

O pianismo de Nazareth em tempo rubato

Antonio Guerreiro de Faria (Uni-Rio)
aguerreiro@imagelink.com.br

Resumo: Com base nas gravações históricas realizadas pelo compositor Ernesto Nazareth em sua época, são investigadas as possíveis interpretações dos textos de Mário de Andrade que levaram a definir sua música como influenciada por Chopin. Discute-se o uso do tempo rubato pelos pianistas como meio de caracterizar esta influência.

Palavras chave: Ernesto Nazareth, música brasileira, interpretação musical, rubato

Pianistic features of Ernesto Nazareth in tempo rubato

Abstract: Discussion about the interpretations of musicologist Mario de Andrade's writings which considered the music of Brazilian composer Ernesto Nazareth as directly influenced by Chopin, departing from the historical recordings featuring Nazareth playing his own music. It also includes some considerations about the use of tempo rubato by piano players in order to characterize this influence.

Keywords: Ernesto Nazareth, Brazilian Music, musical interpretation, rubato

Através de uma escuta fortuita, dessas que são ao mesmo tempo casuais e privilegiadas, e por isso mesmo mais agradáveis, tomei conhecimento de Ernesto Nazareth tocado por ele mesmo. Ocasão rara e ao mesmo tempo surpreendente, pois a lembrança que sempre me vinha à mente, ao escutar as interpretações de quaisquer dos *tangos*, *choros* ou *valsas*, era a da música de Chopin, mas um Chopin forçado, um pouco agredido pelo calor de 40 graus do verão carioca, disfarçado pelo ar condicionado das salas de espetáculo. Mas me vinha também às vezes à mente, um Nazareth tiritante de um frio europeu, repleto de neve na janela e à meia luz das velas de uma sala de concerto, com belas senhoras em vestidos farfalhantes, tendo ao fundo a figura galante de um Chopin com punhos de renda, tentando sem muito jeito dançar o maxixe. Isto me era sempre lembrado a cada hora que os virtuosos, após executarem as peças do repertório europeu, se aventuravam pelo jeito nacional, sem muito sucesso. A falta de êxito a meu ver, residia na aproximação que sempre fizeram os pianistas, da música de Nazareth com a música de Chopin ou melhor dizendo, nas aproximações feitas entre a maneira de tocar Chopin, e a maneira de tocar Nazareth, Callado ou Chiquinha, ou a música dos chamados planeiros, os autores populares mais executados por concertistas. As razões pelas quais os pianistas que se apresentam em recitais incorporaram estes autores ao seu repertório, basicamente europeu, bem que merecem um estudo mais aprofundado; mas não é esta a finalidade do presente estudo.

O responsável por tais aproximações, sempre me disseram ter sido Mário de Andrade no artigo *Ernesto Nazareth* publicado em 1927, o qual integra a coleção *Música Doce Música*, artigo este que possui força de tradição visto que os dois se conheceram pessoalmente. O texto de Mário, ao abordar as possíveis influências Chopinianas sobre Nazareth é bem categórico ao afirmar:

Duma feita, a uma pergunta proposital que fiz pra ele, Ernesto Nazareth me contou que executara muito Chopin. Eu já pensamenteara isso pela influência sutil do pianístico de Chopin sobre a obra dêle. Talvez esta afirmativa sarapante muito feiticista, mas é a mais verdadeira das afirmativas porém. Não basta não a gente tocar piano para compor obras pianísticas, isto é,

que revelem as possibilidades do instrumento e tirem dêle a natureza inicial da criação. Tem um poder de compositores dansantes que nunca foram pianísticos. Nazareth não. (ANDRADE, 1976, p.123)

O texto revela várias coisas. A primeira e a mais gritante delas é que, nem de longe, Mário compara a maneira de Nazareth tocar com a maneira pela qual se interpretam as obras de Chopin. Isto vai incluir um dos procedimentos mais aplicados por intérpretes ao romantismo Chopiniano, qual seja o tempo *rubato*, seja ele realizado roubando durações na melodia, seja executando trechos em *ritenuto* ou *rallentando*. Sobre *rallentandos* diz Robert Donington ser “...um tipo de tempo *rubato* que reclama classificação à parte” (DONINGTON, 1963, p.367).

