

O passado como suporte para a carreira artística: pianeiros e Hercules Gomes

Thiago Leme Marconato
Universidade Estadual de Maringá
thiagomarconato10@gmail.com

Resumo: O pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes possui uma produção artística ligada ao universo do piano no choro. Ele se posiciona como herdeiro e continuador de uma tradição estabelecida pelos pianeiros, cuja continuidade se prolongaria desde o século XIX até os dias atuais. Hercules constrói tal ideia a partir do estabelecimento de linhagens e trocas de bastão entre pianeiros seguindo critérios específicos e limitado a músicos que se dedicaram ao choro em seu formato considerado tradicional. Conclui-se que tal discurso é efetivo para a carreira artística de Hercules Gomes, já que ele dialoga com um público que valoriza a manutenção da tradição do choro.
Keywords: Hercules Gomes, Pianeiros, Tradição, Choro.

The past as support for the artistic career: pianeiros and Hercules Gomes

Abstract: Pianist, arranger and composer Hercules Gomes has an artistic production linked to the universe of piano in choro. He stands as an heir and continuator of a tradition established by *pianeiros*, whose continuity would keep on from the 19th century to the present day. Hercules builds this idea from the establishment of lineages and exchanges of baton between *pianeiros* based on specific criteria and limited to musicians who dedicated themselves to choro in its format considered traditional. It is concluded that this discourse is effective for the artistic career of Hercules Gomes because he dialogues with an audience that values the maintenance of the tradition of choro.
Keywords: Hercules Gomes, *Pianeiros*, Tradition, Choro.

Introdução

O pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes tem desenvolvido extenso trabalho artístico ligado ao choro e à produção musical de pianeiros e pianeiros¹ dos séculos XIX e XX. Hercules dialoga diretamente com a obra desses instrumentistas através de arranjos, especialmente para piano solo, e com a ideia do piano no contexto do choro atrelado a aspectos considerados tradicionais no meio. Em outras palavras, ele se posiciona como um continuador da tradição pianeira. Em entrevista concedida ao autor deste trabalho em agosto de 2020, Hercules Gomes explicou com detalhes como enxerga tal tradição que, segundo ele, percorre mais de 150 anos e ainda como enxerga a si próprio enquanto pertencente, herdeiro e continuador de tal legado. O músico estrutura sua fala a partir do que ele mesmo classifica como linhagens e trocas de bastão entre pianeiros e estabelece limites para a definição dos agentes inseridos na tradição, isto é, nem todo pianista que toca choro está atrelado à tradição do gênero. Este trabalho, portanto, tem como objetivo analisar o discurso construído por Hercules Gomes na entrevista em questão e situá-lo enquanto elemento estruturante de sua atividade artística.

“E a coisa evolui...”

Na referida entrevista, Hercules Gomes é questionado acerca do trânsito de recursos estilísticos entre pianeiros ao longo das décadas anteriores. O músico explica que enxerga a questão de uma forma bastante natural e orgânica em qualquer tipo de música através de linhagens cronológicas entre seus agentes. No caso dos pianeiros, Hercules estabelece

alguns fios condutores, como os pianeiros do século XX sendo sucessores dos do século anterior, e propõe um paralelo com o jazz norte-americano:

Se você pega o jazz, a gente tem um paralelo aí do Scott Joplin [1868-1917] com o Ernesto Nazareth [1863-1934] por exemplo. E a coisa evolui depois *pro* Fats Waller [1904-1943], *pro* Jelly Roll Morton [1890-1941], *pro...* Enfim, e depois *pro* Oscar Peterson [1925-2007], e depois *pro* Bill Evans [1929-1980], e depois... O Brasil é a mesma coisa. Você tem o Ernesto Nazareth, a coisa evolui pra Tia Amélia [Brandão Nery, 1897-1983], logo depois evolui também *pro* Maestro Gaó [Odmir Amaral Gurgel, 1909-1992], *pro* Zequinha [de Abreu, 1880-1935], a coisa evolui depois *pro* Radamés [Gnattali, 1906-1988], depois a coisa evolui *pro* Laércio de Freitas (1941), Cristóvão Bastos (1946) e evolui pra gente. (Gomes, 2020)

