

Considerações sobre a tradição musical pianeira no álbum *No tempo da Chiquinha*, de Hercules Gomes

Thiago Leme Marconato¹

UEM / PMU

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Música Popular*

thiogomarconato2009@hotmail.com

Resumo: O trabalho apresenta uma análise do álbum *No tempo da Chiquinha*, lançado pelo pianista Hercules Gomes em 2018. A partir do pensamento filosófico de Hans-Georg Gadamer, é analisado como o álbum dialoga com a tradição musical pianeira, construída por músicos que transpõem para o piano a sonoridade de grupos de choro desde a segunda metade do século XIX. Num primeiro momento, a análise se volta para a concepção estética do álbum, o qual é estruturado com referências à biografia da compositora na instrumentação utilizada, no repertório selecionado e em representações simbólicas do “tempo da Chiquinha”. Posteriormente são analisados os arranjos de Gomes para *Gaúcho* e *Água do Vintém*, composições de Gonzaga que abrem o CD. São abordados elementos como alterações de estruturas musicais, acréscimo de baixos melódicos, uso de síncopa cheia e expansão da forma.

Palavras-chave: Tradição; Pianeiros; Choro; Hercules Gomes; Chiquinha Gonzaga.

Considerations About the Musical Tradition of the Pianeiros in the Album *No Tempo da Chiquinha*, by Hercules Gomes

Abstract: The work presents an analysis of the album *No tempo da Chiquinha*, released by pianist Hercules Gomes in 2018. From the philosophical thought of Hans-Georg Gadamer, it is analyzed how the album dialogues with the musical tradition of the *pianeiros*, built by musicians who transpose the sounds of choro groups to the piano since the second half of the 19th century. At first, the album’s aesthetic conception is analyzed, which is structured with references to the composer’s biography in the instrumentation used, in the repertoire selected and in symbolic representations of “Chiquinha’s time”. Subsequently, Gomes’ arrangements for *Gaúcho* and *Água do Vintém* (compositions by Gonzaga that open the CD) are analyzed. Elements like alterations in musical structures, addition of melodic basses, use of full syncope, and expansion of form are approached.

Keywords: Tradition; Pianeiros; Choro; Hercules Gomes; Chiquinha Gonzaga.

1 Introdução

A produção musical de pianistas que mantêm ativa a relação entre piano e choro atualmente traz consigo reflexos da estética desenvolvida pelos pianeiros brasileiros a partir

¹ Orientador: Prof. Dr. Hideraldo Luiz Grosso.

do final do século XIX. Oliveira (2017, p. 14) analisa que atualmente poucos pianistas se dedicam ao gênero de maneira profissional e com projeção nacional, se comparado a outros tipos de instrumentistas, como violonistas e flautistas. A autora também enumera alguns pianistas que abordam o choro em seu instrumento, como Antônio Adolfo, Leandro Braga, Benjamin Taubkin, Nelson Ayres, Dudah Lopes, André Mehmari, Laércio de Freitas, Cristóvão Bastos, Fernando Leitzke, Fábio Torres e Hercules Gomes. Com relação a esse último, Oliveira (2017, p. 47) destaca seu trabalho de resgate do repertório e da linguagem dos pianeiros. De fato, Hercules Gomes tem se destacado por resgatar a obra de pianeiros dos séculos XIX e XX através da gravação de arranjos, acoplando novas referências musicais em seus arranjos, como diversos elementos característicos do choro, ritmos brasileiros e recursos técnicos do repertório erudito.

Nos dois últimos álbuns lançados por Hercules Gomes, há um diálogo com a tradição pianeira através da obra de duas musicistas: o CD *No tempo da Chiquinha*, de 2018, dedicado à pianista Francisca Gonzaga (1847-1935); e *Tia Amélia para sempre*, lançado em 2019, que traz arranjos sobre a obra da pianista Amélia Brandão Nery (1897-1983). Nesta comunicação, são levantadas e discutidas as formas pelas quais Gomes dialoga com a tradição pianeira no álbum *No tempo da Chiquinha*, através da concepção estética do CD e dos seus arranjos. Para tanto, recorre-se a conceitos hermenêuticos segundo Hans-Georg Gadamer, além da análise de dois arranjos de Hercules Gomes.

