# O SURGIMENTO DO SAMBA: ERNESTO NAZARETH (1863-1934) E A MISIGENAÇÃO DA POLCA EM MEADOS DE 1880



Renato Bon

Renato Bon é pós-graduado em “Canção Popular: Criação, Produção Musical e Performance” pela FASM (2016), Bacharel em composição pela FAAM (2009). Ganhador do premio “Jovem Compositor” promovido pela Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (EMESP) em 2010 teve sua peça para Banda sinfônica registrada em áudio e vídeo executada pela mesma instituição estreada no mesmo ano no Memorial da America Latina. Além de compositor tem trabalhos publicados como arranjador, instrumentista e pesquisador na área de musicologia. Fundou seu próprio instituto musical em agosto de 2012 onde trabalha como diretor, professor e editor chefe da revista acadêmica *Revista Refletir* fundada por ele em 2015.

http://lattes.cnpq.br/4512197482211111

RESUMO

A discussão que contrapõe as vertentes musicais erudito e popular desenvolve uma enormidade de variações de conceitos que em alguns momentos históricos se permeiam e em outros se repelem. Definir os gêneros não é o foco deste trabalho, mas sim, através de análises comparativas entre os conteúdos musicais abordados, constatar se existe e como se dá a permeabilidade entre os dois campos em um período histórico singular, pois é neste que as confluências se desdobram culminando no gênero que posteriormente se tornaria um monumento nacional brasileiro. Além de apoiar o desenvolvimento das análises, relatando motivos e fatos que proporcionaram tais interações, o conteúdo histórico selecionado descreve o surgimento do Samba.

PALAVRAS-CHAVE

Ernesto Nazareth, Surgimento do Samba, Musica Popular Brasileira, Influências Composicionais

Discute-se em inúmeros títulos bibliográficos a temática das misturas que originaram o samba, mais especificamente a mistura da "Polca" com o "Lundu" e o "Maxixe". No entanto, em parte da bibliografia, podemos mergulhar no dilema que o impacto desse novo estilo teve sobre os músicos da época. O surgimento de novos ritmos que visavam o divertimento e não a reflexão quebrou a postura contemplativa ritualística tomando os salões, bares e esquinas dos centros urbanos na segunda metade do século XIX. Seduzidos pela manifestação do público sob influência desta nova linguagem, músicos que tentavam direcionar suas vidas em função de se tornarem concertistas acabam enfrentando um dilema. O status direcionado aos músicos eruditos, que outrora permeavam a corte, se dilui à medida que os músicos populares ganham espaço. O dilema não é apenas discutido nos títulos históricos, mas encontramos um material muito valioso em contos de Machado de Assis. Abaixo uma citação do livro *Sem Receita*, de José Miguel Wisnik:

> "Um Homem Célebre" (Várias Histórias, 1896) expõe o suplicio do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra-prima clássica, e com ela a galeria dos imortais, mas que é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra implacavelmente na direção oposta. Pestana, célebre nos saraus, salões, bailes e ruas do Rio de Janeiro por suas composições irresistivelmente dançantes, esconde-se dos rumores à sua volta num quarto povoado de ícones da grande música europeia, mergulha nas sonatas do classicismo vienense, prepara-se para o supremo salto criativo, e, quando da por si, é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca." (Wisnik, 2004, p.17)

Na apresentação do conto "Um Homem Célebre" feita por Wisnik, encontramos um lado do dilema que mostra a faceta do músico popular que tenta seguir o caminho erudito em meio a uma sociedade que desenvolve a cultura de sua elite imersa em saraus populares.

Ao seguirmos a biografia de Nazareth encontramos grande semelhança com o personagem Pestana do conto de Machado, publicado em 1888. Neste período Nazareth já estava fazendo grande sucesso com suas composições populares, no entanto era sabido que desenvolvia grande afinidade pela música erudita, e que abdicou de suas vontades em função da demanda popular muito maior.

Para nos aprofundarmos no desenvolvimento da música que se tornou o centro cultural do Brasil deste período, convido os leitores a observarem como a música

popular se desenvolvia. Por volta de 1845 a polca chega ao Brasil com uma força tão impactante que foi chamada de "febre polca".

