitura Original (c. 1-8). Círculo preto: melodia oitavada na mão esquerda e alteração rítmica no acompanhamento da mão direita. Retângulo azul: alterações na harmonia. Círculo vermelho: diferença entre o acorde em bloco e arpejado na direção descendente.

Ressaltamos o acompanhamento rítmico e harmônico na mão direita dos compassos 51-53 da figura acima, que também podemos observar na Figura 47. O mesmo comportamento rítmico de acompanhamento de síncopa cheia observado anteriormente volta

a aparecer nos compassos 47-48 (Figura 47).

**Hercules Gomes:**

**C. C. Menezes:**

Figura 47: Arranjo de H. Gomes para *Odeon* (c. 45-51). Arranjo de C. C. de Menezes para *Odeon* (c. 1-3). Utilização de uma nota mais grave para preencher ritmicamente a célula de acompanhamento.

Além da célula rítmica em questão, a Figura acima também mostra um trecho do arranjo da pianista Carolina Cardoso de Menezes (analisado no subcapítulo anterior). Sob um olhar rápido, podemos observar que o desenho rítmico em Gomes é o inverso do de Menezes. Invertido de fato é apenas o movimento da mão ao piano, pois o ritmo é diferente. O que essas células rítmicas circuladas acima têm em comum é a ideia de *síncopa cheia*. Grosso modo, essa síncopa, é formada pelo conjunto de quatro semicolcheias que, devido ao desenho melódico e acentos resultantes dos saltos, mudanças de direção e alternância de mãos, geram uma síncopa. Como podemos observar, a primeira semicolcheia do grupo é uma pausa. Portanto, não podemos chamá-la de *síncopa cheia*, todavia, observamos a ideia de preencher a síncopa com notas mais graves (que ao piano são tocadas com o polegar da mão direita).

Ainda nessa direção, Hercules Gomes utiliza nos compassos 59-61 (Figura 48) o procedimento da *síncopa cheia* de semelhante modo ao que a pianista Carolina Cardoso de

Menezes utilizou em seu arranjo, e o próprio Ernesto Nazareth em sua música *Tenebroso* (comparação já citada anteriormente). Neste trecho, o arranjador constrói uma nova linha melódica em contraponto à melodia do baixo (sublinhada na Figura 48). Esta linha melódica é uma citação do arranjo de Radamés Gnattali. Nas palavras do pianista: “A subida na melodia do A eu tirei do Radamés em um vídeo do Youtube<sup>25</sup> que ele toca para o Tom Jobim [Hercules toca o trecho do compasso 59-62 do arranjo]”.

Também ressaltamos a condução descendente do baixo no compasso 62 (Figura 48) que, na roda de choro, é uma característica do violão de sete cordas. Essa é uma característica que permeia todo o arranjo, podemos observar alguns exemplos na Figura 49.

**Arranjo:**

**Melodia em contraponto**

**Original:**

Figura 48: Arranjo de *Odeon* (c. 56-63). Partitura Original (c. 9-12). O arranjo apresenta uma nova linha melódica em contraponto a melodia do baixo e também uma condução descendente em semicolcheias no c. 62.

<sup>25</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zw71PCuECfA>>. Acesso em 29/04/2017.



The image displays four musical staves, each representing a different measure from a piece of music. The staves are arranged in a 2x2 grid. Each staff is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (top-left) is labeled '4' and shows a bass clef with a series of eighth notes. The second staff (top-right) is labeled '20' and shows a bass clef with a series of eighth notes. The third staff (bottom-left) is labeled '34' and shows a bass clef with a series of eighth notes, including a triplet of eighth notes. The fourth staff (bottom-right) is labeled '58' and shows a bass clef with a series of eighth notes.

Figura 49: Exemplos (c. 4; 20; 34; 58) de frases em semicolcheias na mão esquerda do arranjo que fazem alusão a “baixaria” do violão de sete cordas.

Tal característica vai ao encontro do pensamento de musicólogos como Mozart Araújo citado no início deste trabalho sobre o piano de Nazareth ser uma síntese da música dos chorões. Nessa linha de pensamento, a melodia de *Odeon* (seção A) parece aludir ao violão (como veremos detalhadamente no Capítulo III) devido à construção melódica no registro médio/grave do piano com predominância de graus conjuntos, embora não possamos descartar a possibilidade desta seção evocar o oficleide ou até mesmo o bombardino, instrumentos com a tessitura próxima à da melodia construída. Portanto, o arranjo corrobora a ideia de tais teóricos ao reforçar essa ideia alusiva das “baixarias” da roda de choro. Nesta *transcrição*, Hercules Gomes nos relata: “As “baixarias” eu pensei no violão de sete cordas [Hercules toca a mão esquerda do compasso 62 do arranjo]”.

Podemos encontrar dois planos nesta melodia do baixo no arranjo (c. 59-62, Figura 50), em que encontramos o ritmo da *síncopa característica* ou do “brasileirinho” (semicolcheia, colcheia e semicolcheia). Se olharmos as oitavas escritas de forma separada, como mostra a Figura 50, notamos que Hercules Gomes mantém a mesma melodia do baixo, com o mesmo ritmo uma oitava abaixo do original, porém, no arranjo com uma nota a mais (oitavada). Esta nota, na segunda semicolcheia do tempo, tem uma função rítmica.

**Arranjo:****Arranjo dividido em 2 planos:**

Figura 50: Arranjo de *Odeon* (c. 59-62). Mantém a mesma melodia do baixo, com o mesmo ritmo uma oitava abaixo do original (c.9-12, Figura 49), porém, no arranjo com uma nota a mais oitavada.

Assim como as seções anteriores, a parte **C** também segue com alterações, muitas delas com o mesmo procedimento rítmico que já vimos no decorrer do arranjo. Já notamos a primeira diferença na anacruse da seção **C**, na qual a nota Si do arranjo está oitavada. Essa predisposição incisiva da anacruse continua nos acentos e *staccatos* que Hercules Gomes marca na partitura.

A mão esquerda segue tocando oitavas em semicolcheias (67-68, Figura 51), da mesma forma em que havia feito na parte **B**. A repetição da mesma nota em oitavas diferentes em semicolcheias na mão esquerda somada à mão direita que apresenta dois acentos que se dão não apenas pela indicação gráfica no arranjo, mas também pelos acordes, gera volume e intensifica a dissonância da harmonia dos compassos 67-68.

Ainda nesta direção, observamos que condução rítmica do arranjo ressalta a dissonância harmônica desses compassos (c. 67 e 68), pois o “breque” causado pela pausa na cabeça do segundo tempo corta a condução rítmica que é retomada no compasso 69. Com a finalidade de dar continuidade a essa ideia rítmica, o arranjador encerra essa frase com o arpejo de Mi maior descendente com a mão esquerda (círculos vermelhos da Figura 51). Em comparação com a partitura original, notamos que Nazareth mantém a condução rítmica, na época era conhecida como “ritmo de habanera”.

A mão direita nesta seção (retângulo azul na Figura 51 e círculo preto na Figura 52) utiliza o mesmo procedimento tratado anteriormente de acentuação pela alteração de desenho melódico e alternância de mãos na síncopa cheia. Interessante notarmos como neste caso, mais especificamente no primeiro tempo do compasso 76, em que Hercules Gomes utiliza a *síncopa cheia*, e não somente a ideia dela como foi analisada anteriormente.

Desta forma, podemos observar como o mesmo material rítmico é usado nos arranjos analisados nesta dissertação, e assim compreender de que maneira os pianistas populares fazem seus arranjos, que em muitas vezes não são escritos e nos parecem ser intuitivos e improvisados. Ao observarmos este exemplo rítmico melódico, a *síncopa cheia*, notamos que

a sua utilização é coerente e consciente. Portanto inferimos que esse procedimento rítmico no arranjo também pode ser visto como um elemento interpretativo, que o pianista escolhe para dar mais movimento e *swing* à música.

**Arranjo:**

Musical score for the arrangement, measures 64-66. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). A black circle highlights a note in measure 66.

Musical score for the arrangement, measures 67-69. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps. A blue rectangle highlights the right hand in measure 68, and red circles highlight notes in the left hand in measures 67, 68, and 69.

**Original:**

Musical score for the original, measures 33-35. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps. It includes first and second endings. A black circle highlights a note in measure 35. Text includes "segue Trio" and "D.S. al Coda".

Musical score for the original, measures 37-39. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps. A blue rectangle highlights the right hand in measure 38, and red circles highlight notes in the left hand in measures 37, 38, and 39. The word "Trio" is written above the first measure.

Figura 51: Arranjo de *Odeon* (c. 64-70). Partitura Original (c. 33-40). Círculo preto: nota Si oitavada no arranjo. Círculo vermelho: destacando algumas diferenças da linha de baixo. Retângulo azul: diferença na condução rítmica da mão direita.

Os baixos da seção **C** continuam com a ideia das “baixarias” da roda de choro, como já abordamos anteriormente, e veremos detalhadamente no Capítulo III. A Figura 52 mostra em círculos vermelhos a condução em semicolcheias dos baixos. No compasso 82, o arranjo retoma o “breque” utilizado no início da seção **C**, neste caso com uma pausa de semínima.

Desta maneira, o ouvinte pode ser surpreendido pelo arranjo com esta suspensão temporal.

**Arranjo:**

**Original:**

Figura 52: Arranjo de *Odeon* (c. 71-83). Partitura Original (c. 41-52). Círculo preto: destacando algumas diferenças rítmicas da mão direita. Círculo vermelho: destacando algumas diferenças da linha de baixo. Destaque azul: diferença na condução vocal da nota Lá suspenso.

Ressaltamos o tratamento melódico da voz interna no compasso 80-82 do arranjo (ênfatisado com a cor azul na Figura 52). A dissonância causada pela nota Lá suspenso é conduzida, na partitura original (c. 51-52, Figura 52) descendentemente para a sétima do quinto grau (acorde Si maior). Já no arranjo, esta nota é uma inflexão cromática da dobra oitava do quinto grau. Talvez essa diferença tenha ocorrido pela nota ser tocada com a mão direita no arranjo, ao invés da mão esquerda como no original. Essas pequenas diferenças nos dão indícios de que o arranjador Hercules Gomes está mais preocupado com o ritmo, e consequentemente com o *swing*, do que com o contraponto gerado pelas vozes internas neste trecho da música. No entanto, essa alteração também é contrapontística, uma variação, a diferença neste caso em particular é textural.

Assim como a parte **B**, a repetição da parte **C** também é escrita devido a uma variação, que está indicada pela seta na figura abaixo. Podemos notar que ao invés da anacruse com três semicolcheias (como no início da seção **A**) na nota Si, Hercules Gomes coloca uma pausa, e em seguida o acorde é tocado sem a intenção da *síncopa cheia*. Neste caso, observamos que a intenção do arranjo está na indicação de dinâmica, um *crescendo* que culmina na última semicolcheia do grupo e logo em seguida outra pausa.

Inferimos que há neste caso mais uma questão interpretativa. Nela observamos que o pianista quer criar alguma diferença na repetição desta parte da música, e como temos analisado neste arranjo, sua interpretação extrapola as ferramentas interpretativas, tais como dinâmica, intensidade do toque, *rubato*, articulação, etc. Portanto, vemos neste caso um exemplo de como a intenção de um *crescendo*, que poderia ser feito literalmente utilizando o texto original da música, mas apenas com o efeito da dinâmica, chega a ser intensificado pela mudança do texto musical na interpretação de um pianista popular.

**Arranjo:**

**Original:**

33 1. 2. segue Trio  
D.S. al Coda

37 Trio  
*ff* com brilho menos

Figura 53: Arranjo de *Odeon* (c. 79-88). Partitura Original (c. 33-40). Círculo vermelho: destaca a pausa usada no arranjo ao invés da nota das 3 semicolcheias. As setas indicam a diferença entre as partituras, em que o arranjo opta por tocar o acorde cheio na repetição da seção C.

O arranjo de Hercules Gomes não muda a última frase da seção C, apenas antecipa a nota Ré (indicada na Figura 54). Para encerrar a seção, ao invés de duas colcheias o arranizador usa o arpejo de Mi maior em movimento contrário de semicolcheias (circulado na Figura 54). Esta finalização em semicolcheias também ocorre nas outras seções do arranjo (c. 17, Figura 41; c. 34, Figura 45; c. 50; 58, Figura 46; c. 66; 70, Figura 51; c. 82, Figura 53).

**Arranjo:**

**Original:**

Figura 54: Arranjo de *Odeon* (c. 93-100). Partitura Original (c. 53-55). Círculo: destaca as semicolcheias em movimento contrário ao invés da das colcheias usadas na partitura original. As setas indicam a nota Ré antecipada no arranjo.

Ressaltamos a mão esquerda do arranjo no compasso 94 (Figura 54). Essa condução harmônica arpejada descendente também é encontrada nos acompanhamentos de Ernesto Nazareth. Como exemplo: Trio do Tango *Labirinto* (c. 38-53), a primeira seção do Tango *Carioca* (c. 1-16), *Beija-flor* (1884) e *A Fonte do Lambary* (1888). Esse desenho rítmico melódico de acompanhamento da mão esquerda, que veremos mais detalhadamente no Capítulo III desta dissertação, é característico da música de salão e provavelmente usado pelos *pianeiros* da época.

Ao inserir esse padrão de acompanhamento que não estão presentes na partitura original, o arranjador demonstra conhecimento acerca da prática dos pianistas do período em que a peça foi composta e, sobretudo do compositor em questão.

Para encerrar o arranjo, Hercules Gomes faz a última parte A misturando as variações usadas no primeiro e segundo refrões do Rondó. Os últimos quatro compassos são

um acréscimo à música, pois o arranjador opta por compor uma *Coda* (Figura 55). Ela é a repetição melódica, com variação, e harmônica (notem que a mão esquerda nos c. 116-117 é igual aos c. 112-113) dos compassos 111-113. E para encerrar, ao contrário do que vimos anteriormente, em que Hercules Gomes encerra as seções sempre utilizando semicolcheias arpejadas, o pianista termina a música em movimento contrário arpejando as *sextinas*, que já foram vistas nos compassos 55-56 (Figura 46).

Figura 55: Arranjo de *Odeon* (c. 109-118). *Coda*: c.115-118.

Hercules Gomes nos mostra um pensamento coeso e coerente em seu arranjo. Além de utilizar alguns motivos rítmicos e melódicos que encontramos em outras músicas de Ernesto Nazareth, também observamos a concordância entre as seções do arranjo. Como exemplo: as *sextinas* que aparecem no segundo refrão A como uma variação rítmica e melódica do tema, e reaparecem no último compasso do arranjo; as finalizações das seções, sempre com a ideia de arpejo em semicolcheias, e as linhas de baixo, que em todo o arranjo nos remetem as “baixarias” das rodas de choro agem como elementos de síntese e unidade a todo o arranjo.



## 1.6 Batuque: A interpretação de Sônia Rubinsky

A análise da interpretação feita pela pianista Sônia Rubinsky (1957) tem como objetivo obter a perspectiva de um pianista erudito da obra de Nazareth por meio da peça *Batuque* de Ernesto Nazareth. A gravação desta música foi realizada em 2007, ela está no CD *A revelação do homem célebre*, que contém quatro músicas de Ernesto Nazareth: *Cruz perigo!* (1879); *Rayon d'or* (1892); *Batuque* (1913) e *Floraux* (1909). Este CD faz parte do livro *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth* (MACHADO, 2007).

A pianista brasileira Sônia Rubinsky foi escolhida por ter uma carreira internacional sólida e atuante no meio erudito nos dias de hoje. A pianista, em suas palavras, tem uma formação musical “muito eclética”. Nesta trajetória, ela passou pelo Conservatório Musical de Campinas, pela Academia RUBIN de Jerusalém (cujo nome atual é “The Jerusalem Academy of Music and Dance”), e concluiu seu doutorado na Juilliard School em Nova York. Em seu site encontramos informações que atestam sua competência e excelência na performance:

Sua discografia inclui gravações de obras de Bach, Debussy, Messiaen, Scarlatti, Mozart, Mendelssohn (Integral das Canções Sem Palavras), Jorge Liderman, Gabriela Lena Frank e Villa-Lobos. Para este último, mais de 12 anos de pesquisa em estreita colaboração com o Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro e a consulta de manuscritos em diversos países, permitiram-na realizar a gravação da integralidade de sua obra em 8 volumes, com várias *premières* mundiais. O primeiro volume dessa coleção foi selecionado em 1999 pela revista especializada Gramophone para figurar dentre as “cinco melhores gravações para piano” e foi nomeado para o GRAMMY® Awards. O quinto volume foi escolhido como *Editor's Choice* pela mesma revista em outubro de 2006. O oitavo e último CD, que conclui a série, garantiu a Sônia Rubinsky o prêmio de “Melhor Gravação do Ano” no Latin GRAMMY® Awards 2009. Nos últimos anos, ela recebeu três vezes o prêmio de música clássica mais importante do Brasil: o Prêmio Carlos Gomes (2006, 2009 e 2012).<sup>26</sup>

Antes da análise da interpretação da pianista, em que iremos observar como se dão suas escolhas interpretativas (acentos, fraseados, etc.), faremos uma breve abordagem do *tango característico Batuque*.

*Batuque* foi editado pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio, Araújo & Cia.) em 1913 e dedicado ao pianista e compositor Henrique Oswald (1852-1931). O pesquisador Luiz Antônio de Almeida (2016) afirma que a composição foi feita por volta de 1901 e está entre as obras-primas de Ernesto Nazareth. Dois compositores anteriores a Nazareth já tinham usado a palavra *Batuque* como título de suas músicas. Henrique Alves de Mesquita (1830 -1906)

<sup>26</sup> Disponível em: < <http://soniarubinsky.com/br/bio>>. Acesso em 24/02/2017.

compôs em 1870 e Alberto Nepomuceno (1864-1920) compôs em 1888 a “dança dos negros” (mais tarde incorporada como *Batuque* na “Série brasileira” para orquestra, em 1891).

O pesquisador Cacá Machado nos mostra uma observação importante. Em um primeiro momento, a dedicatória a Henrique Oswald, companheiro da geração de Nepomuceno no cenário da música erudita brasileira, nos mostra a sua ambição com tal gênero associado à elite da *belle époque* carioca. No entanto, por Nazareth não fazer parte do circuito dos compositores brasileiros eruditos, Cacá Machado acredita que sua inspiração vinha da prática profissional que circulava livremente pelas várias camadas sociais do Rio de Janeiro de então. “Assim, enquanto o Batuque de Nepomuceno é programático, o de Nazareth é espontâneo, mais próximo ao de Henrique Alves de Mesquita” (2007, p. 117).

O termo “batuque” designou de forma genérica as danças praticadas pelos negros no Brasil no século XIX, que mais tarde é substituído pela palavra samba. Tal substituição se dá por meio da dança de umbigada<sup>27</sup>. O pesquisador Carlos Sandroni (2001, p. 78) nos informa que no final do século XIX também havia uma associação entre tango e batuque, em que ambos faziam referência ao universo afro-brasileiro. Em suma, a palavra batuque faz referência às danças negras, porém tal designação se relaciona à tradição folclórica (dança de umbigada), enquanto o tango e o maxixe têm ligação com a cultura popular urbana e as danças de par enlaçado.

Segundo Cacá Machado, “não é à toa que Nazareth chamou o seu *Batuque* de *tango característico*. Queria dizer que era mais do que um tango brasileiro, gênero que vinha praticando desde 1892 iniciado com *Rayn d’or*” (2007, p.115). Nazareth compôs 98 tangos, somente cinco deles foram denominados sob o gênero *característico*: *Turuna* (1899), *Batuque* (1913), *Mesquitinha* (1914), *Sustenta a... nota...* (1919) e *Digo* (1922).

A música se divide em quatro partes: **A**, **B**, **C** e **D**. No entanto, podemos olhar de forma abrangente em três grandes partes, em que a terceira é uma variação da primeira (Figura 56). A primeira parte seria composta pelas seções **A** e **B**, em que a seção **A** se caracteriza por ter ênfase melódica e a seção **B**, uma habanera, mais rítmica. A segunda parte abrange as seções **C** e **D**, em que **C** é uma polca com características estrófico-discursivas (MACHADO, 2007, p. 125), e a seção **D** um maxixe que nos “desloca para o bairro Cidade Nova” (2007, p.126); ou seja, há em todas as partes uma seção melódica e uma rítmica, sendo a parte central contrastante com as demais partes.

---

<sup>27</sup> Para aprofundamento ver o capítulo *Da Bahia ao Rio* (SANDRONI, 2001, p. 84-99).

Introdução 16 c.	A 16 c.	B 16 c.	Retransição 8 c.	A' 16 c.	C 16 c.	Transição 4 c.	D 16 c.	D' 16 c.	C 16 c.	Retransição 4 c.	A 8 c.	B' 16 c.	Coda 4 c.
---------------------	------------	------------	---------------------	-------------	------------	-------------------	------------	-------------	------------	---------------------	-----------	-------------	--------------

Figura 56: Forma do tango *característico Batuque* (NAZARETH, 1913).

Observamos com clareza neste olhar panorâmico a afirmação de Carlos Sandroni, que vimos no início do capítulo I. O pesquisador nos informa que a música *Batuque* é um exemplo e é a “apoteose” do *paradigma do tresillo*, e como tal, explicita a vinculação com o imaginário afro-brasileiro. Esta questão também é expressa nos nomes dos gêneros musicais sincopados, “que eram tão intercambiáveis quanto as fórmulas de acompanhamento” (2001, p. 31). Nesta música o interâmbio é fluido e quase que imperceptível, temos a habanera (seção A e B), a polca (seção C) e um maxixe (seção D).

Heitor Alimonda (1922-2002), pianista, compositor e professor emérito da UFRJ<sup>28</sup>, faz uma crítica sobre essa peça afirmando ter ela toda a característica de um batuque:

É um grande batuque. O batuque mais conhecido é o Batuque de Nepomuceno, Lorenzo-Fernández, que faz um barulho infernal!... Mas, esse Batuque (de Nazareth) tem toda a característica de batuque, com uma introdução que o apresenta. Infelizmente, muitos estudantes pensam no batuque a partir da primeira nota até a última, esquecendo, muitas vezes, que Nazareth tem uma variedade de pensamento, uma variedade de sensibilidade... E é isso que estou aprendendo. Ainda não cheguei lá, mas vou chegar lá, nessa capacidade de sentir essas mudanças de espírito musical que acontece no Nazareth. Então, esse Batuque... Realmente... Manda tocar, por favor!... (ALIMONDA, Heitor, 2001).

Tal variedade de pensamento e sensibilidade mencionada pelo pianista Heitor Alimonda é explícita nos gêneros – habanera, maxixe, polca – que permeiam esta peça. A interpretação de Sônia Rubinsky corrobora as palavras de Heitor Alimonda, pois ela nos mostra essa diversidade de pensamento e sensibilidade na construção de sua *performance*, que se dá “não só no nível mental, calculado, mas no nível emocional, emotivo<sup>29</sup>”.

Em entrevista, Sônia Rubinsky comenta que, para ela, a *performance* é uma tradução da partitura feita pelo músico, em que o resultado sonoro demonstra as qualidades musicais que o intérprete vê na peça. Nesse olhar mais amplo sobre a prática interpretativa, a pianista resume: “Não existe uma *performance* absoluta, ou então, a melhor. Não existe isso. Existem objetos sonoros, esse passou por essa peneira, essa passou por outra peneira, e a peneira pela qual a obra passa, que é a gente, impregna o objeto sonoro”.

<sup>28</sup> Disponível em: <[http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=872:concertos-ufrj-heitor-alimonda&catid=99:temporada-2011&Itemid=203](http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=872:concertos-ufrj-heitor-alimonda&catid=99:temporada-2011&Itemid=203)>. Acesso em 12/08/2016.

<sup>29</sup> Trecho da entrevista realizada com Sônia Rubinsky no dia 21/11/2016 (Entrevista completa disponível no Apêndice E).

Como já mencionado no início do capítulo I, Sônia Rubinsky menciona que toda a informação acerca do compositor e sua música influenciam na compreensão e consequentemente na interpretação da obra. Desta forma, ao construir a interpretação do texto musical, a pianista discute que há a necessidade de criar vários sistemas que atuam ao mesmo tempo: o sistema emocional, analítico, teórico:

Eu tenho que ser capaz quando estou tocando. Ah! Que lindinho! Olha que coisinha. Entendeu? Por exemplo, eu também tenho que ser capaz de dizer que essa nota é estrutural, como você sabe do Schenker, ela se liga aquela lá no fim, eu também tenho que ser capaz de fazer isso em Nazareth, porque eu também faço isso em Nazareth. Eu construo um texto musical com vários sistemas, porque se você construir só pelo emocional, ele ficará pequeno. Por que eu fiz isso aqui assim? Ah! Porque eu senti isso. Isso não é suficiente. Ele não pode ir contra outra coisa que está acontecendo. Não estamos falando de uma peça específica, mas da maneira como eu penso, entendeu? É bem complicado isso. Eu acho que o que é importante é a minha intenção de criar esse universo. Nós procuramos um caminho para *performance*, e nesse caminho há mais perguntas do que respostas. Você vai construindo, vai costurando uma coisa.

Tendo em mente essa perspectiva de como a pianista constrói seu imaginário ao interpretar uma música de Nazareth, prosseguiremos com a nossa análise de sua interpretação do *tango característico Batuque*.

Batuque, como já mencionado, era o nome genérico dado às danças praticadas pelos negros. No *Batuque* de Nazareth encontramos o *ritmo de habanera* (seção A e B), a polca (seção C) e um maxixe (seção D). Vejamos o pensamento de Sônia Rubinsky acerca da interpretação desses gêneros dançantes:

Eu não penso que é para dançar, talvez eu devesse, mas eu não penso. Eu penso que é uma obra artística baseada em dança. O fato de ele chamar polca, *schottisch*, valsa, etc. Valsa não, acho que valsa é diferente. Acho que seria mais uma coisa marqueteira talvez. [...] A intenção da obra não era dançar, como também não era intenção da *allemande* de Bach, mas ela é baseada na dança, os apoios, os tempos, eles vêm desse mundo. É bem importante ter essa noção [silêncio]. [...] Isso aparece como uma cor, como se você fosse um pintor e desse uma pincelada a mais. Tem essa cor que te remete a isso, mas não é para você sair dançando, é apenas uma alusão a esse mundo simbólico. Eu acho isso importante. Então, não é primeiro grau de importância, é segundo, terceiro, quarto grau.

Importante sublinharmos que essa “cor a mais” é que caracteriza os pianistas eruditos, pois como observamos nas análises anteriores, as mudanças no texto musical dos “*pianeiros*” nos chamam mais a atenção em suas interpretações do que questões mais sutis como estas, não que elas não existam naqueles, mas as mudanças textuais são mais evidentes. Tal diferença também se dá pelo ambiente em que as *performances* acontecem, por exemplo, é mais fácil ouvirmos um refinamento no equilíbrio entre as vozes de um acorde ao piano em uma sala de concerto do que em um ambiente com ruídos, como bares ou salas de espera dos antigos cinemas.

A pianista segue rigorosamente as indicações da partitura. Na introdução, há a indicação *Moderato*, que apesar de não ter uma precisão metronômica, notamos sua moderação rítmica em relação às demais partes da música. Nestes 16 compassos, Sônia Rubinsky toca pianíssimo, evidenciando as duas linhas melódicas da mão direita que Nazareth construiu em semicolcheias. A primeira linha tem como função principal o contorno melódico, a segunda linha tem um caráter mais rítmico, porém também encontramos um desenho melódico em contraponto.

As duas vozes da mão direita (Figura 57) podem ser interpretadas como uma melodia polifônica derivada de sua construção em dois registros com conduções melódicas distintas. A esta melodia polifônica, Wallace Berry (1987) denomina de linha composta<sup>30</sup>.

The image shows a musical score for the introduction of 'Batuque' (measures 1-4). The score is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Moderato' and 'p'. The right hand features two melodic lines in eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of quarter notes with slurs and accents.

Figura 57: *Batuque* (c. 1-4). Construção melódica em semicolcheias na mão direita com duas linhas melódicas.

Ainda na introdução, a pianista acentua a mão esquerda na semicolcheia com ligadura (a segunda quinta justa do compasso). Uma acentuação sutil por consequência da duração rítmica maior que a primeira quinta justa, que na execução tem um valor ainda menor do que está grafado (colcheia pontuada), pois Sonia Rubinsky a toca ligeiramente desligada da segunda quinta justa, que por sua vez tem o valor rítmico tocado integralmente. Nas palavras de Sônia Rubinsky: “isso que eu digo que é uma interpretação: o quanto é a duração”. Esta interpretação evidencia o *paradigma do tresillo*, em que “sua característica fundamental é a marca contramétrica recorrente na quarta pulsação (ou, em notação convencional, na quarta semicolcheia) de um grupo de oito” (SANDRONI, 2001, p. 30).

