

ERNESTO NAZARETH E SUAS VALSAS PARA PIANO

Ângela Volpato Almeida

Mestre em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Psicóloga, psicopedagoga. Regente do Coral do Colégio UP e em projetos de idosos da Prefeitura de Vitória (Espírito Santo, Brasil).

Resumo

O objetivo deste artigo é de propor uma análise da relação da vida e obra do compositor Ernesto Nazareth com as transformações ocorridas no Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro; além de sintetizar uma discussão sobre o processo subjetivo que traçou a trajetória do compositor e analisar o gênero valsa em sua obra.

Palavras-chave: Nazareth - Valsas - Piano.

Abstract

The objective of this article is to propose an analysis of the relationship of Ernesto Nazareth's life and his work with the transformations occurred in Brazil, mainly in the city of Rio de Janeiro; besides, it also aims at synthesizing a discussion on the subjective process which traced the composer's trajectory and analyzing the Waltz in his work.

Keywords: Nazareth - Waltz - Piano.

Introdução

Nossa percepção acerca de Nazareth partirá de considerações e comentários de autores que tentaram classificar sua obra como erudita ou popular. Seguiremos através de um traçado do seu contexto histórico e finalizaremos com a análise do gênero valsa em sua obra.

Territórios demarcados

Chamou-nos a atenção a insistente tentativa de alguns estudiosos em definir se a obra de Nazareth era erudita, popular ou semi-erudita. Alguns autores, dentre eles Mário de Andrade (ANDRADE, 1976 [1926], p. 122), consideraram a obra de Nazareth erudita; outros, como Mozart de Araújo (ARAÚJO, 1972, p. 13), a considerou popular; e outros, como Brasília Itiberê (ITIBERÊ, 1946, p. 310), a considerou uma transição entre popular e erudito. Para nós, o principal território habitado por Nazareth, tanto no sentido geográfico quanto no subjetivo, foi o da transformação e da criatividade artística.

O Brasil de Nazareth: território de transformações

Em 20 de março de 1863 nascia, no Rio de Janeiro, Ernesto Júlio Nazareth, vindo a falecer nos primeiros dias de fevereiro de 1934. Durante a sua vida tornar-se-ia um dos grandes nomes da música brasileira.

Foi praticamente um pianista e compositor auto-didata. Ainda criança iniciou seus estudos de piano com a mãe; tempos depois

obteve aulas particulares por um ano com o professor Eduardo Madeira e, finalmente, por um pequeno período de tempo, com o professor Lucien Lambert. Aos 14 anos que Nazareth compôs a sua primeira peça para piano; a polca *Você bem sabe* (SIQUEIRA, p. 22).

Viveu em um período de intensas transformações políticas e sociais no Brasil decorrentes da Guerra do Paraguai e da Proclamação da República (DINIZ, p. 71). Também testemunhou a intensa mudança urbana na cidade do Rio de Janeiro (KESSEL, 2001). Podemos perceber o quanto estas mudanças o afetavam ao analisarmos as considerações feitas por Afifi de Almeida, professora de piano, (ALMEIDA, 1984, p. 39 e 40) acerca dos títulos das suas obras.

Além deste canal direto com a cultura brasileira, Nazareth cultivou um forte e notável gosto pela herança européia, mais ligada à tradição de salões burgueses, inspirando-se no formalismo e compondo peças no estilo romântico.

Penso, então, que este aspecto multifacetado da música de Ernesto Nazareth — obra produzida em função de inúmeras influências sociais e artísticas — é um ponto dos mais relevantes de sua obra e sua história: ele é um híbrido — resultado de uma formação social, cultural e artística multiforme.

O gênero valsa e Ernesto Nazareth

A valsa tem sido uma marca nos salões

e festas familiares no Brasil e em vários cantos do mundo. Quando apreciamos esta dança tão singela e respeitosa, que figura destacadamente nas festas de debutantes e nos bailes de formatura, não conseguimos imaginar o quanto foi considerada obscena e imprópria, no passado, para qualquer moça de família ou senhora de respeito. Vamos desenvolver, a partir de agora, uma trajetória resumida da dança que inicialmente era considerada ultrajante e que posteriormente tornou-se marca de refinamento e beleza.

Ainda não há como se afirmar precisamente a origem da valsa. O que sabemos é que está ligada a pelo menos duas outras danças, à *deutsche*, que é uma dança alemã, e ao *ländler* do final do século XVIII; ambas em compasso ternário (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 977). Apesar da origem obscura, a valsa, durante o século XIX, se disseminou pela Europa e atravessou os oceanos para conquistar outras terras. Este movimento de adesão popular não se deu sem objeções: havia reprovação por parte da medicina (os rodopios eram vistos como um mal para a saúde) e dos valores morais (a intimidade vivida pelo par de dançarinos durante o bailado fazia ruborizar as faces mais tradicionais).