2 Chiquinha Gonzaga e Hercules Gomes: apontamentos biográficos

Francisca Gonzaga, nascida em 1847, foi uma pianeira, compositora e maestrina carioca, sendo bastante reconhecida ainda em vida como compositora de gêneros musicais urbanos e músicas para peças teatrais. Marcílio (2009, p. 19-20) analisa que a soma das diferentes formações musicais (tradicional e popular) de Chiquinha Gonzaga possibilitou o aperfeiçoamento de sua técnica composicional, além de conferir maior maleabilidade a sua atuação pianística. Além de professora de piano e compositora, Gonzaga atuou como pianeira, sendo umas das primeiras nessa classe de artistas, atuando em festas particulares, bailes domésticos, cafés-cantantes, confeitarias e no teatro musicado (ROSA, 2014, p. 75).

Os pianeiros brasileiros, especialmente os que atuaram no final do século XIX e no início do seguinte, construíram uma estética pianística no que se refere à interpretação de gêneros populares, como polca, lundu e maxixe, o que precedeu o gênero conhecido hoje como choro. Dessa forma, realizavam uma espécie de redução do grupo de choro ao piano, abarcando elementos característicos desses grupos, como melodia do instrumento solista

(geralmente a flauta), aspectos rítmicos e harmônicos do cavaquinho e baixos característicos do violão. Esse foi um fator que estimulou por diversas vezes a contratação de pianeiros, já que era uma opção mais barata à contratação de grupos (OLIVEIRA, 2017, p. 36).

Rosa propõe uma definição para o termo “pianeiro”, especialmente se referindo aqueles profissionais que atuaram entre o final do século XIX e o começo do século XX:

Os pianeiros eram músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência dos gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (das salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanistas. (ROSA, 2014, p. 23)

Nesse sentido, o autor defende que a especificidade do termo “pianeiro” está ligada aos seus locais de atuação como profissional de entretenimento remunerado, marcada pela imersão no cotidiano e pela conjugação com outras atividades (ROSA, 2014, p. 57)².

Rosa (2014, p. 42) considera Chiquinha Gonzaga como pioneira na relação entre choro e piano, já que, além de atuar como pianista, também participou, ainda que esporadicamente, do Grupo Choro Carioca, considerado o primeiro grupo de choro, coordenado pelo flautista Joaquim Callado. Marcílio (2009, p. 20) considera que esse era o grupo musical popular mais famoso da época e o responsável por estabelecer uma das formações mais importantes dos grupos de choro: os conjuntos populares de “pau-e-corda”, composto por flauta, cavaquinho e violão. Nessa formação, a flauta se encarregava da melodia, o cavaquinho executada a parte harmônica e rítmica, e o violão era responsável pela movimentação dos baixos, também conhecida como “baixaria” (ROSA, 2014, p. 39). Callado convidou Gonzaga para participar do seu grupo, o que possibilitou à pianista a criação de novas possibilidades para o instrumento no contexto de grupo de choro (MARCÍLIO, 2009, p. 20). No início do século XX, a pianista criou o Grupo Chiquinha Gonzaga, formado por flauta, cavaquinho, violão de sete cordas e piano, se apresentando em teatros e festas (ROSA, 2014, p. 79).

Chiquinha Gonzaga foi o mote principal do segundo álbum do pianista, arranjador e compositor Hercules Gomes³. Natural de Vitória (ES), estudou na Escola de Música do Espírito Santo (EMES) e se formou no Bacharelado em Música Popular pela Universidade

² O autor também defende a diferenciação entre os termos “pianeiro” e “pianista”, sendo que este seria o profissional que toca para um público que irá escutá-lo atentamente, sem distrações externas (ROSA, 2014, p. 59).

³ Hercules Gomes lançou seu primeiro disco *Pianismo* em 2013, com composições próprias e arranjos sobre músicas de outros compositores brasileiros.

Estadual de Campinas (Unicamp). Vencedor do 11º Prêmio Nabor Pires de Camargo – Instrumentista (2012) e do I Prêmio MIMO Instrumental (2014), vem se apresentando em diversos festivais de música no Brasil e no exterior⁴. Gomes é detentor de uma técnica pianística extremamente clara e vem resgatando o repertório pianístico ao mesmo tempo em que acopla outras referências musicais em seus arranjos, como de ritmos brasileiros e do repertório erudito.