A mão esquerda segue a seção A da mesma maneira que a introdução, porém um pouco mais rápido, pois a pianista, como dito anteriormente, segue a instrução da partitura *Un poco animato*. Ainda em relação à mão esquerda, a figura abaixo (em vermelho) nos mostra algumas articulações que não estão grafadas na partitura, mas a pianista faz na gravação. Nos

<sup>30</sup> No original: *compound line* (BERRY, 1987). Allen Forte (1982) denomina como *compound melody*.

compassos 21, 23, 29 e 31, observamos o *staccato*, e nos compassos 24, 31 e 32 acentos. No compasso 31, observamos uma acentuação que direciona para o próximo compasso.

Figura 58: *Batuque* (c. 15-34). Em vermelho as indicações de articulação que Sônia Rubinsky fez na gravação em análise.

A pianista nos diz que “se não tem a graça, então eu curto mais, até eu sentir que tem a graça que eu acho que tem que ter. Se for outro pianista vai querer mais graça talvez, ou menos, o ouvido dele não vai precisar disso ali, vai precisar disso em outro lugar.” Entendemos que essa “graça” está em detalhes como estes que mencionamos na figura acima, e que apresentam questões de práticas interpretativas fundamentais e características da execução do *ritmo de habanera*.

Essas articulações que vimos, aparecem em outros momentos da música em que há a mesma célula rítmica de acompanhamento, no entanto, por não constituírem uma regra, nem sempre são tocadas da mesma maneira, mas fazem parte do repertório de “variações” à disposição do imaginário da intérprete. Desta forma, vemos nesses detalhes de articulação, a

sensibilidade da intérprete, em que “o nível mental, calculado” cede lugar ao que a pianista chama de “nível emocional, emotivo” na construção da *performance*.

Na seção **B** (c. 32-48), também observamos a indicação grafada na partitura, *ben gracioso*, refletida na interpretação de Sônia Rubinsky. Neste momento, notamos um *swing* elegante, o que a pianista chama de “cor”, que remete à dança à qual ela se refere como sendo “apenas uma alusão que vem a esse mundo simbólico”.

Notamos neste trecho a inclusão de articulações (*staccatos*) assim como na seção **A**, e a exclusão de alguns acentos. As articulações marcadas em vermelho na Figura abaixo foram acrescentadas pela pianista. Grafamos os *staccatos* para simbolizar as notas tocadas de maneira leve e curtas em relação à duração rítmica. Os acentos, que naturalmente são mais fortes no primeiro tempo do compasso binário, estão para mostrar a ênfase que a intérprete dá a essas notas, em que a sua duração (colcheia pontuada) é tocada integralmente. No compasso 36, há dois acentos circulados, essas duas notas não são tocadas acentuadas, o que evidencia ainda mais o acento deslocado da colcheia em síncope do primeiro tempo.

The image shows a musical score for 'Batuque' (measures 30-43). The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (D major). The tempo and dynamics are marked as 'molto f', 'cresc.', 'ff', 'subito p ben gracioso', and 'f'. Red arrows and dots indicate articulation. Black circles highlight specific notes in measures 36 and 39.

Figura 59: *Batuque* (c. 30-43). Em vermelho as indicações de articulação que Sônia Rubinsky fez na gravação em análise. Os círculos pretos indicam a alusão a “baixaria” do violão.

Nesta seção da música, é possível notar claramente o que a pianista chama de camadas. Ou seja, a intérprete evidencia o que Nazareth compôs: linha dos baixos; acompanhamento; e melodia (Figura 60). O pesquisador Cacá Machado (p. 48, 2007) diz que as composições de Nazareth são construídas em diferentes planos, o que, como consequência, geram uma textura singular, e esta é uma das marcas de seu estilo de composição. Podemos notar tal textura na Figura 60, na qual a repetição do padrão formado por sextas precedidas de apojeturas nos tempos fortes dos cs. 33 e 34 e intercaladas por tétrades diminutas na segunda e terceira inversão nos tempos fracos enfatizam a condução melódica fluida entre baixo e voz superior, ao passo que a voz intermediária se ocupa de caracterizar a rítmica da síncopa cheia.

Nesta direção, a pianista diz que, se o músico pensa em camadas, “forçosamente”<sup>31</sup> pensa em qual instrumento estaria tocando cada uma das camadas. Desta maneira, por meio da analogia com outros instrumentos, o pianista pode criar diferenças de toque, timbre e intensidade entre as camadas. Portanto, a alusão a outros instrumentos funciona como recurso interpretativo. Na Figura 59 (c. 36 e 40), observamos a alusão a “baixaria” do violão em grupo de choro.

The image shows a musical score for three parts: Melodia, Acompanhamento, and Baixos. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures 33 and 34. The bass line (Baixos) is figured bass notation, showing a pattern of chords: 7-6/3, 4 aum./3, 7-6/3, 4 aum./2.

Figura 60: *Batuque* (c. 33-34). Divisão em camadas da seção A. O baixo cifrado mostra o padrão formado por sextas precedidas de apojeturas nos tempos fortes dos cs. 33 e 34 e intercaladas por tétrades diminutas na segunda e terceira inversão nos tempos fracos.

<sup>31</sup> Palavras de Sônia Rubinsky acerca das camadas e consequentemente na instrumentação: “Se você pensa em camadas, forçosamente você tem que pensar em quem estaria tocando isso. Forçosamente! Eu não penso em piano, aliás, o piano é capaz de orquestrar qualquer coisa. Então, estou sempre pensando: que instrumento faria isso? Você entende? Eu não penso no piano como só o piano em si, penso em orquestração, forçosamente. Quem estaria tocando esse baixo? Quem estaria tocando esse do meio? E se tivesse tocando esse do meio, como sairia? Mesma coisa com o começo do *Choros 5* do Villa-Lobos: é um violão. Penso muito nisso, sim. Penso em instrumentação” (Entrevista completa disponível no Apêndice E).



Além das camadas elencadas na Figura acima, ressaltamos a camada central, que chamamos de acompanhamento. Nela encontramos o que o Cacá Machado chamou de *síncopa cheia*, como mencionado anteriormente, é o conjunto de quatro semicolcheias que devido às alturas diferentes e acentos resultantes geram uma síncopa (p. 52, 2007). Neste caso, as notas mais graves desta camada resultam em uma síncopa (na segunda e quarta semicolcheia do grupo de quatro).

A seção C, nas palavras de Cacá Machado, é uma “antiga polca”. Esta seção se constitui de melodia acompanhada, cujo acompanhamento também se dá no *ritmo de habanera*. Sônia Rubinsky segue as indicações de andamento que aparecem durante a seção: *poco rit.; a tempo e accell.* Desta maneira, seu fraseado nos remete ao fraseado de Jacob do Bandolim na análise acima, que sugere certa “independência” rítmica em relação ao acompanhamento. A pianista explica: “Por exemplo, o pianista popular faz isso o tempo todo, pois ele tem o pessoal do ritmo que está junto com ele e a mão esquerda não para, certo? Então é a direita que tem que se acomodar e tem que *suingar*<sup>32</sup>”.

Figura 61: *Batuque* (c. 71-83). Em vermelho as indicações de articulação que Sônia Rubinsky fez na gravação em análise. O Y vermelho (c. 80) indica uma pequena respiração entre as frases.

Também há neste trecho a inclusão de articulações (*staccatos*) e a exclusão de alguns

<sup>32</sup> Apêndice E.

acentos, assim como nas seções anteriores. Grafamos os *staccatos* para simbolizar as notas tocadas de maneira “solta” e curta em relação à duração rítmica. No compasso 80, há três acentos circulados, estas notas não são tocadas acentuadas e tampouco de maneira assertiva, como no início da seção (c.72) e, no primeiro tempo do compasso 80, são tocadas com *legato* e se direcionando melodicamente para o primeiro tempo do compasso 81. Ressaltamos essa pequena diferença de condução melódica no início dessas frases (c. 72 e c. 80), que, nas palavras da intérprete, são modificações em repetições para criar expectativa e surpresa no ouvinte.

[...] se eu hesito um pouco ou um pouco mais, eu crio uma expectativa e uma surpresa; se eu faço articulações e as mudo nas repetições, eu também estou criando expectativa. Ah! Está diferente. Então, eu mexo com a expectativa de quem está ouvindo mesmo ela sendo inconsciente. O ouvinte não precisa saber o que eu estou fazendo, ele só precisa estar entregue. Eu não faço de maneira calculada, faço de maneira que preciso sentir<sup>33</sup>.

Ainda nesse trecho, mais especificamente na mão esquerda dos compassos 73-74, observamos que neste acompanhamento há mínimas junto com o *ritmo de habanera*, ou seja, a mão esquerda toca duas camadas. Vejamos o comentário de Sônia Rubinsky acerca da construção de camadas na mão esquerda em Nazareth:

Eu gosto de construir camadas sonoras diferentes, acho que fica muito mais interessante. Então, estou sempre destrinchando. Se for uma mão esquerda, seja onde for, Mozart, Alberti *bass*, penso em vozes, contraponto. Por exemplo, os baixos da mão esquerda de Nazareth são difíceis, porque tem uma nota do baixo e tem três vozes ali que mudam. Justamente por isso, é que é tão difícil tocar Nazareth bem [silêncio]. Não é apenas um acorde e sim três vozes que estão no meio desse acorde. O acorde do meio tem três vozes. Qual voz você quer? Para onde elas vão? Até onde elas vão? Qual o clímax delas? Você entende? [silêncio] Nessas camadas sonoras, eu penso muito nisso, muito! Não é fácil, não sai fácil, tem que trabalhar para sair. Ainda mais com aqueles pulos da esquerda, é muito difícil. É muito difícil tocar bem Nazareth. É uma das coisas mais difíceis que eu já fiz, para te dizer a verdade<sup>34</sup>.

Portanto, estas palavras refletem o resultado sonoro em sua gravação. Além do cuidado com a articulação da mão esquerda, que gera o *swing*, ouvimos em sua interpretação o cuidado com as camadas sonoras e, conseqüentemente, com o contraponto entre essas camadas. Assim, conforme a pianista, podemos escutar as qualidades que o intérprete vê no texto musical por meio da construção do seu discurso musical.

A seção **D** contém 32 compassos, sendo 16 deles uma a repetição escrita com variação. Esta parte da música é um maxixe que, de acordo com o historiador Jairo Severiano (2013, p. 34), teve sua origem na Cidade Nova. Por essa razão, Machado (2007, p.126) faz alusão ao bairro quando diz que o gênero nos “desloca para o bairro Cidade Nova”. Desta

---

<sup>33</sup> Apêndice E.

<sup>34</sup> Apêndice E.

forma, notamos um “complexo sacolejo decantado, puro deleite”, expressão usada por Cacá Machado (2007, p.103) ao analisar um trecho de *Rayon d’or* (NAZARETH, 1892), que também se encaixa neste trecho.

Para a reflexão acerca da interpretação desta seção, vamos focar a atenção na linha de baixo, que nos remete a “baixaria” do violão e o acompanhamento rítmico do cavaquinho. Imaginemos um grupo de *pau-e-corda* (violão, cavaquinho e flauta) sem a melodia da flauta. Desta forma ouviríamos o “complexo sacolejo decantado” (MACHADO, 2007, p. 103): complexo, devido ao contraponto resultante do encadeamento harmônico da mão direita, e decantado ao piano com o “sacolejo” do maxixe.

É exatamente esse “sacolejo” que ouvimos na interpretação de Sônia Rubinsky. A pianista dá ênfase ao fraseado do baixo e mantém o ritmo *swingado* da mão direita. Notamos que nesta seção há a indicação de *staccato* nos compassos 93 e 95, e que, apesar de não estar grafado na seção toda, subentende-se que as demais células rítmicas continuem iguais àquelas e deverão ser tocadas à mesma maneira. Importante sublinharmos que este *staccato* é executado da mesma maneira como grafamos em vermelho nas figuras anteriores (apontado em vermelho na Figura 62 novamente).

The image shows a musical score for 'Batuque' (measures 93-113) in G major, 2/4 time. The score is in grand staff notation. It features various dynamics (f, cresc., rit., ff, p) and articulations (staccato). Circles highlight specific passages in the bass line that are noted as alluding to the 'baixaria' style of the viola. Red dots indicate staccato markings in the original score.

Figura 62: *Batuque* (c. 93-113). Os círculos indicam as frases que fazem alusão a “baixaria” do violão, tanto na escrita de Nazareth quanto na interpretação de Sônia Rubinsky. Os *staccatos* em vermelho não estão grafados na partitura original, no entanto, neste exemplo eles indicam a semelhança destes com as figuras anteriores.

A interpretação de Sônia Rubinsky, uma pianista erudita, vai ao encontro com o entendimento do pesquisador Cacá Machado acerca desta peça: “em cada uma das partes de *Batuque* desfilam as diferentes inflexões dos gêneros em questão, escritas num refinado estilo pianístico de concerto” (2007, p. 115). A pianista reflete em sua execução o refinamento da composição de Ernesto Nazareth, como na construção de camadas, sem perder o “sacolejo” inerente à composição e vocação<sup>35</sup> deste compositor.

<sup>35</sup> Usamos esse termo com base no livro de Cacá Machado *O enigma do homem célebre “Ambição e vocação de Ernesto Nazareth”*. Resumidamente, o compositor vive a frustração de não ter sido um grande compositor e

## CAPÍTULO II – ERNESTO NAZARETH E OS GRUPOS DE CHORO

### 2.1 Grupos de Choro e Regionais de Choro

Para situar a relação entre Ernesto Nazareth e os grupos de choro, e entender o piano como um instrumento de síntese da prática desses grupos na criação do compositor, examinaremos historicamente as manifestações musicais que construíram o que hoje chamamos de Choro.

Esse gênero musical tem sua origem na música popular como uma manifestação típica das cidades. Portanto foi somente no século XVIII, quando a produção açucareira cedeu lugar à mineração e a economia brasileira viveu um período de crescimento, que o Brasil viu-se favorável ao processo de urbanização. Os dois principais centros urbanos desse período que apresentaram as primeiras manifestações da música popular brasileira foram Salvador e Rio de Janeiro.

Neste século, segundo Almeida, “os bailes populares que invadiram a Europa a partir de Viena fizeram da música dançante a principal manifestação da música popular burguesa do século XVIII e vincularam diretamente o desenvolvimento dos gêneros populares à prática social da dança.” (ALMEIDA, 1999, p. 19). Com a chegada da família real ao Brasil, toda essa prática cultural desembarcou no Rio de Janeiro em 1808<sup>36</sup>. Mesmo após a Independência (1822), o país continuou a importar as danças burguesas europeias, principalmente após a década de 1830, quando surgiram no Rio de Janeiro os primeiros editores de partituras, que lançavam essas danças até então desconhecidas no Brasil. Eram danças de diversos pontos da Europa que se consagravam nos salões franceses e então, exportadas para diversos países.

Na segunda metade do século XIX, os grupos que se dedicavam a tocar o repertório das danças de salão de origem europeia em voga na época, como a polca, a *schottisch*, a valsa, a quadrilha, eram denominados *grupos de pau e corda*, uma vez que a flauta ainda era de madeira (normalmente ébano, com chaves de número variado, a maioria com cinco chaves), também chamados de *grupos de choro* ou simplesmente *choros*, mas essa denominação ainda

---

intérprete erudito, em que algumas de suas composições demonstram essa ambição, contudo vive a vocação de ser um renomado compositor de gêneros sincopados.

<sup>36</sup> Período de grande investimento na infraestrutura de serviços públicos do Rio de Janeiro, como a criação do correio, do porto e das ferrovias, que nas últimas décadas do século XIX e primeira do século XX foram ocupações profissionais de inúmeros chorões.

não era entendida como um gênero específico. Apresentavam como sua base instrumental a flauta, o violão e o cavaquinho, aceitando ainda outros instrumentos como o oficleide, a clarineta, o bandolim, o piston e o trombone. Ary Vasconcelos (*apud* CAZES, 1998, p.16) diz que o nome *choros* teria a origem nos *choromeleiros*, corporação de músicos do período colonial, onde se executava outros instrumentos além das *charamelas*, que foram os instrumentos de palhetas precursores dos oboés, fagotes e clarinetes. Portanto as pessoas chamavam qualquer grupo musical instrumental de *choromeleiros*, e para encurtar o termo *choros*.

O folclorista Luís da Câmara Cascudo (*apud* CAZES, 1998, p. 16) tem o raciocínio contrário a Almeida e Vasconcelos. Ele afirmava que *choro* vem de *xolo*, nome dado ao baile feito pelos escravos nas fazendas, que seria mudado gradativamente para *xoro* e então *choro*. Cazes (1998, p. 17), no entanto, não acredita que um fenômeno tipicamente urbano tenha origens rurais. Segundo ele, José Ramos Tinhorão (*apud* CAZES, 1998, p.17) aponta que o termo *choro* vem da melancolia gerada pela condução de baixos do violão em contraponto à melodia, fato que é contra-argumentado pelas primeiras gravações do gênero, onde os baixos não são tão desenvolvidos como a prática recente dos violonistas. No entanto, concorda com Tinhorão no que diz respeito ao uso da palavra *choro* como uma provável decorrência da maneira chorosa de frasar, e o chorão era o músico que “amolecia” as melodias das polcas.

O primeiro grupo de *choro* de que temos notícia é do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior (1848-1880), que reuniu um quarteto instrumental formado por uma flauta, dois violões e um cavaquinho, para tocar as danças europeias. O grupo de Callado incorporou em algumas ocasiões o piano de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), mas, por seu custo elevado e sua pouca portabilidade, este instrumento não permaneceria de maneira efetiva no instrumental dos grupos de *choro* (ALMEIDA, 1999, p. 30).

Segundo Almeida (1999), o ano de 1877 é considerado o ano simbólico no surgimento do *choro* como gênero, pois este é o ano de composição de *Flor Amorosa* - primeira obra a ser considerada *choro*. Composta pelo flautista Callado a partir de um lundu também seu, *Flor Amorosa* foi editada pela primeira vez em 1880, sendo então classificada como polca. Henrique Cazes considera, no entanto, a data de origem do *Choro* como sendo julho de 1845, mês em que a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro.

Há diferentes informações quanto à data da chegada da polca. O pesquisador Cacá Machado nos informa três datas possíveis conforme as fontes citadas:

O compositor e musicólogo Batista Siqueira considera como o marco da chegada da

polca no Brasil a apresentação do *vaudeville La polka*, que fez parte das comemorações do aniversário do imperador d. Pedro II, na sala do Teatro São Francisco. A apresentação teria ocorrido na capital do Império em 7 de dezembro de 1844, segundo o registro do *Jornal do Comércio*. Já Mário de Andrade apoia-se no artigo “O carnaval de outrora”, publicado no periódico fluminense *O Jornal* (em 15 de fevereiro de 1931), para sugerir que a primeira polca teria sido dançada no Rio de Janeiro pela atriz Clara del Mastro, no Carnaval de 1846 (lembrando que a polca fora lançada apenas dois anos antes em Paris por Musard). E na *Enciclopédia da música brasileira*, no verbete “polca”, afirma-se, sem citar fontes: “No Brasil foi apresentada pela primeira vez em 3 de julho de 1845, no teatro São Pedro no Rio de Janeiro (RJ)” (MACHADO, 2007, p.17).

Portanto, compreendemos que essa diferença de três anos (1844,1846 e 1845) nos indica “que foi na metade da década de 1840 que a polca chegou por aqui e se expandiu como uma febre, dando nome, aliás, à febre reumática que assolou a cidade do Rio de Janeiro em 1846 (“febre polca”)” (MACHADO, 2007, p. 18).

No início do século XX, os músicos nordestinos das chamadas *orquestras típicas e regionais* foram atraídos pelo mercado musical que a evolução da indústria fonográfica e da rádio desenvolveu na então capital da República. Esses músicos trouxeram a riqueza dos instrumentos de percussão, que então começaram a ser incorporados aos *grupos de choros*. Neste período dos anos 1920 e 1930, os velhos conjuntos chorões passaram a ser chamados de *grupos regionais*, em alusão as *orquestras regionais* dos músicos nordestinos.

Mostraremos neste trabalho como *grupos de choro* ou *grupos de pau e corda*, os conjuntos instrumentais que tocavam danças europeias no final do século XIX e início do século XX, e *grupos regionais* ou *regional de choro* como os grupos que atuaram após a década de 1920.

## 2.2 Ernesto Nazareth e os grupos de choro

Dentro desta variedade de possibilidades de interpretações das músicas de Ernesto Nazareth que vimos nos capítulos anteriores, e norteados pelo pensamento da pianista Sônia Rubinsky, em que toda a informação acerca do objeto de pesquisa influencia na compreensão e conseqüentemente na interpretação da obra, neste momento iremos nos ater ao entrelace cultural entre as classes sociais em que Ernesto Nazareth viveu e a maneira como isto se reflete em suas composições.

Ernesto Júlio de Nazareth nasceu no Rio de Janeiro em 20 de março de 1863, no morro do Nheco, na região da Cidade Nova. É o segundo filho do casal Vasco Lourenço da

Silva Nazareth e Carolina Augusta Pereira da Cunha Nazareth. Seus Irmãos são Vasco Lourenço da Silva Nazareth Filho (Vasquinho), Julia Adelia da Silva Nazareth (Dodoca), Maria Carolina da Silva Nazareth (Nenê) e Briza Bela da Silva Nazareth, falecida com apenas três anos.

Vasco Nazareth, pai de Ernesto Nazareth, era despachante aduaneiro no porto do Rio de Janeiro, descendente de família simples, sem ligação aristocrática com a corte. No início da década de 1860, a família Nazareth se mudou para uma casa alugada no morro do Nheco, próximo ao trabalho de Vasco, entre os bairros de Santo Cristo e Cidade Nova, lugar onde nasceu o segundo filho do casal (MACHADO, 2007, p. 24).

O pesquisador Robervaldo Linhares Rosa (2014, p. 84) nos informa que Ernesto Nazareth “nascera em 1863 no Morro do Nheco, hoje Morro do Pinto, na região da Cidade Nova.” A informação do bairro onde o compositor passou sua infância é relevante, pois através deste dado podemos constatar o ambiente em que ele recebeu suas primeiras influências culturais. Segundo Tinhorão (1974), este local surgiu por volta de 1860, após o aterramento dos antigos pântanos vizinhos do canal do mangue. Quando Nazareth nasceu não havia muitas casas, mas de acordo com o recenseamento realizado em 1872, tornou-se um dos bairros mais populosos da cidade. Esta região era habitada por africanos livres, escravos empregados por seus senhores em serrarias, construções e fundições de metais, mestiços e portugueses que ali moravam pela comodidade dos aluguéis (TINHORÃO, 1974, p. 34).

Conforme nos informa Tinhorão (1974), podemos observar o meio social em que Nazareth viveu até os dez anos de idade, pois em 1873, a família se mudou para a Rua Braço de Ouro no bairro do Andaraí, mesmo ano em que morreu sua mãe. Tinhorão nos dá uma ideia do ambiente em que o compositor cresceu de 1863 até 1873, chamando-o de local promíscuo, e coloca essa característica como uma possível explicação da origem do maxixe, que no trecho abaixo o autor coloca como um gênero original:

A promiscuidade que daí resultaria ia explicar em pouco mais de vinte anos o aparecimento de uma área do Rio de Janeiro perfeitamente diferenciada e portadora de características de comportamento social e de cultura próprias, entre as quais se incluiria um gênero de música e de dança em tudo e por tudo original. (TINHORÃO, 1974, p. 62-63).

Rosa (2014) nos mostra de forma mais detalhada qual era a promiscuidade resultante desta região e nomeia o “gênero de música e de dança em tudo e por tudo original” a que Tinhorão se refere:

*O maxixe* esteve relacionado, já de início, a coisa vulgar, de pouco valor, o que é perceptível por sua ligação com a Cidade Nova, que por volta de 1872, era o bairro do Rio de Janeiro com o maior número de habitantes, e também o que tinha a maior quantidade de entretenimento de má fama. Não é de se estranhar que o gênero



estivesse associado *aos pobres, aos negros, aos chorões, aos boêmios e às pessoas de reputação duvidosa em geral*, apesar de constantemente seduzir, com seus requebros considerados lascivos à época, grupos sociais de uma procedência bem diferente da sua (ROSA, 2014, p. 80, 81; grifos do autor).

Como realça Tinhorão no texto citado, ainda que a elite carioca olhasse para o maxixe com esnobismo, a sociedade se deixou seduzir por esse novo modelo rítmico-melódico da dança. “Vale lembrar que o termo “maxixe”, entendido aqui como metonímia da grande confluência de gêneros da segunda metade do século XIX, vinha, no mais das vezes, camuflado nas partituras, visto que em si já apontava para o cenário histórico e sociocultural em que acontecia sua prática” (ROSA, 2014, p.81). O que comprova a eficácia desta “sedução” é o fato de muitas partituras de tangos brasileiros, na verdade maxixes camuflados, serem vendidas para as moças de família.

Essa contradição em que essa sociedade vivia acerca do maxixe é narrada por Luiz Edmundo, memorialista e historiador do Rio de Janeiro que exerceu a atividade de literato e jornalista do então *Correio da Manhã da belle époque*, em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Em sua narrativa, podemos observar o gosto da elite pelo maxixe:

Contudo, muitas vezes, na casa brasileira, às escondidas do papai conservador e tradicionalista, as nossas sinhazinhas e sinhás não só cantam o que a canalha pela rua canta, como dançam, também, umas com as outras, divertidas e alegres, os passos do *corta-jaca* ou do *balão-caído*, que aprendem pelos teatros que freqüentam. É o fruto proibido saboreado à socapa, num despertar gostoso dos instintos da raça. E que ninguém se espante, ainda, sabendo que esse papai conservador e tradicionalista que não quer em sua casa tocatas de violão e passos de maxixe, por sua vez, pondo a gravata de *plastron*, diante do espelho de cristal, também ensaia, venturoso, de quando em quando, por instinto e prazer, motivos do bailado nacional. Isso, quanto ao maxixe, por que, quando rebenta, na calçada da rua, por horas em que todos dormem, a voz da serenata, soluçando, gemendo, na doçura da noite cheia de luar e de mistério, ele é o primeiro a abandonar o leito onde repousa e ir, pé ante pé, colar o ouvido atento à frincha da janela, gozando, em êxtase, o canto que lá fora soluça amargurado (2003, p.165).

Rosa entende o maxixe “como metonímia da grande confluência de gêneros da segunda metade do século XIX”, visto que nomear os gêneros musicais “seria uma tarefa inócua porque o momento da música brasileira em tela é marcado pelo grande entrelace de gêneros e pela labilidade das fronteiras entre eles” (2014, p. 80). Como já mencionado no primeiro capítulo, a grande confluência de gêneros se dá por meio do signo da síncopa, ou de acordo com Carlos Sandroni (2001), o *paradigma do tresillo*.

Ainda sobre esse gênero, o historiador Jairo Severiano (2013) nos informa que o maxixe em sua gênese foi uma “sensual coreografia criada pelo povão da Cidade Nova”. Essa dança foi criada para acompanhar a maneira sincopada que os músicos populares tocavam os

tangos, polcas e habaneras. O mesmo processo dos nossos primeiros choros, que “eram polcas tocada à moda brasileira, ou seja, polcas que incorporavam a síncope do batuque” (2013, p. 34).

Já se encontravam assim, nos bailes dos teatros e sociedades carnavalescas, os volteios e requebros da sensual coreografia criada pelo povão da Cidade Nova, então populoso bairro da Zona Centro do Rio. Só que dançada ao som das “lânguidas e requebradas habaneras” e das “dengosas e melífluas polcas”, porque a música “maxixe” ainda não existia. Estava sendo aprontada pelos músicos populares que, para provocarem os passos lúbricos dos dançarinos, submetiam tangos, polcas e habaneras a uma intensa sincopação, que acabou por transformá-las no maxixe, gênero musical (SEVERIANO, 2013, p. 31).

O que nos importa neste momento é o bairro Cidade Nova e sua cultura, pois é neste cenário que Nazareth passa os primeiros anos de sua vida e conseqüentemente onde tem suas primeiras influências culturais.

Com a charge “Dize-me o que cantas... direi de que bairro és”, feita por Raul Pederneiras<sup>37</sup> para ilustrar a música na *belle époque* carioca, período entre os anos de 1898 e 1914, podemos ter uma perspectiva diferente em relação ao bairro onde se vivia, neste caso observamos a música e o comportamento do público em bairros diferentes do Rio de Janeiro:

---

<sup>37</sup> Autor de charges publicadas em grandes jornais da época. Seu nome estava ligado ao jornalismo, ao teatro e à carreira jurídica (ROSA, 2014, p. 105).