A valsa teria sido admitida nos salões das cortes vienenses a partir do ano de 1815 (2006, p. 763)¹. Foi Sigismund Neukomm

1 Kiefer (1990) distingue três modalidades de valsa: a valsa-peça-de-concerto, a valsa-peça-de-salão e a valsa-dança.

o compositor que conseguiu quebrar as barreiras que mantinham a valsa longe dos bailes da nobreza; também foi ele quem, em 1816, veio ao Brasil e tornou-se professor de música de Dom Pedro I e de Dona Leopoldina.

Ainda no século XIX, a valsa atraiu os compositores eruditos da Europa e do Brasil (2000, p. 803). Na Europa um dos grandes consolidadores do gênero foi Johann Strauss (o pai); na década de 1860 seus filhos Johann e Joseph a levaram ao seu apogeu. Mesmo que este tempo áureo não durasse eternamente, a valsa, desde então, continuou atraindo compositores de diferentes formações.

A chegada da valsa ao Brasil, em 1816, tem uma aura de nobreza: ela brota dos salões da família real logo depois desta se instalar no Brasil (Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica, p. 803). Teria Dom Pedro I sido o precursor dos compositores do gênero em terras brasileiras. A popularização deu-se em seguida, influenciando a modinha e transformando-se em música de seresta executada por conjuntos instrumentais (que posteriormente foram designados por choro²); invadindo as salas das residências, de diversão e confeitarias. A sua aceitação e proliferação foi tão significativa que podemos destacá-la como elemento importante das primeiras gravações feitas

2 Para maiores esclarecimentos sobre a origem do choro, consultar a tese de Doutorado de Marcelo Oliveira Verzoni, intitulada “Os primórdios do ‘choro’ no Rio de Janeiro”.

no Brasil e como parte dos repertórios executados nas rádios.

Bruno Kiefer (1990, p. 8 e 9) destaca a difusão da valsa tanto no terreno popular como no erudito e relaciona alguns importantes compositores brasileiros que se dedicaram a compô-las (p. 13 e 14). Para ele (p. 125) as valsas de Nazareth são o gênero onde o compositor menos imprime uma linguagem nacional, pois estaria muito ligado ao estilo de composição de Chopin. Também Mário de Andrade teria percebido influências de Chopin na obra de Ernesto Nazareth (ANDRADE, 1976, p.123).

De fato, nosso interesse central neste trabalho é conhecer e investigar esta parte da obra de Nazareth. Decidimos, então, partir das fontes, as próprias músicas, e fazer um reconhecimento geral de todas as peças registradas.

A decisão em se organizar o acervo e a execução das peças pela ordem cronológica deve-se ao fato de nos interessar fazer uma análise dos desdobramentos da história do gênero valsa em Nazareth. Desejamos identificar as possíveis mudanças, inovações pelas quais esta parte de sua obra passou.

Podemos contar, atualmente, com a existência de 42 valsas compostas por Ernesto Nazareth³. É interessante lembrar que Nazareth escreveu duas versões para

3 Para maiores detalhes acerca da estrutura formal e das tonalidades das valsas de Nazareth, consultar tabelas que se encontram no anexo desta dissertação.

Rosa Maria, sua única valsa para canto e piano. Em relação a este trabalho, as análises incidirão sobre a segunda versão, que não traz mudanças muito radicais à peça. Nela, Nazareth buscou distinguir o piano do canto e acrescentou uma repetição da seção B e uma pequena coda.

A primeira composição de Ernesto Nazareth foi a polca *Você Bem Sabe*, quando ele ainda era apenas um jovem de 14 anos. Aos 25 anos de idade, Nazareth compôs a sua primeira valsa intitulada *O Nome D'ela* (1878). A década de 1910 foi a que Nazareth mais compôs valsas: foram doze. Mas podemos afirmar que a produção de valsas esteve em alta para o compositor durante aproximadamente 40 anos: desde a década de 1890 até a década de 1920 foram compostas 37 valsas. Na década de 1930 há apenas uma valsa; certamente a fragilidade do fim da vida fez a produção do compositor diminuir.

Como bem observa Verzoni (VERZONI, 1996, p. 52), Nazareth gostava de dar nomes femininos às suas valsas (*Julita, Julieta, Helena, Ormindia*, etc) "ou intitulava-as de maneira a fazer referências ao mundo feminino" (*O Nome D'ela, Primorosa, Brejeira, Divina*, etc). Notamos que alguns títulos tem relação direta com uma pessoa presente na vivência de Nazareth (*Julieta*, filha do Dr. José Mariano; *Dora*, esposa de Nazareth; *Dirce*, filha do Dr. José Pinto de Freitas); pelo menos um tem relação com a própria obra do autor: *Brejeira*, que é uma versão do tango *Brejeiro*; alguns outros parece não ter nenhuma relação com o universo feminino

(*Genial, Vesper, Elite-Club, Eléctrica, Pássaros em Festa e Segredos da Infância*).