3 No tempo da Chiquinha: referências à pianista

O CD *No tempo da Chiquinha* (GOMES, 2018) traz treze faixas cuja temática central é a pianista e compositora Chiquinha Gonzaga, das quais onze são de sua autoria: *Gaúcho*, *Água do vintém*, *Cintilante* (título atribuído), *Cananéa*, *Atraente*, *Machuca!...* (coautoria de Patrocínio Filho), *Não se impressione* (coautoria de Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto), *Santa*, *Argentina*, *Walkyria* e *Biónne*. Há ainda as faixas *Querida por todos*, composição de Joaquim Callado em referência a Chiquinha Gonzaga, e *No tempo da Chiquinha*, composição de Laércio de Freitas, que dá nome ao disco. Segundo o próprio Gomes (2018), o álbum surgiu como uma forma de homenagem aos 170 anos que Chiquinha Gonzaga completaria em 2017. De fato, há muitas referências a Gonzaga no álbum, extrapolando as composições que o compõe, a começar pela organização das faixas do disco. A primeira faixa é uma das composições mais conhecidas da compositora, *Gaúcho (O Corta-jaca)*, com a qual Gomes demonstra sua proximidade com a linguagem pianística (conforme análise mais a diante) e a última é *Biónne*, cujo termo homônimo tem origem indígena e significa “adeus” (DINIZ apud GONZAGA, 2011b)⁵.

Hercules Gomes faz referência à obra e biografia de Chiquinha Gonzaga já na instrumentação utilizada no disco: piano, flauta e voz⁶. O piano foi o instrumento principal de Gonzaga, sendo não apenas um modo de sobrevivência, mas também o material com o qual ela aperfeiçoou seus aspectos criativos e desenvolveu sua obra musical (MARCÍLIO, 2009, p. 26). A flauta faz alusão à já citada parceria existente entre Gonzaga e o flautista Joaquim Callado. A voz, por sua vez, se faz presente devido à íntima ligação que Chiquinha teve com a canção, principalmente no teatro de revista, com 77 obras teatrais musicadas. Muricy (apud MARCÍLIO, 2009, p. 25) considera que a arte da compositora sempre esteve próxima da

⁴ Disponível em: <www.herculesgomes.com.br/biografia>. Acesso em: 05 fev. 2020.

⁵ Diniz (apud GONZAGA, 2011b) ainda sugere que a palavra é originária do estado de Mato Grosso, da língua guanã ou chané.

⁶ Além de Hercules Gomes ao piano, o CD *No tempo da Chiquinha* conta com o flautista Rodrigo Y Castro e a cantora Vanessa Moreno. As faixas *Biónne* e *Walkyria* são executadas por dois pianos, ambos gravados pelo próprio Gomes e sobrepostos em edição.

canção, sendo o teatro de revista o modo mais eficaz de propagação do nome de Chiquinha Gonzaga.

Um ponto ímpar do álbum é a décima faixa, *Argentina (Xi)*, à qual Gomes agrega o único registro conhecido da voz seguida da execução de piano solo por Chiquinha Gonzaga, gravado em disco entre 1919 e 1921 pela gravadora Disco Popular, encontrado pelo colecionador Gilberto Gonçalves em 2015 (ARAGÃO, 2015). Nessa faixa, Gomes intercala sua execução da peça em questão com a gravação de Gonzaga num duplo *crossfade*⁷: a faixa inicia com a fala e execução de Gonzaga, transita para a execução de Gomes e retoma a de Gonzaga no final. O registro da pianista foi utilizado de forma simbólica (GOMES, 2018), através da representação simbólica de uma época (ou um cenário): o “tempo da Chiquinha”, numa referência direta ao título do álbum. Tal leitura é feita a partir do conceito de “*representação simbólica*”, tal como abordado por Lima (2019, p. 220): “a linguagem musical, embora dotada de signos bastante diferenciados, é capaz de reproduzir simbolicamente cenários, sentimentos, emoções, padrões estéticos e a histórica cultural da humanidade”. Dessa forma, ao representar simbolicamente a figura de Chiquinha Gonzaga, Gomes há uma proximidade como conceito de “*mimesis*”, cuja essência é, segundo Gadamer, ver naquilo que representa o que é representado (GADAMER, 2010, p. 18). Segundo o autor, “O representar de um espetáculo não quer ser entendido como a satisfação de uma necessidade lúdica, mas como um entrar da própria poesia na existência” (GADAMER apud OESTREICH, 2014, p. 189). A possibilidade da percepção dessa leitura pelo ouvinte é possível devido à diferença temporal entre as gravações, e conseqüentemente a qualidade da captação entre ambas (tendo em vista a diferença quase centenária entre elas).