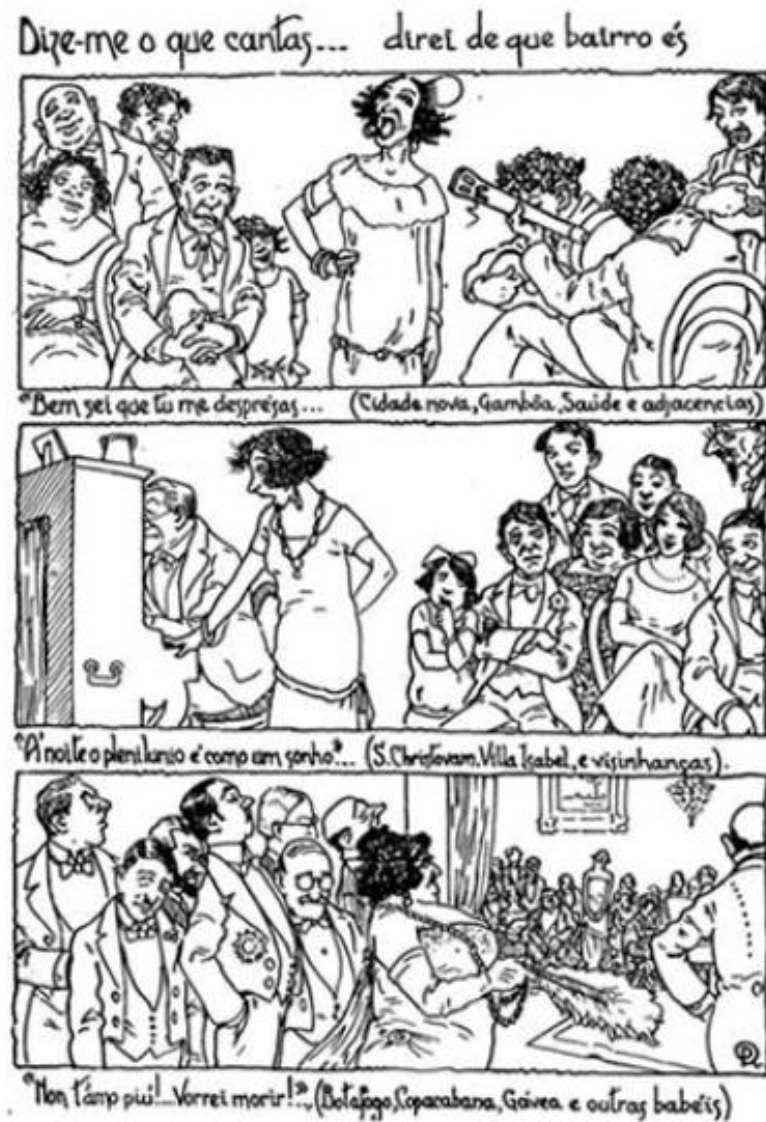


Figura 63: Charge de Raul Pederneiras<sup>38</sup>

Apesar da charge acima ilustrar o período posterior à infância de Nazareth, podemos observar quais instrumentos se tornaram representantes da região da Cidade Nova, o violão e o cavaquinho. O piano, acompanhando o canto, está representado na segunda e terceira tira da charge, onde vemos o gosto em voga da elite carioca. É possível que a segunda tira represente uma modinha, e a terceira, uma ária de ópera cantada em italiano (gênero europeu, “modelo de civilização”, ironizada na charge, no entanto, como “outras babeis”, o que acentua as contradições dessa sociedade que se arrogava de elite).

Nesse retrato caricaturado da *belle époque* de Raul Pederneiras, notamos o

<sup>38</sup> Para facilitar o entendimento, reproduzo a parte escrita da charge: abaixo da primeira tira, “Bem sei que tu me desprezas...” (Cidade Nova, Gambôa, Saúde e adjacências); da segunda, “À noite o plenilúnio é como um sonho...” (São Cristóvão, Vila Isabel e vizinhanças); e da terceira, “Non t’amo più!... Vorrei morir!...” (Botafogo, Copacabana e outras babeis).”

comportamento de uma sociedade em mudança, que a todo custo procura se desprender das antigas tradições coloniais, embora ainda conviva com resquícios dela. As charges e caricaturas desse período, que são publicadas nos periódicos cariocas, tais como o jornal *Gazeta de Notícias*, são “tomadas como elemento formador de opinião” (MOURA, 2009, p. 9). A pesquisadora em estudos de literatura brasileira Fabiana Silveira Moura (PUC-Rio) nos mostra sua interpretação da charge de Raul Pederneiras:

A presença marcante de alguns objetos que compõem os quadros desenhados por Pederneiras – o violão malandro das serestas e modinhas populares acompanhado pela voz da decadente melindrosa; a velha pianola com ares de piano de cauda; e a voz feminina e fugidia dos saraus que, diante de tantos apelos visuais como penteados, lustres, luvas, quadros, leques e mais uma infinidade de adereços, quase não se nota – denunciam além da aparência caricaturesca dos personagens que tentam, a todo custo, se submeter a um padrão de comportamento exigido pelas elites, a proposta velada de separação geográfica e cultural entre ricos, que moram na zona sul, e pobres, que moram na zona norte (2009, p. 4).

Nesta direção, com uma visão ainda que superficial do ambiente em que o compositor cresceu, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sara Cohen (UFRJ), em sua dissertação de mestrado, afirma que “o estilo musical de Ernesto Nazareth é o resultado de influências da música que estava à sua volta, basicamente as valsas e polcas dos salões, dos carnavais, chorões e *pianeiros*” (1988, p.1). Embora a referida autora enfatize a fase adulta do compositor, período em que houve a maior produção musical que conhecemos hoje, não podemos ignorar a influência que Nazareth recebeu em sua infância na Cidade Nova, pois com apenas quatorze anos ele compôs a música “*Você bem sabe!*” editada em 1878 pela editora Arthur Napoleão, com a seguinte dedicatória: “Oferecida a meu pai Snr. Vasco Lourenço da Silva Nazareth” (NAZARETH, 1878).

Em meio ao nascimento de novos gêneros urbanos, é natural que ocorram influências mútuas entre os músicos. O período em que Nazareth começa atuar como músico e a trocar com outros músicos ocorre não muito mais tarde; há registro de que aos 17 anos Nazareth tocou com Viriato Figueira da Silva (1851-1883), “flautista que junto com Calado, Patápio Silva e, posteriormente, Pixinguinha, criou uma tradição desse instrumento, desafiando as fronteiras da chamada música erudita e popular na cultura musical brasileira” (2007, p. 25). Portanto neste momento já há a troca de experiências entre Nazareth e a música dos chorões.

Sara Cohen ainda nos informa que “os grupos de choro surgidos por volta de 1870 exerceram grande influência na música da época. Originaram-se da forma com que os músicos populares do Rio de Janeiro interpretavam a música dos salões da aristocracia brasileira” (1988, p. 34). Desta maneira, a pesquisadora resume o surgimento dos grupos de choro e sua atuação musical, na qual se desenvolveu Nazareth física e musicalmente, ao lado

dos grupos de choro.

Portanto, ambos, as músicas de Nazareth e aquelas praticadas pelos grupos de choro fizeram parte do todo da música em voga no Rio de Janeiro do final do século XIX, que incluía a maneira sincopada de se tocar a música de salão. Desta forma, era natural que os compositores que viviam neste meio escrevessem músicas que dialogassem com a sua contemporaneidade.

Declarações, como a de Sara Cohen (1988), em relação à “influência” da música que rodeava Nazareth, tem como base afirmações de pesquisadores que muito contribuíram com nossa musicologia. Um deles é o pesquisador Mozart de Araújo (1972):

Para o piano, Nazareth canalizou toda aquela música que andava dispersa pelas esquinas. O formulário rítmico e melódico do choro e da seresta carioca, a gíria improvisatória do maxixe, tudo isso Ernesto Nazareth captou, refinou, filtrou, transfigurou e condensou na sua obra pianística (1972, p. 26-27).

Todavia, observamos nas palavras de Mozart Araújo que Ernesto Nazareth foi um compositor, dentre outros neste período, que ao compor os gêneros sincopados ainda em formação, fez o registro da “música que andava dispersa pelas esquinas”. A música escrita para piano era a maneira como se registrava e comercializava a música desse período. Apenas com as gravações após a década de 1920 é que a música para piano perde esse papel. É presumível que música das esquinas, citada pelo autor, fosse aquela ilustrada na charge acima, com canto, violão e cavaquinho.

A ideia de “síntese da música dos chorões” (ARAÚJO *apud* SALLES, 1994, p. 88) está em sintonia com o processo de filtragem já mencionado pelo autor, pois, ao sintetizar algo, há a necessidade do filtro, onde o compositor irá escolher quais elementos presentes em um grupo de choro será usado na composição. O historiador Jairo Severiano (2013, p. 39), também usa a mesma palavra ao comentar acerca da música de Nazareth: “constitui uma espécie de síntese da música de choro”, e de maneira poética diz que captou a alma do choro: “Ele captou o esquema ritmo-melódico criado pelos chorões – enfim, a alma do choro – e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral” (2013, p. 39).

Mostraremos nos parágrafos seguintes algumas declarações que corroboram a ideia de Mozart Araújo. Veremos que a ideia de síntese é um lugar comum na bibliografia acerca do assunto. Cada autor usa uma palavra diferente para dizer sobre essa síntese, e cada palavra nos leva a refletir por outras perspectivas acerca dessa atividade que era comum entre *pianeiros*. Nossos registros históricos, ao mencionar a síntese ao piano dos grupos populares, privilegiam *pianeiros* como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Tal fato se dá por nem todos esses músicos terem a habilidade da escrita musical, nem a oportunidade de

publicar suas composições. Assim alguns se tornaram para nós seus representantes.

Nesta direção, a pianista Maria Teresa Madeira, em uma entrevista ao jornal Estadão, acerca de Nazareth, diz: “Suas músicas são de quem conhece muito bem o instrumento. Ele faz o ritmo sincopado nas duas mãos e recria no piano a harmonia de um regional inteiro. É fácil de ouvir, mas difícil de tocar” (Estadão, 2003). Vale lembrar que Nazareth compôs durante o período em que os grupos populares eram chamados de *choros* e não *conjuntos regionais*, pois apenas a partir da década de 1930, na Era do Rádio, que os grupos de choros passaram a ser chamados de conjuntos regionais (SEVERIANO, 2013, p. 35). Conforme visto, talvez a pianista Maria Teresa Madeira tenha querido dizer que Nazareth teria recriado ao piano a harmonia de um grupo de choro inteiro, o que está de acordo com os fatos narrados pelos autores citados nesta pesquisa, tais como: Almeida (1999) e Cazes (1998).

Ainda em consonância com os autores citados acima, o Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP), em sua dissertação de mestrado (1999, p. 105) nos diz que, nesse período, “o piano atuou como uma redução do grupo chorão.” Neste contexto, a palavra frequentemente utilizada ‘redução’ tem a mesma ideia de síntese. Contudo, a palavra redução nos leva a uma função bem peculiar de um pianista, a correpetição. O pianista correpetidor, ou colaborador, na maioria dos casos faz a redução da orquestra para um solista, no caso de um concerto ou uma ópera. Há reduções prontas e aquelas que o pianista realiza no momento, por meio de ler a grade da orquestra e ‘traduzi-la’ ao piano. Portanto, levantamos a hipótese da utilização de uma habilidade pianística, a redução, como raciocínio composicional em Nazareth.

Henrique Cazes (1998) segue a mesma linha de raciocínio, no entanto acrescenta que Nazareth deu um toque de sofisticação à música dos chorões, o que se relaciona à ideia de refinamento citado anteriormente por Mozart Araújo.

É curioso o caminho feito pela música de Nazareth. Da livre adaptação das partituras de piano trazidas da Europa, surgiu a música dos chorões. Nazareth traduziu essa música para o piano, dando-lhe seu pessoal toque de sofisticação. Os chorões contemporâneos do autor, quando se arriscavam a interpretar obras de Nazareth, não conseguiam dar-lhes a delicadeza adequada (CAZES, 1998, p. 36).

Nesta citação, Cazes também utiliza a palavra tradução dessa música para o piano. A ideia da tradução coloca o compositor em posição de mediador cultural<sup>39</sup> (BLOES, 2006), pois ele tornou possível para os pianistas a compreensão da música dos chorões, traduzindo-a em uma escrita pianística. Ou seja, Nazareth fez a ponte entre a música realizada na região da

---

<sup>39</sup> Para aprofundamento da discussão sobre este assunto, verificar Bloes, Cristiane Cibele de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. Monografia (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

Cidade Nova com a elite, tornando possível às “sinhazinhas” o desfrute ao piano dos novos ritmos que eram tocados nos bailes domésticos<sup>40</sup>.

Em resumo, esta perspectiva mais genérica da obra de Nazareth nos mostra que sua música é o resultado do convívio musical e o entrelace cultural entre as classes sociais no Rio de Janeiro, em que por meio da música popular urbana carioca do fim do século XIX e início do Século XX as contradições da sociedade carioca ficam sublinhadas. Desta forma, suas composições surgem como um registro escrito indireto da música dos chorões, em que ele reduziu, sintetizou, traduziu, sofisticou e recriou no piano um grupo de choro.

A pianista Sônia Rubinsky concorda com as afirmações dos autores citados acima e, acerca da tradução ao piano, acrescenta: “é o que você põe e é o que você não põe”. A pianista julga ser genial a síntese sonora do grupo de choro em Nazareth, que se dá por essa escolha, o que pôe e o que não colocar na composição. Nesta observação caminhamos para reflexão de como se dá tal síntese. Vejamos abaixo suas palavras:

Eu tive uma experiência quando eu ainda morava em Nova Iorque e tive de tocar uma vez. Eu tinha uma amiga que tocava música popular num bar. Na época eu estava muito longe disso. Eu vinha da época em que era proibido ouvir música popular. Era estudante e não tinha no meu ouvido, mas tive que ajudar, tive que ir lá e tive que improvisar música popular. Tinham outras pessoas tocando comigo. Era música popular brasileira e eu tive que improvisar no piano. Como era difícil fazer essa tradução para o piano, pois é o que você põe e é o que você não põe. Nessa tradução, por exemplo, o Villa-Lobos também fez com relação ao samba, *Vamos atrás da Serra Calunga* é um samba. Como é que ele põe essa mão esquerda para dar ideia das camadas de ritmos que tem numa música popular, que é supercomplicado? São as camadas, são os timbres diferentes, é muito rico. O Nazareth conseguiu fazer isso muito bem, e isso é genial. Quando você olha o texto é simples, não tem muita nota, mas ele é exatamente isso. Ele é uma síntese literal do mundo sonoro do choro. Então, quando você ouve choro e ouve Nazareth [silêncio]. Nossa, rapaz! Como é que ele conseguiu fazer isso?! E é genial, porque é com poucas notas. Agora, eu fui tentar fazer o mesmo sozinha, mas eu não sou genial. Eu não consegui fazer isso. Só depois fui entender a genialidade dele, e de outros também, que fazem isso através desse exercício. Outra coisa, por exemplo, que me vem à mente dizer: Liszt sintetizava as Sinfonias de Beethoven para o piano, aí você vê a genialidade dele. É genial o que ele põe e o que ele não põe, mas aí já é, de certa maneira, mais fácil porque o texto está lá, mas é uma síntese<sup>41</sup>.

Nesta direção, de que a tradução se dá pelo “o que você põe e o que você não põe”, veremos nos parágrafos a seguir, na perspectiva de alguns pesquisadores, tais como o já citado Mozart Araújo e Robervaldo Linhares Rosa, que uma das características dos grupos de choro a se colocar na síntese foi a alusão da sonoridade de alguns instrumentos, sobretudo o violão,

<sup>40</sup> Os bailes domésticos aconteciam sempre após um sarau, onde as sinhazinhas poderiam mostrar seus dotes ao piano e assim chamar a atenção de um futuro marido. Em uma festa não havia esse caráter duplicado. Nos saraus, a música era executada por amadores, e, nos bailes por pianeiros, como informa Barros (*apud* ROSA, 2014, p. 75): “contratados para tocar nos bailes que frequentemente sucediam os saraus, músicos ‘profissionais’ varavam a madrugada tocando música para dançar, bem diferente daquela ouvida no início da noite, executada por amadores, pelas donzelas de família e seus professores”.

<sup>41</sup> Apêndice E.

cavaquinho e a flauta. Importante lembrarmos que esta prática era comum aos *pianeiros* cariocas; no entanto, Mário de Andrade nos diz que Nazareth se destaca dos demais:

Proveniente de arte semierudita do “pianeiros” dos assustados, mais estudioso e mais culto que eles, familiar de Chopin, Ernesto Nazareth quintessenciou, nos seus tangos admiráveis, a arte dos pianeiros cariocas. Nisto, pode-se mesmo afirmar que elle foi genial, de tal forma as suas composições, como caracter e riqueza de invenção se elevam sobre tudo quanto nos deixam os outros compositores do seu tempo. Sem exceptuar a própria Chiquinha Gonzaga (1963, p. 323).

Rosa, no trecho abaixo, cita que a sonoridade do violão, cavaquinho e flauta era evocada ao piano; ou seja, eram recriados, através do piano, elementos musicais, tais como o fraseado, rítmica e a articulação, que aludiam a esses instrumentos, uma vez que ter à disposição o timbre literal seria impossível. O autor ainda nos mostra uma dimensão mais ampla desta música, pois ela transportava o ambiente público para o privado, sendo esta era uma das funções do *pianeiro* na sociedade carioca:

Ainda quanto à rua, outro ponto relevante é que ela é a matéria-prima para muitas das músicas de Nazareth. Em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público, seresteiro e choros, para o espaço privado e confortável, por exemplo, da sala de espera do Cinema Odeon, onde ele trabalhou por muito tempo. [...] Disso advém indicações precisas, impressas em suas partituras, das quais podemos citar os seguintes exemplos: “bem misturado”, em *Sarambeque*; “saltitante e ziguezagueando”, em *Garoto*; “gingando e mimoso”, em *Odeon*; “o acompanhamento deve imitar o cavaquinho”, em *Ameno Resedá* (ROSA, 2014, p.90, -91).

Mozart Araújo (1972) afirma que o processo utilizado por Nazareth foi a transposição de determinados instrumentos ao piano, e equivocadamente diz ser essa atitude inédita:

[...] e dos processos que utilizou para abrazeirar os gêneros estrangeiros que dominavam o ambiente musical da metrópole, o mais importante – creio – por ser ineditismo, foi o de transpor para o piano os instrumentos populares brasileiros: a flauta, o violão, o cavaquinho, o oficleide, o bombardino, a percussão. Não se trata – observe-se bem – de transcrição. Nazareth não reproduz literalmente no piano o instrumento popular. Ele sugere, amolda e adapta aos recursos do instrumento nobre, os e os modismos do instrumento popular. Inserindo na sua produção pianística essa contribuição do instrumental popular, Ernesto Nazareth trouxe para o piano brasileiro novos recurso técnicos e enriqueceu a música brasileira de novos meios de expressão musical (1972, p. 26).

Quando Mozart Araújo cita a percussão, é importante termos em mente que a percussão do choro que conhecemos hoje só aparecerá a partir de 1915 com a gravação instrumental de intenção carnavalesca (CAZES, 1998, p. 44). Como afirma o Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (1999), o pandeiro foi adotado definitivamente só na década de 1920 e ganhou destaque só na década de 1930. Antes disso, sua formação consistia em violão, cavaco e flauta, sendo a parte rítmica responsabilidade do cavaco. Portanto, quando Mozart



Araujo menciona a percussão na recriação pianística de Nazareth, talvez esteja se referindo aos instrumentos de percussão (sobretudo caixa clara, bumbo e prato) usados nas bandas e fanfarras que, nas últimas décadas do século XIX, tocavam arranjos de peças populares brasileiras e da música de salão europeia.

Ressaltamos, neste trecho acima, a menção dos instrumentos oficleide e bombardino, pois quando escutamos nas músicas de Nazareth linhas melódicas na região grave do piano logo associamos as “baixarias” do violão, no entanto, estes dois instrumentos também tocavam em grupos de choro com a função contrapontística típica das “baixarias” no choro. Tais instrumentos também participavam das bandas e fanfarras deste período, como a Banda do Corpo de Bombeiros regida por Anacleto de Medeiros (1866-1907), que tinham em seu repertório músicas de chorões. Portanto as “baixarias” nas músicas de Nazareth podem nos remeter tanto ao violão como ao oficleide e bombardino.

Ainda em reflexão no trecho citado acima, Mozart Araújo se engana ao dizer que a ideia de “transpor para o piano os instrumentos populares brasileiros” foi inédita, pois, como já mencionamos, esta prática era uma habilidade comum aos *pianeiros* do final do século XIX e início do século XX, dentre eles podemos destacar: Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Aurélio Bezerra Cavalcanti de Sá (1874-1915) e Antônio dos Santos Chirol (provavelmente 1860-1930) (ROSA, 2014). O que diferia Nazareth destes últimos era o refinamento (ARAÚJO, 1972, p. 26-27), o toque de sofisticação (CAZES, 1998, p. 36) e principalmente o fato de nem todos publicarem suas obras. Levantamos três suposições para esclarecer a não publicação por parte de alguns *pianeiros*: nem todos tinham essa oportunidade; nem todos sabiam grafar uma partitura, e muitas das músicas eram compostas de improviso e logo esquecidas.

Neste sentido, Chiquinha Gonzaga, que é considerada por Tinhorão (1976, p.165) o protótipo da arte *pianeira*, juntamente com Nazareth, também fez a síntese do ambiente dos grupos de choro ao piano. Henrique Cazes (1998, p. 32) corrobora a ideia anterior afirmando que os dois pianistas “trabalharam na tradução pianística da música dos chorões.” Segundo Robervaldo Linhares Rosa, o flautista carioca Joaquim Antônio da Silva Callado Júnior foi quem teve a percepção desta qualidade em Chiquinha Gonzaga.

Diante da necessidade de um pianista que se identificasse com o repertório dos chorões e que, por meio do piano, fosse capaz de fazer a transposição do ambiente da roda de choro – que acontecia nos bairros periféricos do Rio de Janeiro – para as residências da elite – que, nos bairros elegantes, cultivava o gosto pelo piano, como símbolo de status social -, o flautista Callado viu em Chiquinha a pessoa ideal (2014, p. 74).

Apesar de encontrarmos o nome de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth juntos

nestas e em outras referências<sup>42</sup>, não há registros de contato entre os dois compositores, embora ambos residissem no Rio de Janeiro e atuassem como pianistas. Houve uma falsa dedicatória<sup>43</sup> “à gentil Francisca Gonzaga” na música *Está Chumbado* (NAZARETH, 1898), dedicatória inserida pelos editores em 1968. Esta música foi publicada “sem dedicatória por seu título fazer alusão a um conhecido do compositor que costumava exagerar no consumo de bebidas alcoólicas; daí a expressão irônica “está chumbado”. Para ser discreto em relação ao amigo beerrão, Nazareth, ao publicar o tango, teria omitido o nome do dedicatário” (VERZONI, 2011, p.158). Ambos compunham gêneros musicais parecidos, porém com algumas diferenças. O pesquisador Marcelo Verzoni, em seu artigo, nos mostra resumidamente esta questão técnica:

As peças de Chiquinha são tecnicamente mais simples, podendo ser aprendidas em um espaço de tempo mais curto. Já as obras de Nazareth, sobretudo as valsas e os tangos, revelam um compositor disposto a aprimorar constantemente as suas obras. A escrita é muito mais complexa (vejam-se inclusive as tonalidades) e as peças não se prestam a ser aprendidas rapidamente. A música de Nazareth, além disso, revela-nos um compositor com alguns ideais típicos do romantismo europeu: acabamento sofisticado e um toque de virtuosidade (2011, p.158).

Além de diferenças composicionais, suas personalidades também eram distintas, Nazareth mais conservador, tímido e modesto, enquanto Chiquinha Gonzaga era ousada, irreverente.

Diante disso, não nos surpreende que não tenham cultivado qualquer contato pessoal. Oriundos de classes sociais muito distintas, posicionaram-se no Rio de Janeiro do seu tempo de formas muito diversas. Chiquinha Gonzaga desejou transformar a sociedade em que vivia, enquanto Ernesto Nazareth quis ascender naquela mesma sociedade (VERZONI, 2011, p. 168).

Neste momento, o que nos importa entre Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga é a síntese do grupo de choro ao piano, que a despeito de suas diferenças musicais, sociais e de personalidade, esta característica é nítida em ambos compositores.

Outro pianista que também transpôs para o piano os instrumentos populares brasileiros foi Aurélio Bezerra Cavalcanti de Sá (1874-1915). Segundo Tinhorão (1976, p. 167), esse músico foi “o mais disputado pianista profissional do Rio de Janeiro [...] Aurélio tinha sua agenda comprometida para quase todos os dias da semana”. Cavalcanti foi amigo de Ernesto Nazareth; o pesquisador Robervaldo Linhares Rosa não menciona a profundidade

---

<sup>42</sup> Para aprofundamento da discussão sobre este assunto, verificar: Verzoni (2011).

<sup>43</sup> Segundo Verzoni (2011), “Luiz Antonio de Almeida, um dos biógrafos de Ernesto Nazareth, demonstrou que a dedicatória do tango “Está chumbado” que aparece na recente edição da Fermata (São Paulo) – “à gentil Francisca Gonzaga” – é falsa”, e de acordo com o site <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/works/view/67> (acesso em 11/08/2016), sob a supervisão do pianista Alexandre Dias, a dedicatória falsa foi inserida postumamente na Editora Arthur Napoleão em 1968. Portanto há uma divergência na informação da editora.

desta amizade, apenas cita que ambos tinham a valsa como gênero nobre para suas composições. Assim como nas composições de Nazareth, “os *schottisches* de Cavalcanti [...] apresentam-se, *mutatis mutantis*, como a transposição do trio chorão para o piano – flauta, cavaquinho e violão de sete cordas -, o que, de forma significativa, atesta o diálogo estabelecido por seu autor com a música dos chorões” (ROSA, 2014, p. 114).

Também encontramos nesta prática *pianeira* o músico Antônio dos Santos Chirol<sup>44</sup> (provavelmente 1860-1930). Da mesma forma que Ernesto Nazareth e demais *pianeiros* citados, Chirol “produziu uma música que bebia diretamente no cotidiano das ruas e, como um cronista musical, transportou para o seu trabalho as principais manchetes” (ROSA, 2014, p. 123).

Além dos músicos mencionados acima, outros *pianeiros* também utilizaram a transposição de instrumentos populares para o piano. Segundo Mariza Lira (*apud* ROSA, 2014, p.78), “a animação dos bailecos dependia da música. Se havia ‘arame’, contratava-se um choro, e se o dono da casa estava na ‘disga’, um ‘pianeiro’ de ouvido, se havia piano na casa”<sup>45</sup>. Ou seja, na falta de um grupo de choro, o *pianeiro* sintetizava o grupo em um só instrumento para que o custo do baile ficasse mais baixo. Dentre esses profissionais que atuaram no mesmo período de Nazareth, encontramos: Menezes Filho (1893-1935); Costinha, J. F. Fonseca Costa (1860-1940); Corujinha, Carlos Teixeira de Carvalho (1878-1922); Xandico, Alexandre G. de Almeida (1860-1920); José Garcia de Christo (1867-1919); J. M. Azevedo Lemos (1860-1920); Bulhões, José Carvalho de Bulhões (1881-1941); Viúva Guerreiro, Serafina Augusta Mourão do Vale (1858-1936); Mário Penaforte (1876-1928); Sinhô, José Barbosa da Silva (1888-1929); Eduardo Souto (1882-1942); Marcelo Tupinambá, pseudônimo de Fernando Lobo (1889-1953); Zéquinha de Abreu, José Gomes de Abreu (1880-1935); Henrique Vogeler (1888-1944); Ary Barroso (1903-1964); Radamés Gnattali (1906-1988); Tia Amélia, Amélia Brandão Nery (1897-1983).

Desta forma, observamos uma característica comum aos *pianeiros*, a projeção dos grupos de choro ao piano. Em um primeiro momento, inferimos que tanto os *pianeiros* quanto os grupos de choro desenvolveram concomitantemente a maneira sincopada de se tocar a música de salão europeia, assim notamos que havia troca de informações e experiências entre os músicos deste período. Porém, como menciona a pianista Sônia Rubinsky, pela capacidade de orquestração do piano, ou seja, pela possibilidade de evocar outros instrumentos por meio

<sup>44</sup> Encontramos, ainda, registros do músico como Aquiles Chirol. Para aprofundamento da discussão sobre este assunto, verificar: ROSA (2014, p. 122).