Assim como Verzoni (1996, p. 54) acreditamos que os títulos das valsas, em alguns casos, podem nos trazer informações sobre a maneira de interpretá-las: "Tal dado [o título] pode, eventualmente, indicarnos algum caminho a seguir no que se refere ao andamento, à dinâmica ou a algum aspecto de caráter expressivo ou psicológico." Podemos citar, aqui, como títulos sugestivos, *Brejeira, Coração que Sente, Expansiva, Saudade, Elegantíssima, Sentimentos D'alma, Dor Secreta, Faceira e Resignação*; a primeira por que tem o tango *Brejeiro* como referência, e as outras por que se referem a sentimentos e a postura e expressão corporal. Mas os dados fornecidos pelos títulos não se sobrepõem ao texto musical. Ainda Verzoni (p. 54):

Por outro lado, é importante ter em mente que não devemos ater-nos demasiadamente a estes dados. O texto musical está acima de todas estas informações adicionais que, em determinados casos, servem apenas como inspiração, ou seja, como uma espécie de "ponto de partida" para o compositor.

Em relação às indicações de caráter, encontramos nas valsas de Nazareth, bem como em seus tangos (VERZONI, p. 83), expressões tanto em português como em italiano. Este não é um fato inédito nem raro entre os compositores brasileiros; pelo contrário: podemos encarar como uma tradição entre nossos músicos o hábito do registro do caráter da peça nestas duas

línguas. Algumas destas indicações são ortodoxas (molto expressivo, dolcissimo, grazioso) e outras bastante peculiares (com primor, com mimo, mimoso, dolente, con alma); sendo que, nas valsas de Nazareth, as primeiras são as mais utilizadas. Apesar de tais indicações serem de um modo geral bastante subjetivas, servem como um norteador para o intérprete elaborar a forma de execução de tais peças. Elas também refletem o dilema constante vivido pelo artista brasileiro que ao mesmo tempo se sente atraído pela tradição europeia e se vê envolvido pela multiplicidade da cultura brasileira.

Quanto às designações em suas valsas, constatamos que a maioria significativa delas (31), Nazareth designou apenas como valsas e que a maior parte das designações específicas (sete dentre 11 delas) aparece a partir de 1914, que nos pareceu ser a década onde Nazareth iniciou um processo de inserção de novos elementos em suas valsas. A este respeito é bom destacar que não há uma ruptura abrupta em sua forma de compor; estes novos elementos figuram como adornos em trechos de algumas valsas e surgem a partir da década de 1910. Esta compreensão de uma transformação de estilo em Nazareth deve-se ao fato da aplicação de uma grande diversidade de tipos de acompanhamento com rítmica bem mais diversificada, das variações de acompanhamento dentro de uma seção e do uso frequente da "ponte" entre as seções. Pouco a pouco, nos anos que se seguem, o compositor insere novos elementos em sua obra que, em alguns casos, produzem peças

bastante singulares. Acreditamos merecer destaque, neste processo: *Turbilhão de Beijos, Expansiva, Fidalga, Divina, Gotas de Ouro, Celestial, Elegantíssima, Fantástica, Pássaros em Festa, Yolanda, Dirce, Segredos de Infância*.

Gostaríamos de destacar aqui as verificações que fizemos acerca das estruturas formais das valsas dentro destes dois conjuntos de peças: as compostas até a década de 1910, e as compostas depois deste período. Dentre as 19 valsas compostas por Nazareth antes de 1910 contabilizamos que em apenas uma há a “ponte” (5,26%), em 7 delas há introdução (36,84%) e em 4 há uma coda (21,05%). Inicialmente tivemos a impressão que haveria elevação na ocorrência do uso de todas estas estruturas a partir da década de 1910; constatamos, então, que apenas um item teve aumento significativo de ocorrência: a “ponte” foi inserida entre seções em 8 das 23 valsas compostas por Nazareth a partir de 1910 (34,47%). Já a introdução teve um aumento mais discreto de ocorrência: 11 introduções em 23 valsas (47,82); e a coda praticamente manteve o nível de ocorrências: 5 vezes (21,73%). Podemos afirmar, então, que, estruturalmente, a grande mudança nas valsas de Nazareth, a partir de 1910, foi o uso recorrente da “ponte” a partir da década de 1910.

Após estas considerações iniciais e gerais, pretendemos abordar alguns aspectos mais específicos sobre as valsas de Nazareth. São eles: a beleza e a dificuldade de execução destas músicas; os elementos que

caracterizam as valsas e as singularidades de algumas peças, ou trechos de peças, em relação a esta parte da obra de Nazareth; algumas influências identificadas nas valsas e possibilidades em sua interpretação.

A primeira coisa que se destacou diante de nós, ao executarmos todas as valsas, foi a explícita dificuldade técnica encontrada nestas peças. Mário de Andrade (ANDRADE, 1976, p. 124) chama a atenção para a qualidade geral da obra de Nazareth e para a habilidade deste no tratamento de suas composições.