4 A tradição pianista e os arranjos de Hercules Gomes

Trabalhos como o de Hercules Gomes, com interpretações de obras de compositores antigos (e às vezes esquecidos pela produção musical), são fundamentais para a *manutenção* desse repertório no cenário musical. Gadamer (2010, p. 5) destaca a necessidade da reprodução para a duração de obras de arte, tendo no caso da música um papel definitivo nas mãos dos intérpretes. O autor defende que a própria obra de arte conduz uma linguagem, em função da qual é conservada e legada por meio de interpretações que compreendem o sentido daquilo que ela diz e tornam esse sentido compreensível aos ouvintes (GADAMER, 2010, p. 5-6). Gadamer (2010, p. 7) explica que compreender o que a obra de arte diz é um

⁷ Edição de áudio que executa uma transição suave entre dois arquivos.

encontro consigo mesmo, ou seja, a interpretação da obra de arte abrange também uma *autocompreensão* do intérprete. Nesse sentido, a proposta de Gadamer possui uma relação bastante próxima com a interpretação na música popular, que está intimamente ligada a uma apropriação individual por parte do intérprete (ULHÔA apud ROSA, 2014, p. 41).

Em seus arranjos, Hercules Gomes mantém uma relação entre a preservação da tradição e a inovação na música popular, optando por conservar diversos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, característicos das composições originais e do estilo da compositora, ao mesmo tempo em que incorpora sua personalidade musical e outras referências. Em entrevista, o pianista declara que, para elaborar seus arranjos, prefere ouvir gravações ou ler melodias cifradas como ponto de partida:

Às vezes, eu prefiro ouvir uma gravação, como a Sônia Rubinsky tocando, e tirar de ouvido as harmonias, do que pegar a partitura do Ernesto Nazareth e ficar vendo. [...] Ou, às vezes, eu prefiro pegar um regional de choro tocando Nazareth do que um pianista clássico tocando Nazareth. Ou, às vezes, uma partitura com melodia e cifra é perfeito para mim porque você tem o resumo do que é a obra. Eu fico com muito mais liberdade para criar, do que se pegasse a partitura do Ernesto Nazareth e lesse. (GOMES apud MARQUES, 2017, p. 21)

Dessa forma, Gomes busca os pontos estruturais – melódicos, rítmicos e harmônicos – da obra para elaborar o arranjo, conduzindo variações sobre esses pontos (MARQUES, 2017, p. 21). Tal prática é comum aos músicos populares em geral, já que a busca por recursos necessários para a interpretação se dá através da escuta de intérpretes renomados, da transcrição de gravações, da oralidade, dentre outros meios; tendo em vista que geralmente as partituras não contêm todos os elementos de forma objetiva (como a melodia cifrada citada por Gomes).

A partir da afirmação de Gadamer (apud OESTREICH, 2014, p. 185), de que todo ser humano é um ser histórico, pois está sempre inserido na tradição, pode-se inferir que, no caso do músico popular, o relacionamento com a tradição musical confere possíveis distanciamentos e liberdades em relação ao que é transmitido. Nesse sentido, Oestreich (2014, p. 185) elenca três atitudes para com a tradição que compõem as mudanças históricas: conservação, rejeição ou inovação. Já que cada indivíduo tem um possível *horizonte* de questionamentos e interpretações dentro de uma perspectiva finita atrelada à tradição, quando o músico se articula com o passado, permite que seu horizonte se funda a outros (OESTREICH, 2014, p. 186). Portanto a *experiência hermenêutica*, segundo Gadamer (apud

OESTREICH, 2014, p. 186) consiste em a “deixar valer a tradição em suas próprias pretensões, e não no sentido de um mero reconhecimento da alteridade do passado, mas de reconhecer que ela tem algo a nos dizer”. O autor ainda salienta que a tradição tem sua própria *linguagem*, diante da qual a relação estabelecida deve ser *dialética* (GADAMER apud OESTREICH, 2014, p. 186). Como “o nosso próprio pensamento é, em grande parte, fruto de um desenvolvimento histórico e herdeiro de questões estabelecidas pela tradição” (OESTREICH, 2014, p. 190), a *compreensão da tradição* musical permite ao músico reconhecer-se como pertencente a essa tradição e buscar na modernidade elementos para sua postura dialética.