<sup>45</sup> “Arame” significa dinheiro; “choro” refere-se ao grupo executante; “disga” designa a falta de dinheiro (LIRA *apud* ROSA, 2014, p.78).

da construção de camadas sonoras, o piano sintetizou a música sincopada aludindo a determinados instrumentos que compõem os grupos de choro.

## CAPÍTULO III – A PROJEÇÃO DOS GRUPOS DE CHORO AO PIANO

### 3.1 Análise da projeção dos grupos de choro ao piano

Alguns autores, tais como Mário de Andrade (1928), Bruno Kiefer (1982), Bráilio Itiberê (1946), foram específicos ao citarem quais instrumentos Ernesto Nazareth utilizou como referência na projeção dos grupos de choro ao piano e em quais músicas essas alusões foram feitas. As análises a seguir têm como objetivo investigar e compreender como ocorreu a síntese do grupo de choro em algumas obras para piano de Nazareth. De maneira resumida, podemos dizer que o cavaco é reduzido, no piano, à função rítmica, o violão à função harmônica e contrapontística, e a flauta, à função melódica.

Desta forma, veremos nos parágrafos e figuras a seguir estes autores que especificam tais alusões na música de Nazareth e com suas palavras poderemos observar a mesma linha de raciocínio da pianista Sônia Rubinsky, como visto no Capítulo I. A pianista nos relata que ao construir uma interpretação ao piano é possível construir camadas sonoras, e “se você pensa em camadas, forçosamente você tem que pensar em quem estaria tocando isso. [...] Então, estou sempre pensando: que instrumento faria isso? [...] Quem estaria tocando esse baixo? Quem estaria tocando esse do meio? E se tivesse tocando esse do meio, como sairia?”

Mário de Andrade, em seu artigo de 1928, cita quais foram os instrumentos que inspiraram Nazareth, embora não com a exatidão que a pianista Sônia Rubinsky sugere em sua imaginação, mas sim de forma genérica. Neste caso, Andrade faz referência ao *officleide*, o violão e a flauta, e também informa em quais músicas ocorre tal alusão:

Porém careço de voltar ainda ao caráter instrumental de Ernesto Nazareth pra uma observação. Se serviu do piano. Pois bem a obra delle é pianística como o que. Pianística mesmo quando se inspirando no instrumental das serestas, funcções, chôros e assustados reflecte o officleide, o violão, e especialmente a flauta que nem no trio do *Arevido* e no *Arrojado* quasi inteiro. Então numa obra-prima sapeca, o *Apanhei-te Cavaquinho*, este e a flauta numa capoeiragem orchestica de espírito inigualável, rivalizam de personalidade, ambos maxixeiros de fiança, turunas no remeleixo e cueras na descaída (ANDRADE, 1928).

No trecho acima, Andrade ressalta a flauta como um dos instrumentos de inspiração para Nazareth. Pode-se notá-la em elementos musicais expressos na partitura, dentre os quais ressaltamos três: 1) o contorno melódico, geralmente construído com semicolcheias, que para maior fluidez da frase, exige leveza do toque; 2) a ornamentação, e 3) o registro. Para ilustrar

essa alusão ao fraseado da flauta, Andrade cita as músicas *Apanhei-te Cavaquinho*, *Arrojado* e o trio do *Atrevido*.

Figura 64: Trio do Tango *Atrevido* (c. 40 – 43) (NAZARETH, 1913).

Figura 65: Samba *Arrojado* (c. 1 – 4) (NAZARETH, 1921).

Figura 66: *Apanhei-te Cavaquinho* (c. 1 – 4) (NAZARETH, 1914).

Ainda sobre a música *Apanhei-te Cavaquinho*, Luiz Antonio de Almeida (2004), biógrafo de Nazareth, afirma que o compositor apropriou-se de uma expressão da época, que era usada quando alguém “era pego em alguma situação embaraçosa”. Então neste momento dizia-se: *Ah! Apanhei-te cavaquinho!* O biógrafo concorda com Andrade ao afirmar que Nazareth usou a flauta na mão direita, e acrescenta a ideia de que o compositor aproveitou a ideia do título e simulou o cavaquinho na mão esquerda, o que de fato se pode constatar pela correspondência do registro e do ostinato do instrumento na mão esquerda.

Outro autor que também segue essa linha de raciocínio é o pesquisador Bruno Kiefer em seu livro *História da Música Brasileira* (1982). Neste livro, o autor cita a alusão do violão em *Odeon* (1909), e enfatiza a escrita pianística de Nazareth.

[...] frequentemente Nazareth compõe para piano à moda de certos instrumentos

populares. É a mão direita imitando a flauta, é a esquerda imitando o violão (como no tango *Odeon*, por exemplo), e assim por diante. Não obstante, o compositor escreve sempre muito pianisticamente (1982, p. 123).

Bruno Kiefer associa a seção **A** (c. 1-17) de *Odeon* ao violão, devido à construção melódica no registro médio/grave do piano com predominância de graus conjuntos. Não podemos descartar a possibilidade desta seção evocar o oficleide ou até mesmo o bombardino, instrumentos com a tessitura próxima à da melodia construída e que, além de compor as bandas e fanfarras deste período, como citado anteriormente, também tocavam em grupos de choro com a função contrapontística típica das “baixarias” no choro. O pesquisador Mozart Araújo (1972, p. 26) também cita estes dois instrumentos na lista de instrumentos que Nazareth transpôs para o piano.

Ainda neste sentido, o que nos leva a supor que Nazareth talvez não tenha evocado o violão, são as primeiras gravações do gênero, realizadas por volta de 1907, em que o violão não era usado da maneira que hoje estamos habituados (CAZES, 1998, p. 17). Os primeiros violonistas a tocar o violão sete cordas no choro, que se tem registro até hoje, foram Tute (1886 -1957) e China (1888- 1927; Otávio Littleton da Rocha Vianna, irmão de Pixinguinha), e Dino Sete Cordas (1918 -2006; Horondino José da Silva) foi quem trouxe uma nova maneira de tocar o instrumento no choro, com frases sincopadas e maior interação com a melodia<sup>46</sup>. *Odeon* é datado de 1909, portanto, o violão melódico que tendemos a encontrar, sobretudo o de sete cordas, nesta seção não condiz com as fontes levantadas acima.

No entanto, a associação de *Odeon* com o violão é encontrada não apenas no livro de Kiefer, mas também no do pesquisador Cacá Machado. Nele, o pesquisador disserta acerca das músicas *Tenebroso* e *Odeon*, vejamos neste trecho abaixo:

Como em *Odeon*, é a melodia do baixo a voz principal: um típico acompanhamento das ‘baixaria’ cromáticas do violão, até mesmo em sua divisão rítmica. Aliás, parece uma partitura escrita para violão, pois a montagem fechada dos acordes e a posição rítmica em que esses se colocam em relação ao baixo *cantabile* são extremamente naturais para a digitação no instrumento (no violão, os acordes não podem ser muito abertos por uma dificuldade técnica que se limita aos quatro dedos da mão esquerda do violonista; no piano, ao contrário, os acordes podem ter maior abertura porque são montados com as duas mãos). Portanto, Nazareth escreveu literalmente uma peça violonística para o piano. A engenhosidade do compositor faz com que a peça também soe muito bem no piano, de modo que, como vimos em *Odeon*, *Tenebroso* surge como mais um exemplo para demonstrar que Nazareth parece ter criado um paradigma de escrita pianística para a estilização dos instrumentos das rodas de choro (2007, p.167-168).

<sup>46</sup> “Tute foi um violonista “pé-de-boi”, pela sua firmeza no acompanhamento, o que proporcionava ao solista mais segurança e liberdade na interpretação. Esse estilo ‘marcado’ foi a primeira base sobre a qual foram se formando os violonistas de choro do início do século XX. Depois de Tute, quem modificou radicalmente a linguagem do violão de sete cordas ao ponto que conhecemos hoje como procedimento típico nesse instrumento foi Dino Sete Cordas. Além da marcação do tempo em semínimas e colcheias, Dino acrescentou frases sincopadas que se comunicavam mais intimamente com a melodia principal” (PELLEFRINI, 2005, p. 44).

Tanto na música *Tenebroso* como em *Odeon*, o autor está descrevendo a escrita da seção **A**, em que em seus argumentos poderia ser uma peça escrita para violão. Apesar desses argumentos, e sendo a escrita pianística de Nazareth bastante idiomática, são necessários alguns ajustes para que outros instrumentos possam tocá-las, tais como troca de tonalidade e de registro.

Desta forma, o arranjo de *Odeon* lançado<sup>47</sup> em 1991 pelo violonista Raphael Rabello (1962-1995) é um exemplo de ajuste para melhor *performance* da peça ao violão.

Raphael Rabello optou por transpor o tom original uma terça menor acima, passando para o tom de Mi menor. Essa mudança favorece a escrita idiomática do violão, cujas seis cordas soltas estão relacionadas com a tonalidade escolhida: duas cordas Mi – que é a tônica –, as cordas Lá e Si – que são a subdominante e a dominante deste centro tonal, respectivamente –, e as cordas Sol e Ré – que são a relativa maior e sua dominante, respectivamente (NUNES e BORÉM, 2014, p. 100).

Ainda podemos observar a projeção dos grupos de choro em *Odeon* por meio das associações rítmicas, com o cavaco, e de registro com a flauta. A seção **B** (c. 18-34) contém a síntese do trio completo. A Figura 67 mostra a distribuição das referências sonoras dos instrumentos na peça.

The figure displays three musical excerpts from the piece 'Odeon'.  
**Section A (measures 1-17):** Labeled 'Violão', it features a guitar part with a 'gingando' (shimmering) effect and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.  
**Section B (measures 18-34):** Labeled 'Violão', it shows a full trio arrangement. The guitar part is in the bass clef. The Flute (Flauta) and Cavaquinho (Cavaco) parts are in the treble clef. A forte (*f*) dynamic is indicated. Circles and arrows highlight specific melodic and rhythmic motifs shared between the instruments.  
**Section C (measures 37-55):** Labeled 'Violão', it features a Cavaquinho (Cavaco) part in the treble clef and a guitar part in the bass clef. The Cavaquinho part is marked 'ff com brilho' (fortissimo with brilliance), and the guitar part is marked 'menos' (diminuendo). The key signature and time signature remain the same as in the previous sections.

Figura 67: Referências sonoras do violão, cavaco e flauta nas partes **A** (c. 1-17), **B** (c. 18-34) e **C** (c. 37-55).

Se voltarmos um pouco em nossas reflexões do início do capítulo, e juntarmos com

<sup>47</sup> RABELLO, Raphael. *Odeon, para violão solo*. In: *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas*. Rio de Janeiro: Caju Music, 1991 (CD de áudio, 8493211; reeditado pela Kuarup com o número KCD113).



estas análises, poderemos dar outra perspectiva a nossa reflexão. Desta forma, como visto, Robervaldo Linhares Rosa nos diz de forma mais abrangente sobre a música de Nazareth: “Em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta (2014, p. 90-91)”. Ou seja, aqui ele nos diz que a forma de tocar evocava os instrumentos chorões, e não a escrita. Portanto, se em alguns momentos observamos na escrita uma alusão ao violão, podemos inferir que seja possível que a forma de tocar, como a articulação, seja influenciada pela sonoridade do violão.

Nesta linha de raciocínio, uma característica do violão, sobretudo o de sete cordas, é o recurso da “nota fantasma”. Este recurso interpretativo consiste em dar uma função percussiva para notas com altura definida, que, quando tocadas ao violão, são levemente abafadas para que se ouça seu caráter percussivo, minimizando suas qualidades melódicas ou harmônicas. Sendo a “nota fantasma” uma questão interpretativa, não escrita, podemos levantar a hipótese do uso de tais notas com função rítmica na escrita de Nazareth ao reconhecermos as alusões ao violão. Estariam implícitas “notas fantasmas” em trechos em *staccato* como nos exemplos abaixo.

Nas Figuras 68 e 69, as notas circuladas corresponderiam às “notas fantasmas”, em que há a função rítmica. Na parte C, onde supomos a menção do cavaco também há a utilização de notas com função rítmica, neste caso não podemos considerar como “nota fantasma”, pois o cavaco pode ou não abafar essas notas, portando ressaltamos apenas sua função rítmica.

The image displays two musical excerpts, labeled A and C, from the piece 'Odeon' by Nazareth (1913). Both excerpts are in 2/4 time and use a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Excerpt A (measures 1-6) is marked 'gíngando' and 'mf'. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes. The notes in measures 2 through 6 are circled and labeled 'N.F.' (Nota Fantasma). The treble clef part has a whole rest in measure 1 and a dotted quarter note in measure 2.

Excerpt C (measures 37-38) is marked 'ff'. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes. The notes in measures 37 and 38 are circled and labeled 'N.F.' (Nota Fantasma). The treble clef part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 68: Primeiros compassos da parte A e C de *Odeon* (NAZARETH, 1913). Notas circuladas corresponderiam às “notas fantasmas”, em que há a função rítmica.

Figura 69: Tango *Tenebroso* (NAZARETH, 1913) (c. 17-21). Notas circuladas corresponderiam às “notas fantasmas”, em que há a função rítmica.

Também observamos na música *Tenebroso* (Figura acima), mais especificamente na seção **B**, notas com função rítmica em que há a possibilidade de se executar um leve *staccato* aludindo desta forma a “nota fantasma” do violão. Esta música foi dedicada “ao bom e velho amigo” Sátyro Lopes de Alcântara Bilhar (1860-1926), violonista, compositor popular e “chorão”, considerado “grande especialista do instrumento” (VASCONCELOS, 1964, p. 170) foi amigo íntimo de Nazareth e, segundo Julita Nazareth Siston, sobrinha do compositor, frequentava as reuniões na casa do compositor em que a grande atração era a música<sup>48</sup>. Pelo fato da primeira parte deste tango (c.1-16) ter a melodia na região grave do piano, o pesquisador Luiz Antônio de Almeida (2016) afirma ser “uma alusão ao violão do Bilhar ou, segundo alguns, à sua voz rouca”.

Figura 70: Tango *Tenebroso* (NAZARETH, 1913) (c. 1-8). Alusão ao violão com melodia na região grave do piano.

É possível observar a menção da condução harmônica e rítmica do violão em grande

<sup>48</sup> “Quando tio Ernesto recebia os amigos em casa, era sempre uma festa. Até os vizinhos logo se faziam convidados e, por vezes, traziam os seus próprios convidados. Estas reuniões eram muito concorridas. Mas não que apresentassem fartura nos comes e bebes. Não, absolutamente. A atração era a música. (...) Seu Bilhar era muito amigo de tio Ernesto. Ele era meio gago, chamava tio Ernesto de b...Ernesto. Ele também tocava um pouco de piano, mas muito pouco. Era engraçado quando ele ia para o piano, anunciava a sua “última criação” e começava a tocar... Mas, o que ele tocava era sempre uma mesma e velha música, conhecida de todos nós. Aí, o pessoal lá de casa passou a chamar a tal música de “A nova do Bilhar””. Julita Nazareth Siston. Entrevista concedida à Luiz Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: < <http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/345> >. Acesso em 04/08/2016.

parte da obra de Nazareth. Células rítmicas da mão esquerda, como no Trio do Tango *Atrevido* e no Samba *Arrojado*, como já visto nas figuras anteriores, permeiam as músicas do referido compositor. Já Brásilio Itiberê nos mostra outra característica do violão em Nazareth, em que a “mão esquerda faz saltos difíceis, numa estilização violenta do violão como nos tangos ‘Labirinto’ e ‘Carioca’” (1946, p. 317).

“Difíceis” pela distância intervalar em um curto espaço de tempo para o deslocamento da mão sobre o teclado (Figura 72 e 73), em que também observamos na Figura 71 a dificuldade oferecida no salto da mão esquerda nas apojeturas circaladas. A “estilização violenta”, que Itiberê se refere, talvez seja pela segunda parte da música *Labirinto* (c. 19 - 34), na qual a mão esquerda toca oitavas acentuadas com a indicação impressa “*com ímpeto*” (Figura 71).

Figura 71: Tango *Labirinto* (c. 19-26) (NAZARETH, 1917). Dificuldade do salto da mão esquerda nas apojeturas circaladas.

Figura 72: Trio do Tango *Labirinto* (c. 15-17) (NAZARETH, 1917). Distância intervalar dos saltos da mão esquerda.

Figura 73: Tango *Carioca* (c. 1 -3) (NAZARETH, 1913). Distância intervalar dos saltos da mão esquerda.

Supomos que Brasílio Itiberê (1946) tenha feito referência ao violão nessas duas músicas pela condução harmônica ser melódica e arpejada. Melódica na primeira parte de *Labirinto*<sup>49</sup> (c. 1-16, Figura 74), em que o contorno melódico faz menção ao fraseado do violão, principalmente no primeiro compasso, em que a condução da frase descendente leva ao Ré bemol, comportamento típico do violão de sete cordas.

Figura 74: Tango *Labirinto* (c. 1-4) (NAZARETH, 1917).

A condução harmônica arpejada do Trio do Tango *Labirinto* (c. 38-53) e da primeira seção do Tango *Carioca* (c. 1-16) (exemplificadas nas figuras 72 e 73) apontam para ideia do violão dedilhado. Esta condução arpejada é um elemento composicional que permeia a obra de Nazareth, também podemos encontrá-lo nas polcas *Beija-flor* (1884) e *A Fonte do Lambary* (1888).

A polca *Beija-flor* é classificada por Cacá Machado (2007, p. 47) como uma *Polca-salão*, devido aos acordes em *staccato* e a ressonância dos acordes de “modo pianístico ornamental e encorpado”. Em seu livro, Machado apresenta outros exemplos, além deste, em que a construção entre diferentes planos contrastantes resulta uma textura singular na obra de Nazareth.

<sup>49</sup> “Composto na rara tonalidade de sol bemol maior, este tango se destaca tanto em sua riqueza harmônica quanto em suas refinadas construções pianísticas. Chamam a atenção principalmente os intrincados contrapontos realizados pela mão esquerda em semicolcheias, cujo desenho melódico pode ter servido de base para o título da peça.” Nota sobre a partitura do tango *Labirinto* em: <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/110>>. Acesso em 18/07/2016.

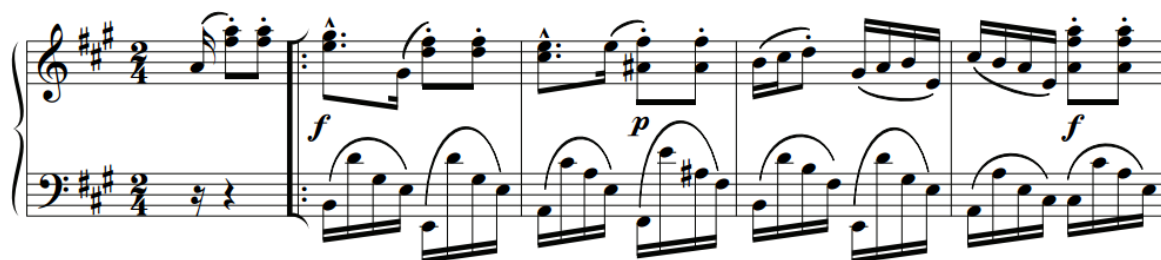


Figura 75: Polca *Beija-flor* (c. 1-4) (NAZARETH, 1884).

A classificação que Cacá Machado dá a polca da figura acima nos remete a música de salão e nos lembra de que além da referência aos instrumentos populares, Ernesto Nazareth compunha sob grande influência da música romântica europeia. Esse desenho rítmico melódico de acompanhamento da mão esquerda, que Itiberê (1946) faz referência ao violão, é característico da música de salão. Encontramos um exemplo dele na *Sonata op. 90* de Beethoven (1770-1827), que apesar de não ser música de salão, escrita em 1814, reflete paradigmaticamente este padrão.



Figura 76: Sonata op. 90, 2ª mov. (c.15-19)(BEETHOVEN, 1814). O círculo indica desenho rítmico melódico de acompanhamento da mão esquerda.

Entendemos que esse desenho rítmico melódico de acompanhamento da mão esquerda, presente na música de Nazareth e provavelmente no acompanhamento de outros pianistas e *pianeiros* que atuaram nesse período, era tocado de maneira diferente da apresentada no exemplo acima. Assim como o chorão “amolecia” as melodias das polcas, provavelmente essa figura rítmica também pode ganhar outra intenção musical. Portanto, a alusão que Itiberê (1946) faz ao violão não exclui o fato desse acompanhamento ser de música de salão, mas indica que há outra maneira de toca-lo.

Inferimos que a interpretação do motivo rítmico em semicolcheias, como na Polca *Beija-flor* (c. 1-4, Figura 75), também faça alusão ao pandeiro. Para não cometermos um anacronismo musicológico, temos que compreender que essa alusão pode ter ocorrido nas

interpretações de pianistas após a década de 1930, pois o pandeiro só ganhou destaque dentro do choro a partir desta década, na Era do Rádio, em que os grupos de choros passaram a ser chamados de conjuntos regionais (SEVERIANO, 2013, p.35). Portanto Ernesto Nazareth não projetou o pandeiro em suas composições, visto que esse desenho rítmico melódico de acompanhamento tem origem na música de salão, porém a maneira de tocá-lo após a década de 1930 pode ter outras perspectivas.

A alusão ao pandeiro pode ser feita pela direção melódica configurada na semicolcheia. As últimas três semicolcheias do grupo de quatro se direcionam melodicamente para a cabeça do próximo tempo. De maneira análoga, o pandeiro exerce a mesma direção agógica, embora não apresente alturas definidas. Na tradição oral, tal direção é transmitida de maneira onomatopeica pelos músicos da seguinte forma: Ca-ra-ca Chá-ca-ra-ca Chá.

Como exemplo dessa associação, a figura abaixo mostra a mão esquerda dos quatro primeiros compassos da Polca *A fonte do Lambary* (1888), em que as semicolcheias foram divididas em graves (círculos vermelhos), agudos (azul) e médios (preto). Divisão feita dentro de um gama de sons limitada entre as regiões médio grave do piano.



Figura 77: Polca *A Fonte do Lambary* (c. 1-4) (NAZARETH, 1888). Graves (círculos vermelhos), agudos (azul) e médios (preto).

Assim como o piano, o pandeiro tem a capacidade de sintetizar as funções rítmicas, ou seja, em um único instrumento é possível escutar os sons graves (polegar), médios (tapas) e agudos (platinelas).

O pesquisador Cacá Machado também encontra outro desenho rítmico “análogo ao movimento do pandeiro, que nas rodas de choro, conduz o ritmo em semicolcheias, escolhendo as acentuações do tempo fraco” na polca *Cruz! Perigo!* (1879, c. 1-16). Porém, neste caso por meio do contraste de acentuações entre as semicolcheias. Na figura abaixo, podemos observar a mão direita preenchendo todo o compasso com semicolcheias, em que a melodia é construída por meio das acentuações da primeira nota de cada grupo de semicolcheias.

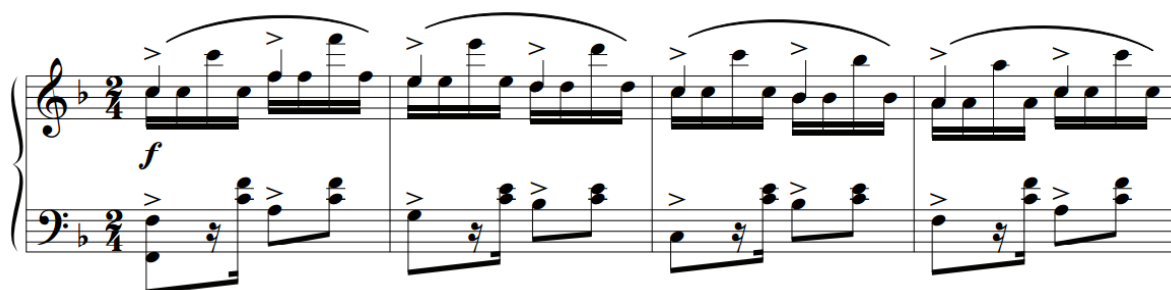


Figura 78: polca *Cruz! Perigo!* (1879, c. 1-4)

De acordo com Cacá Machado:

Esse motivo da mão direita está construído sob a figura rítmica de semicolcheias que repetem a mesma nota, *repicada* e *rebatida*, já que a terceira semicolcheia de cada grupo é tocada na sua oitava superior. O primeiro plano é feito pelo *rebatimento* das oitavas entre a primeira e terceira nota do grupo de semicolcheias, que acentuam, respectivamente, um tempo forte e um tempo fraco, numa duração rítmica que, vista separadamente, é representada por duas colcheias. O segundo plano é formado pelas notas da mesma oitava *repicadas* pelo espaço deixado pela nota oitavada do terceiro tempo do grupo das semicolcheias, cuja duração rítmica, isolada, desenha a figura da *síncopa* característica (*brasileirinho*) (2007, p.52).

Figura 79: ilustração musical da *Síncopa cheia* (p.52, 2007).

Cacá Machado encontra nesse procedimento composicional, a partir da construção de planos que resulta numa textura específica (como a ilustração acima), a principal característica de Ernesto Nazareth (p. 54, 2007).

Com esses pontos de vista sobre a alusão ao pandeiro na obra de Nazareth, concluímos que ela é possível por meio de interpretações musicais e teóricas após a década de 1930. Nesta última referência ao instrumento, com a *síncopa cheia*, observamos não só a alusão possível em uma interpretação, mas também uma ideia musical desenvolvida na música de Nazareth que é utilizada na maneira de tocar o pandeiro no choro.

Desta forma, podemos observar por meio dos textos desses pesquisadores mencionados acima a projeção dos instrumentos populares da roda de choro nas músicas de

Ernesto Nazareth. A consciência desta projeção pode influenciar diretamente a interpretação de um pianista ao ler uma partitura, pois ao reconhecer a alusão de determinados instrumentos, o músico tomará decisões de articulação, respiração e fraseado para evocar a sonoridade idealizada desses instrumentos.

### 3.2 Ernesto Nazareth nos grupos de choro

Como mencionamos na introdução, há um segundo viés acerca da projeção dos grupos de choro na obra de Nazareth, em que podemos notar o processo inverso; ou seja, foram os chorões que buscaram elementos musicais no piano de Nazareth, e assim distribuíram entre os instrumentos do grupo de choro as ideias de rítmicas, melódicas e harmônicas de sua música. Corroborando com essa ideia, Jacob do Bandolim (1918 -1969) considera Nazareth como um dos pilares do Choro (REZENDE, 2014, p.287), ou seja, o desenvolvimento do Choro se deveria em grande parte ao legado musical deixado por Nazareth.

Neste sentido, podemos refletir a respeito dessa ideia e observar essa via de mão dupla quando ouvimos as músicas de Nazareth interpretadas por grupos de choro. Nessas interpretações, verificamos justamente aquele “processo inverso”, ou seja, os grupos de choro adotam as composições de Nazareth para piano em seu repertório.

O Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida (1999), em sua dissertação de mestrado, nos mostra como se dá esta via de mão dupla:

Como instrumento interprete de choros, o piano atuou como uma redução do grupo chorão, podendo realizar - à sua maneira - a meliosidade da flauta, as harmonias e baixos dos violões e a rítmica do cavaquinho. Desta forma, exerceu uma troca mútua com os músicos de choro, incorporando e traduzindo as suas características instrumentais elementos tipicamente chorões e, ao mesmo tempo, oferecendo aos grupos de choro uma enorme quantidade de obras que, escritas originalmente para piano, foram muito bem adaptadas à formação instrumental típica do choro. No segundo caso, encontram-se como exemplos característicos obras de Ernesto Nazareth como os tangos *Odeon* e *Brejeiro* que, incorporados pelos chorões, tomaram-se peças imprescindíveis ao repertório de qualquer grupo regional (1999, p. 105).

O historiador Jairo Severiano (2013, p. 37) corrobora Almeida: “Ernesto Nazareth, que enriqueceu o repertório do choro com várias obras-primas, mas não é propriamente um chorão, sendo antes um estilizador do gênero”.



Seria impossível acharmos um registro histórico que nos informe quando, quem e onde exatamente ocorreu a adoção das músicas de Nazareth pelos grupos de choro, pois o que temos são declarações genéricas acerca do assunto e as gravações em disco.

Como exemplo, a declaração de Joel Nascimento (1937; bandolinista que teve contato pessoal com Jacob) em uma entrevista com o Prof. Dr. Almir Côrtes Barreto (UNIRIO), em que afirma que esta adoção das músicas de Nazareth pelos grupos de choro foi feita após as interpretações de Jacob do Bandolim (1918 -1969): “O Jacob foi quem introduziu Ernesto Nazareth no choro, o chorão conhece Nazareth através de Jacob com as reduções que ele fez” (NASCIMENTO *apud* BARRETO, 2006, p. 2). Notamos nesta afirmação um comportamento típico dos músicos populares, cujo conhecimento se dá pela oralidade sem o cuidado de averiguar tais informações.