A referência mais direta de Mário de Andrade sobre uma aproximação de Nazareth a Chopin se refere à influência “subtil” [sic] de um pianismo Chopiniano, reforçado pela declaração de viva voz, por Nazareth, de que este havia tocado muito as obras de Chopin, como foi visto acima. Isto já basta para serem tecidas as mais variadas considerações acerca de qualquer aproximação direta que possa ser feita entre a execução de *valsas* e *mazurkas* de Chopin e os *tangos* de Nazareth. A principal dificuldade nesse tipo de aproximação, reside no fato de que Mário afirma ser Nazareth um autor dançante: “Ora, a primeira observação que se impõe a quem estuda a obra dansante dele é que de todas as músicas feitas pras necessidades coreográficas do povo, ela é a menos tendenciosamente popular” (ANDRADE, 1927, p.122).

Mário se alonga um pouco nas considerações que faz, a respeito de as danças populares serem em geral danças cantadas, cuja melodia adota formas estróficas. Diz que a adaptação feita pelos instrumentistas-virtuosos do Renascimento consistiu na adaptação de melodias vocais ao caráter instrumental de suas composições, que assim foram estilizadas, substituindo-se o tema estrófico pelo motivo melódico e a frase oral pela célula rítmica.

Na opinião de Mário, a música instrumental, para vir a ser popular, tem que se tornar dança cantada, de caráter cancionero. Em seguida ele compara Ernesto Nazareth aos compositores instrumentais que se afastam das tendências coreográficas, ao adotarem o motivo e a célula como ferramenta de trabalho. Entretanto, Mário não nega as tendências dançantes na obra de Nazareth e reforça bastante esse caráter em seus comentários.

As comparações de Mário de Andrade se referem, na verdade, mais ao pianismo, ou seja, tratamento dado por Nazareth à sua escrita para piano, do que a qualquer aproximação com o sentimento romântico, caracterizado pela maioria dos intérpretes, através da execução de trechos em tempo *rubato*. Suas palavras são claras:

“O cultivo entusiasmado da obra Chopiniana lhe deu além desta qualidade permanente e geral que é a adaptação ao instrumento empregado, o pianístico mais acentuado de certas passagens como a 3ª parte do *Carioca*, ou tal momento do *Nenê*. Ainda é chopiniana demonstrada no *Sarambeque*, no *Floraux*, na 4ª parte do esparramado *Ramirinho*, de melodizar em acordes tão contra a essência da música popular” (ANDRADE, 1976, p.123-124).

Nenhum desses atributos é descrito como uma aproximação ao romantismo Chopiniano, ou ao caráter de seus temas. As aproximações são antes de caráter estrutural, do que propriamente de uma riqueza harmônica que possa facilitar a inventiva melódica, como se depreende da frase:

“Si é verdade que Ernesto Nazareth segue o modelo das modulações cadenciais esse simplismo popular é disfarçado por um cromatismo saboroso, uma pererequice melódica difícil. . .” (ANDRADE, 1927, p.124). Isto valoriza mais a técnica composicional de Nazareth, do que o aproxima de uma melódica Chopiniana, esta sim, de caráter instrumental acentuado, com melodias de âmbito colossal e de um pianismo orquestral bastante complexo, porém de forma nenhuma coreográfico .

Voltando à questão do *rubato* na interpretação de obras brasileiras que possuam caráter coreográfico, faz-se necessário assinalar que sua utilização diz respeito à expressão particular do intérprete, sendo também um meio de valorizar a interpretação. Robert Donington insere o *rubato* na categoria “Variações de Tempo”, e seus depoimentos colhidos sobre o assunto vão desde Caccini e Frescobaldi, passando por Türk, Carl P.E. Bach, até Leopold Mozart e Chopin. Todos os depoimentos afirmam que o uso do *rubato* é deixado inteiramente ao gosto pessoal do intérprete. Um dos depoimentos, o de Frescobaldi, é curioso ao afirmar que o *rubato* não é regido pelo tempo e que “vemos a mesma coisa ser feita nos madrigais modernos, os quais, apesar das dificuldades, se tornam fáceis de cantar, através da flexibilização do tempo. . .”(DONINGTON, 1963, p.336). Se o *rubato* é utilizado para sublinhar a expressão de determinada passagem, como diz C. P. E. Bach, “Certas notas e pausas podem ser prolongadas além de sua duração escrita, por razões expressivas” (DONINGTON, 1963, p.336), Frescobaldi deixa entrever que pode ser usado, espertamente, para eliminar dificuldades técnicas.