E então com que ciência habilidosa ele equilibra as sonoridades! As harmonizações, os acordes, as oitavas, os saltos arrevezados, audaciosos, até, jamais não desequilibram a ambiência sonora (...) Por todos esses caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico muita feita de execução difícil, a obra de Nazareth se distancia da produção geral congênere [dos compositores populares que compunham nos mesmos gêneros].

Brasílio Itiberê (1946, p. 317) também destaca a dificuldade pianística das músicas de Nazareth e salienta ser este um fator que distingue a obra deste da música popular: “A dificuldade pianística é outra circunstância que afasta Nazareth da simples esfera popular, porque ele utiliza a técnica pianística com desenvoltura e grande variedade de recursos.”

Esta dificuldade de execução presente nas músicas de Ernesto Nazareth deve-

se ao fato da intimidade do pianista com seu instrumento. Como intérprete de um repertório difícil, que consta de peças de Chopin, Beethoven, Mendelssohn, etc (VERZONI, 1996, p. 31), este compositor conhecia muito bem as possibilidades oferecidas pelo piano e sabia dominar suas dificuldades técnicas. A respeito deste domínio e habilidade no uso dos recursos do instrumento Afifi diz:

Nazareth explorou os recursos do piano de forma ampla. Todos os efeitos objetivos são utilizados na extensão de sua obra. Fixou-se na região aguda, nas polcas "Apanheite Cavaquinho", "Ameno Resedá". Na região grave, na valsa "Confidências", no "Duvidoso", "Turuna", "Tenebroso". Usou notas repetidas, simples e duplas no "Escorregando" e no "Sarambeque". Trouxe o cantabile lírico do piano no "Pássaros em Festa". O brilho vistuosístico do instrumento em "Vem cá, Branquinha". Suscitou o "toque staccato", usou oitavas, acordes arpejados, ornamentos e saltos... Enfim, "Fon-fon", "Encantada", "Improviso", "Sarambeque", "Batuque", "Nenê", "Labirinto", "Gaúcho", "Escorregando", são peças, assim como a maioria, que por sua importância pianística, requerem um preparo técnico cuidadoso e apurado (AFIFI, 1984, p. 43).

Certamente a maioria das valsas não é para ser lida e tocada instantaneamente. Os fatores que contribuem para a dificuldade técnica são: o uso de tonalidades com muitas alterações na armadura (Réb M, Láb M, Mib M, Lá M e Mi M), de inúmeras alterações no decorrer das peças e, em vários momentos,

de longas sequências de acordes arpejados e oitavas. Chamou-nos a atenção, também, a beleza da grande maioria destas valsas.

Podemos dizer, então, que a dificuldade técnica e a grande habilidade em elaborar suas composições são características presentes no decorrer da obra de Nazareth; não sendo diferente em suas valsas.

Ainda considerando o que é recorrente podemos destacar o uso constante e significativo das apogiaturas na estruturação das melodias das valsas compostas por Ernesto Nazareth. Após executarmos e analisarmos todas as valsas percebemos que, neste quesito, as melodias das valsas são elaboradas, em grande parte, em torno das notas do acorde que define a harmonia de um determinado compasso e, ligadas a estas notas, há a inserção de inúmeras apogiaturas. Esta técnica, além de resultar em uma riqueza melódica muito significativa, produz alguns eventos dissonantes: como as apogiaturas são notas que escapam da harmonia do acorde que preenche o compasso, naturalmente elas se mostram um pouco ou bastante dissonantes em muitas ocasiões.

A fim de exemplificarmos a utilização desta técnica de estruturação melódica, apresentamos, na página seguinte, um trecho da seção A de *Dirce* (Fig. 1). Observe que a apogiatura, na valsa em questão, ocorre sempre na cabeça do primeiro e do segundo tempo; justamente no momento em que a força tonal do acorde se mostra mais explicitamente.

Dirce

Seção A

Ernesto Nazareth

Piano

agitato

grazioso

5

Figura 1

Outro elemento recorrente, nas valsas de Ernesto Nazareth, é a caracterização do baixo como uma segunda ou terceira linha melódica. Esta outra melodia geralmente se desenrola sutilmente no decorrer das valsas. Há, no entanto, alguns momentos que Nazareth destaca esta melodia, como que indicando que naquele trecho ela devesse ser mais explicitada. Este baixo melódico, também, pode ganhar um status de uma segunda melodia tal qual em um contraponto, como veremos em um exemplo adiante, ou simplesmente como uma melodia básica que serve de condução para o baixo.

Como exemplo do segundo caso deste tipo de baixo, *Resignação* (Fig. 2) merece ser mencionada pelo fato de o compositor destacar explicitamente o baixo em toda a seção A com o uso da mínima pontuada, como podemos observar a seguir.

Resignação

Seção A

Ernesto Nazareth

Piano

amoroso

mf

Figura 2

No início da seção A de *Turbilhão de Beijos* (Fig. 3), por sua vez, a melodia do baixo parece

Turbilhão de Beijos

Seção A

Ernesto Nazareth

expressivo

Piano

p Lento
murmurando

Figura 3

dialogar com a melodia principal da mão direita.