Nesta fala, o bandolinista ignora as gravações anteriores as de Jacob do Bandolim. As primeiras gravações de Jacob com as músicas de Nazareth foram em abril de 1952, nesta ocasião, gravou quatro discos 78 RPM pela gravadora RCA Victor. Em julho 1955, os quatro discos foram compactados em um só pela mesma gravadora, com o título: *Jacob Revive Músicas de Ernesto Nazaré*.<sup>50</sup> Foram gravadas as músicas *Odeon*, *Saudade*, *Turbilhão de beijos*, *Atlântico*, *Tenebroso*, *Faceira*, *Nenê* e *Confidências*.

Podemos elencar algumas gravações que antecedem o ano de 1952 para constatar que Jacob do Bandolim não foi quem introduziu as composições de Nazareth nos grupos de choro. Dentre elas, destacamos a gravação feita pela Casa Edison (Odeon) da música *Está chumbado* (zon-O-phone/X-1.055) em 1902. Quem tocou nesta primeira composição de Nazareth registrada em disco foi a Banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros (1866-1907). Também ressaltamos outros registros, tais como: a gravação feita pela Casa Edison (Odeon), do tango *Brejeiro* (“O sertanejo enamorado”) em 1905, com letra de Catullo da Paixão Cearense e cantado por Mário Pinheiro; a gravação pela Columbia Record da música *Bambino* com o Grupo Bahianinho (Bandolim e conjunto), feita entre 1908-1910, aproximadamente; algumas obras de Nazareth, que em 1910 foram gravadas por diversas bandas, como Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, Banda Columbia, Banda da Casa Faulhaber, Banda Escudeiro, entre outras; duas gravações feitas aproximadamente em 1912, uma da música *Bambino* pelo Grupo Sustenidos (Bandolim e conjunto) na Odeon Record, e a outra da música *Brejeiro* com o Grupo Bahianinho na Columbia Record; duas gravações, pela Casa Edison (Odeon) da polca *Apanhei-te, cavaquinho* em 1916, uma com o

---

<sup>50</sup> Está grafado *Nazaré* no disco e não *Nazareth*.

Grupo O Passos no Choro, e outra com a Orquestra Odeon; em 1928 duas de suas peças são gravadas por Francisco Alves e Vicente Celestino, os dois cantores de maior destaque da época no Brasil; Altamiro Carrilho (1924-2012), João Donato (1934) e Conjunto gravam *Brejeiro* em 1949 pela gravadora Star; Benedito Lacerda (1903-1958), Pixinguinha (1897 – 1973) e conjunto gravaram a música *Matuto* pela RCA Victor em 1950; e em 1952, Garoto (1915-1955) gravou a música *Perigoso* pela gravadora Odeon<sup>51</sup>.

As gravações mencionadas acima são uma prova de que Jacob do Bandolim não foi quem trouxe Nazareth para o repertório do choro. Uma evidência clara, até pelo nome do conjunto, é a gravação de *Apanhei-te, cavaquinho* em 1916, com o *Grupo O Passos no Choro*.

Ainda neste sentido, notamos o fato da Banda do Corpo de Bombeiros regida por Anacleto de Medeiros, dentre outras bandas mencionadas no parágrafo anterior, terem em seu repertório as músicas de Nazareth. Este fato nos dá duas evidências claras de que a música de Nazareth já circulava pelos chorões desta época (a primeira gravação feita por uma Banda foi em 1902). Uma delas é a regência de Anacleto de Medeiros, que segundo Henrique Cazes (p.27, 1998) é um dos pilares do Choro. A outra é a ligação entre as bandas e os músicos que participavam dos grupos de choro. Essa ligação se dava pelo processo de educação musical que ocorria nas bandas, que em sua maioria tinham como regentes chorões. Desta forma, a cultura chorística era introduzida nos músicos.

Além das bandas tocarem Nazareth, também observamos que alguns cantores gravaram o compositor. Essa evidência nos mostra que as melodias de Nazareth eram conhecidas não só pelos grupos instrumentais, mas também por cantores. Este fato corrobora a ideia que as melodias de Nazareth, tão conhecidas ao ponto de virarem canções, fossem tocadas pelos chorões da época (*Brejeiro* gravado em 1905, com letra de Catullo da Paixão Cearense).

Ainda nesta direção, ressaltamos as últimas gravações mencionadas acima, nelas estão os músicos: Altamiro Carrilho, Benedito Lacerda, Pixinguinha e Garoto. Este elenco de chorões, juntamente com Jacob do Bandolim, nos certifica que a obra de Nazareth está no repertório dos chorões.

Além das gravações citadas acima, encontramos o registro histórico da presença dos tangos de Nazareth no repertório dos chorões do Morro de Santo Cristo. Luiz Edmundo, memorialista e historiador do Rio de Janeiro que exerceu a atividade de literato e jornalista do

---

<sup>51</sup> A lista completa das músicas de Ernesto Nazareth que foram gravadas está disponível em: < <http://ernestonazareth150anos.com.br/Recordings> >. Acesso em: 03/02/2017.

então *Correio da Manhã da belle époque*, conta histórias e fala dos ambientes por ele vividos na virada do século XIX–XX em sua obra *O Rio de Janeiro do meu tempo* (2003). Em seu capítulo *Morro de Santo Antônio*, o autor narra os costumes musicais do período e afirma ouvir Nazareth no choro:

De dois gêneros são as serenatas que se fazem entre nós: a serenata de cantigas e a que se denomina choro. Na primeira avulta a voz humana ferindo a melodia, subalternizando todo o conjunto harmônico da massa instrumental. No choro o caso é diferente, a voz humana não se escuta. Soam, apenas, os instrumentos gemedores, soturnos, em adágios plangentes que, na época, o sofrimento é a flor que se cultiva... No repertório dos chorões estão as valsas langorosas de Francisca Gonzaga, os sincopados tangos de Ernesto Nazaré, de J. Cristo e Assis Pacheco, *schottischs* de Nicolino, Aurélio Cavalcanti, Costa Júnior e Sinfonia Ornelas, músicas patéticas, adocicadas, que os instrumentos supriam melosamente, a escorrer ternura, provocando suspiros, e saudades (EDMUNDO, p. 166, 2003).

O pesquisador Cacá Machado faz uma observação importante sobre o trecho acima:

(...) sua crônica demarca acertadamente duas tradições que, ao longo do século XX, vão definir a música urbana de origem popular: a) *a serenata e a modinha*, que contribuíram para a formação da canção do modo que a conhecemos hoje em dia; b) *a música instrumental*, que em sua evolução incorporou vários gêneros: música dos barbeiros, polca, *schottischs*, valsa, mazurca, tango brasileiro, maxixe, enfim, gêneros dançantes que forneciam o mote para a prática musical dos chorões (p. 33, 2007).

Outro registro histórico é a descrição de Ernesto Nazareth feita por Alexandre Gonçalves Pinto, carteiro e músico amador que escreveu o livro *O Choro*, principal documento sobre a prática instrumental da música popular urbana desse período:

Ernesto Nazareth, espírito superior de aprimorada educação, música de primeira água, foi brilhante sem jaça, que bem poucos o iguariam no seu saber. As Harmonias feitas por elle eram um hymno do céu. Toucou em grandes e nobres salões, onde sabia portar-se como gentleman dotados da família, onde tocasse fazia logo camaradagem, ficando logo íntimo, como se fosse de um conhecimento longo. Toucou em muitas festas, em que também se achavam os grandes chorões como elle, que também fizeram seus esplendores nos bailes desta capital como seriam: J. Christino, Costinha, Chiquinha Gonzaga, já por nós descriptos, Paulinho Sacramento, e todos os outros que não me vêm à mente, pois foram em grandes quantidades destes chorões da velha guarda, que infelizmente já não existem (PINTO *apud* MACHADO, 2007, p. 36-37).

Podemos notar nesta descrição desta testemunha que Nazareth era considerado um “chorão da velha guarda” pelos músicos populares, e o coloca ao lado de músicos que compartilhavam a mesma habilidade. No entanto, podemos encarar esta narrativa como uma hipérbole da figura de Nazareth, pois é conhecido que o referido compositor era uma pessoa com características introspectivas e não uma pessoa “que fazia logo camaradagem, ficando logo íntimo, como se fosse de um conhecimento longo”. O depoimento de Nair Carvalho,

filha de uma ex-aluna de Nazareth corrobora com essa linha de raciocínio:

Nazareth era austero, sóbrio, encerrando-se em sua torre de marfim, pouco comunicativo, reservado e como alheado das coisas externas. Se acaso alguma aluna sua ousava “insinuar-se” para o seu lado, procurando “flertar” ou namorá-lo, era o suficiente para que ele não mais voltasse a sua casa, tal como aconteceu a uma jovem viúva de rara beleza, a quem conheci (cujo nome do falecido esposo, figura até hoje em uma das ruas principais de Jacarepaguá)<sup>52</sup>.

Portanto, ao lermos o texto de Alexandre Gonçalves Pinto, notamos seu apreço por Nazareth por meio de seus elogios e certo exagero nas palavras. Não vamos levar a discussão aos detalhes da sua narrativa, pois nosso objetivo é evidenciar a relação de Nazareth com o choro, os músicos e a linguagem musical desse meio.

Além destes registros, também há evidências da relação de Nazareth com instrumentistas do universo do choro, como Viriato Figueira da Silva (1851-1883), “flautista que junto com Calado, Patápio Silva e, posteriormente, Pixinguinha, criou uma tradição desse instrumento, desafiando as fronteiras da chamada música erudita e popular na cultura musical brasileira” (2007, p.25). A primeira apresentação pública do jovem Nazareth foi ao lado de Viriato, conforme a *Revista de Bellas Artes* publicada em 13 de março de 1880:

Realizou-se na segunda-feira 8 do corrente concerto de Mlle. Luiza Saucken, com o generoso concurso de amadores e artistas. (...) Da parte instrumental encarregaram-se os senhores Silveira, Madeira e Nazareth ao piano, os Srs. Barnardelli na rabeça, Viriato na flauta, e Horacio Lemos, no clarinete. Todos se houveram bem merecendo especial menção os Srs. Silveira e Viriato. Pelos tempos que correm pode-se dizer afoutamente que foi este um bom concerto (*Revista Bellas Artes apud MACHADO, 2007, p.25*).

Portanto, observamos que desde o início de sua carreira, Nazareth nessa época com 17 anos, já se relacionava com músicos mais velhos que ele, como Viriato, nessa ocasião com 29 anos. Importante notarmos que sua relação com o flautista foi além desta ocasião mencionada acima, entre 1880 e 1881, os dois músicos realizaram uma disputa entre títulos de suas músicas. Viriato perguntou: *Caiu, não disse?* (1880), e Nazareth respondeu: *Não caio n'outra!* (1881) (2007, p. 25).

Não temos como ter a precisão de como funcionava a relação entre os músicos neste período, como eram suas conversas e discussões sobre algum assunto musical, no entanto, por meio dessas informações podemos afirmar que a interação entre os músicos existia. Como vimos acima, Nazareth tocou junto com Viriato, em outro momento houve a disputa de títulos, e provavelmente ouviam uns aos outros. Nesse sentido, Nazareth afirma ouvir Viriato, Calado e Paulino Sacramento para compor, nas palavras de Brasília Itiberê:

<sup>52</sup> Depoimento por escrito enviado para Luiz Antônio de Almeida. RJ, 8 de julho de 1984. Disponível em:< <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/146>>. Acesso em 23/02/2017.

Certa vez meu amigo Oscar Rocha, melômano e folclorista e um dos homens que melhor conhecem a vida e a obra de Nazareth, perguntou-lhe como é que ele tinha chegado a compor os seus tangos, com esse caráter rítmico tão variado [...] Nazareth respondeu com simplicidade que ele ouvia muito as polcas e os lundus de Viriato, Calado, Paulino Sacramento e sentiu desejo de transpor para o piano a rítmica dessas polcas-lundu (ITIBERÊ *apud* SANDRONI, 2001, p.78).

Ou seja, antes da era do rádio, para se ouvir música era necessário que ela fosse executada ao vivo. O pesquisador de música brasileira Hermano Vianna (2007, p.114-115), nos informa que Ernesto Nazareth frequentava o *Cine Palais* para ouvir o grupo de Pixinguinha e Donga, os *Oito Batutas*. Este grupo foi convidado para tocar na sala de espera do cinema pelo gerente do estabelecimento Isaac Frankel antes do carnaval de 1919. Neste momento, vemos Nazareth como público incentivador dos Oito Batutas, e em 1950 é a vez de Pixinguinha prestigiar Nazareth, com a gravação da música *Matuto* pela RCA Victor.

Podemos observar, por meio destes dados apresentados acima, ainda que superficialmente, como se dava a relação de troca entre os músicos cariocas. Desta forma, podemos concluir que Ernesto Nazareth teve uma relação de troca com o universo do Choro. Nesta via de mão dupla, observamos em suas composições elementos que fazem alusão às características instrumentais de um grupo de choro e transporta todo esse universo sonoro ao piano. Em contrapartida, também vemos os músicos chorões interpretando Nazareth, evidenciando o diálogo entre o piano, neste período um instrumento da elite, e os grupos populares.

## CONCLUSÃO

A partir dos capítulos apresentados e estudados, observamos a música de Ernesto Nazareth e algumas de suas interpretações, escolhidas entre a enorme quantidade de gravações de suas músicas em diversas formações instrumentais. Ao analisarmos mais especificamente as interpretações ao piano, também observamos o labirinto que se configura a obra de Nazareth, em que há várias saídas. Um ponto norteador em comum aos intérpretes estudados e aos textos teóricos citados de pesquisadores é a síntese dos grupos de choro ao piano.

Desta forma, podemos concluir que a projeção dos grupos de choro ao piano se dá por meio da grafia, em que podemos constatar visualmente os elementos musicais comuns, e por meio da interpretação ao piano que acentua a referência de instrumentos do choro como cavaco, flauta e violão.

Os elementos musicais comuns à obra de Ernesto Nazareth e aos grupos de choro são evidentes na utilização de fraseados que se assemelham aos que encontramos nas flautas, na condução rítmica do cavaco, que de semelhante modo é feita em grande parte da obra do referido compositor pela mão esquerda do pianista, e em conduções de baixo que podem se referir ao violão, ao oficleide ou até mesmo o bombardino.

Como vimos, esta intersecção que se configura nas composições de Nazareth se dá devido ao desenvolvimento do Choro e sua maneira de tocar feita concomitantemente pelos *pianeiros* e instrumentistas que frequentavam então as rodas de choro na *belle époque* carioca. Coube a músicos, como Ernesto Nazareth, sistematizar e registrar essa prática musical em partituras.

Desta maneira, observamos uma via de mão dupla ao ouvimos as músicas de Nazareth interpretadas por grupos de choro. Segundo Cazes (1998, p.36), o caminho desta música é curioso, pois “da livre adaptação das partituras de piano trazidas da Europa, surgiu a música dos chorões”, Nazareth traduziu esta ambiência para o piano, ou seja, trouxe a música de volta ao piano. Com as gravações dos grupos de choro, as composições voltam para as rodas de choro.

Nas interpretações e arranjos analisados, de *Odeon* por Carolina Cardoso de Meneses e Hercules Gomes, e de *Batuque* por Sônia Rubinsky, podemos notar a alusão a “baixaria” do violão de sete cortas nos três pianistas. Nos arranjos, por meio das frases construídas na região grave do piano, o que Hercules Gomes confirma em sua entrevista, a construção de tais frases

foram feitas com a intenção de aludir ao violão. E na entrevista com Sônia Rubinsky, a pianista deixa claro que ao construir uma *performance*, ela pensa em camadas sonoras, o que forçosamente leva à pensar em instrumentação, neste caso a instrumentação do choro.

Ainda sobre os arranjos, notamos que nos dois pianistas de tradição popular, e mais especificamente sob a influência dos *pianeiros*, há o uso da *síncopa cheia* em seus arranjos. Ou seja, em alguns trechos da música, mantém-se a melodia original, em Nazareth grande parte construída em síncopas, preenchendo a unidade de tempo com semicolcheias. Desta forma, o arranjo explicita o pensamento da pulsação contínua em semicolcheias, que na roda de choro contemporânea se evidencia na condução rítmica em semicolcheias do pandeiro.

Além da inserção no texto musical original de frases que fazem alusão ao violão de sete cordas, também observamos outros elementos dos grupos de choro nos arranjos analisados: alterações rítmicas que remetem a liberdade de condução do cavaco, e nas rodas de choro atuais, do pandeiro; e a variação melódica nas repetições das seções. Em suma, observamos nestes arranjos o “princípio básico ensinado por Pixinguinha: em Choro nunca se toca como está escrito” (CAZES, 1998, p. 204).

Após a reflexão acerca da leitura do pianista popular de uma partitura, em que há mudanças no texto musical original devido à liberdade interpretativa do estilo chorado de se tocar, concluímos que a interpretação sob o olhar da música popular exige do músico habilidades de um arranjador.

Em entrevista, Hercules Gomes nos relata que houve a intenção de fazer um arranjo, pois para o pianista, interpretar é tocar exatamente o que Nazareth escreveu. Porém, em seu processo de aproximação da música, antes de fazer o arranjo notamos que há ideia da leitura do músico popular, em que o texto musical representa a estrutura básica da música, pois o pianista afirma: “uma partitura com melodia e cifra é perfeito para mim porque você tem o resumo do que é a obra<sup>53</sup>”.

No caso do arranjo de Carolina Cardoso de Menezes, não temos como dizer com precisão se sua intenção era fazer um arranjo ou esta era sua interpretação de *Odeon*. Como vimos na concepção de Sônia Rubinsky, o arranjo analisado é a interpretação de Menezes. Neste caso, devido às poucas mudanças no texto original, podemos supor que este arranjo é próximo à leitura de um *pianeiro*, em que há a compreensão dos pontos estruturais, tanto melódicos quanto harmônicos, e a condução com liberdade criativa ao variar ou não o desdobramento composicional entre esses pontos, o que, nas palavras de Hercules Gomes,

---

<sup>53</sup> Trecho da entrevista realizada com Hercules Gomes no dia 17/04/2017 (Entrevista completa disponível no Apêndice F).

seria a música improvisada: “A música improvisada não é que você vai tocar um tema e sair improvisando, e sim que você tem a liberdade de colocar a sua personalidade, alterando a forma, a harmonia, nota, fazendo do seu jeito”.

Desta forma, podemos inferir que a obra de Nazareth projeta o grupo de choro ao piano de duas formas: na composição em si; e, como consequência, na leitura da partitura peculiar dos músicos chorões.



**REFERÊNCIAS:**

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleica Rosa. *O Piano na música Brasileira*. Porto Alegre, RS: Movimento, 1992.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação. (Mestrado em Artes) UNICAMP Campinas - SP.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ARAÚJO, Mozart de. Ernesto Nazareth. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC Ano IV, Número 14, out./dez. de 1972, p.13-28.
- BARRETO, Almir Côrtes. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. 2006. Dissertação. (Mestrado em Música) UNICAMP Campinas – SP.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. (Estados Unidos da América). Dover Publications, 1987.
- BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: Dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. 2006. Dissertação. UNESP. São Paulo.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CHAVES, Carlos Gomes da Costa. *Análise dos processos de ensino - aprendizagem do acompanhamento do Choro no violão de seis cordas*. 2001. Dissertação. (Mestrado em Música) UNI-RIO. Rio de Janeiro – RJ.
- COHEN, Sara. *A obra pianística de Ernesto Nazareth: uma aplicação didática*. 1988. Dissertação. (Mestrado em Piano) UFRJ. Rio de Janeiro – RJ.
- D'AVILA, Nícia Ribas *O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira*. S/D.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri. 1984.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial. Edições do Senado Federal, Volume 1. 2003.
- FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton, 1982.
- FORTE, Allen. *Schenker's Conception of Musical Structure*. *Journal of Music Theory* vol. 3, n. 1, abril 1959.
- FRAGA, Orlando. *Progressão Linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina: Eduel, 2011.
- GAROTTI Jr, Jether Benevides. *César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Gilson Peranzetta: Uma análise musical das técnicas de acompanhamento pianístico na música*

- popular brasileira no final do século XX*. 2007. Dissertação. (Mestrado em Música) UNICAMP Campinas – SP.
- ITIBERÊ, Brasília. Ernesto Nazaré na Música Brasileira. Boletim Latino-Americano de Música. Rio de Janeiro: Ano V/6, abril/1946, p. 308-321.
- KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira dos primórdios ao início do século xx.. (3a. ed. revista). Porto Alegre: Editora Movimento, 1982, 1a. ed., 1977.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MARQUES, André Repizo. Camadas Estruturais da Valsa Confidências de Ernesto Nazareth. In: JORNADA DE PESQUISA EM ARTE PPG IA/UNESP, Edição Internacional, 2015. *Anais Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP 2015*. São Paulo, 2015. Páginas 609-617.
- NEUEMEYER, David; TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.
- NUNES. Alvimar Liberato; BORÉM. Fausto. *O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth*. Per Musi, Belo Horizonte, n.30, 2014, p.98-113.
- PEDROSA, Henrique. *Música popular brasileira estilizada*. Editora universitária Santa Ursula. 1988.
- PELLEFRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP Campinas – SP.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- PINTO, Aloysio de Azevedo. Ernesto Nazareth/Flagrantes. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, Ano II, n. 6. p. 31-49, jun., 1963.
- REZENDE, Gabriel Samapiao Souza Lima. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 2014. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP Campinas-SP.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.
- SALLES, Vicente. *Rapsódia Brasileira*. Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 1994.
- SANDRONI, Carlos. *O feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da musica popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2013 (3ª Edição).

SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Copyright/Biblioteca Nacional, 1967.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Livraria Martins, 1964.

VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música- Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Música da UFRJ*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 155-169, jan./jun. 2011.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2007.

### **Partituras:**

NAZARETH, Ernesto. *Você bem sabe* [Polca-Lundu]. Rio de Janeiro: editora Arthur Napoleão, chapa nº 5790 (AN5790), 1878.

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. A Fonte do Lambary (1888).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Apanhei-te Cavaquinho (1914).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Arrojado (1921).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Atrevido (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Batuque (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Carioca (1913).

\_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá

- Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Confidências (1913).  
 \_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Labirinto (1917).  
 \_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Odeon (1909).  
 \_\_\_\_\_. *Todo Nazareth – Obras Completas*. Organização: Tiago Cury e Cacá Machado. São Paulo: Água-Forte Edições Musicais. 2011. Tenebroso (1913).
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*, Bd.2  
 Leipzig: C.F. Peters, n.d.(ca.1920). Plates 10543, 10555-56. Sonata op. 90 (1814).

### Gravação em CD/LP:

- BITTENCOURT, Jacob Pick (intérprete). *Odeon - tango / Saudade – valsa*. Nº Série 80.0900, 78 rpm. Grav. RCA Victor, 1952.
- BITTENCOURT, Jacob Pick (intérprete). *Turbilhão de beijos - valsa / Atlântico – tango*. Nº Série 80.0901, 78 rpm. Grav. RCA Victor, 1952.
- BITTENCOURT, Jacob Pick (intérprete). *Tenebroso - tango / Faceira – valsa*. Nº Série 80.0902, 78 rpm. Grav. RCA Victor, 1952.
- BITTENCOURT, Jacob Pick (intérprete). *Nenê - tango / Confidências – valsa*. Nº Série 80.0903, 78 rpm. Grav. RCA Victor, 1952.
- ERNESTO NAZARETH OURO SOBRE O AZUL. Ernesto Nazareth (Compositor). André Mehmari (Arranjador). André Mehmari (Intérprete, piano). Estúdio Monteverdi – Tratore. 2014. Compact Disc.
- JACOB REVIVE MÚSICAS DE ERNESTO NAZARÉ. Ernesto Nazareth (Compositor). Jacob Pick Bittencourt (Intérprete, Bandolim). Horondino José da Silva (Intérprete, Violão de sete cordas). James Tomás Florence (Intérprete, Violão de seis cordas) Grav. RCA Victor, 1955 LP 10".
- NAZARETH, Ernesto; RABELLO, Raphael. *Odeon, para violão solo*. In: *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas*. Rio de Janeiro: Caju Music, 1991 (CD de áudio, 8493211; reeditado pela Kuarup com o número KCD113).
- OS PIANEIROS. Odeon Faixa 1. Ernesto Nazareth (Compositor). Carolina Cardoso de Menezes (Arranjadora). Carolina Cardoso de Menezes (Intérprete, piano). Grav. FENAB,

1986. Long Play.

### **Trabalhos publicados online:**

ALIMONDA, Heitor. Entrevista concedida ao produtor Lauro Gomes. Programa “Música e Músicos do Brasil”, Rádio MEC, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 2001. Disponível em <<http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/341>> acesso em 12/08/2016.

ALMEIDA, Luiz Antônio. *Ernesto Nazareth, Vida e Obra*. Disponível em <<http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/12>> acesso em 04/08/2016.

ANDRADE, Mário de. Ernesto Nazareth. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: Sociedade Anonyma “O Malho”, Junho 1928, Ano 9 número 94. Disponível em <[http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/texts/text\\_12.pdf](http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/texts/text_12.pdf)> acesso em 18/06/2015.

COELHO, João Marcos. Caderno 2 do jornal O Estado de S. Paulo, 9 de agosto de 2013 Disponível em: <<http://herculesgomes.com/wp-content/uploads/2014/06/Clipping-A1-Jornal-O-Estado-de-S%C3%A3o-Paulo.jpg>>. Acesso em: 27/09/2016.

DIAS, Alexandre. *Os Arranjos de Radamés Gnattali Para Dois Pianos*. Disponível em : <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/48>> Instituto Moreira Salles, 2015. Acesso em: 09/09/2016.

Documentário sobre Ernesto Nazareth exibido em 19/03/2004 no canal STV (Sesc TV). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pB9JhsVLz8Y>> Acesso em 01/09/2015.

*Estadão: Discos e shows para lembrar Ernesto Nazareth* 20 de março de 2003 <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,discos-e-shows-para-lembrar-ernesto-nazareth,20030320p1165> acesso em 17/04/2015.

MOURA, Fabiana Silveira. João do Rio e Raul Pederneiras – Entre o avesso e o direito da Belle Époque carioca. *DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF*. Juiz de Fora, MG. vol. 2, n. 1, maio, 2009.

## APÊNDICES

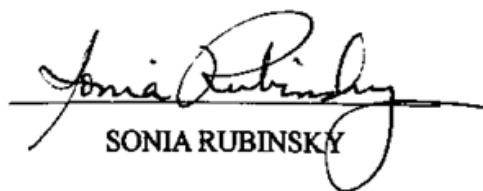
### Apêndice A: Carta de cessão de entrevista de Sônia Rubinsky

#### CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, SONIA RUBINSKY, solteira, pianista, portadora do RG nº4. 771. 484 e inscrita no CPF sob o nº 066-308-698-18, pela presente, cedo e transfiro para André Repizo Marques, casado e músico, portador do RG nº 44.202.297-9 e inscrito no CPF sob o nº 353.780.878-05, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 21/11/2016 para André Repizo Marques, responsável pela pesquisa de mestrado intitulada *Ernesto Nazareth: Projeção dos grupos de Choro ao piano*, realizado junto ao Instituto de Artes - UNESP sob a orientação da Profª. Drª. Graziela Bortz. Autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes do Projeto *Ernesto Nazareth: Projeção dos grupos de Choro ao piano* de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 21 de novembro de 2016.

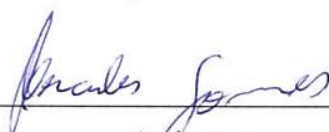
  
SONIA RUBINSKY

**Apêndice B: Carta de cessão de entrevista de Hercules Gomes****CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA**Eu, HERCULES FRANCISCO PINTO GOMES

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 1.546.158 e inscrito (a) no CPF sob o nº 087271277-02, pela presente, cedo e transfiro para André Repizo Marques, casado e músico, portador do RG nº 44.202.297-9 e inscrito no CPF sob o nº 353.780.878-05, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 15/04/2017 para André Repizo Marques, aluno de mestrado no Instituto de Artes - UNESP sob a orientação da Profª. Drª. Graziela Bortz. Autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes deste projeto de pesquisa de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

São Paulo, 17 de abril de 2017.