Howard FERGUSON (1975, p.48), discorrendo sobre o *rubato*, faz uma categorização interessante, ao dividi-lo em melódico e estrutural. Para ele, *rubato* melódico é aquele feito apenas na melodia, ao passo que o *rubato* estrutural influiria na estrutura do acompanhamento, com os tradicionais *ritenuto*, *rallentando* ou *accelerando*, seguidos da indicação *a tempo*. Ferguson transcreve depoimentos de Mozart e reproduz as afirmativas de Chopin, as do segundo em tudo semelhantes às do primeiro, de que o tempo deveria ser mantido com firmeza na mão esquerda, ao passo que a direita se encarregaria de roubar os tempos da melodia. Pode-se depreender facilmente que Chopin, ao tocar suas valsas e mazurkas de caráter dançante, “roubava” os tempos das melodias, prolongando as notas tanto quanto qualquer jazzista ou músico de choro de hoje em dia, ou ainda qualquer cantor de boleros ou sambas-canção de um passado recente na nossa música popular.

FERGUSON (1975, p.49) relata ainda, em seu capítulo específico sobre *rubato*, as condições em que este é normalmente aplicado, e na de número três diz ele: “O *rubato* estrutural, no qual a melodia e o acompanhamento se afastam do tempo rigorosamente marcado, é característica de praticamente todos os tipos de música, com exceção das puramente rítmicas”. Por música rítmica, Ferguson entende as marchas ou músicas de dança, como afirma em parágrafo anterior, e comenta, ainda, que o *rubato* pode ser usado, não somente por seu valor expressivo, mas também porque “às vezes ajuda a definir o fraseado e a estrutura”. Pode-se, aqui, pensar no uso oportunista do *rubato*, já descrito por Frescobaldi, que se destinava a “facilitar” passagens difíceis.

Pelo que foi visto, nem Chopin e nem Mozart ousavam alterar a estrutura rítmica de suas obras, preferindo roubar os tempos apenas da melodia, com a intenção de torná-la mais expressiva.

Voltando a Mário de Andrade, torna ele, no mesmo artigo, a traçar um apanhado das características da obra de Nazareth: “Por todos esses caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianismo muita feita de execução difícil, a obra de Nazareth se distancia da produção nacional congênere” (ANDRADE, 1976, p.128).

Cumpra então perguntar se, para caracterizar uma escrita pianística complexa, semelhante à encontrada em Chopin, será necessário alterar essa mesma característica, introduzindo “*rubatos*” estruturais em música de caráter ritmado? A resposta mais evidente é de que, se isto for feito, será por puro modismo ou imitação de uma desinformação, transformada em verdade absoluta através do tempo. Por outro lado, a liberdade de caracterizar ou descaracterizar uma obra, sempre deverá ser deixada a inteiro critério do intérprete, e seu maior juiz será o público e não os musicólogos. Estes poderão até, como fez Mário, influenciar padrões e conduzir o gosto pessoal de intérpretes ou público, mas correrão o risco de ter seus escritos reinterpretados ao sabor das convicções pessoais de seus leitores.

Voltando aos parágrafos iniciais deste texto, meu contato com Nazareth interpretando Nazareth se deu na residência de Humberto Franceschi¹, pesquisador de música popular e possuidor de uma coleção de 13.000 fonogramas. Os fonogramas ouvidos foram *Favorito*, gravado em 1912, com Pedro de Alcântara na flauta e Nazareth ao piano, e o tango *Escovado*, gravado em 1932 e tocado por Nazareth sozinho. Após a audição, fui presenteado com cópias das gravações de *Choro e Poesia*, *Apanhei-te Cavaquinho* e *Linguagem do Coração*, além das duas anteriormente ouvidas. A surpresa foi a constatação da ausência de qualquer tempo *rubato*, quando Nazareth, ora acompanhando o flautista Pedro de Alcântara, ora solando suas próprias composições, se revelava sóbrio, imprimindo um caráter dançante e alegre às suas execuções. Nada de parecido com a prática dos músicos de concerto e recitalistas de música clássica que, ao executarem música brasileira, imprimem o *rubato* estrutural, no afã de melodizar e vocalizar aquilo que é dançante e ritmado.