E em *Expansiva* (Fig. 4), a melodia que mais se destaca no início da seção A (repetindo-se no início da segunda frase – metade da seção) se encontra no baixo executado pela mão esquerda.

Expansiva

Seção A

Ernesto Nazareth

Moderato

Piano

p

Figura 4

Já nos oito primeiros compassos da seção A de *Fidalga* (Figura 5) podemos identificar a existência de duas melodias simultâneas (verificar na página seguinte). A mão direita abarca a melodia principal, enquanto a mão esquerda conduz uma segunda linha melódica que acreditamos ser tão relevante quanto a primeira. Vale ressaltar que esta é a primeira valsa em que Nazareth usa a segunda melodia em praticamente toda a primeira seção. Ele já havia usado este recurso em *Turbilhão de Beijos* e *Expansiva*, por exemplo, mas não com a mesma frequência que em *Fidalga*.

Fidalga

Seção A

Ernesto Nazareth

Lento Expressivo

Piano

ben rit.

rit.

doloroso

con alma

Figura 5

Percebemos, então, que Nazareth diversificou as formas de construir este baixo melódico, ora tratando-o mais como uma base harmônica, ora tratando-o como uma segunda melodia tão ou quase tão importante quanto a melodia principal. Quanto às inovações que se tornaram recorrentes a partir da década de 1910, além da citada anteriormente (a segunda melodia em quase toda a seção A de *Fidalga*), pretendemos considerar, a partir de agora, outras que nos pareceram muito significativas.

Uma novidade absoluta em *Fidalga* é a ocorrência de um acompanhamento sobre acordes arpejados em quase toda a seção B (Fig. 6). Arpejos na mão esquerda são usados em outros trechos das valsas de Nazareth anteriores à *Fidalga*, mas eles são sempre pontuais e não caracterizam a seção, como acontece neste caso.

Fidalga

Seção B

Ernesto Nazareth

Piano

mf *con tristeza*

cresc. *rit.*

a tempo

f *dolente*

Figura 6

Outro elemento novo em *Fidalga* é o surgimento de duas melodias simultâneas na mão direita da seção C (Fig. 7).

Fidalga

Seção C

Ernesto Nazareth

con dor

Piano

mimoso

5

9

con dor

dolente

mimoso

Figura 7

Em *Divina* encontramos um fato raro nas valsas de Nazareth: a instabilidade métrica. Como sabemos, a primeira coisa que caracteriza uma valsa é o compasso ternário. Mas, na seção A de *Divina* (Fig. 8), entre os compassos 39 e 42 (repetindo-se entre os compassos 55 e 58), encontramos um trecho onde a mão direita parece executar uma música no compasso binário, enquanto a mão esquerda permanece no compasso ternário. Apesar da permanência do acompanhamento no padrão da valsa, o desenho da mão direita gera uma certa instabilidade, muito bem vinda, no sentido que surpreender o intérprete e o ouvinte, e de exigir relevante

Divina

Seção B (compassos 39 - 42)

Ernesto Nazareth

Piano

p

Figura 8

controle técnico.

Celestial tem duas peculiaridades. A primeira delas é a divisão da seção B entre duas tonalidades homônimas: a primeira metade da seção está na tonalidade de Ré M e a segunda metade na tonalidade de Ré menor. A segunda delas é o reaparecimento da instabilidade métrica provocada por uma sugestão de mudança de compasso na mão direita entre os compassos

Celestial

Seção C (compassos 102 - 107)

Ernesto Nazareth

Figura 9

102 e 107 da seção C (Fig. 9).

Em *Elegantíssima*, na casa um da seção A (Fig. 10), encontramos um trecho de dois compassos em que Nazareth usou somente intervalos harmônicos de quartas e quintas, em movimentação cromática descendente que, assim como o restante desta valsa, nos desafia pela dificuldade

Elegantíssima

Seção A (compassos 21 - 22)

Ernesto Nazareth

Figura 10

de leitura e execução.

Outro elemento singular em *Elegantíssima* é o aparecimento de escalas em terças paralelas

Elegantíssima

Seção C

Ernesto Nazareth

Figura 11

na seção C (Fig. 11).

Ainda em *Elegantíssima* (Fig. 12), em sua introdução, há também que se destacar a sequência de acordes diminutos seguidos de uma bela resolução, na mão esquerda, e de fusas de difícil

Elegantíssima
Introdução Ernesto Nazareth

Moderato

Piano

8^{va}

4

mf *scintill.*

8^{va}

7

pp *scintill.* *rit.* *f con fuoco* *rit.*

8^{va}

Figura 12

execução na mão direita.

Pássaros em Festa é uma valsa lenta que foi organizada intercalando-se seção A lenta com as seções B e C rápidas e vibrantes, que produz uma dinâmica de mudança constante. Pareceu-nos, também, ser o exemplo de uma peça inovadora do estilo de Nazareth a partir da década de 1910. O acompanhamento feito pela mão esquerda se diferencia de uma seção para a outra, e até mesmo dentro de uma mesma seção, com o uso da variação do acompanhamento característico de valsa seguido de arpejos. No final da seção A (Fig. 13) há um pequeno trecho (dois compassos) onde a mão esquerda parece imitar um violão fazendo o baixo; em seguida surge uma pequena sequência de acordes arpejados.