POLCA

Segundo o Grove dictionary, a polca se origina em Praga, em 1837, com a "Berra's collection Prager Lieblings – Galoppen für Pianoforte"[1], chegando em Paris com o maior dançarino de Praga, Johann Raab, em 1840. Espalhou-se por Londres e pelas Américas, chegando a ser dançada em Calcutá, em 1845, num baile oferecido pelo governador-geral em honra à rainha Victoria.

Junto com a expansão mundial da polca ocorreu um processo de democratização do piano. Todo salão que tivesse piano teria polca e, portanto dança. A burguesia europeia descobria seu novo espaço de lazer e as elites coloniais escravocratas se aburguesavam importando esse hábito. No Brasil houve esse mesmo reflexo no final dos anos 1840, trazendo a ampliação da comercialização do piano em 1850. Até então o piano era um privilegio de poucas famílias dos grandes centros urbanos conferindo ao instrumento uma conotação de nobreza e poder. Após esse período os salões se multiplicaram e o piano se tornou o instrumento da moda. Deste modo o piano teve forte importância na estrutura sociocultural do segundo reinado.

Neste período o Rio de Janeiro tinha uma vida musical intensa que abrangia tanto os teatros fechados, como o São Pedro, o Phoenix e mais tarde o Teatro Municipal, assim como o espaço público das ruas, botequins e festas populares ou a intimidade privada dos salões das casas de família. A polca então passa a exercer um papel de mediador entre classes ligando uma cultura musical vinculada à vida popular da camada média da população, que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade.

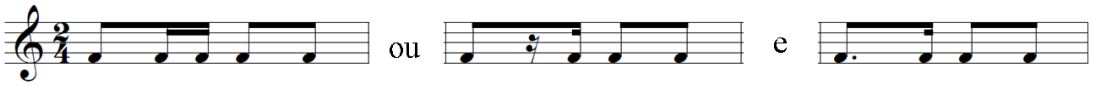
Surge então a figura dos "pianeiros", músicos que circulavam pelos salões da elite do Segundo Reinado. Desta forma, temos na polca a primeira configuração do gênero da moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas, que posteriormente seriam chamadas de massa. Neste contexto é que se passa a juventude de Nazareth. No olho do furacão da chegada da polca, do modismo dos pianos e dos salões de dança nasce Ernesto Nazareth, em 1863.

[1] Coleção de partituras.

A polca foi o centro estrutural, o ponto de partida da música de salão deste período, e portanto das composições de Nazareth. No entanto elementos folclóricos populares foram adicionados à medida que o compositor desenvolvia seu estilo.

> "O fenômeno de expansão mundial da polca, como vimos, talvez possa ser explicado pelo fato de sua força musical estar baseada num ritmo de marcha bastante simples, binário, capaz de se adaptar com facilidade às tradições locais. Na Alemanha, virou *Schnellpolca* (polca-galope); na polônia, polca-mazurca; e no Brasil, polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca...O jovem Nazareth passeou por diferentes modalidades de polca no período em que escreveu sob a rubrica do gênero. A matriz importada (polca-polca) ganhou novas configurações com as empostações da cultura do salão (polca-salão) e as insinuações da rua (polca-maxixe), universo em que tanto polca como o nosso compositor transitavam como mediadores culturais." (Machado, 2007, p.41, 42)

Duas células rítmicas caracterizam a divisão do acompanhamento da polca. A célula que se localiza no primeiro tempo é formada por uma colcheia seguida de duas semicolcheias e a célula do segundo tempo é formada por duas colcheias. A primeira célula pode sofrer variações, como podemos ver no exemplo musical a baixo:




**Exemplo musical: 1 Células rítmicas que caracterizam a divisão do acompanhamento da polca e suas variações.**

Podemos concluir então, que a polca europeia foi o embrião do desenvolvimento da composição de Nazareth. Três características fundamentais são evidenciadas quando o gênero polca é analisando:

1. Forma herdada do *rondeau* ABACA. Três partes definidas.
2. Cadências harmônicas características, Harmonia de base, ii V I.
3. Rítmica. Principalmente a levada que vai se transformando aos poucos até chegar a sincopa.