É certo que o próprio Mário manifestava preocupação quanto ao papel coercitivo que os registros fonográficos pudessem vir a desempenhar, no futuro, sobre a liberdade de criação dos intérpretes, ao afirmar em artigo posterior, publicado no *Estado* em 1940, também sobre Ernesto Nazareth, e publicado em *Música doce Música*, que as execuções de uma obra são relativas no tempo, e que as obras de Chopin, tocadas por ele próprio talvez não despertassem o mesmo interesse :

E é curioso lembrar que neste sentido o phonographo talvez venha a se constituir num elemento prejudicial de decadencia e academicismo. Porque conservando a interpretação que os compositores de hoje nos dão das suas proprias obras estes recordes phonographicos sob pretexto reaccionario da tradição, serão futuramente verdadeiros tabus impedindo a liberdade interpretativa (ANDRADE, 1976, p.320)

¹ Autor dos livros *A Casa Edison e seu tempo* (Ed. Sarapu, 2001) e *Registro sonoro por meios fonomecânicos* (Studio HMS, 1983).

As preocupações de Mário não se confirmaram e o fonógrafo não se tornou um policial da cultura, pois as correntes pró e contra a fidelidade às tradições convivem lado a lado. Também não é intenção deste pesquisador pregar que as execuções de hoje tenham que ser iguais às de Ernesto Nazareth, sob pretexto de fidelidade às intenções do autor. O problema levantado aqui é o da descaracterização, provocada por uma tradição entronizada e mal compreendida, das possíveis influências de Chopin na música de um autor brasileiro como Ernesto Nazareth. Trata-se, em suma, da utilização de um recurso expressivo que descaracteriza a natureza ritmada de uma obra como a de Nazareth.

Neste caso, a palavra ritmada tem toda a propriedade, pois as interpretações de um texto como o de Mário podem ser as mais variadas. Voltando-se ao artigo de 1926, sobre Ernesto Nazareth, constata-se de imediato que Mário sublinhou o caráter ritmado da obra do compositor, após afirmar que os compositores coreográficos, como John Philip Souza e Johan Straus, se destacam pela norma estrófica e não celular da invenção temática :

“Pois Ernesto Nazareth se afasta da feição geral dos compositores coreograficos, por ter uma ausencia quase sistematica de vocalidade nos tangos dele. É o motivo, é a celula melodica , ou só ritmica que lhe servem de base prás construções. O *Espalhafatoso* por exemplo, é construído sobre uma celula ritmica só ao passo que o *Sagaz* é inteirinho arquitetado sobre um motivo ritmico-melodico de quatro notas.

Se imagina pois que força de invenção ritmica ele possui. Poderão falar que afeiçoa especialmente certas fórmulas de medida que se repetem em obras diferentes... Também está certo, porém isto não quer dizer pobreza não. É duma variedade estupenda, e entre os parceiros dele não tem nenhum que seja tão couro-nágua pra desenvolver um motivo ritmico.” (ANDRADE, 1976, p.122-123).

Mozart ARAÚJO (1994, p.158), ao discorrer sobre Ernesto Nazareth em um capítulo específico de *Rapsódia Brasileira*, afirmou que apesar dele ser autor de uma obra que “se compõe na sua quase totalidade de peças dançantes (*tangos, valsas, schotischs, quadrilhas e mazurkas*), Nazareth nem sempre foi a rigor um autor de música para dançar”. Mais adiante, afirma ter privado da convivência com Nazareth e adiciona: “podemos afirmar que Nazareth não compunha pensando em bailes, muito embora fosse o salão o cenário preferido para suas exposições”. É verdade que a música de Nazareth não foi expressamente composta para bailes populares. Mas por ser estruturada à custa de motivos e células rítmicas, mantém uma relação estreita com a pulsação, torna-se dançante sem ter a intenção de sê-lo. Mozart de Araújo assim se manifesta sobre a autenticidade das execuções da obra de Nazareth, pelos pianistas “eruditos”, ao tecer considerações sobre as sutilezas de fraseado, sincopação e acentuação, que não são escritos no pentagrama e que, segundo ele, na música popular são deixados ao sabor da “bossa “do intérprete:

Estas considerações conduzem à confirmação de um fato que vimos observando há longo tempo: os músicos intuitivos, os que tocam de ouvido, os pianeiros, ao interpretarem Nazareth, esbarram em dificuldades de ordem técnica e pianística. Mais freqüentes são os pianistas de escola que, com o gosto deformado pela rotina didática, ou escravizados a preconceitos *snoobs* de estética musical, decaem ou descaem na interpretação da obra desse mestre. (ARAÚJO, 1994, p.170)

Um dos conceitos esnobes descritos por Mozart de Araújo, sempre pareceu, pelo menos aos meus ouvidos, o *rubato* deformador da pulsação das células rítmicas contidas na essência do tematismo de Nazareth, e também de outros compositores como Chiquinha Gonzaga e Antonio Callado.