Pássaros em Festa

Seção A - casa 2

Ernesto Nazareth

Figura 13

Chamou-nos a atenção, ainda em *Pássaros em Festa* (Fig. 14), que se encontra na página seguinte, Nazareth colocar uma melodia sobre notas longas (figuras de três tempos) simultaneamente às notas arpejadas na mão direita de quase toda a seção C. Desta feita, melodia e parte do acompanhamento foram executados por uma só mão que segue um determinado padrão por quase todo o trecho.

Pássaros em Festa

Seção C

Ernesto Nazareth

Figura 14

Em *Yolanda* queremos destacar, na primeira metade da seção C (Fig. 15), o aparecimento do trinado na melodia desenhada pelo baixo na mão esquerda.

Yolanda

Seção C

Ernesto Nazareth

Trio

Piano

8

Figura 15

Voltando à *Dirce*, queremos destacar o acompanhamento singular da mão esquerda que compõe toda a seção B (Fig. 16). Construído sobre colcheias, ele mescla acordes arpejados

Dirce

Seção B

Ernesto Nazareth

sostenuto

Piano

7

Figura 16

com trechos cromáticos de movimentação intensa.

Na seção C de *Dirce* (Fig. 17), Nazareth também dá um destaque para o baixo, fazendo dele uma voz relevante, mesmo que em segundo plano.

Dirce

Seção C

Ernesto Nazareth



Figura 17

Acerca da rítmica usada em suas valsas constatamos imediatamente que o padrão da valsa de três semínimas, como não poderia deixar de ser, é uma constante. Nazareth, no entanto, escapa propositadamente deste padrão em Hespagnolita (Fig. 18). É nítido que ele o faz a fim de buscar reproduzir uma sonoridade que nos remetesse aos sons provenientes da música espanhola.

Encontramos, então, na seção A desta valsa, a célula rítmica que caracteriza esta peça: semínima – duas colcheias – semínima.

Hespagnolita

Introdução

Ernesto Nazareth

Figura 18

Já dissemos, nos capítulos iniciais deste trabalho, o quanto o meio vivido por Nazareth influenciou a produção de sua obra. Interessa-nos, a partir de agora, traçar algumas considerações complementares acerca do ambiente e das influências musicais vividas por

Nazareth, bem como tentar alinhar uma sugestão para a interpretação de suas valsas. Na leitura por nós visitada algumas influências percebidas na obra de Nazareth receberam destaque especial; são elas: a música erudita e a música de salão importadas da Europa, e a sonoridade da música popular brasileira de então. Mário de Andrade, já em 1926, nos chamava a atenção para a presença de elementos da música de Chopin nas composições de Nazareth (ANDRADE, 1976, p. 123) e da dança importada (p. 126):

Duma feita, a uma pergunta proposital que fiz pra ele, Ernesto Nazareth me contou que executara muito Chopin. Eu já pensamenteara nisso, pela influência sutil do pianístico de Chopin sobre a obra dele. (...) Mas por vezes também essa obra se encontra paredes-meias com a habanera (...) E a melódica europeia também não é rara na obra de Ernesto Nazareth.

Itiberê (ITIBERÊ, 1946, p. 310 e 311) também se ocupa em falar dos diversos conteúdos musicais presentes no cotidiano de Nazareth e que constituíram a sua formação:

(...) com papá Lambert [professor de piano], Nazareth só estudava Czerny e tocava muito Chopin, nas horas vagas ouvia com delícia a música popular da época: choros, serenatas, polcas e lundus. E durante o carnaval as melopéias bárbaras dos cucumbís e dos cordões. (...) é preciso levar em conta, na formação de Nazareth (...) o pianero carioca, da época de 1900.

Pinto (PINTO, 1963, p.33) explica que

Nazareth sincretizou as danças importadas com as coreografias brasileiras:

(..) foi o trabalho de Ernesto Nazareth, esse admirável compositor, que, longe de ceder a sedução de imitar os modelos importados, como a valsa, a polka, a habanera, a schottisch e a mazurka, - entregou-se, ao contrário, à tarefa de nacionalizá-los ao sabor de nossa sensibilidade. Com lucidez incomparável, sincretizou danças européias com algumas formas coreográficas brasileiras, dando-lhes novas cores mediante a aclimação e ambientação do material rítmico-melódico.