Através dessa “evolução” do piano no choro, Hercules Gomes enxerga um fio condutor entre Ernesto Nazareth e si mesmo, através de músicos que se dedicaram ao gênero e contribuíram para sua interpretação pianística. Porém é necessário destacar que tanto o choro quanto o jazz compreendem mais de um século de práticas musicais e contam com diversos estilos, de forma que é complicado sustentar uma linha de continuidade histórica durante tanto tempo. No caso do choro, aparentemente, o elo entre os compositores citados é justamente a proximidade com o gênero em sua forma e instrumentação “tradicionais”. Entretanto, segundo Rezende (2014), até mesmo questões da forma musical do choro, como forma tripla e baseada em períodos de 8 ou 16 compassos, as quais aparecem como um “fio que une a história”, tem seu sentido alterado completamente, já que, passa de reflexo de uma sociedade a uma norma autoimposta em nome da autenticidade da tradição nos anos 1940. O mesmo ocorre nas décadas seguintes, quando formas de sociabilidade em torno do choro nos anos 1960 e 1970 foram rompidas e se tornaram algo autoimposto (Rezende, 2014, p. 287).

Portanto, não se trata, necessariamente, de manter a tradição, mas de dialogar com ela, já que cada músico a aborda de uma maneira específica. É neste sentido que Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Laércio de Freitas e outros fazem parte do mesmo universo que Hercules Gomes: o diálogo com a tradição do choro, seja em termos de forma, de instrumentação ou ambos. Aliás, tais elementos muitas vezes demarcam, na prática, a relação de compositores com o universo chorão: quando não há relações claras com a tradição na obra de determinado autor, o mesmo é julgado como fora da tradição, não pertencente a ela. Aqui reside, segundo destaca Hercules na entrevista, uma diferença entre Laércio de Freitas e Hermeto Pascoal (1936) na abordagem do choro: Hermeto não possuiria traços suficientes para ser considerado como pertencente à tradição do gênero, seja por questões formais ou instrumentais. Segundo Hercules, enquanto Laércio busca nos instrumentos típicos do choro recursos para uma interpretação pianística idiomática, Hermeto “trata o choro não com uma pesquisa profunda, mas de uma visão muito própria” (Gomes, 2020). Mesmo usando levadas de choro em algumas composições (como *Intocável* e *Música é que nem filho*), Hermeto Pascoal não segue nem as formas tradicionais do gênero, nem a instrumentação tradicional, além de recorrer a longas seções de improvisação não idiomáticas. Por outro lado, é fácil perceber iniciativas e atitudes por parte de músicos como Laércio de Freitas e Radamés Gnattali² em estarem ligados de alguma forma ao meio chorão, o que parece nunca ter sido uma preocupação para Hermeto Pascoal. Nesse sentido, é possível compreender alguns dos motivos pelos quais Hercules Gomes insere Laércio de Freitas e Radamés Gnattali no rol evolutivo do piano no choro e deixa Hermeto de fora.

Trocas de bastão

Hercules Gomes também fala de trocas de bastões entre pianeiros, termo que ele aplica para vivências e experiências entre pianeiros, já que a oralidade é comum no meio chorão e seria natural a troca de experiências e ensinamentos na convivência entre esses músicos. Para o músico, a espinha dorsal que mais o influencia é o trio Nazareth-Gnattali-Freitas: “Eu acho que as principais trocas de bastão, *pras* minhas referências, foram Ernesto Nazareth e Radamés, Radamés e Laércio. Eu acho que aí é uma espinha dorsal [...] muito consolidada mesmo” (Gomes, 2020). Em relação a Nazareth e Gnattali, há relatos deste contando que, em sua juventude, escutava Nazareth tocar e o conheceu pessoalmente em estabelecimentos do Rio de Janeiro e acabou se apropriando de características de sua obra: “Eu estudava algumas peças dele e ia tocar para ele ouvir. Eu também aprendia vendo-o tocar. Eu acredito que peguei bem o jeito dele tocar” (Gnattali *apud* Canaud, 2013, p. 56). Do outro lado da espinha dorsal descrita por Hercules, está a troca de bastão entre Radamés Gnattali e Laércio de Freitas:

É uma coisa verdadeira também quando você fala de Radamés e Laércio, cara. Porque Radamés, a gente pode perceber que ele só chamava dos bons pra tocar com ele, no trabalho artístico dele. [...] E não foi à toa que ele escolheu o Laércio de Freitas, entendeu? Não era todo pianista que tocava choro bem. [...] Enfim, chamou o Laércio de Freitas pra gravar com eles. Pra mim é uma troca de bastão também, entendeu? (Gomes, 2020)

Aqui a questão não seria o processo de ensino e aprendizagem entre pianeiros, mas uma espécie de sucessão profissional: Hercules reconhece Laércio de Freitas como um músico bom o bastante enquanto pianista de choro a ponto de ser chamado por Radamés Gnattali em seus projetos. Aliado a isso, a fala indica certa escassez, já que “Não era todo pianista que tocava choro bem”.

Também partindo de Nazareth, Hercules enxerga outra troca de bastão, agora para Amélia Brandão Nery, conhecida como Tia Amélia:

a gente teve também, por exemplo, declaradamente, a Tia Amélia falava isso, do Ernesto Nazareth pra Tia Amélia. Porque o Ernesto Nazareth falou “Olha, quando eu morrer, não deixe o choro morrer. Você continue com o choro”, depois dela tocar algumas composições pra ele ver. Foi a partir daí que ela começou realmente a tocar choro. (Gomes, 2020)

Conta-se que, após uma apresentação de Tia Amélia em concerto no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 1929, Nazareth lhe teria incentivado a tocar choro e pedido: “quando eu morrer, você continue no choro. Não deixe o choro morrer” (Borges *apud* Rosa, 2014, p. 198). Em outras palavras, estaria nas mãos de sua sucessora a continuidade do repertório. Entretanto cabe ressaltar a inusitalidade do episódio, já que Nazareth não possuía muita proximidade com o meio chorão, seja nos encontros informais de músicos ou mesmo em relação ao termo “choro”, usado em sua obra de maneira bastante escassa³.

Hercules Gomes relata ainda sobre uma troca envolvendo laços familiares, Osvaldo (1893-1935) e Carolina Cardoso de Menezes (1913-2000), pai e filha respectivamente:

A gente tem o Osvaldo Cardoso de Menezes pra Carolina Cardoso de Menezes. Você vê as composições do Osvaldo Cardoso de Menezes, são lindas. Você vê o século XIX nas composições dele. Mas a filha dele, que começou a tocar com 11 anos de idade, já tinha programa em rádio e tal, você já vê uma outra linguagem, uma... Samba, cara, nascendo no piano ali. Maravilhoso. Isso aí é uma troca de bastão de pai pra filha, imagina, cara, coisa mais maravilhosa que essa? (Gomes, 2020)

Rosa (2014, p. 120) compara a família Cardoso de Menezes ao “famoso clã dos Bach”, já que “representava um distintivo de qualidade e longevidade no meio musical brasileiro”. De fato, Carolina vivenciou uma família repleta de músicos, especialmente pianistas e pianeiros: Judite Ribas (s.d.), avó paterna; Antônio Frederico Cardoso de Menezes (c. 1848-?), avô paterno; Laura e Zita, tias paternas; Alberico de Souza, tio materno; Mercedes Gertrudes de Souza Menezes (s.d.), mãe; e Osvaldo Cardoso de Menezes (1893-1935), pai (Madeira, 2016)⁴. Carolina nutria muita admiração pelo pai e o tinha como uma grande influência: “Meu pai foi um grande pianista... Tocava de ouvido. [...] Uma beleza... muita gente que costumava ouvir meu pai, que conviveu com meu pai, eles acham que eu tenho um pouco dele. Dizem que eu tenho a mão esquerda dele” (Menezes *apud* Madeira, 2016, p. 57). Essa troca de bastão, na visão de Hercules, mais do que uma questão familiar, é relacionada à ampliação de questões estilísticas: as composições de Osvaldo eram lindas, mas Carolina teria desenvolvido suas referências em outros contextos, envolvendo outras referências musicais, como o samba⁵.