Características embrionárias que miscigenadas aos ritmos folclóricos urbanos brasileiros desenvolveram a música de Nazareth. Vamos às características folclóricas citadas:

LUNDUS

Sandroni remonta historicamente a aparição de "Modinhas", "Lundus" e "Maxixe", nesta sequência cronológica, para chegar nas características folclóricas

populares que foram adicionadas à polca desenvolvendo o embrião do samba. Dês de seus primórdios, a sincopa é atribuída a influência negra, aparecida primeiramente nos lundus cantados evoluídos da dança "Lundo" desenvolvida por escravos. O lundu canção é descrito em inúmeras peças literárias deste período, como música de mulatos já miscigenados no Brasil, sendo também o gênero cantado, o resultado da mestiçagem. O ritmo, tanto do gênero cantado quanto do dançado, era permeado de sincopas, célula rítmica que desenvolvia um admirado balanço dançante.

## MAXIXE

O "Maxixe" é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. O livro *Maxixe, a dança excomungada*, de Jota Efegê, é a principal pesquisa sobre o assunto, e nos informa que a primeira menção impressa ao "Maxixe" data de 1880 e se constitui de uma evolução do "Lundu", desta forma também se utilizando das sincopas.

O mesmo livro nos mostra que:

> "a dança foi considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria. Sua invenção é atribuída por Raul Pederneiras, em artigo de 1906, aos habitantes da "Cidade Nova", um bairro do Rio de Janeiro surgido por volta de 1860 com o aterro da região pantanosa em torno do Canal do Mangue. Em 1872 já era o bairro mais populoso da cidade e também o bairro dos divertimentos de má fama." (SANDRONI, 2001, p.54)

## DISTINÇÃO ENTRE LUNDU E MAXIXE

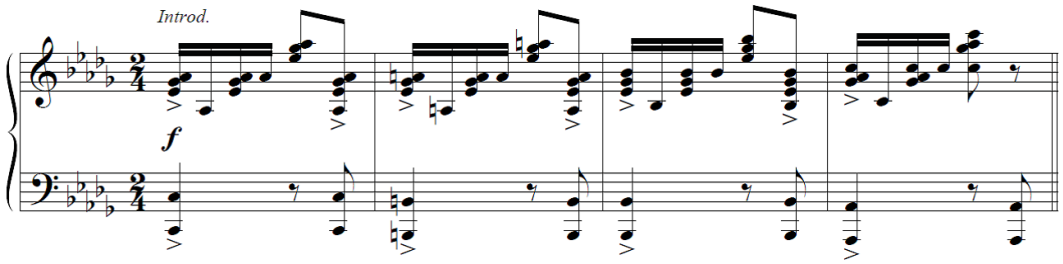
Quanto à distinção entre "Lundu" e "Maxixe" Sandroni nos diz:

> "No lundu todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é "externa" à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da "roda" — que ela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço do chamado "salão de baile" —, nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental. O maxixe era uma dança moderna, urbana e internacional (chegou à Europa junto com o tango argentino)" (SANDRONI, 2001, p.55)

## EVOLUÇÃO DO ESTILO COMPOSICIONAL DE NAZARETH:

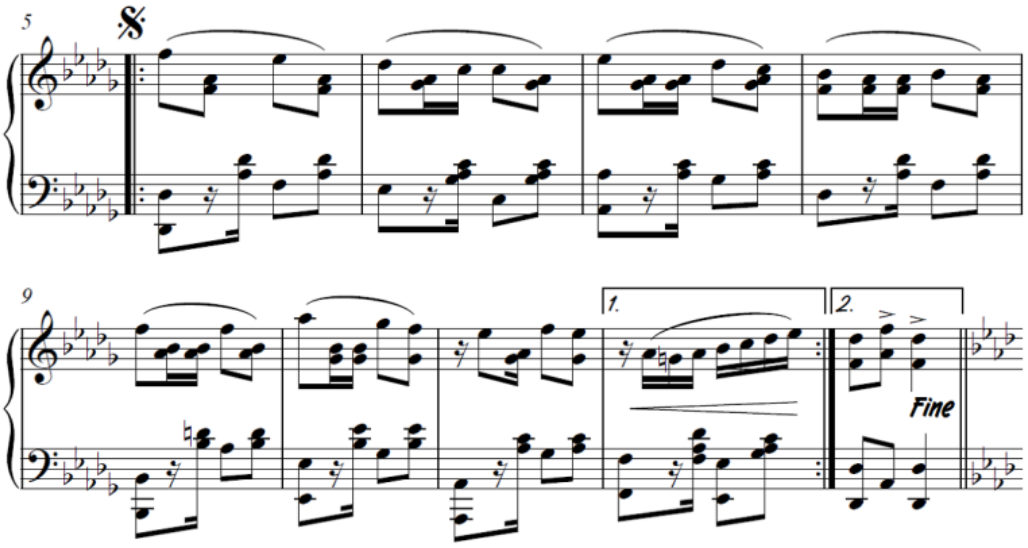
A primeira polca composta por Nazareth, datada de 1877, intitulada *Você Bem Sabe*, é formada pelas três partes características herdada do rondó, cada parte com oito compassos, com uma introdução de quatro compassos adicionada. A introdução, como