  
Assinatura

### Apêndice C - Roteiro de entrevista com a pianista Sonia Rubinsky

- 1- Você autoriza a gravação desta entrevista?
- 2- Fale-me um pouco sobre sua formação como pianista.
- 3- Fale-me um pouco sobre seu aprendizado de música brasileira ao piano.
- 4- Em sua opinião, quais são os principais compositores brasileiros para piano?
- 5- Como foi seu primeiro contato com a obra de Ernesto Nazareth?
- 6- Quem foi Ernesto Nazareth para você?
- 7- Em relação à academia, quem foi Ernesto Nazareth?
- 8- Pianista, *pianeiro*, compositor, músico popular, erudito?
- 9- Conte-me como foi sua experiência de gravar as músicas de Nazareth.
- 10- Como surgiu essa ideia?
- 11- De onde surgiu esse interesse?
- 12- Como foi a escolha do repertório?
- 13- Título do CD: A revelação do Homem célebre. De quem surgiu essa ideia?
- 14- Por que em seu site não encontramos essas gravações?
- 15- As partituras da obra de Nazareth que temos editadas, fornecem todas as informações necessárias para a interpretação?
- 16- Se não, como você supre as lacunas que a partitura não oferece?
- 17- Como é o seu processo de leitura e preparo de uma música de Nazareth, ou outro compositor semelhante?
- 18- Ao estudar uma obra de Nazareth, ou outro compositor semelhante, você faz análise harmônica, fraseológica e formal?
- 19- Procura pesquisar o gênero da obra e como ele era dançado ou escutado na época em que foi composto?
- 20- Ao tocar esse estilo musical, qual é sua preocupação?
- 21- Quais são os parâmetros musicais que você mais se preocupa: fraseado, o ritmo, “balanço”, dinâmica, contrastes entre as seções?
- 22- Sua leitura é exatamente o que está escrito ou mais abrangente e livre?
- 23- Se tocada com mais liberdade você classificaria como arranjo ou interpretação?
- 24- Por que arranjo?
- 25- Por que interpretação?



- 26- A gravação de pianistas, como a Carolina Cardoso de Menezes, em que não há grandes alterações na estrutura da música, você considera um arranjo ou apenas uma interpretação livre?
- 27- Severiano (2013, p.40) afirma que “Um tango, como o “Brejeiro”, por exemplo, se executado ao piano como o autor escreveu, é uma peça refinada, digna de qualquer sala de concerto. Se, entretanto, é interpretada por um músico popular, passa a ser uma composição chorística, retornando às origens.” Você concorda com essa afirmação?
- 28- Comente este trecho: “Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço (CAZES, 1998, p. 36 Cazes)”.
- 29- Ao lermos a bibliografia acerca da obra de Ernesto Nazareth, encontramos afirmações como do pesquisador Mozart Araújo (*apud* SALLES, 1994, p. 88): “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”; e do Henrique Cazes (1998, p.36): Nazareth traduziu a música dos chorões para o piano. Comente essas afirmações.
- 30- Robervaldo Linhares Rosa (2014) afirma que a ‘rua’ foi matéria-prima para muitas das músicas de Nazareth, e em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público, seresteiro e de choros, para o espaço privado e confortável, por exemplo, da sala de espera do Cinema Odeon, (ROSA, 2014, p.90, 91.) Você concorda que é perceptível, ao tocar, essa alusão que o referido autor nos informa?

## Apêndice D - Roteiro de entrevista com Hercules Gomes

- 1- Você autoriza a gravação desta entrevista?
- 2- Fale-me um pouco sobre sua formação como pianista.
- 3- Fale-me um pouco sobre seu aprendizado de música brasileira ao piano.
- 4- Como foi seu primeiro contato com a obra de Ernesto Nazareth?
- 5- Conte-me como surgiram as releituras das músicas de Nazareth.
- 6- Como surgiu essa ideia?
- 7- De onde surgiu esse interesse?
- 8- Como foi a escolha do repertório?
- 9- Pixinguinha dizia que choro não se toca como está escrito, ou seja, não é tocado “quadrado”. As suas interpretações são de acordo com a afirmação de Pixinguinha, ou são arranjos, variação sobre o tema, improvisação sobre o tema, ou um pouco de cada? Como funciona esse processo?
- 10- Se tocada com mais liberdade você classificaria como arranjo ou interpretação?
- 11- Por que arranjo?
- 12- Por que interpretação?
- 13- Você acredita que as mudanças no texto seja um recurso interpretativo e não algo exclusivo do arranjo?
- 14- Em seus arranjos, você pensa e se predispõe a esse ofício ou é algo natural, que ao sentar ao piano e tocando com o tempo surge uma estrutura definida?
- 15- No caso específico de *Odeon*, você pensou em fazer um arranjo ou tocando e experimentando e como consequência se deu o arranjo que foi gravado em seu CD?
- 16- No início da parte B de *Odeon* ao invés de você escrever *espress.* colocou *scherzando*. É evidente que você utilizou tal palavra como indicação de caráter musical, e não como forma de composição. O *scherzo*, tem uma duração maior que uma seção de uma música, esta designação geralmente tem a estrutura de uma forma ternária. Segundo Schoenberg, “o *scherzo* é, nitidamente uma peça instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. A rapidez de movimento impede a frequente mudança harmônica e a variação muito profunda das formas-motvos” (1991, p.184). Comente a sua escolha de indicar *scherzando* na seção B de *Odeon*.
- 17- As partituras da obra de Nazareth que temos editadas fornecem todas as informações necessárias para a interpretação?

- 18- Se não, como você supre as lacunas que a partitura não oferece?
- 19- Como é o seu processo de leitura e preparo de uma música de Nazareth, ou outro compositor semelhante?
- 20- Ao estudar uma obra de Nazareth, ou outro compositor semelhante, você faz análise harmônica, fraseológica e formal?
- 21- Procura pesquisar o gênero da obra e como ele era dançado ou escutado na época em que foi composto?
- 22- As músicas de Nazareth são tangos, maxixes, etc. Você pensa na origem dessas danças, tocando como se fosse para dançar? Mesmo sabendo que Nazareth compôs para que fossem apenas ouvidas
- 23- Ao tocar esse estilo musical, qual é sua preocupação?
- 24- Quais são os parâmetros musicais que você mais se preocupa: fraseado, o ritmo, “balanço”, dinâmica, contrastes entre as seções?
- 25- A gravação de pianistas, como a Carolina Cardoso de Menezes, em que não há grandes alterações na estrutura da música, você considera um arranjo ou apenas uma interpretação livre?
- 26- Severiano (2013, p.40) afirma que “Um tango, como o “Brejeiro”, por exemplo, se executado ao piano como o autor escreveu, é uma peça refinada, digna de qualquer sala de concerto. Se, entretanto, é interpretada por um músico popular, passa a ser uma composição chorística, retornando às origens.” Você concorda com essa afirmação?
- 27- Comente este trecho: “Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço (CAZES, 1998, p. 36 Cazes)”.
- 28- Ao lermos a bibliografia acerca da obra de Ernesto Nazareth, encontramos afirmações como do pesquisador Mozart Araújo (*apud* SALLES, 1994, p. 88): “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”; e do Henrique Cazes (1998, p.36): Nazareth traduziu a música dos chorões para o piano. Comente essas afirmações.
- 29- Robervaldo Linhares Rosa (2014) afirma que a ‘rua’ foi matéria-prima para muitas das músicas de Nazareth, e em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público, seresteiro e choros, para o espaço privado e

confortável, por exemplo, da sala de espera do Cinema Odeon, (ROSA, 2014, p.90, 91.)

Você concorda que é perceptível, ao tocar, essa alusão que o referido autor nos informa?

**Apêndice E - Transcrição da entrevista com Sônia Rubinsky****Realizada em: 21/11/2016****Entrevista realiza on-line via Skype.****Pesquisador André Repizo Marques: Fale-me um pouco sobre a sua formação como pianista.**

**Sônia Rubinsky:** Minha formação como pianista foi muito eclética. Uma vez eu fiz uma entrevista, que agora não lembro com quem foi, no rádio, e ele queria que eu desse as minhas origens em termos de escolas pianísticas. Eu comecei a colocar no papel e eu não tinha noção disso. Só quando eu tive de responder essa questão, eu me dei conta que, praticamente, eu tive acesso a todas as escolas pianísticas: a americana, a europeia, a alemã e até um pouco da russa. É muito eclética e outras coisas mais que nem viraram escolas, mas que são um pouco, assim, [silêncio] mais alternativas vamos dizer. Depois, ao longo do tempo, eu fiz uma síntese de tudo isso, inclusive usando meus próprios elementos. Eu uso muito a análise, schenkeriana e outras, e o meu trabalho de corpo, pois fiz muito trabalho corporal. Então, eu procuro fazer uma síntese de tudo na verdade, porque eu entendo que tocar piano é com a alma, com o corpo, com a emoção, com o mental e com os sentidos. Sentidos que a gente vê e aqueles que a gente não vê, com a imaginação, por exemplo, que para mim é um sentido, com a intencionalidade etc. Então, eu procuro fazer uma síntese para que a performance fique unilateral. Eu nasci no Brasil, onde fiquei até uns doze, treze anos, e depois fui para Israel, onde fiquei uns sete anos. Estudei aqui com a Dona Olga Normanha Rizzardo, que veio da escola italiana e também estudou com a família Mignone, como Francisco e Carlos Mignone [silêncio]. Ela também teve contato com Mário de Andrade e conheceu Villa-Lobos etc. etc. Toda a escola brasileira, vamos dizer, não a Chiaffarelli. Chiaffarelli eu tive contato depois, quando eu fui para Nova Iorque. Depois fui para Israel e tive contato com grandes professores, que na verdade vinham da Europa. Meu professor de análise, Haim Alexander, estudou com Bruno Walter só para você ter uma ideia. Ele era um grande improvisador, um grande compositor e um grande professor de análise. Análise schenkeriana em Israel também é muito forte. Eu quase fui para o lado da composição e teoria em Israel, mas eu sempre fui pianista e continuei pianista. Tive contato com grandes professores em Israel, tais como Arthur Rubinstein, Claude Frank, Isaac Stern etc. Depois, houve uma época, por exemplo, que eu ia assistir a, praticamente, todos os concertos da Israel Filarmônica, com Zubin Mehta regendo, Bernstein tocando e regendo, muita gente maravilhosa. Depois, eu fui para os

Estados Unidos e fiz meu mestrado e doutorado. Lá, tive um encontro com uma professora que era uma grande pensadora da técnica do piano, que tinha uma técnica muito específica, saindo de Tobias Matthay. Também fiz uma síntese com ela. Cada um me dando coisas diferentes. Então, na minha cabeça ficou muito bagunçado. Demorou muito para eu fazer uma síntese, mas eu consegui fazer uma síntese, quer dizer, a gente sempre tem que fazer uma síntese. Essa minha escola é muito eclética, em suma, se eu tivesse que dizer: é muito eclética.

**Pesquisador André Repizo Marques: Fale-me um pouco sobre seu aprendizado da música brasileira ao piano. Como foi seu contato com ela?**

**Sônia Rubinsky:** Desde criança, Dona Olga sempre dava música brasileira. Eu conheci de perto, por exemplo, Francisco Mignone, com quem tive aulas; Osvaldo Lacerda, conheci; Camargo Guarnieri, conheci; Almeida Prado, grande amigo meu. Tive Guerra Peixe desde criança, Dinorá de Carvalho, Ernesto Nazareth, tudo isso. Comecei aos 5 anos de idade. Quando eu saí do Brasil, com doze anos, eu não deixei meu contato com o Brasil, nem com a língua. Eu continuo falando português, razoavelmente bem, e continuei sempre muito curiosa com a literatura brasileira, a música popular brasileira e a música erudita brasileira. Sempre mantive contato. Eu, por exemplo, fiz meu trabalho de mestrado sobre Alberto Nepomuceno na Juilliard. Aí veio a ideia de fazer um contrato para gravar Villa-Lobos. Fiz um, e aí, a Naxos pediu para fazer todo o resto. Então, eu acabei sendo sempre relacionada à obra de Villa-Lobos [silêncio]. Tem várias obras que o Almeida Prado compôs para mim, por exemplo, a que fiz a première. Faria muito mais, se eu tivesse os recursos, porque eu queria ter gravado Almeida Prado e ainda gostaria de gravar Almeida Prado. Toquei com Antônio Menezes a peça maravilhosa de Almeida Prado, a Sonata para violoncelo e piano, que é uma das obras máximas dele [silêncio]. Toquei na première com Antônio Menezes, em 2004, e no festival de Campos do Jordão, com ele presente. Gostaria de ter gravado antes de ele morrer, mas não deu certo [silêncio]. Então, essa foi uma falta muito grande, porque eu gostaria de ter gravado com ele presente na gravação, mas Antônio e eu tocamos para ele. O meu envolvimento com música brasileira é muito grande e continua sendo muito grande com vários os projetos que eu tenho, incluindo o do Carlos Gomes que agora comecei a pesquisar e a fazer levantamento de obras, a resgatar o piano dele que está aqui em Campinas. Com Villa-Lobos estou com um grande projeto. Enfim, é grande.

**Pesquisador André Repizo Marques: Em sua opinião, quais são os principais compositores brasileiros para piano?**

**Sônia Rubinsky:** Eu acho que só teremos essa grande perspectiva depois de muitos anos. Eu acho que temos que tocar tudo. Não cabe a nós, *performers*, fazer essa triagem, uma triagem geral sim, mas não minuciosa. Eu acho que com a perspectiva que a gente tem, essa visão estética maior, eu acho que é importante fazermos tudo o que pudermos dos compositores vivos. Eu, morando fora o Brasil, não tenho tanto acesso a compositores vivos. Vocês que estão no meio universitário e tem compositores da geração de vocês compondo, é imperativo que vocês toquem o círculo de vocês [silêncio]. Entende? Eu toquei muita coisa moderna do meu círculo americano quando eu era estudante. Fiz muita música moderna. Fiz Elliott Carter, conheci o Elliott Carter e toquei para ele. Mas isso são círculos que não estão aqui no Brasil, mas que eu tinha na minha época de estudante. Eu acho que é muito importante ter essa visão e fazer mais. Eu não posso te dizer se aqui no Brasil hoje se faz ou não se faz, mas eu acho que é muito importante. É nosso dever como *performers*.

**Pesquisador André Repizo Marques: Como foi seu primeiro contato com a obra de Ernesto Nazareth?**

**Sônia Rubinsky:** Eu não lembro exatamente quando foi a primeira vez que eu toquei Nazareth, mas Nazareth é sempre muito presente no universo de música brasileira para piano. É impossível você falar de música brasileira para piano e não olhar Nazareth, impossível. Eu considero tocar Nazareth muito difícil, [silêncio] mas muito difícil mesmo. Porque primeiro, são peças curtas e peças curtas são muito mais difíceis de tocar do que peças longas. São como os prelúdios de Chopin. Você tem que, na primeira nota, já construir o universo sonoro até a última. Você não pode se esquentar, tem que entrar no universo sonoro desde a primeira nota. O lado, vamos dizer, popular e o lado erudito de Nazareth estão muito entrelaçados e não dá para você dissociar um do outro, mas para você achar a medida certa é como a dificuldade de Mendelssohn, *Canções sem palavras*. Para mim, na minha cabeça, é muito parecido, porque os dois estão entre estilos, romântico e clássico, no caso de Mendelssohn (compositor completamente mal-entendido), e Nazareth popular, vamos dizer, e clássico. Então, por exemplo, Mendelssohn, se ficar muito romântico está fora, se ficar muito quadrado está fora. Eu faço essa comparação de propósito, porque é mais fácil a gente olhar isso no Mendelssohn do que no Nazareth, porque no nosso imaginário “Ah tá, *Odeon* eu sei como é que é”, todo mundo tem mais ou menos na cabeça *Odeon*. Então, Mendelssohn, *Canções sem palavras* você dá para criança tocar, eu não entendo como é possível dar para uma criança tocar *Canções sem palavras*, porque é difícilimo. Mesmo as lentas são difíceis. Eu nem estou falando do lado técnico, o lado do estilo, porque é um estilo muito

específico que ainda não se cristalizou na mente dos *performers*. Vamos dizer, o estilo de Beethoven se cristalizou na pedagogia; o estilo de Bach erroneamente se cristalizou, muito erroneamente; o estilo de Mozart mais ou menos se cristalizou, também erroneamente; o estilo de Mendelssohn... [silêncio]. Ah! Mais ou menos romântico [silêncio]. As pessoas ainda não pensaram o que vem a ser isso. Então, eu acho que em relação a Nazareth, também não. É difícil porque o lado, vamos dizer, rítmico não é preciso, tem que ser justo. É questão de ser isso, mas, não aquilo. Não é preciso, mecanicamente preciso, tem que ser *swingado*, mas não pode ser demais, então tem que ser sentido da maneira certa. A mão direita tem que ter a graça em cima disso, mas sem mexer nessa graça do ritmo, não é isso que acontece na música popular? O europeu fica louco com isso [pausa], ouvindo. Não sabe como dá para fazer isso. Historicamente, desde quando Milhaud chegou aqui [pausa], tem alguma coisa “*Je ne saia pas quoi!*”. O Milhaud escreveu: tem alguma coisa que eu não sei definir na música tocada aqui no Brasil. Isso na época do Nazareth. Ele não sabia o que era e, olha, ele era um grande músico. Ele não conseguia definir o que isso vinha a ser. Isso é esse *swing*, essa liberdade que não é liberdade, não é? Não é que não importa, agora vou tocar Nazareth e posso fazer tudo. Não é nada disso. Como na música popular brasileira bem tocada você também não pode fazer tudo, não é tudo que funciona. São estilos que a gente tem que levar muito a sério para conseguir entender. O primeiro concerto em que tive de tocar Nazareth seriamente foi em Nova Iorque. Decidimos, os três pianistas, a fazer um concerto só de Nazareth, que nunca tinha sido feito. Uma pianista argentina, Polly Ferman, eu, a única brasileira, e William Bolcom, grande compositor americano (ainda está vivo e adora Nazareth, sempre adorou). Quando ele soube que eu era brasileira e que eu gostava de Nazareth, ficamos amigos. E ele tocou, do ponto de vista dele, Nazareth. Interessante é que cada um tinha o seu jeito de tocar, diferente. Aí eu toquei seis ou sete peças das quais, o *Batuque*, por exemplo, *Cuéra*, que eu me lembre, e *Gaúcho*, que é a última dele, se não me falha a memória. Então, teve bastante repercussão esse concerto. Sempre depois que eu tocava Nazareth em concertos, que foram muitas vezes, as pessoas inevitavelmente vinham me procurar querendo a partitura, que é muito difícil de encontrar lá fora. Internet [pausa], nessa época, ninguém tinha. Ficavam encantados. Então, a atração dessa obra é muito melhor que Scott Joplin. A gente, quando falava nos Estados Unidos, dizia é o Scott Joplin brasileiro, porque era a única maneira deles entenderem mais ou menos. Depois, participei, numa certa época, de um grupo mais ou menos de música popular. Eu fazia os arranjos para saxofone, violoncelo e piano, e algumas das coisas que eu fiz foram arranjos de Nazareth. Para fazer a saxofonista americana entender o que é o *swingado* brasileiro não havia jeito, não havia jeito! Porque ela fazia como se fosse



Scott Joplin e colocava os acentos no lugar errado. Era muito difícil, não tinha no ouvido. É o mesmo problema hoje quando a gente vai numa orquestra. Já comentei isso com várias pessoas, até com Egberto Gismont. É tudo escrito e, assim, é difícil para eles. O que parece para nós, relativamente claro, para pessoas de fora é muito complicado, por isso eles precisam de uma tradução. É preciso, assim, [silêncio] explicar miudinho por miudinho. Tinham me oferecido para gravar toda a obra do Nazareth, depois de eu já ter gravado toda a obra do Villa, mas não deu, sabe como são essas coisas [silêncio], projeto [silêncio].... Acho que foi o Cacá [Machado] que me pediu para gravar para o livro dele, aí eu gravei. Eu acho que é a única coisa que tem gravada oficialmente. Do que eu fiz só tem gravação ao vivo e algumas coisas que eu fiz no CD desse trio, mas que não foram oficialmente publicadas. Então é isso, ao longo de muitos anos.

**Pesquisador André Repizo Marques:** Você comentou sobre a dificuldade de tocar Nazareth. Sobre esse assunto o pesquisador Henrique Cazes, em seu livro “Do quintal ao municipal”, diz o seguinte: “Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço” (1998, p. 36). Comente este trecho.

**Sônia Rubinsky:** Exatamente este é o problema e nós temos que ter isso no ouvido. Vamos dizer que para nós, o pianista brasileiro erudito que vai para o exterior e toca Nazareth [falha no áudio]. Eu sou sensível a esse problema, especialmente depois que eu terminei o meu projeto Bach. Eu acho que se eu tocasse Nazareth hoje seria muito diferente do que eu gravei, porque a minha visão mudou muito. Primeiro, eu vi que para eu fazer a tradução que eu fiz no Bach, que foi a tradução do mundo barroco, é muito difícil. Nós temos hábitos, até no corpo, de como tocar. Eu tive que mudar esses hábitos e criar outros, por exemplo, como é que eu, como pianista, faço a mão esquerda e mantenho minha mão direita com *rubato*. Isso é muito difícil e eu fiz no Bach. Por exemplo, o pianista popular faz isso o tempo todo, pois ele tem o pessoal do ritmo que está junto com ele e a mão esquerda não para, certo? Então é a direita que tem que se acomodar e tem que *swingar*. Do mesmo jeito, para eu fazer da maneira que agora estou pensando que faria Nazareth, eu teria que fazer como eu fiz: ouvir muita música barroca com gente do barroco. É introjetar esse som para poder fazer, não de uma maneira calculada, mas sim de maneira sentida. Então, eu concordo com Henrique, mas é uma coisa que a gente ainda está deglutindo, porque houve uma separação muito grande entre o que é

erudito e o que é popular. Só para você ter uma ideia, quando eu era pequena, não podia ouvir música popular, era proibido. Dona Olga não deixava [silêncio]. Imagina: tinha uma biblioteca em casa e eu fechava a porta e ficava escondida ouvindo Beatles baixinho. Hoje a gente ouve tudo. Com o Youtube a gente acaba ouvindo tudo, mas precisamos ouvir com discernimento para poder introjetar isso. Essa síntese, no músico erudito, ainda precisa ser feita, eu acho [silêncio]. Não conheço tudo o que está gravado. Eu acho que mais pessoas e mais pessoas estão tentando essa síntese. E essa síntese é muito bem-vinda, porque ela vai também influenciar a maneira como a gente vê a música do passado. Isso é muito benéfico porque, eu acredito, nós não podemos ser *performers* de acordo com teorias, temos que ser *performers* de acordo com a música, com a prática dela, com a intenção do compositor, com o que se faz em volta. É isso.

**Pesquisador André Repizo Marques: Ainda nessa questão, Severiano (2013, p.40) afirma que “Um tango, como o “Brejeiro”, por exemplo, se executado ao piano como o autor escreveu, é uma peça refinada, digna de qualquer sala de concerto. Se, entretanto, é interpretada por um músico popular, passa a ser uma composição chorística, retornando às origens”. Você acredita que a interpretação tem esse poder de mudar a designação da música?**

**Sônia Rubinsky:** Total! Claro que tem, e isso tem a ver com o que o Henrique escreveu. O que isso depende não de fazer esse acento, aquele acento, pegar um pouco de tempo aqui, [silêncio] não é só isso. É o que o *performer* tem no ouvido, é a vivência do *performer*. Se a vivência de quem está tocando piano, é uma vivência do mundo popular, de jazz, ele vai tocar diferente. O ouvinte entende isso, recebe essa mensagem diferente e o pianista pode fazer isso pegando uma valsa de Chopin. Vai também soar com essa cor, com essa cor de pianista que toca música popular. Toda performance é uma tradução, ela passa pela pessoa que está tocando, se integra à pessoa que está tocando. É uma tradução. Não existe uma *performance* absoluta, ou então, a melhor. Não existe isso. Existem objetos sonoros, esse passou por essa peneira, essa passou por outra peneira, e a peneira pela qual a obra passa, que é a gente, impregna o objeto sonoro. Mesmo que se tenha o compositor presente, por exemplo o Almeida Prado, ele tocava para mim a obra e dizia “isso aqui eu quero assim e isso aqui eu quero assim”, e tocava, mas a maneira como eu tocava a obra dele era muito diferente, e ele adorava. Ele gostava da minha diferença. Então, existem pontos que para ele eram importantes e existem pontos que ele gostava da minha peneira, vamos assim dizer. Vamos supor que o Nazareth estivesse vivo hoje, tivesse me ouvido tocar a obra dele, ou outras

peessoas, pessoas modernas tocando [silêncio]. Primeiro, ele estaria supercontente que estivessem tocando a obra dele [silêncio]. Chegar a uma performance é o mesmo problema de tocar Bach no piano, Scarlatti no piano. É o mesmo problema. É o que se chama de *performance* informada, não é? A gente procura estar informado, procuramos ter uma visão consciente do autor, o que é importante para o autor, mas no máximo o que a gente pode ter como *performers* é uma visão não correta, mas que seja viva. Se ela conseguir chegar ao público, sendo ela muito correta ou não, já é uma coisa boa, e que ela aproxime o mundo do compositor ao do ouvinte. Isso varia também. Nas gravações do Keith Jerrett tocando Haendel ou Bach dá para ver que ele é um pianista de jazz, eu noto isso ao ouvi-lo, porque o pianista erudito tem muito mais cor em cada nota. Quer dizer, [silêncio] depende do pianista, mas é possível que o pianista erudito tenha muito mais cor, muito mais controle de cor, controle de dinâmica e justaposições sonoras etc. O Keith Jerrett é excepcional no que ele faz, mas é diferente de um pianista erudito. Não estou falando que é melhor, que é pior, apenas diferente, tem a peneira de um e a de outro.

**Pesquisador André Repizo Marques: Nessas interpretações de músicos populares em que há mudanças no texto musical (acréscimo ou omissão de notas), você acredita que isso seria um arranjo ou uma interpretação do texto?**

**Sônia Rubinsky:** Do ponto de vista do pianista de jazz, ou popular, ou do chorinho, não é uma reescrita, é a maneira como ele lê a obra. Do ponto de vista dele para o mundo dele, isso é o que eles fazem sempre. E, assim, é ótimo, é lindo. Do ponto de vista de um pianista clássico, a gente toca o que está escrito e as nossas interpretações se dão de acordo com a cor, com o pedal, com o tempo, as relações de frases, as relações de harmonia etc. Dessa forma, o texto musical difere-se de um pianista para outro em nuances que te remetem a esse mundo ou aquele mundo. O texto musical muda num pianista popular, neste caso é o texto que muda. Eu, por exemplo, adoro, mas aí é outra coisa, o Ney Matogrosso cantando Villa-Lobos, *Melodia sentimental*, é maravilhoso. Ele não muda, o que muda é o arranjo, é diferente. São leituras diferentes. Agora, o que você diria, por exemplo, se eu pegasse o texto de um pianista popular e tirasse todas as notas que ele fez, depois, fizesse exatamente igual. Eu ouço, escrevo tudo e toco o que ele fez, como você chamaria isso? Vamos dizer, eu pego uma versão de *Odeon* feita por um pianista popular e toco essa versão. Do meu ponto de vista estou tocando a versão dele, mas do ponto de vista do pianista popular, ele está tocando *Odeon*. Mas é autoral, é dele. Ele está tocando *Odeon*. Eu acho que tem muito a ver com a intencionalidade. Acho que nós pianistas clássicos pecamos por fazer tudo certinho, a ideia de certinho...

[silêncio] O computador também pode fazer certinho. Hoje em dia, os geradores de som são tão maravilhosos que você pode fazer muito certinho. Então, as pessoas estão perdendo um pouco disso e estão querendo imitar os grandes pianistas virtuosos que hoje fazem uma carreira grande. Eles estão indo mais para lado de tocar forte e rápido e estão menos interessados pela obra, que é apenas o veículo para eles mostrarem o que eles podem fazer. E, os jovens estão querendo entrar nessa de também querer pegar uma peça para ser um veículo deles. Vejo nisso um problema.