Na sua já mencionada fala sobre a “evolução” do piano brasileiro, Hercules Gomes conclui afirmando que essa linhagem “evolui pra gente”, indicando seu pertencimento à linhagem de pianistas dedicados ao choro. Questionado se considera a si próprio um pianeiro ou pelo menos um continuador dessa classe de artistas, Hercules responde:

Eu não gosto de falar muito de mim não, prefiro deixar pros outros falarem [risos]. Enfim, acaba sendo assim. Mas eu acho que sim. [...] eu acho que a coisa vem aí e vem com o Laércio de Freitas, com essa geração antes da nossa, Cristóvão Bastos, Marco Antonio Bernardo, que é bem mais novo e eu acho que agora um pouco com a gente também, com certeza, não dá pra negar isso não, não dá *pra* negar não. (Gomes, 2020)

Portanto, o músico se coloca como um herdeiro e continuador da tradição carregada pelos pianistas citados ao longo deste trabalho. Situado nessa linhagem de pianistas brasileiros, Hercules conta que foi o contato com esse repertório que possibilitou um melhor entendimento de como tocar choro no piano e, conseqüentemente, sua dedicação ao gênero:

Não é possível que depois do Ernesto Nazareth só o Laércio de Freitas e o Cristóvão Bastos e o Marco Bernardo fizeram alguma coisa [no choro], cara, não é possível. Quer dizer, tô sendo injusto, lógico. Todos os grandes pianistas brasileiros de música popular, digamos assim, só pra gente ser mais específico, passaram e passam pelo choro de alguma forma, tá bom? [...] Mas, o que que eu quero dizer: a gente tem que estabelecer uma linha de corte, cara. Tem pianistas que dedicaram boa parte da vida ao choro, que foram profundamente ao choro, que gravaram discos dedicados ao choro. E é por isso que eu falo do Laércio de Freitas, por isso que eu falo tanto do Cristóvão Bastos e também do Marco Antonio Bernardo. São pianistas que foram a fundo nisso, não só passaram compondo um choro ou outro ou colocando choro no repertório de algum disco. (Gomes, 2020)

Hercules propõe mais um elemento que une os pianistas citados até aqui: a dedicação ao choro. Segundo o músico, passar pelo choro é um elemento comum entre todos os grandes pianistas de música popular, mas nem todos dedicam boa parte da vida ao gênero, daí a necessidade de estabelecer uma “linha de corte”. Ao citar pianistas como Laércio de Freitas, Cristóvão Bastos e Marco Bernardo enquanto exemplos mais recentes de dedicação ao gênero, Hercules define uma linha de corte entre os que pertencem à tradição do piano no choro e os que não pertencem. Segundo ele, o diálogo com a tradição deve vir acompanhado de uma pesquisa profunda e uma busca na própria tradição por elementos para a prática pianística, de forma que tudo isso não fique descaracterizado por inovações particulares ou influências externas. É justamente com essa forma de tocar choro no piano que Hercules se identifica e sobre a qual se pauta sua produção musical.

Estando relacionado com o choro, Hercules Gomes lida com um público que valoriza a tradição e a preservação (ou pelo menos o enaltecimento) de um passado musical. Portanto, a postura discursiva de Hercules em relação à tradição pianeira, que embora seja demonstrada aqui com breves recortes é similar àquela proferida em suas redes sociais e demais entrevistas, confirma e confere certa (auto)autoridade à sua produção musical frente ao meio em que atua. Nesse sentido, o músico demonstra preocupação e empenho no que diz respeito à gestão de sua própria carreira: “comecei a estudar um pouco mais gerenciamento de carreira de um ano e meio pra cá e aí foi um momento que eu consegui passar a viver somente da minha música” (Gomes, 2020). Portanto Hercules estabelece um diálogo com a tradição pianeira não apenas com sua música, mas com outras ferramentas que estão ao seu alcance de forma que haja uma coerência entre o que é feito e o que é dito. No caso de Hercules Gomes, a sua já referida e defendida dedicação ao choro extrapola as teclas do piano.