As hipóteses que se configuram para o uso de tantos *rubatos* estruturais em polcas e tangos de caráter ritmado, ou ainda em choros, cuja música de caráter instrumental possui ritmo pronunciadamente marcado, são as mais variadas, merecendo um estudo aprofundado. Duas delas, a da rotina escolar deformadora, e a do preconceito esnobe que deforma as interpretações, constituem-se em material para vasto estudo a respeito das causas que as motivam. A estas duas, talvez se possa juntar uma terceira: a da legitimação. O uso do *rubato* estrutural certamente incumbe-se de dissolver o caráter rítmico, pronunciadamente dançante e coreográfico que possuem as obras populares. O motivo rítmico, sempre usado por Nazareth e também Callado, Chiquinha e tantos outros, é característico da melódica nacional, ritmicamente bem demarcada. Assim a adoção de um *rallentando* coreograficamente descaracterizante, bem que poderia aproximar a música popular das formas eruditas legitimando, através de um *rubato* estrutural, sua apresentação nas salas de concerto. O recurso rotulado de esnobe por Mozart Araújo teria se caracterizado como escola na prática do ensino da música clássica. Resta discutir a validade do procedimento.

Fato semelhante ocorreu nas cortes européias quando os mestres de dança, a pedido de seus patrões, recoreografaram danças populares adaptando-as ao caráter (presumivelmente) nobre das cortes européias. A estilização teria ocorrido sempre tornando mais graves e concisos os movimentos levados à efeito pelo povo simples.

Guerra-Peixe, ao estudar a Gafieira, constatou a sobrevivência dessas danças européias estilizadas dos salões da elite nos bailes populares brasileiros. Sobre a estilização, assim narrou ele em depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo:

A *Allemande* é uma dança que o Rei Luís XIV da França, quando a França dominou a Alsácia, província alemã, viu dançarem e pediu que os mestres de dança alemães a estilizassem para seu uso no Palácio de Versailles. Como os franceses não sabiam o nome da dança, chamaram-na de *Aliemande*. Mas estavam longe de saber que os alemães chamavam-na de *Deutsch*. (GUERRA-PEIXE, 1992)

Estas estilizações coreográficas se baseavam nas tradições populares e tornavam estas danças próprias para o consumo da nobreza. A hipótese que aqui se levanta é a de que com a introdução de um *rubato* estrutural, que sequer era usado por Chopin, diluem-se os padrões rítmicos que possam sugerir intenções dançantes na execução de música brasileira tornando-a, talvez, apropriada ao consumo de uma elite. Pouco importa que nos salões de dança estas músicas sejam executadas sem os *rubati* descaracterizantes. O que parece claro é que com isto a música de raiz popular torna-se apropriada para o consumo dos salões de concerto, destinando-se pois a ser ouvida, e não a ser dançada. Dessa forma creio ter sido elaborada, já por tradição escolar, uma receita padronizada para interpretação de um repertório romântico europeu aplicada à música brasileira; o problema consiste na introdução desse recurso expressivo, por pura deformação conceitual, o que tem deturpado o pensamento de Nazareth e de outros compositores brasileiros, interpretações à parte.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.
- ARAÚJO, Mozart. *Rapsódia Brasileira - textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.
- DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. London: Faber & Faber, 1963.
- FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation: from the 14th to the 19th century*. New York: Oxford University Press, 1975.
- GUERRA-PEIXE, César. *Depoimento ao Museu da Imagem e Som de São Paulo*. São Paulo, 1992.

Antonio Guerreiro de Faria é professor adjunto da Uni-Rio, na qual é responsável pela disciplina Harmonia. Desenvolve ainda trabalhos de pesquisa voltados para a música brasileira tendo publicações em revistas como a *Latin American Music Review*. Ao lado de sua atividade como pesquisador é compositor, produtor, arranjador de música popular e também instrumentista, apresentando-se regularmente com o grupo *Tira o Dedo do Pudim*, do qual é membro fundador.