**Pesquisador André Repizo Marques: Escutando suas interpretações que estão no CD que acompanha o livro *O enigma do homem célebre*, do Cacá Machado, percebi que você não muda o texto musical, mas sim a articulação, em que você faz algumas alterações, e a duração das notas, em que algumas você faz mais curta do que está escrito e outras mais longas. Isso ocorre principalmente com na mão esquerda, quando há uma “levada” de um compasso para o outro sempre tem uma variação, o que na música popular é chamado de “molho”. Comente um pouco sobre essa questão.**

**Sônia Rubinsky:** O Wisnik disse que gostou muito e isso foi um grande elogio para mim. O Cacá também gostou muito. Faz tempo que eu não ouço essas gravações. Acontece o seguinte: eu fico contente de você me dizer isso porque eu acho interativo. Por isso que eu falei que depois desse Bach vou mudar muito mais. Eu estou num diálogo e argumentação filosófica, intelectual e antropológica com o Vincenzo Caporaletti que tem uma teoria chamada *Le musiche audiotattili*. Ele escreveu um artigo superimportante de 1960, *O que é swing? What is swing?* A teoria dele diz que esse “molho” acontece na música não escrita e na música escrita isso não acontece. Ele esteve em casa e eu provei para ele que acontece com texto de Debussy, por exemplo. Eu estava tocando Debussy e mostrei para ele. Olha! Isso está escrito assim, mas eu toco assim. Então, é uma interpretação e ele falou “acho que tem uma coisa a ser desenvolvida aí”, mas ainda não tivemos tempo de formalizar e formatar esses conceitos, vamos dizer, científicos. De qualquer maneira, é isso que eu digo que é uma interpretação: o quanto é a duração. Se não tem a graça, então eu curto mais, até eu sentir que tem a graça que eu acho que tem que ter. Se for outro pianista vai querer mais graça talvez, ou menos, o ouvido dele não vai precisar disso ali, vai precisar disso em outro lugar. Eu estou querendo encontrar um jeito de que meu discurso musical, que eu construo através do texto de Nazareth, neste caso, tenha as qualidades que eu vejo nesse texto. Por exemplo, o que você está falando, graça, surpresa, se eu hesito um pouco ou um pouco mais, eu crio uma expectativa e uma surpresa; se eu faço articulações e as mudo nas repetições, eu também

estou criando expectativa. Ah! Está diferente. Então, eu mexo com a expectativa de quem está ouvindo mesmo ela sendo inconsciente. O ouvinte não precisa saber o que eu estou fazendo, ele só precisa estar entregue. Eu não faço de maneira calculada, faço de maneira que preciso sentir. Se eu acho que está meio chato, está meio chato. Eu preciso fazer alguma coisa para que tenha graça. Esse mundo que eu estou tocando tem alguma ligação com o mundo que eu tenho na minha imaginação do que é a música popular, o que é a música popular de Nazareth, como eu imagino o Nazareth tocando no cinema, como eu imagino o pessoal da época ouvindo Nazareth, isso tudo trabalha o meu inconsciente. Tudo que li sobre Nazareth, tudo que li sobre o que é brasilidade, o que é identidade, o que é ser carioca naquela época, [silêncio] entende? Todo esse mundo entra no meu equilíbrio de valores sonoros quando estou construindo o negócio. Não só no nível mental, calculado, mas no nível emocional, emotivo. Eu tenho que ser capaz quando estou tocando. Ah! Que lindinho! Olha que coisinha. Entendeu? Por exemplo, eu também tenho que ser capaz de dizer que essa nota é estrutural, como você sabe do Schenker, ela se liga aquela lá no fim, eu também tenho que ser capaz de fazer isso em Nazareth, porque eu também faço isso em Nazareth. Eu construo um texto musical com vários sistemas, porque se você construir só pelo emocional, ele ficará pequeno. Por que eu fiz isso aqui assim? Ah! Porque eu senti isso. Isso não é suficiente. Ele não pode ir contra outra coisa que está acontecendo. Não estamos falando de uma peça específica, mas da maneira como eu penso, entendeu? É bem complicado isso. Eu acho que o que é importante é a minha intenção de criar esse universo. Nós procuramos um caminho para *performance*, e nesse caminho há mais perguntas do que respostas. Você vai construindo, vai costurando uma coisa.

**Pesquisador André Repizo Marques: As músicas de Nazareth são tangos, maxixes, etc. Você pensa na origem dessas danças, tocando como se fosse para dançar, mesmo sabendo que Nazareth compôs para que fossem apenas ouvidas?**

**Sônia Rubinsky:** Acho que tem a base. Maxixe, por exemplo, *Rude poema* começa com maxixe, de Villa-Lobos. Ele dá uma cor para o negócio. Ele dá um gostinho. Eu não penso que é para dançar, talvez eu devesse, mas eu não penso. Eu penso que é uma obra artística baseada em dança. O fato de ele chamar polca, *schottisch*, valsa, etc. Valsa não, acho que valsa é diferente. Acho que seria mais uma coisa marqueteira talvez. Eu não sei se na época eles dançavam com a música do Nazareth. Pode até ser que dançassem, mas a música não era feita para dançar, essa não era a intenção. A intenção da obra não era dançar, como também não era intenção da *allemande* de Bach, mas ela é baseada na dança, os apoios, os tempos,

eles vêm desse mundo. É bem importante ter essa noção [silêncio]. Agora estou pensando com você, eu nunca tentei pesquisar e ver essas danças na origem, como é que eram dançadas, para ver se tem alguma coisa. Por exemplo, o *schottisch*, eu não sei como se dança o *schottisch*, mas quando tem, por exemplo, uma coisinha de Baião, eu sei como se dança o Baião, está na minha cabeça e, então, é só dar uma cor. Eu acabei de achar um pedaço de Baião nas *Bachianas 3* de Villa-Lobos, demorou um pouco, mas eu entendi que era Baião. Isso aparece como uma cor, como se você fosse um pintor e desse uma pincelada a mais. Tem essa cor que te remete a isso, mas não é para você sair dançando, é apenas uma alusão a esse mundo simbólico. Eu acho isso importante. Então, não é primeiro grau de importância, é segundo, terceiro, quarto grau.

**Pesquisador André Repizo Marques: Ao lermos a bibliografia acerca da obra de Ernesto Nazareth, encontramos afirmações como do pesquisador Mozart Araújo (*apud* SALLES, 1994, p. 88): “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”; e do Henrique Cazes (1998, p.36): “Nazareth traduziu a música dos chorões para o piano”. Comente essas afirmações.**

**Sônia Rubinsky:** Concordo totalmente. Eu tive uma experiência quando eu ainda morava em Nova Iorque e tive de tocar uma vez. Eu tinha uma amiga que tocava música popular num bar. Na época eu estava muito longe disso. Eu vinha da época em que era proibido ouvir música popular. Era estudante e não tinha no meu ouvido, mas tive que ajudar, tive que ir lá e tive que improvisar música popular. Tinham outras pessoas tocando comigo. Era música popular brasileira e eu tive que improvisar no piano. Como era difícil fazer essa tradução para o piano, pois é o que você põe e é o que você não põe. Nessa tradução, por exemplo, o Villa-Lobos também fez com relação ao samba, *Vamos atrás da Serra Calunga* é um samba. Como é que ele põe essa mão esquerda para dar ideia das camadas de ritmos que tem numa música popular, que é supercomplicado? São as camadas, são os timbres diferentes, é muito rico. O Nazareth conseguiu fazer isso muito bem, e isso é genial. Quando você olha o texto é simples, não tem muita nota, mas ele é exatamente isso. Ele é uma síntese literal do mundo sonoro do choro. Então, quando você ouve choro e ouve Nazareth [silêncio]. Nossa, rapaz! Como é que ele conseguiu fazer isso?! E é genial, porque é com poucas notas. Agora, eu fui tentar fazer o mesmo sozinha, mas eu não sou genial. Eu não consegui fazer isso. Só depois fui entender a genialidade dele, e de outros também, que fazem isso através desse exercício. Outra coisa, por exemplo, que me vem à mente dizer: Liszt sintetizava as Sinfonias de Beethoven para o piano, aí você vê a genialidade dele. É genial o que ele põe e o que ele não põe, mas aí já é, de certa

maneira, mais fácil porque o texto está lá, mas é uma síntese. Então, eu concordo plenamente, é genial.

**Pesquisador André Repizo Marques:** Ainda nesse sentido, Robervaldo Linhares Rosa (2014) afirma que a ‘rua’ foi matéria-prima para muitas das músicas de Nazareth, e em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano a sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público, seresteiro e de choros, para o espaço privado e confortável, por exemplo, da sala de espera do Cinema Odeon, (ROSA, 2014, p.90, 91.)  
**Você concorda que é perceptível, ao tocar, essa alusão que o referido autor nos informa?**

**Sônia Rubinsky:** Totalmente evocada. Imagina, a gente ouve a flautinha ali, ouve o violão aqui, nos acordes do meio, pa pa pá [Sônia canta o ritmo: colcheia, colcheia pontuada e semicolcheia], ouve baixos, então, é totalmente evocada. Muito bem feito, genialmente evocada.

**Pesquisador André Repizo Marques:** Quando ouço suas interpretações, sou induzido a escutar esses instrumentos, por exemplo: em alguns trechos eu percebo nitidamente um violão de sete cordas. Para mim, é nítida a transposição desse universo em sua interpretação. Você pensou realmente nisso ou foi apenas meu ouvido que induziu essas conclusões?

**Sônia Rubinsky:** Acho que foi no sentido de uma construção, como eu falei para você, a maneira como eu construo uma *performance*. Eu acho que eu tive essa noção sim. O caminho para se construir camadas sonoras no piano é muito importante. Eu não gosto muito quando se toca as coisas, assim numa coisa só, em geral como se faz. Eu gosto de construir camadas sonoras diferentes, acho que fica muito mais interessante. Então, estou sempre destrinchando. Se for uma mão esquerda, seja onde for, Mozart, Alberti *bass*, penso em vozes, contraponto. Por exemplo, os baixos da mão esquerda de Nazareth são difíceis, porque tem uma nota do baixo e tem três vozes ali que mudam. Justamente por isso, é que é tão difícil tocar Nazareth bem [silêncio]. Não é apenas um acorde e sim três vozes que estão no meio desse acorde. O acorde do meio tem três vozes. Qual voz você quer? Para onde elas vão? Até onde elas vão? Qual o clímax delas? Você entende? [silêncio] Nessas camadas sonoras, eu penso muito nisso, muito! Não é fácil, não sai fácil, tem que trabalhar para sair. Ainda mais com aqueles pulos da esquerda, é muito difícil. É muito difícil tocar bem Nazareth. É uma das coisas mais difíceis que eu já fiz, para te dizer a verdade.

**Pesquisador André Repizo Marques:** Você já disse que sente a música para escolher os acentos entres outros quesitos ditos anteriormente. Mas especificamente, você pensa em acentos e articulações que evocam o violão, a flauta, ou simplesmente as camadas e as suas funções (baixo, melodia, etc.)?

**Sônia Rubinsky:** Se você pensa em camadas, forçosamente você tem que pensar em quem estaria tocando isso. Forçosamente! Eu não penso em piano, aliás, o piano é capaz de orquestrar qualquer coisa. Então, estou sempre pensando: que instrumento faria isso? Você entende? Eu não penso no piano como só o piano em si, penso em orquestração, forçosamente. Quem estaria tocando esse baixo? Quem estaria tocando esse do meio? E se tivesse tocando esse do meio, como sairia? Mesma coisa com o começo do *Choros 5* do Villa-Lobos: é um violão. Penso muito nisso, sim. Penso em instrumentação.



## **Apêndice F - Transcrição da entrevista com Hercules Gomes**

**Realizada em: 17/04/2017**

**Local: Residência do pianista Hercules Gomes**

### **Pesquisador André Repizo Marques: Fale sobre sua formação como pianista?**

**Hercules Gomes:** Eu comecei muito diferente da maioria dos pianistas. Meu pai toca violão (como autodidata) e começou me ensinando os acordes no violão. Tinha uns grupos e eles ensaiavam de vez em quando e, um dia, um amigo dele me deixou um tecladinho desses de tecla pequena, sabe? Da Cássio, de quatro oitavas. Eu peguei o teclado e comecei a pegar aqueles acordes e passar para o teclado, tirar umas melodias, brincando mesmo. O primeiro contato com o instrumento de tecla foi esse, como autodidata. Meu pai tocava em uma igreja católica na época, onde ele me levou depois para tocar também. Eu considero que isso foi muito importante, primeiro por desenvolver essa percepção auditiva e, depois, pela teoria. Eu tinha, nessa época, uns 13 para 14 anos. Eu comecei assim, tocando de ouvido mesmo. Tudo errado. Com 16 anos já tocava em bandas. A primeira banda foi de pagode. Toquei pagode, sertanejo, sou um cara que já tocou de tudo que você pode imaginar. Toquei desde *Molejo*, na época, *Raça Negra*, até concertos para piano e orquestra. Extremos. Na época que comecei a tocar em bandas senti a necessidade de melhorar a parte teórica. Eu sempre fui muito interessado naquilo que eu gosto. Na adolescência era videogame, lia revistas etc. Depois, o aeromodelismo, ia fundo também. O piano não era diferente, eu gostava muito e queria estudar. Então, entrei numa escola de música, o Conservatório de música de Vila Velha, eu tinha 16, quase 17 anos. Fiquei pouco tempo lá, uns oito meses no máximo. Foi o lugar onde tive o primeiro contato com piano acústico e com teoria mesmo, embora já tivesse folheado livros. Tive meu primeiro piano na faculdade, com 21 anos de idade. Depois, eu saí e comecei a fazer o cursinho pré-vestibular para prestar a Unicamp. Já estava decidido. Então, eu entrei no Conservatório Estadual do Espírito Santo, que hoje é a Faculdade de Música do Espírito Santo. Fiquei muito pouco também, uns dois meses, porque tinha acabado de passar no vestibular e fui embora para Campinas. Neste momento é que eu considero que começou o meu ensino formal. Em Campinas, eu considero que teve um divisor de águas, que foi da época que eu comecei a estudar música até entrar na Unicamp (um ano e meio de curso, quando eu conheci o Silvio Baroni, um professor de piano clássico com quem estudei). A partir disso, eu considero um divisor de águas. Até então, eu não tinha estudado piano erudito, não sabia o que era. Eu fui atrás de técnica na verdade. Queria tocar mais rápido, mas descobri que não é só isso, pelo contrário, descobri um mundo que eu não sabia que existia. Já

tinha ouvido falar em Bach, Chopin, mas não sabia. Infelizmente isso é uma realidade, a pessoa que começa a estudar só música popular fica com um olhar fechado, e o que começa a estudar só música clássica também. A música clássica já tem uma tradição maior, a popular não, e as coisas não se misturam. Tem gente que fala que é tudo música, mas não é. É muito diferente. São conceitos de música muito diferentes, algumas coisas se aproximam, mas é tudo muito diferente. São mundos diferentes. As pessoas, os músicos, os comportamentos, as músicas são diferentes. Existe isso, infelizmente. Principalmente porque o músico popular não se liga tanto na música clássica. Quando eu comecei a estudar com Silvio foi muito especial, porque além de conhecer esse mundo, ele tinha uma técnica muito efetiva. Técnica criada pelo Pietro Maranca, que foi professor da Unesp. Ele pegou o melhor da técnica de basicamente três pianistas: Michelangeli, Maria Curcio e do Peter, não me lembro do sobrenome dele e, dessa forma, criou uma técnica própria. O Silvio foi o aluno que estudou 12 anos com o Pietro Maranca, o aluno que mais absorveu essa técnica. A grande diferença dessa técnica para as demais que se aprende ao piano, é que ela se baseia mais em articulação e leveza do que em peso, enfim, é totalmente diferente. Nela, cada dedo tem a sua articulação, o seu ângulo para tocar, tudo milimetricamente medido. Funciona para qualquer pianista. Não é algo que funciona melhor para um pianista e não para o outro, qualquer pianista pode tocar piano bem se dominar esse tipo de técnica. Não que seja fácil, tem que estudar muito até incorporar. Eu demorei bastante tempo e considero, hoje, a cada aula que faço com ele que não sei nada, mas eu percebo que funciona muito bem e na época não foi diferente. Como eu nunca tinha estudado piano clássico foi de certa forma mais rápido para mim, porque eu não tinha tantos vícios como os meus amigos que estudaram desde os seis anos de idade piano clássico. Isso foi fundamental, pois além de conhecer uma música que eu não sabia que existia, pude conhecer movimentos de mão que não sabia que eram possíveis até então. Eu descobri o piano em si e comecei a estudar piano: a sonoridade, a técnica e esse mundo de composições que existiam também. Depois disso, eu não consegui mais tocar piano do mesmo jeito, música popular do mesmo jeito e foi aí que comecei esse trabalho que tenho hoje. Então, o ensino formal eu considero que foram essas aulas que eu tive antes de entrar na Unicamp, mas foi basicamente a partir da Unicamp que eu comecei a ter o ensino formal. Depois que eu me formei e quando venci o prêmio Nabor foi muito importante, porque me deu um impulso, assim, comigo mesmo, sabe? Às vezes você precisa disso para começar a acreditar nas suas coisas, precisa que as pessoas falem “isso aí é legal!” Foi isso o que aconteceu. Então, decidi gravar meu disco. Essa coisa de carreira, apesar de ter tido vários grupos de música instrumental, ter participado de vários discos de outros amigos, começou a partir desse disco

em 2013. Só consigo tocar desse jeito hoje porque eu conheci o Silvio nessa época e sempre gostei muito de música brasileira. O que acabei fazendo foi juntar um pouco as duas coisas para fazer o que faço hoje.

**Pesquisador André Repizo Marques: Fale sobre seu aprendizado de música brasileira ao piano?**

**Hercules Gomes:** A música brasileira é o seguinte: querendo ou não, por nascermos no Brasil, crescemos ouvindo, de uma forma ou de outra, quando a gente estuda música, principalmente. Não tem ninguém que nunca ouviu *Odeon*. A primeira vez que eu ouvi Nazareth foi com a Eudóxia de Barros, inclusive falei isso para ela. Um dia eu toquei na Sociedade Brasileira de Eubiose e ela foi ver, e então falei “Eudóxia, você é muito importante para mim, porque você foi o primeiro contato que tive com o choro”. Foi o disco dela tocando Nazareth e um LP que eu tinha que se chamava *Chorinhos e Chorões*, que tinha *Brasileirinho*, *Saxofone por que choras?*, etc. Desde a minha adolescência, já me identificava muito com aquela sonoridade, porém não sabia ler partitura, não tinha aula de piano. Então, o que eu fazia era tocar de ouvido. Na época não tinha entrado no conservatório ainda. Eu pegava o *Odeon* da Eudóxia de Barros e ficava tentando tirar lá no meu tecladinho. Foi esse o meu primeiro contato com música brasileira. Depois que eu entrei na faculdade, a coisa se expandiu um pouco mais, porque o mais legal da faculdade não é o que se aprende lá, mas sim o ambiente. Você está com pessoas que se interessam pela mesma coisa que você, que te apresentam coisas novas e você também apresenta coisas novas para essas pessoas e isso é muito interessante. Então, o meu primeiro contato com a música brasileira foi, principalmente, na faculdade e em alguns festivais, por exemplo, o Festival de Campos do Jordão. Vou tocar lá esse ano, depois de 17 anos, fui para lá no ano 2000. O Festival Brasil Instrumental de Tatuí foi muito importante, em que tive em workshops com Trio Curupira, André Marques, Hermeto Pascoal. Isso foi muito importante para despertar o interesse na música brasileira, principalmente a mais tradicional. O choro ainda é uma coisa restrita, pequena, mas que sobrevive há séculos e está bem. Porém, se falarmos de maracatu, frevo, cabloquinho, por exemplo, para um estudante de música, é uma coisa que não existe praticamente, entende? E é música brasileira. É essa música brasileira que eu mais me identifico: o choro, o frevo, o maracatu, o samba. Essa música brasileira mais tradicional que eu tento trazer para o piano. E esse contato foi graças à época da faculdade, em que tive a oportunidade de assistir vários workshops em vários festivais e perceber o que dá para fazer com isso. O que o André Marques fazia com o baião, com choro, que é totalmente diferente

do que o Luiz Gonzaga fazia. O Luiz Gonzaga criou aquilo, não é? Então, o instrumentista moderno pegou aquilo e transformo em outra coisa, e eu ficava tão impressionado que comecei a me interessar mais e mais por música brasileira, dessa tradicional.

**Pesquisador André Repizo Marques: Fale um pouco das suas releituras e transcrições, como você chama, das músicas de Nazareth que você apresenta em seus recitais.**

**Hercules Gomes:** Fiz umas releituras. Era para virar disco em 2015, mas não deu certo, pois faltou dinheiro. Era para virar disco o ano passado, mas também não deu e, este ano, já mudei de ideia, mas os arranjos estão prontos e se chamam *Transcrições Nazarethianas*. Se você me perguntar se existe alguma música do Ernesto Nazareth que eu toco como ele escreveu, vou te responder que não, não toco nenhuma, nem o *Odeon* eu sei tocar. Porque eu gosto de pegar as coisas e criar. Gosto muito de compor também. Mas pegar alguma coisa que já existe e colocar a minha personalidade é o que eu prefiro fazer. Fazer um arranjo para piano mesmo. Eu curto mais fazer essas transcrições do que pegar as músicas do Ernesto Nazareth, [silêncio] embora tenha algumas músicas dele que não tem o que fazer, por exemplo, *Sarambeque*, *Espalhafatoso*, são músicas que estão prontas e eu não mexeria em nada naquelas músicas. Se eu fosse gravar, gravaria do jeito que ele escreveu. Mas as transcrições são exatamente isso, as músicas do Ernesto Nazareth só que com uma carga de influência que eu adquiri ouvindo esses outros pianistas, que vieram depois de Nazareth, como Radamés, no *Odeon* eu ponho coisas dele, fiz um arranjo de *Confidência* que também coloco coisas dele; como do Maestro Gaó; da própria Carolina; do Mehmari; do Laércio de Freitas. Então, eu pego essas influências que estão em mim incorporadas e coloco nas músicas de Nazareth. A ideia de transcrição é nos dois sentidos da palavra, no sentido de transcrição como nas transcrições do Horowitz, do Volodos, e no sentido de transcrever mesmo o que outros pianistas já fizeram, porque eu copio bastante coisa. Eu gosto de copiar porque eu aprendo muito com isso. Tem frases que coloco lá que realmente eu tirei do Radamés, não nego isso, porque eu gosto. Tem frases que eu coloco lá, que eu tirei do Jacob do Bandolim. Faço um arranjo de *Brejeiro*, por exemplo, que é baseado no arranjo de Jacob do Bandolim. É transcrição nesses dois sentidos, o de você criar, pegar uma peça e complicar e transcrever para o piano, e no sentido de você tirar influência de outros compositores que gravaram as músicas de Nazareth. Ainda vai virar disco, mas nesse ano eu resolvi gravar uma coisa mais ampla, gravar o repertório dos *Pianeiros*. Nazareth já tinha a facilidade dos direitos autorais, já está tudo liberado, é domínio público, então não gastaria com isso, porém eu acho que somaria mais gravando a obra dos *Pianeiros*. Tem muita coisa boa.

**Pesquisador André Repizo Marques:** No livro de Henrique Cazes (1998) há uma citação de Pixinguinha, em que ele dizia que choro não se toca como está escrito. Nesse sentido, suas interpretações, como você já mencionou que são transcrições, mas no caso dos discos de Jacob do Bandolim, por exemplo, são interpretações sobre temas de Nazareth. No caso do disco *Os Pianeiros*, a música *Odeon* consta com arranjo de Carolina Cardoso de Menezes. Como você entende essa questão? Arranjo, interpretação, transcrição etc.

**Hercules Gomes:** A transcrição, no meu caso, eu mudo tudo mesmo. Pois é, o Jacob também mudava tudo, até a tonalidade da música. Na verdade, são formas diferentes de se falar a mesma coisa. Tem a questão da música escrita e a da música improvisada. Tem gente que diz que o melhor não é chamar música erudita e popular, e sim escrita e improvisada. Eu considero essa afirmação de Pixinguinha muito boa, porque a música escrita você não vai tocar do jeito que está escrito. Acho que nada é tocado do jeito que está escrito, nem Mozart. Choro, que é ainda mais complexo no sentido de articulação, talvez não mais complexo, mais novo e menos estudado. Mozart você vai tocar aquelas notas, mas não é que você vai tocar o que está escrito, vai colocar sua interpretação naquelas notas, então, é escrita nesse sentido. A música improvisada não é que você vai tocar um tema e sair improvisando, e sim que você tem a liberdade de colocar a sua personalidade, alterando a forma, a harmonia, a nota, fazendo do seu jeito. Então, estes dois conceitos eu acho ótimos. E a questão da transcrição, no meu caso, é você pegar uma música que foi escrita de uma forma... [silêncio] É assim: se você pegar uma música que foi escrita para piano e tocar no bandolim terá que fazer uma adaptação, uma transcrição, um arranjo, não tem jeito. Agora, se você pegar uma música que foi escrita para piano e tocar de outra forma, dependendo da forma que ficar, eu prefiro chamar de transcrição do que de arranjo, porque o arranjo tende para a “coisa do popular” que é mais simples, mas se você fala em transcrição, entraria em um conceito mais técnico, mais clássico. Enfim, no fim das contas, é a mesma coisa. Às vezes, a gente tenta achar justificativa, denominar, e não chega a lugar nenhum. O Jacob, poderíamos chamar mais de arranjo do que de transcrição. Acho que depende do estilo, não é? Eu queria fazer um negócio mais no estilo do Horowitz mesmo, para tocar em sala de concerto, não para tocar em bar, que tenha uma terminologia de música clássica.

**Pesquisador André Repizo Marques:** No processo de construção de suas transcrições, você pensou de forma calculada ou foi tocando e experimentando e as músicas tomaram forma?

**Hercules Gomes:** Eu sempre faço assim: sento no piano e vou tocando, deixo fluir. Sempre tenho uma ideia do que eu quero que seja. Fui fazer o *Brejeiro*, por exemplo, e pensei: quero que soe como o regional do Jacob do Bandolim, com aquele balanço. Se ele é meio “amaxixado”, eu coloco um baixo igual ao que a Tia Amélia fazia. Eu tenho umas guias, mas, no geral, eu sento ao piano e saio improvisando. Quando tem a melodia, eu crio em cima da melodia, improvisando no sentido de criar em cima daquilo na hora e, então, pego as melhores ideias e escrevo.

**Pesquisador André Repizo Marques:** Depois de pronto é que você vai para o papel escrever?

**Hercules Gomes:** Então, esse negócio do papel é complicado, porque dos oito arranjos que tenho, só dois estão escritos, os outros estão na minha cabeça. Não dá tempo de escrever, sentar e ligar o programa de computador, não dá tempo. Uma forma de registrar, que já é um vício, é gravar. Tudo o que faço, eu gravo. Se eu esqueço, eu ouço a gravação e acabo lembrando, eu sei o jeito que eu toco. Se gravar hoje e daqui a 10 anos eu ouvir essa gravação, eu vou lembrar o jeito que tocava. Para mim é como se estivesse escrito. O ruim é que você não dá a oportunidade de outras pessoas saberem o que você está fazendo, mas a ideia é escrever. Eu gostaria de escrever tudo, até porque a música que faço hoje é 95% escrita, pouca coisa é improvisada. O *Odeon* foi a primeira dessas transcrições que eu falei, foi dela que surgiu a ideia de fazer o disco *Transcrições Nazarethianas*. Uma pessoa que me incentivou muito foi o Alexandre Dias, de Brasília, que me apresentou bastante coisa. Eu lembro que mandei a gravação de *Odeon* para ele colocar no site do Ernesto Nazareth, que tem tudo catalogado lá, e então ele me disse “Bicho! Você é a continuação dos *Pianeiros*, tem que investir nisso”. Eu pensei: o que é isso? *Pianeiro*? Está me xingando? [risos] Não tinha a noção de nada e com o tempo fui percebendo o que ele me falou naquela época.

**Pesquisador André Repizo Marques:** No início da parte B de *Odeon* ao invés de você escrever *espress.* colocou *scherzando*. É evidente que você utilizou tal palavra como indicação de caráter musical e não como forma de composição. O *scherzo* tem uma duração maior que uma seção de uma música e essa designação, geralmente, tem a estrutura de uma forma ternária. Segundo Schoenberg, “o *scherzo* é, nitidamente uma peça instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. A rapidez de movimento impede a frequente mudança harmônica e a variação muito profunda das formas-motivos” (1991, p.184). Comente a sua escolha de indicar *scherzando* na seção B

de *Odeon*.

**Hercules Gomes:** Pois é, penso mais staccato, brincando. Eu quis ser um pouco chique. Poderia ter colocado *brincando*, ficaria mais original em português. Foi uma das primeiras que escrevi desse disco. Pediam-me muito a transcrição.