Mozart de Araújo também fala desta capacidade de Nazareth em misturar e reformatar estes conteúdos musicais diversos (ARAÚJO, 1994, p. 167) e como esta condensação característica da obra deste compositor trouxe novos recursos técnicos para o piano (p. 169):

Diante deste ambiente, caracterizado pela transfusão de valores musicais nativos, de um lado, e de valores musicais importados, de outro, Ernesto Nazareth não adotou a política reacionária do protesto ou da xenofobia. Preferiu a política sutil da deformação. As valsas de Strauss, de Waldteufel, de Cremieux ou de Berger se converteram na "Eponina", na "Expansiva", na "Coração que sente", na "Gotas de Ouro". A polca européia se transformou em "Apanheite, cavaquinho" e o tango ibérico ou a habanera se transfiguraram no "Odeon", no "Brejeiro", no "Bambino". Nazareth enxertava nos modelos importados o sotaque, a ginga, o dengue, o jeitinho nacional. Deformava para nacionalizar os gêneros que mais se afeiçoavam ao seu temperamento

de músico. E nisso foi um mestre. (...) 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. E dos processos que utilizou para abrigar os gêneros estrangeiros que dominavam o ambiente musical da metrópole, o mais importante – creio – por seu 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 reproduziu literalmente para no piano o instrumento popular. Ele sugere, amolda e adapta aos recursos do instrumento nobre, os processos e os modismos do instrumento popular. Inserindo na sua produção pianística essa contribuição do instrumental popular, Ernesto Nazareth trouxe para o piano brasileiro novos recursos técnicos e enriqueceu a música brasileira de novos meios de expressão musical.

Assim como Mário de Andrade, Itiberê conseguiu identificar a influência de Chopin na obra de Nazareth, bem como a dos pianistas populares da época:

(...) o caráter acentuadamente pianístico de suas composições, em que se reflete a influência de Chopin e muito da técnica do antigo pianista carioca (...) É sensível a influência de Chopin na obra de Nazareth (ITIBERÊ, p. 314 e 318).

Bruno Kiefer (KIEFER, 1982, p. 123 e 124) também destaca a influência de Chopin (principalmente em suas valsas) e a referência a outros instrumentos feita por Nazareth em suas músicas para piano.

Partindo destas constatações acerca das influências diversas sobre a obra de Nazareth, cabe-nos, agora, buscar delinear certos critérios para a prática interpretativa de suas valsas.

Há, na música de Nazareth, segundo muitos autores que trataram deste tema, presença incontestável dos gêneros dançantes importados e nacionais (habanera, valsa, polca, samba, maxixe, etc) da música popular (sonoridade dos conjuntos instrumentais da época, dos pianistas populares, serestas, etc) e da sonoridade de Chopin. A primeira referência de interpretação para a obra de Nazareth vem da prática interpretativa do próprio compositor, nas palavras do francês Darius Milhaud, que em 1917 teve oportunidade de ouvir Nazareth tocando piano:

Os ritmos desta música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncope, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada que era muito difícil de captar. Comprei então uma grande quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me para tocá-las com suas síncopes que passavam de uma para a outra mão. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim expressar e analisar este pequeno nada tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música

desse gênero, Nazareth, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, flúido, inapreensível e triste, ajudou-me, igualmente, a melhor conhecer a alma brasileira (MILHAUD, apud ARAÚJO, p. 154).

Como poderíamos entender o que Milhaud chama jeito “flúido, inapreensível e triste” de Nazareth tocar piano? Haveria um sentimentalismo em sua maneira de interpretar, uma certa melancolia? Estariam as valsas incluídas neste repertório de sala de espera? Não há como traçar respostas definitivas. Mas há como conjecturar que certamente Nazareth falava de seus sentimentos através de sua música e de sua maneira de interpretá-la; o que talvez possa ser realmente entendido como uma maneira sentimental de se tocar piano.

Outro fator importante a ser considerado diz respeito à presença de elementos da música de Chopin na sonoridade da música de Nazareth. Sabemos que uma das marcas da música para piano de Chopin é a aplicação dos rubatos. Como definição do que seja o rubato, Chopin explicava (GROUT e PALISCA, 2001, p. 596) ser “uma ligeira aceleração ou atraso no fraseado da mão direita enquanto o acompanhamento da mão esquerda prossegue rigorosamente.” Acreditamos, desta forma, ser o rubato um recurso importante a ser aplicado nas interpretações das valsas de Nazareth.

Pensando-se, ainda, em parâmetros para uma prática interpretativa das valsas, precisamos considerar os elementos

brasileiros na música de Nazareth; fator repetido por muitos autores. Acreditamos ser importante, desta feita, destacar a presença do jeito de ser do brasileiro e da sonoridade de sua música na virada do século XIX para o XX, nas composições de Nazareth. Para sintetizar muitas falas a respeito deste fato queremos destacar aqui o que Mozart de Araújo (p. 169), em trecho já citado neste trabalho, considera como elementos do jeito brasileiro na música de Nazareth: “o sotaque, a ginga, o dengue, o jeitinho nacional.” Assim como a destreza em traduzir, sem transcrever, a sonoridade dos instrumentos populares (a flauta, o violão, o cavaquinho, o oficleide, o bombardino, a percussão) através dos recursos do piano.