Como arranjador, Gomes demonstra conhecimento do universo do choro e da produção musical dos demais pianeiros, sendo que, além de dialogar com eles, faz diversas referências em seus arranjos. Dentre os elementos que o pianista traz para seus arranjos, pode-se constatar: o violão de sete cordas e suas baixarias; a rítmica do cavaco; os baixos em oitavas intercaladas de Tia Amélia; variações melódicas de Radamés Gnattali; o “staccato perfeito” e o “fraseado leve” de Carolina Cardoso de Menezes (MARQUES, 2017). Destaca-se a intensidade dessa influência sobre o pianista ao empregar o termo “Pianeirando” como indicação de andamento na partitura do arranjo de *Odeon*, de Ernesto Nazareth⁸. No álbum *No tempo da Chiquinha*, Gomes demonstra preferência por preservar boa parte das estruturas rítmicas e harmônicas, adicionando inovações sem descaracterizar o material original, o que, segundo ele, é uma característica comum entre vários pianeiros: “Eu acho que todos têm essa veia de chorão mesmo ao tocar. Você encontra gravações de todos eles tocando normal, sem inventar muito, um tema com acompanhamento. Mas ao mesmo tempo, tem alguns que vão muito além” (GOMES apud MARQUES, 2017, p. 161).

4.1 Arranjo de *Gaúcho* (Chiquinha Gonzaga)

Na primeira faixa do álbum, *Gaúcho*, também conhecido como *Corta-jaca*, Gomes já demonstra seu modo de dialogar com a tradição pianeira (ex. 1).


⁸ Disponível em: <<http://www.herculesgomes.com.br/partituras>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

Original: *Batuque*



Piano

Arranjo:



Exemplo 1: Introdução original de *Gaúcho* (Chiquinha Gonzaga) e a introdução do arranjo de Hercules Gomes.

Na introdução original, chamada de “Batuque” por Gonzaga, são utilizados quatro compassos intercalando tônica e dominante num ritmo de tango brasileiro. Gomes mantém a mesma estrutura harmônica, inclusive preservando a maioria das inversões de baixo. O arranjador adiciona uma frase de preparação para a estrutura da introdução, numa alusão à baixaria feita por instrumentos graves, e dobra a quantidade de compassos, sendo que na segunda repetição ele realiza uma leve diminuição gradual da dinâmica. Outro recurso utilizado por Gomes é a síncopa cheia, isto é, o preenchimento do compasso com todas as semicolcheias, recurso bastante explorado por pianeiros como Ernesto Nazareth e Carolina Cardoso de Menezes (MARQUES, 2017, p. 48). Esse recurso intensifica a questão rítmica no piano, se aproximando da percussão do choro. Na própria introdução de *Gaúcho*, Hercules Gomes adiciona elementos de síncopa cheia em relação à estrutura original, reforçando a ideia percussiva do “batuque” pretendida por Gonzaga (ex. 2).



Exemplo 2: Trecho da introdução do arranjo de Hercules Gomes sobre *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga. Estão circulosos os elementos da síncopa cheia.

Parece ser nesse sentido a já citada afirmação do arranjador de que os pianeiros “tocavam normal” e “sem inventar muito” (GOMES apud MARQUES, 2017, p. 161). Essa é uma referência marcante para Gomes, pois mesmo com diversos recursos adicionados, o arranjador não se coloca acima da obra ou mesmo da linguagem na qual se situa; pelo contrário, Gomes busca neles as referências para seu trabalho. Nesse sentido, Gadamer (2010, p. 131) afirma que “A maior ambição daquele que interpreta não pode ser outra senão que nossa interpretação também permaneça uma fala intermediária, que ela se insira na releitura dos textos originais como óbvia e aí desapareça”. Em relação ao acompanhamento da melodia, Gomes procede de forma similar em relação à natureza rítmica e harmônica (ex. 3).