Considerações finais

Hercules Gomes se apropria das referências pianeyras e se coloca como uma espécie de sistematizador de um passado musical, ou melhor, da tradição. Ao mencionar diversos pianistas que abordaram o choro em suas carreiras, o músico dialoga diretamente com a tradição legada pelos pianeyros brasileiros e sua relação com a tradição que envolve o choro. Portanto, pode-se concluir que Hercules estabelece linhagens e trocas de bastão entre pianeyros através de alguns critérios: 1) ensino-aprendizagem (Ernesto Nazareth e Radamés Gnattali); 2) reconhecimento e consequente sucessão profissional (Gnattali e Laércio de Freitas); 3) continuidade do repertório (Nazareth e Tia Amélia); 4) ampliação de referências musicais (Osvaldo e Carolina Cardoso de Menezes). Além disso, o músico propõe uma linha de corte de quem participa ou não dessa “linha evolutiva” do piano no choro através de sua dedicação e pesquisa do choro. Portanto, Hercules estabelece uma espécie de árvore genealógica a partir da qual sua atividade artística ganha respaldo frente a um nicho que valoriza o resgate e o elo com a tradição do piano no choro.

Notas

- ¹ Diversos trabalhos já abordaram aspectos relacionados à nomenclatura pianeyra e a diversos músicos assim classificados que comungam do fato de terem se apropriado do piano para veicular gêneros musicais urbanos em locais e contextos voltados para o entretenimento e sociabilidade. É o caso, por exemplo, dos trabalhos de Augusto (2014), Bloes (2006), Machado (2007), Marconato (2021), Marques (2017), Rosa (2014) e Tinhorão (2005).
- ² No caso de Radamés, é interessante sua presença no rol da tradição, mesmo ele sendo considerado um modernizador do gênero: composições suas como *Canhoto*, *Papo de anjo* e *Zanzando em Copacabana*, apesar de apresentarem recursos harmônicos incomuns, seguem rigidamente questões rítmicas (sobretudo levadas características) e formais do gênero. *Zanzando em Copacabana*, por exemplo, é dividida em 3 partes, com 16, 32 e 24 compassos respectivamente, sendo que a terceira é repetida com improviso.
- ³ Dentre as mais de 200 composições de Nazareth, pouquíssimas são classificadas como choros. É o caso de *Cavaquinho, por que choras?* (choro brasileiro), *Feitiço não mata* (chorinho carioca) e *Janota* (choro brasileiro).

⁴ Madeira (2016) também menciona os tios paternos Judite, cantora lírica, e Antônio, violinista. Assim como a autora, Rosa (2014) se baseia no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira e entende que João, outro tio paterno de Carolina, também era violinista.

⁵ Carolina também abordou baião, bolero, foxtrote, marcha, marcha-rancho, rock, rumba, samba, samba-canção e outros em seus discos (Madeira, 2016).

Referências

- Augusto, P. R. P. (2014). Pianistas, pianeiros e o tango brasileiro na belle époque carioca: 1870-1920. *Revista Interfaces*, 21, 2, 46-61.
- Bloes, C. C. de A. (2006). Pianeiros: Dialogismo e polifônica no final do século XIX e início do século XX. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Canaud, F. (2013). O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de *Flor da noite e Modinha & Baião* de Radamés Gnattali. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Gomes, H. (15 de agosto de 2020). *Entrevista narrativa*. Entrevista concedida a Thiago Leme Marconato.
- Machado, C. (2007). *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles.
- Madeira, M. T. (2016). Carolina Cardoso de Menezes, a pianeira. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Marconato, T. L. (2021). Nem sempre a resposta está em seu instrumento: Hercules Gomes e a tradição pianeira. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil.
- Marques, A. R. (2017). Interpretações da música de Ernesto Nazareth: Pianistas, pianeiros e os chorões. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil.
- Rezende, G. S. S. L. (2014). O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Rosa, R. L. (2014). *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia, GO: Cânone Editorial.
- Tinhorão, J. R. (2005). *Os sons que vêm da rua*. (2^a ed). São Paulo, SP: Ed. 34.