podemos ver no exemplo musical 2, contém uma rítmica diferente da padronizada na polca, citada no exemplo musical 1. Aqui Nazareth, já em sua primeira polca adiciona uma nova intenção rítmica à sonoridade do baixo.[2]




**Exemplo musical: 2** *Você Bem Sabe* (1877) – Introdução

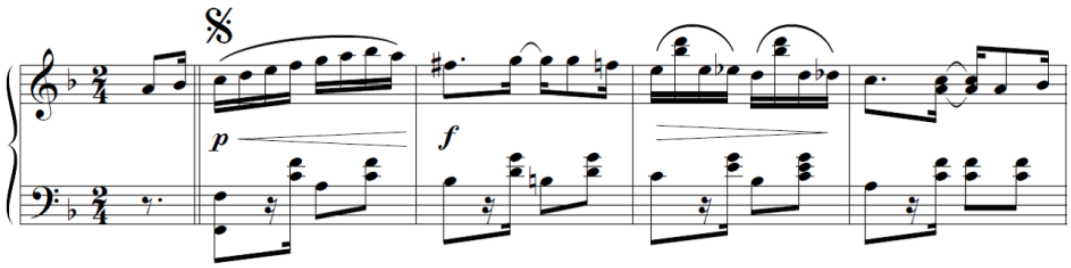
Enquanto a mão direita se desenvolve em blocos, a linha melódica é harmonizada através da exploração das oitavas em paralelo valorizando o cromatismo no baixo. Técnica vinculada ao discurso pianístico. O conteúdo é extremamente atípico para uma polca, sugerindo a anunciação de uma peça de concerto. A introdução apresenta a tonalidade da primeira parte da peça em Ré bemol maior. No entanto o discurso rebuscado torna-se uma pista falsa quando o tema se desenrola em uma singela polca, como apresentado no exemplo musical 3. Rebuscamento que sugere suas ambições como concertista, assim como a mistura de elementos populares e eruditos do repertorio de salão.




**Exemplo musical: 3** ***Você Bem Sabe*** (1877) – Tema A

[2] As duas primeiras análises seguem com referência nas análises de MACHADO em **O Enigma Do Homem Célebre**. São Paulo, Ed. Instituto Moreira Salles, 2007, p.42

Dois princípios de composição são bem claros ao analisarmos as peças de Nazareth. Um *celular*, formado por um motivo rítmico gerador, e outro *estrófico-discursivo*, desenvolvido com maior inflexão melodica, se aproximando da oralidade. Em *Não caio n'outra!!!,* podemos ver a frase musical se apoiar em um motivo cuja construção é estrófico-discursiva:




**Exemplo musical: 4** *Não caio noutra* – Tema A

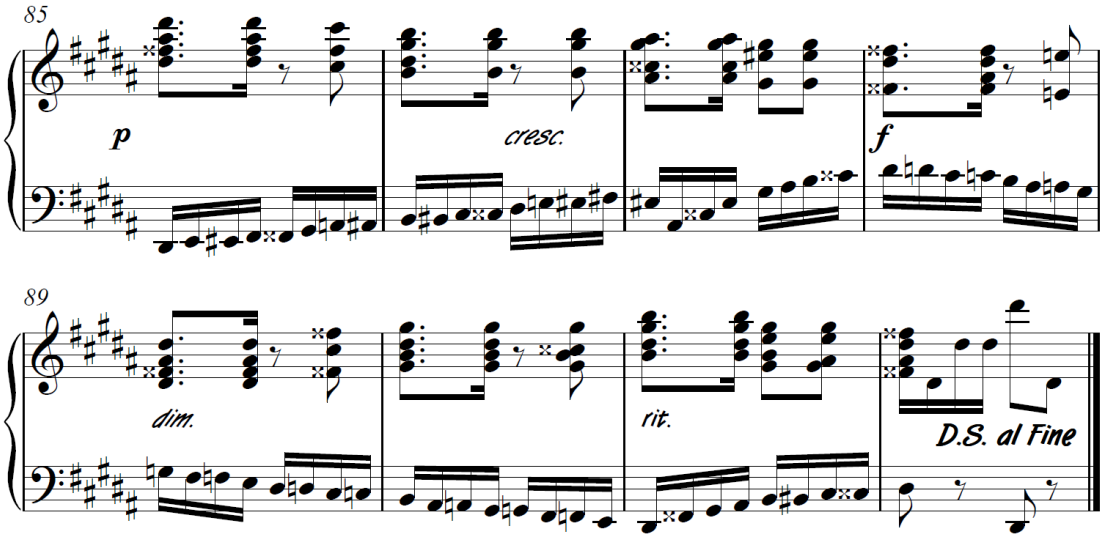
Os dois princípios podem se alternar, como no tango *Brejeiro* (1893) que tem um tema *celular* na parte A e *estrófico-discursivo* na parte C. Em outras polcas o compositor demonstra um domínio completo da importação semi-erudita do salão. Utilizando-se do piano como uma grande caixa de ressonância, desenvolvendo temas oitavados ou arpejados em amplas tessituras, se caracterizado pela grandiloquência de seus mestres eruditos.