Dentre os instrumentos da música popular citados, pareceu-nos haver uma constante, porém sutil referência à flauta, no fraseado feito pela melodia, e, em alguns poucos momentos, uma referência ao violão na condução do baixo feito pela mão esquerda.

Como sugestão final acreditamos, então, ser possível elaborar um critério, nada rígido ou definitivo, de se interpretar as valsas de Nazareth. Para este fim o pianista precisa remeter sua interpretação ao homem sentimental que se inspirava na música de Chopin e se deixava levar pela ginga e pelos sons da música popular brasileira de então. O fraseado da melodia deve buscar traduzir as possibilidades da flauta, produzindo, desta feita, uma interpretação de pulsação maleável, com fraseado temperado pelo sentimentalismo e com ares de recitação seresteira.

Conclusão

Como personagem de uma época, Ernesto Nazareth foi um compositor que absorveu intensamente a cultura que o rodeava: era a idade do Rio de Janeiro em fins do século XIX e começo do século XX. As transformações urbanas, sociais e tecnológicas o alcançaram; o apego à cultura europeia era seu parâmetro artístico; as sonoridades brasileiras e importadas foram o tempero de sua criação. Apesar das limitações impostas pela realidade de sua condição social ele foi um sujeito criativo que soube aproveitar elementos variados para criar suas obras.

Quanto ao gênero valsa, podemos constatar que Ernesto Nazareth compôs a maior parte de suas valsas entre as décadas de 1890 e 1920, sendo a década de 1910 a mais produtiva.

As transformações nas valsas, no decorrer dos anos, não produziram rupturas bruscas no estilo de compor de Nazareth. Tais transformações, por sua vez, apesar de significativas, foram sendo apresentadas de forma discreta e não se configuraram como modelo definitivo de composição. O que pudemos notar, durante a análise das valsas, foi que, pouco a pouco, Nazareth foi mudando a maneira de tratar as bases usadas no acompanhamento feito pela mão esquerda. Notamos que até a década de 1910 o compositor raramente usava mais de uma base rítmica para os acompanhamentos em uma mesma seção e há uma elevada ocorrência do acompanhamento padrão

da valsa baseado nas três semínimas características do ritmo de valsa. Esta maneira de tratar o acompanhamento, no entanto, foi mudando, e o que encontramos em suas últimas valsas é uma variedade bastante significativa de acompanhamentos em uma peça e até em uma mesma seção. Claro que o tratamento dado aos acompanhamentos não segue uma fórmula fixa, imutável. Encontramos variações em alguns acompanhamentos nas valsas até 1910, bem como há valsas datadas após este período que não as contêm. Não há, portanto, um padrão rígido na forma de se elaborar os acompanhamentos nas valsas de Nazareth; mas há uma certa tendência que pode distinguir duas fases em sua obra.

Acerca da maneira de se interpretar as valsas de Nazareth, acreditamos na necessidade de se condensar o sentimentalismo de sua música, o rubato de Chopin, a fluidez da música brasileira e a sugestão das sonoridades dos instrumentos populares de então.

Quanto à sua formação subjetiva, Nazareth foi um artista que não reconhecia seu valor, pois considerava-se inferior em relação aos outros músicos de seu tempo que conseguiram uma formação acadêmica consistente. Teve vida simples e pacata, com poucos recursos materiais; apesar de tais limitações produziu uma obra que tem atravessado gerações e continua despertando o interesse de intérpretes, estudiosos e ouvintes até os dias de hoje.

Referências

ACQUARONE, Francisco. *A história da música brasileira*. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo LTDA, s.d.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALMEIDA, Afifi Francisco Craveiro de. Ernesto Nazareth – vida e obra na memória do Rio de Janeiro. *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro: Publicação da Escola de Música da UFRJ, n. 14, 1984, p. 38-44.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora, 1976 [1926], p. 121-130.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1962 [1928], p. 13-39.

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Paraná, 1994, p. 153 - 171.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

DINIZ, Jaime C. *Nazareth – estudos analíticos*. Recife: Deca, 1963.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. O século XIX: música instrumental – O piano. In: *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 590 – 604.

ITIBERÊ, Brasília. Ernesto Nazareth na música brasileira. In: *Boletim Latino-americano de música*. Rio de Janeiro, abril de 1946.

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho – o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

_____. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LUIZ HEITOR [Corrêa de Azevedo]. Advento do nacionalismo. A música popular urbana e suas características. In: *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956, p. 137-153.

PINTO, Aloysio Alencar. “Ernesto Nazareth/ Flagrantes I”. In: *Revista brasileira de música*. Ano 2, n. 5, p. 31-49, 1963.

_____. Ernesto Nazareth/ Flagrantes II. In: *Revista brasileira de música*. Ano 2, n. 6, p. 13-33, 1963.

PUBLIFOLHA. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SIQUEIRA, Batista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro, 1967.

VERZONI, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: PPGM/UNIRIO, 1996.

_____. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. [Tese de Doutorado]. Rio de Janeiro: PPGM/UNIRIO, 2000.