**Pesquisador André Repizo Marques: As partituras da obra de Nazareth que temos editadas fornecem todas as informações necessárias?**

**Hercules Gomes:** Essa é uma coisa curiosa. Aquilo que você disse do choro, que o Henrique Cazes fala, não é só choro, mas qualquer tipo de música. Não é exatamente o que está escrito, nunca é, mas o choro tem um negócio que para você entender, você tem que ouvir choro, tocar choro. São umas coisas de articulação. Se eu tocar Ernesto Nazareth, do jeito que ele escreveu, vai sair muito diferente da Sônia Rubinsky, da Eudóxia de Barros, da Maria Tereza Madeira. Talvez, fique mais próximo do jeito que o Radamés tocava do que do jeito que elas tocam, porque o choro tem essas duas formas. O Ernesto Nazareth a gente pode chamar de choro, porque tem todas as características de choro, mas ao mesmo tempo dá para chamar de música de concerto, é o que ele queria que fosse, não é? O jeito que os pianistas clássicos tocam, geralmente com mais *rubato*, se alarga mais, de uma forma mais lírica, dessa forma pende mais para a música de concerto. Agora, o jeito que o Radamés tocava pende mais para o choro. Não estou falando das valsas, estou falando dos choros mesmo: *Brejeiro*, *Odeon*, *Fon-Fon*. Um pianista clássico vai tocar mais *rubato*, já o popular com mais malemolência, mais ginga. A música do Ernesto Nazareth tem essas duas coisas. Eu gosto mais do lado do choro, porque eu gosto muito de choro. Eu enxergo muito balanço na música dele, mas acredito que tem essas duas leituras. É uma coisa curiosa isso. A música dele aceita muitas interpretações. Se pensarmos em música de concerto, as partituras editadas dele trazem todas as informações, sim. Se pegarmos um pianista russo para tocar, ele vai tocar muito bem, vai sair bonito, só que não vai ter ginga nenhuma. Ele vai tocar como ele toca Chopin. Para falar a verdade, eu acredito que o Ernesto Nazareth ia gostar mais do que se ele me ouvisse tocando, [risos] porque ele queria que a música dele soasse mais desse jeito, entende? As edições trazem o essencial para tocar da forma europeia, agora para tocar da forma brasileira, como choro, eu acho que deveria ser escrito de outro jeito. Nem sei se tem um jeito de escrever que faça você tocar dessa forma que eu penso, sabe? Quando eu escrevo minhas partituras, tento chegar do jeito mais próximo, mas mesmo assim a partitura parece um E.T.. Se der para um pianista tocar ele vai tocar de outro jeito. É difícil de colocar no papel, porque essa outra forma de tocar está mais relacionada ao choro. Agora, se a gente falar dessa interpretação

mais tradicional, que é essa dos palcos, da sala de concerto, eu acho que a partitura está de ótimo tamanho. Tanto que, a música está aí até hoje por isso, não é?

**Pesquisador André Repizo Marques: Ao estudar uma música de Nazareth, ou outro compositor semelhante, você faz análise harmônica, fraseológica e formal?**

**Hercules Gomes:** Não. Às vezes, eu prefiro ouvir uma gravação, como a Sônia Rubinsky tocando, e tirar de ouvido as harmonias, do que pegar a partitura do Ernesto Nazareth e ficar vendo. Ah! Aqui é um Dó maior, um Dó sustenido menor com sétima etc. Para mim, é mais rápido e soa mais orgânico. Ou, às vezes, eu prefiro pegar um regional de choro tocando Nazareth do que um pianista clássico tocando Nazareth. Ou, às vezes, uma partitura com melodia e cifra é perfeito para mim porque você tem o resumo do que é a obra. Eu fico com muito mais liberdade para criar, do que se pegasse a partitura do Ernesto Nazareth e lesse.

**Pesquisador André Repizo Marques: Então o seu primeiro contato é com o áudio?**

**Hercules Gomes:** O primeiro contato é com o áudio. Se eu vivesse no século XIX já não seria um bom pianista, pois não tinha áudio. Como nós somos de uma geração com tecnologia, temos que aproveitar. Eu economizo muito tempo assim, porque a minha leitura à primeira vista não é das melhores. Por isso, eu acho a gravação muito importante, como a Maria Tereza Madeira fez a gravação integral de Nazareth. Dessa forma, você desperta o interesse das pessoas para tocarem aquilo com uma velocidade maior, porque até o sujeito pegar todas as partituras e ler... Ninguém faz isso. Tem muita coisa do Ernesto Nazareth que ninguém conheceria se não tivesse gravado, e outros pianistas não tivessem gravado também. Meu primeiro contato sempre é com gravação. A não ser que não tenha, como, por exemplo, umas músicas do Aurélio Cavalcanti que estava tocando, não tem gravação, apenas a partitura. Então eu peguei a partitura e comecei a ler, e o pior é que é bom. O *Odeon* não foi diferente, foi com gravação o meu primeiro contato.

**Pesquisador André Repizo Marques: Você procura pesquisar o gênero (tango, maxixe etc.) da música?**

**Hercules Gomes:** Depende da referência que eu pego. Se eu quiser que soe igual a um regional de choro, simplesmente vou fazendo, não é? Enxergo mais como maxixe, choro sambado, uma coisa mais intuitiva. Agora, eu não olho o gênero e penso: tango brasileiro. Vou fazer um negócio como tango brasileiro. Não, isso eu não faço. Se for tango brasileiro, foi [risos]. Mesmo assim, essa coisa de gênero é muito louca, porque a maioria dos tangos



brasileiros é meio que um maxixe, em minha opinião. Às vezes, você identifica algumas coisas, geralmente os maxixes tinham uma harmonia mais simples e uma melodia mais simples do que os tangos do Ernesto Nazareth, que era uma coisa mais refinada. Mas se você pegar a célula rítmica, é a mesma coisa, e eu me baseio muito pelas células rítmicas. Quando é tango brasileiro ou maxixe, eu enquadro na minha cabeça como a mesma coisa. Quando é polca, é polca. Quando é valsa, é valsa. Quando é um choro mais choro, aí é choro mesmo. Porque no choro você tem isso, não é? O choro é tratado como gênero e dentro dele tem vários subgêneros, mas tem um ritmo que é meio choro, você ouve alguém tocando e diz “isso aí é choro”. Você tem o choro que é mais maxixado; o choro que é mais sambado, que pode ser sambado de um jeito, pode ser sambado de outro; o choro que é polca; e o choro que é valsa. Eu divido mais dessa forma na minha cabeça, pensando no choro do que na denominação que está na partitura.

**Pesquisador André Repizo Marques: As músicas de Nazareth são tangos, maxixes, etc. Você pensa na origem dessas danças, tocando como se fosse para dançar?**

**Hercules Gomes:** Eu penso mais em música instrumental, embora eu goste muito dessa coisa para dançar também. Antigamente tinha isso, os pianistas tocavam muito em baile. Se você escuta o Nonô tocando, o próprio Ernesto Nazareth, o Artur Camilo, que acompanhava o Patápio e um monte de gente, tinha uma coisa de pegada ali que você percebe que o pianista estava “sentando a mão”, não é? Mas por quê? Porque precisava. Era um piano acústico e um baile para animar. Às vezes, até para gravar tinha que tocar muito forte para ferir o acetato, o disco antes do vinil. Por que as primeiras gravações são de bandas? Porque as bandas tinham uma potência muito grande e então era possível gravar isso, já o piano não. O piano também tem potência, mas tem que tocar forte. Se tocasse fraco, o som ficava pequeno naquela época. Então, dá para perceber que os pianistas tocavam forte, era com “pegada”. Já ouviu *Uma Farra em Campo Grande*? Uma gravação do Nonô, que é um bom exemplo disso. Dá para perceber que ele estava tocando forte porque precisava tocar assim para gravar no disco, e ele estava acostumado a fazer assim ao animar os bailes. Eu me “amarro” nisso! Da bossa nova para cá, os pianistas começaram a tocar muito como os jazzistas, porque a música brasileira começou a receber muita influência do jazz, então, ficou uma coisa muito mais tranquila e se perdeu um pouco disso, dessa “pegada” de samba de choro.

**Hercules coloca o disco Os Pianeiros (1986), faixa seis, lado B do disco, com a música Uma farra em Campo Grande (Nonô ao piano, gravação de 1932):** Perceba esses baixos

em oitava, que uso em alguns arranjos. Dá para dançar fácil com isso aí. Se você pega uma bossa nova não dá. Um dia desses fiz um arranjo do Zequinha de Abreu. [Hercules toca um trecho da música *Sururu na Cidade* com o balanço sugestivo de dança.] Eu me “amarro” muito nisso. Lembra da música *Brejeiro* que te falei? [Hercules toca um trecho da música]. Os baixos em oitava dobrando e fazendo linhas, [Hercules toca na mão esquerda uma subida diatônica em semicolcheias] eu gosto muito. Isso eu penso um pouco quando estou fazendo um arranjo, quando quero que soe como esses *Pianeiros*. Então, eu gosto de fazer as duas coisas, a música para dançar, que ninguém vai dançar, e como solo em concerto. O jeito que o Nonô está fazendo no disco é só para dançar mesmo. Eu penso em unir as duas coisas, para somar e criar um negócio novo.

**Pesquisador André Repizo Marques: Na gravação de pianistas como a Carolina Cardoso de Menezes, em que não há grandes alterações na estrutura da música, você considera um arranjo ou apenas uma interpretação?**

**Hercules Gomes:** Interpretação eu diria se ela estivesse tocando as notas que o Ernesto Nazareth escreveu. Nesse caso, eu chamaria de arranjo, o jeito dela. Às vezes, o arranjo tem uma coisa de ser muito pensado e, às vezes, tem coisas que ela toca que não foi muito pensado. É como se estivesse lendo melodia e cifra e vai improvisando em cima daquilo, não é? Então, são terminologias que são complicadas de dizer se é arranjo, porque não deixa de ser uma interpretação, mas chamaria mais de arranjo. Um arranjo não tão complexo, um arranjo em cima do que o Ernesto Nazareth escreveu.

**Pesquisador André Repizo Marques: O músico popular tem uma maneira de tocar que é semelhante a do arranjador. No caso do choro, e mais especificamente em Nazareth, observamos interpretações bem distintas. Como você enxerga esse cenário?**

**Hercules Gomes:** Eu acho que todos têm essa veia de chorão mesmo ao tocar. Você encontra gravações de todos eles tocando normal, sem inventar muito, um tema com acompanhamento. Mas ao mesmo tempo, tem alguns que vão muito além. O Radamés eu acho que é uma exceção nesse sentido, não é? Tudo do Radamés tinha muitas vozes, gostava muito de Bach, muito contraponto, era tudo muito elaborado. Diz o Laércio de Freitas que ele não improvisava nada, tocava com a partitura na frente. Mesmo em alguns solos que tem nas músicas dele. Por exemplo, quando você toca *Zanzando em Copacabana*, o segundo C parece um improviso, mas não é, é tudo escrito. Você toca o *Remexendo*, que tem várias versões, têm uns solos que parecem improvisos, umas frases até meio jazzísticas, mas não é, está tudo

escrito. É um músico que ao mesmo tempo que compôs choros, compôs músicas de concerto, sinfonias, concerto para piano, concerto para harpa, e, ao mesmo tempo, ele tem uma coisa que fica ali no meio termo. Não é que fica em cima do muro não, é que são as duas coisas muito bem-feitas, com propriedade. É a mistura do popular com o erudito de uma forma excepcional. Eu mesmo gravei o *Concerto Carioca* e, tocando isso, você percebe que realmente ele sabia muito bem das duas coisas. Não era um clássico tentando, como acontece com muitos compositores: o clássico que tenta tocar o jazz, o choro e fica aquele negócio muito forçado, não é? E, às vezes, o contrário, o popular tenta trazer umas influências do clássico e aí fica muito brega, exagerado demais. Radamés era um músico que tinha esse negócio na medida certa. Eu acho que por isso ele foi tão genial. Agora, no piano ele tem as duas coisas também. Eu já vi o Radamés tocando coisas simples, acompanhando. *Odeon* ele tocava de uma forma simples, mas sempre colocava uma coisa dele que era nova e mais complicada. E já vi tocando coisas que era para ser simples e ele coloca um monte de vozes, um monte de coisas. O Nazareth já é outra época, Radamés é uma geração para lá do Nazareth, mas, nessa época do Nazareth, os pianistas compunham mesmo como a gente enxerga hoje a música clássica, a música erudita. Era tudo escrito, é isso que quero dizer. Já na época do Radamés, já tinha essa veia da música popular mesmo, mais improvisada, já bebeu mais nessa fonte do choro. Você pega pianistas como Tia Amélia, por exemplo, você entende uma valsa, um choro rápido e um choro lento, mais seresteiro, você entende todas as músicas, porque é tudo igual. Então, o estilo dela é muito simples, mas *swinga* tanto, com uma personalidade tão grande, que você ouve uma gravação dela e logo identifica: é Tia Amélia. Não dá para entender como pode ser uma pianista que está esquecida hoje em dia. Já o Maestro Gaó, por exemplo, é um músico que tocava muito bem piano, mas tinha também essa veia de arranjador, escrevia para orquestra etc. Então, alguns arranjos já transcendiam um pouco disso, mas ao mesmo tempo ele compunha como Nazareth. Tem a música *Teimoso*, do Gaó, que é um estudo de sextas maravilhoso, supertécnico. Um músico que tocava muito. Mas eu acho que todos têm um pouco disso, um pouco do chorão e um pouco de trazer outras influências para o piano, mas alguns vão além. Já o André Mehmari, no disco *Ouro sobre o azul*, com as músicas de Nazareth, eu acho fantástico, mas já é um músico da nossa geração. Antes dele, já teve outra geração, que é a geração do piano da bossa nova, como Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano. Um pouco depois disso, surgiram os pianistas que são dessa nova onda, mais moderna, como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Eu enxergo que tem essas diferenças, porque eu sempre tive uma pergunta comigo. A gente sempre ouve falar desses músicos da bossa nova, do Dick Farney para cá, e do Ernesto Nazareth, da Chiquinha

Gonzaga, desses músicos lá atrás. E no meio disso aí, não é? O que aconteceu? Eu não sabia. Não tinha registro disso. Curioso, que um dia eu dei aula na Oficina de Curitiba e encontrei o Rodrigo Y. Castro, flautista que tenho um duo hoje. Ele me falou “Você vai dar aula de piano popular, vai falar de choro? Então, deve conhecer os *Pianeiros*, Tia Amélia, Carolina Cardozo de Menezes, Maestro Gaó, Radamés, etc.”. Eu lembro que da lista de dez que ele falou eu conhecia dois. Eu falei: o que é isso? Eu preciso ir atrás. E dessa forma eu encontrei a resposta para isso. Onde estava esse elo perdido do piano brasileiro, 50 anos entre Ernesto Nazareth e Dick Farney? Está exatamente na Tia Amélia, no Radamés, no Maestro Gaó, na Carolina Cardozo de Menezes e em tantos pianistas que deixaram gravações. Mas elas não foram relançadas em CD, a maioria delas. Também não deixaram tantas partituras, porque já são pianistas da era da gravação. Por que Ernesto Nazareth está aí? Por que Mozart está aí? Porque não existia gravação. Para lançar uma música tinha que lançar a partitura. Como a música é muito boa, ela está aí até hoje. Por isso os músicos tocam. Agora, com a era da gravação, muita coisa foi gravada e não foi escrita, ou foi escrita e se perdeu. Porque se você tem o disco para ouvir, não precisa mais da partitura para tocar em casa. Por isso muita coisa se perdeu, muita coisa não foi relançada e as partituras são raras, como Tia Amélia e Carolina, por exemplo. Carolina era compositora também. Tem muitos temas bons. Nesse sentido, eu acho que por isso se criou esse elo na música popular brasileira (isso é história do Brasil, 50 anos que ninguém ouvia falar até então), por causa de pesquisas como esta que hoje em dia se ouve falar. Muita gente começou a pesquisar sobre Nazareth, a gravar Nazareth, Chiquinha, que teve o seriado da Rede Globo. Tem muitas teses sobre os *Pianeiros*, e algumas sobre alguns dos *Pianeiros*. A Maria Tereza Madeira tem uma tese sobre a Carolina e, também, gravou um disco só com composições da Carolina, mas ela não lançou ainda e nem sei se vai lançar. O Roberval Linhares Rosa lançou aquele livro sobre os *Pianeiros*, fantástico. Por causa dessas iniciativas a coisa está começando a renascer, e precisa, porque é um material muito rico para se explorar. Agora, o Mehmari é ótimo. Ele é um músico que eu acompanho desde a minha adolescência. É um músico incrível, eu não sei como em uma encarnação uma pessoa consegue fazer tanta coisa, porque ele transcende o piano, ele não é só pianista. Ele é arranjador, compositor, faz trilha, toca outros instrumentos. Não sei como dá tempo. Eu estudo piano o dia inteiro e não consigo tocar direito. No disco que ele toca Nazareth é um outro caminho, já não é o caminho do *Pianeiro*, embora tenha compassos que *swinga* bastante (quando ele quer ele *swinga*), mas não é a praia dele. Ele é um músico que pensa de outra forma. O Radamés também era um pouco assim, mas pendia mais para o choro mesmo. O Mehmari pensa no arranjo como uma coisa orquestral, não é um arranjo que vai começar em

um andamento, 110 bpm, por exemplo, e vai até o final no mesmo andamento, com **A A B C**, não, ele começa com aquele tema e harmonia e vai embora, com *rubatos*, enfim, com *accel.*, rearmenizações, com citações de outros compositores e de outras músicas. Isso que é interessante, já imaginou se todo mundo tocasse igual ao Nazareth ou Radamés? Não teria graça nenhuma. O mais incrível é que a obra do Nazareth permite isso. Não é com qualquer compositor que se consegue isso. A obra dele é muito boa. As músicas são muito boas. Eu já ouvi Nazareth desde piano solo, regional de choro até bandas de Rock, e fica bom. Como é que explica isso, não é? Muito bom.

**Pesquisador André Repizo Marques: Comente este trecho: “Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço (CAZES, 1998, p. 36).”**

**Hercules Gomes:** Exatamente. É isso mesmo. Ele definiu tudo. Eu adoro esse livro. Isso é porque, geralmente, o pianista popular não tem a vivência e a técnica que o pianista de música clássica tem. A pesquisa do pianista clássico de sonoridade, estética, o popular não tem. Tem muita coisa na música popular deixada de lado, e o pianista clássico tem a técnica, mas geralmente não tem a vivência, o balanço que o pianista popular acaba tendo. É difícil encontrar as duas coisas. Acho que o Henrique fala do Radamés nesse trecho do livro. Ele era um músico que tinha bem as duas coisas, ele tocava a Sonata em Si menor de Liszt, era um baita pianista. Você tocando as coisas dele, [silêncio] não sei se você já tocou. Vale a pena. É muito legal. Principalmente as músicas que são mais choros, o *Canhoto*, o *Capueirando*. É uma delícia tocar. Difícil! E é uma escrita traiçoeira, sabe? Como Bach, se você errar uma nota acaba indo para outro lado e dançou. Também é uma escrita muito sofisticada. Eu adoro, sou apaixonado por Radamés. Ele era um grande compositor e, como pianista, tinha as duas coisas, a técnica e o balanço. É muito difícil de encontrar isso.

**Pesquisador André Repizo Marques: Ao lermos a bibliografia acerca da obra de Ernesto Nazareth, encontramos afirmações como do pesquisador Mozart Araújo (apud SALLES, 1994, p. 88): “Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões”; e do Henrique Cazes (1998, p.36): “Nazareth traduziu a música dos chorões para o piano”. Comente essas afirmações.**

**Hercules Gomes:** Eu concordo. Em minhas conclusões, dos livros que li, que não são muitos, na época não existia gravação, então, o piano tinha um papel meio que social de levar a música para dentro da casa das pessoas, tanto é que elas compravam partituras. Nazareth era demonstrador, não é? A pessoa queria comprar aquela música para ouvir em casa, tinha que ter o piano em casa e alguém que tocasse piano. Se a pessoa não lia bem, o demonstrador tocava e então a pessoa comprava e levava. Então, nas composições de Nazareth... [silêncio] Ele ouvia choro, era a música da época. Ainda é difícil de pensar isso hoje. A música que tocava no rádio, equivalente a tocar na televisão hoje, era a linguagem do choro. Difícil pensar isso hoje, mas era o que era. Ele pegava essa música e trazia para o piano. Então, eu acho que ele foi um músico fundamental nesse sentido. Não só ele, a gente fala muito no Ernesto Nazareth, que ficou muito conhecido, e na Chiquinha Gonzaga, mas o Aurélio Cavalcanti, que compunha muito parecido com Ernesto Nazareth, porque é da mesma época, tem mais músicas do que o Ernesto Nazareth. Cavalcanti tem composições belíssimas também. Acho que não só o Ernesto Nazareth, mas todos esses fizeram isso, traduziam a música da rua para o piano. Mas, como eles tinham uma bagagem de música clássica (Nazareth não estudou tanto, mas de certa forma ele tinha uma bagagem de música clássica), acabavam fazendo isso para o piano com certa sofisticação. Eu acredito sim nessa tese.

**Pesquisador André Repizo Marques: Você pensa na instrumentação do choro quando toca? Em fazer um baixo do violão, uma célula rítmica do cavaco?**

**Hercules Gomes:** Eu penso sempre. Eu penso em outros instrumentos, porque eu gosto muito de tocar solo, tenho um trio, um duo, mas gosto muito dessa coisa de levada, de acompanhamento. Uma vez estava conversando com o Laércio de Freitas, que para mim é a evolução, o último *Pianeiro*, uma herança direta de Nazareth, Radamés e Laércio. Para mim, segue a linha do tempo. Veja bem, Radamés conheceu Ernesto Nazareth, aprendeu com ele, ouvindo, tocando as músicas dele. O Laércio conviveu dez anos com Radamés, conheceu o Radamés, você percebe? É uma herança direta. O Laércio é um músico que foi além, porque ele é mais novo, ele viveu coisas que o Radamés não viu. Ele incorporou bem essa linguagem do choro no piano. Eu ouvia o Laércio tocando e falava “de onde ele tira essas levadas?” Não dá para tirar de ouvido. Então me encontrei com ele um dia e perguntei “de onde você tira isso?” Ele virou para mim e disse “nem sempre a resposta está em seu instrumento.” E é verdade, porque uma coisa que não foi criada no instrumento ainda não dá para inventar sozinho, você tem que buscar na fonte, não é? Então, onde ele busca? No regional de choro. A levada de cavaquinho, ele busca ouvindo cavaquinho, não é ouvindo outro pianista, porque

outro pianista não fez essa levada de cavaquinho ainda, ninguém fez. O Radamés tinha feito algumas coisas. É uma coisa que eu acabo pensando muito, nos outros instrumentos. Eu gosto de tocar uma música e mudar tudo sem perder a essência da música. O que é? É uma valsa? Então vai ser valsa para sempre. É um choro? Então, no meu arranjo vai ser choro, porém vou fazer uma transcrição para o piano, não tem jeito. Mas eu penso em outros instrumentos sim. Se estiver fazendo uma linha de baixo, eu quero que soe igual o violão, porque se soar igual ao piano muita gente já fez, mas se pegar a referência de outros instrumentos irá soar uma coisa nova. Já que o assunto é *Odeon*, nele eu pensei em outros instrumentos. A subida na melodia do A eu tirei do Radamés em um vídeo do Youtube<sup>54</sup> que ele toca para o Tom Jobim [Hercules toca o trecho do compasso 59-62 do arranjo]. As “baixarias” eu pensei no violão de sete cordas [Hercules toca a mão esquerda do compasso 63 do arranjo]. Esse arranjo eu não fiz com tanta consciência, eu tirei pouca coisa porque eu nem conhecia os *Pianeiros*. O engraçado é que, depois, eu percebi que tem muita coisa que eu fiz que a Carolina fazia, que a Tia Amélia fazia. Por quê? Porque eu ouvi Cesar Camargo Mariano e os pianistas que vieram bem depois e que também acabaram ouvindo e absorvendo esse tipo de coisa. Esses baixos, [Hercules toca a mão esquerda do compasso 23 do arranjo, mais especificamente o segundo tempo] a Tia Amélia fazia direto. A Carolina também usava a mão direita mais *swingada* no A. Enfim, eu tirei uma coisa ou outra do Radamés e de regional de choro. Na época eu fiquei em dúvida, será que eu faço em Dó sustenido menor ou em Ré menor? Porque no choro eles tocam em Ré menor, geralmente, mas resolvi fazer no original mesmo.

**Pesquisador André Repizo Marques: Robervaldo Linhares Rosa (2014) afirma que a ‘rua’ foi matéria-prima para muitas das músicas de Nazareth, e em sua forma de tocar, pode-se perceber que era evocada ao piano e à sonoridade dos instrumentos chorões, como o violão, o cavaquinho e a flauta, numa verdadeira transposição do ambiente público, seresteiro e de choros, para o espaço privado e confortável, por exemplo, da sala de espera do Cinema Odeon (ROSA, 2014, p.90, 91.). Você concorda que é perceptível ao tocar essa alusão que o referido autor nos informa?**

**Hercules Gomes:** Eu concordo, mas acho que não foi nada pensado, aconteceu naturalmente. Era a música em voga na época e foi acontecendo essa bagunça, essa mistura.

**Pesquisador André Repizo Marques: Você acredita que Nazareth não fez isso de forma**

---

<sup>54</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zw71PCuECfA>>. Acesso em 29/04/2017.

**consciente?**

**Hercules Gomes:** Eu acho que não. Não sei se ele queria fazer choro, criar um negócio novo, porque era o que todo mundo fazia. Os compositores dessa época compunham tudo parecido. Estavam no Brasil, conheciam música europeia e faziam música brasileira também, mas não acho que tinha uma questão patriótica, nacionalista ou uma ambição de criar uma música nova.

**Pesquisador André Repizo Marques:** Eu penso que talvez Nazareth escrevesse de forma simplificada com o objetivo de vender as músicas, porém não encontrei embasamento teórico para essa linha de raciocínio.

**Hercules Gomes:** Eu tenho para mim que ele não economizava muito não. Eu sinto o Zequinha de Abreu muito econômico, mas acho que é por uma limitação dele mesmo, Chiquinha, às vezes. O Nazareth é bem refinado, pode ser que uma música ou outra seja simples, mas, no geral, escrevia bem. Não dá para comparar a complexidade com Chopin, porque é outra coisa, mas desses *Pianeiros*, o Nazareth é o mais sofisticado e refinado, tirando o Radamés e os músicos mais novos.



## ANEXOS

ANEXO A - Transcrição do Arranjo de Carolina Cardoso de Menezes para *Odeon*

## Odeon

Transcrição: André Repizo Marques

Ernesto Nazareth / Arranjo: Carolina Cardoso de Menezes

§

4

8

12

17

1. 2.

21

Musical notation for measures 21-25. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a variety of chordal textures.

26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with intricate rhythmic patterns and chordal accompaniment.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 34 includes the instruction "D.S. al Coda" and a first ending bracket. The music concludes with a final chord.

35

Musical notation for measures 35-38. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). A double bar line is present at the start of measure 35. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

39

Musical notation for measures 39-42. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with rhythmic patterns and chordal textures.

43

Musical notation for measures 43-46. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a consistent rhythmic pattern with sixteenth notes.

47

1.

51

2.

8

55

59

64

70

ANEXO B – Transcrição do Arranjo de Jacob do Bandolim para *Confidências*

## Confidências

Ernesto Nazareth

Transcrição: André Repizo Marques  
7/10/2012

Piano

5

Pno.

10

Pno.

14

Pno.

*ritato*

*rit.*

2

## Confidências

18 *a tempo*

Pno.

23 *rubato*

Pno.

28 Trêmulo

Pno.

35

Pno.

41 *accel.*

Pno.

Confidências

3

46

Pno.

dim. rubato

2.

Detailed description: This system contains measures 46 through 51. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 51. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include 'dim.' (diminuendo) and 'rubato' (rhythmically free) starting in measure 49. A first ending bracket spans measures 49-51, with a second ending bracket starting in measure 51.

52

Pno.

rit. a tempo

Detailed description: This system contains measures 52 through 57. The right hand continues the melodic line with some rests. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. Performance markings include 'rit.' (ritardando) in measure 54 and 'a tempo' (return to tempo) in measure 56.

58

Pno.

Detailed description: This system contains measures 58 through 64. The right hand plays a series of quarter notes, mostly with rests. The left hand accompaniment features chords and eighth-note patterns.

65

Pno.

Detailed description: This system contains measures 65 through 71. The right hand continues with quarter notes and rests. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note figures.

72

Pno.

Detailed description: This system contains measures 72 through 77. The right hand continues with quarter notes and rests. The left hand accompaniment includes chords and eighth-note figures.

## 4 Confidências

79 *p*

Pno.

85 *a tempo*

*mf*

Pno.

91

Pno.

96

Pno.

102

Pno.

Confidências

5

107

Pno.

113

Pno.

118

Pno.

*rit.*

*a tempo*

122

Pno.

127

Pno.

*rubato*



6

Confidências

Pno.

The musical score is for piano and consists of four measures. Measure 132 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff contains a quarter note G2, followed by two chords: a triad of G2, B2, and D3, and another triad of G2, B2, and D3. Measure 133 features a half note G4 in the treble staff and a quarter note G2 in the bass staff, followed by two chords: a triad of G2, B2, and D3, and another triad of G2, B2, and D3. Measure 134 has a half note G4 in the treble staff and a quarter note G2 in the bass staff, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 135 concludes with a half note G4 in the treble staff and a quarter note G2 in the bass staff, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The piece ends with a double bar line. The dynamic marking 'dim.' is placed above the first measure.