Cacá Machado[3] analisa uma série de composições de Nazareth demonstrando influências do discurso pianístico de concerto assimilados pelo compositor. Descreve também alguns fatos de sua vida que evidenciaram sua vontade de ser concertista assim como seus compositores europeus prediletos. Um dos fatos mencionados ocorre em 1918, quando Arthur Rubinstein passa pelo Brasil e pede para ser levado a um encontro com Nazareth para ouvir sua obra.[4] Contrariando as expectativas, Nazareth toca Chopin para Rubinstein. Chopin se tornou muito conhecido por criar contornos melódicos virtuosísticos cromáticos. Através de uma análise comparativa entre um trecho do *Estudo* op.10, *n.4* de Chopin e *Carioca* (1913) de Nazareth podemos evidenciar essa aproximação.

No trecho musical de *Carioca*, exemplo musical 5, temos a escrita baseada na escala cromática na mão esquerda e acordes desenvolvendo uma célula rítmica característica da composição de Nazareth na mão direita. Sandroni (2001) inclui esta célula ao que ele denomina de "paradigma do *"tresillo"*, descrito através da estrutura criada pelas subdivisões em 3+3+2.

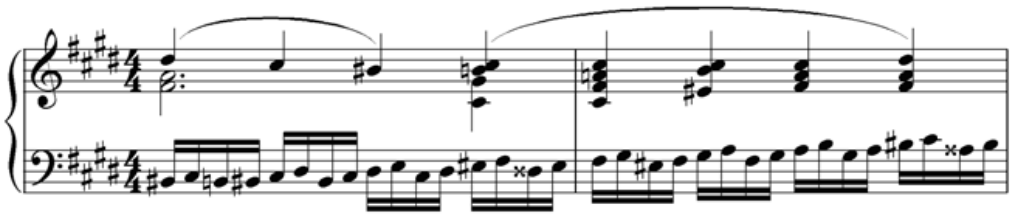
[3] Ibdem, p. 42-55

[4] Ibdem, p. 27




**Exemplo musical: 5** *Carioca* (1913) – Nazareth, c. 85-92

O tratamento da mão esquerda e a estrutura de sobreposições de acordes na mão direita podem ser comparados com as técnicas utilizadas por Chopin demonstradas no exemplo musical 6.



**Exemplo musical: 6** *Estudo* op.10, *n.4* – Chopin, c. 66 e 67.

A permeabilidade entre os dois campos aqui se faz evidente. Como as análises demonstraram, encontramos dificuldade ao tentar definir a posição de Nazareth como compositor popular em grande parte de seu discurso. Sua grande vontade de ser concertista, o levou a estudar os eruditos europeus, assimilando suas técnicas e miscigenando-as no contexto popular que lhe foi imposto. Apesar do discurso rebuscado e domínio do cromatismo, assim como Chopin, não se posicionou frente ao rompimento do tonalismo.

BIBLIOGRAFIA

MACHADO, Cacá. **O Enigma Do Homem Célebre**. São Paulo, Ed. Instituto Moreira Salles, 2007

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e Ed. UFRJ. 2001

WISNIK, José Miguel, **Sem Receitas: ensaios e canções**. São Paulo, Publifolha, 2004