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Original', features a vocal line (Canto) in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The accompaniment consists of block chords: Dm, A7/E, Dm, and A7/E. The bottom staff, labeled 'Arranjo', shows a piano accompaniment in the bass clef with a more rhythmic and arpeggiated texture. The chords are: Dm, Dm/F, A7/E, A7/G, Dm, Dm/F, A7/E, and A7/G. The 'Arranjo' version includes a dynamic marking of *mf*.

Exemplo 3: Quatro primeiros compassos originais da parte A de *Gaúcho* (Chiquinha Gonzaga) e o mesmo trecho no arranjo de Hercules Gomes. Análise harmônica adicionada.

Nesse trecho, Gomes propõe pequenas alterações na melodia (antecipações e elementos de síncopa cheia) e no acompanhamento. Em relação a esse, o arranjador preserva a estrutura rítmica acrescentando semicolcheias (terceira e oitava do compasso) como elemento de síncopa cheia. Em cada compasso, Gomes utiliza um baixo seguido de um arpejo descendente que finaliza sobre outro grau da harmonia, estabelecendo consecutivas inversões de baixo⁹ (cf. análise harmônica no ex. 3).

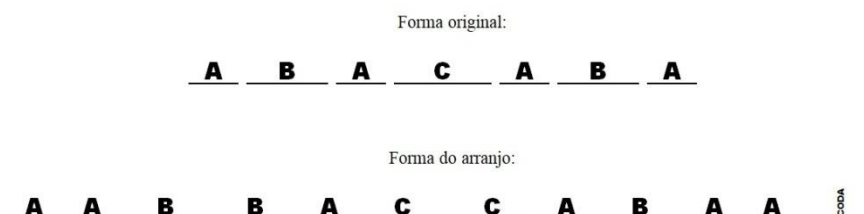
4.2 Arranjo de *Água do Vintém* (Chiquinha Gonzaga)

No arranjo de *Água do Vintém*¹⁰, segunda faixa do CD, Hercules Gomes continua operando com semelhanças ao arranjo anterior, confirmando sua personalidade musical como

⁹ Tal recurso é bastante utilizado por pianeiros como Ernesto Nazareth e Tia Amélia.

¹⁰ Publicada originalmente em 1897, a composição de Chiquinha Gonzaga se refere à água do chafariz do Vintém, vendida em domicílio e muito apreciada no Rio de Janeiro no início do século XX (DINIZ apud GONZAGA, 2011a).

arranjador. Nesse arranjo, Gomes prolonga a forma original, mantendo a forma rondó, porém duplicando algumas partes (ex. 4). Tal recurso é frequente nos arranjos do pianista, já que ele utiliza a repetição como meio de executar variações, principalmente melódicas. Nos últimos 19 compassos, é acrescentada uma “coda”, na qual o pianista improvisa sobre uma base harmônica até o final do arranjo.



Exemplo 4: Forma original de *Água do vintém* (Chiquinha Gonzaga) e a forma do arranjo de Hercules Gomes.

Gomes faz uma mudança significativa na estrutura da composição quando não executa os dois primeiros compassos da parte C, diminuindo de 10 para 8 compassos sua extensão. Os compassos extraídos, que desempenham um papel de preparação harmônica do novo trecho, são de certa forma substituídos por uma frase na região grave do piano, aludindo à baixaria do choro (ex. 5).



Exemplo 5: Trecho do arranjo de Hercules Gomes sobre *Água do Vintém*, de Chiquinha Gonzaga (compassos 57 e 58). A transição entre as partes A e C, de tonalidades diferentes, é conduzida pela frase da mão esquerda.

Hercules Gomes explora de forma mais intensa a baixaria depois das exposições da parte C, quando o baixo passa a executar a melodia (com variações) e a mão direita desenvolve o acompanhamento na parte A. Continuando a forma, na parte B, o arranjador desenvolve um esquema de pergunta e resposta, no qual a melodia é dividida em trechos na mão direita, intercalado com respostas na mão esquerda (ex. 6).

Exemplo 6: Trecho do arranjo de Hercules Gomes sobre *Água do Vintém*, de Chiquinha Gonzaga (compassos 90 a 101). O trecho inicia com a melodia a cargo do baixo, seguida por perguntas e respostas melódicas entre a mão direita (círculos) e esquerda (retângulos).

Em ambos os arranjos, Hercules utiliza o piano como uma redução do grupo chorão. Além das características já mencionadas, curioso que o pianista não utiliza variações de andamento (rubato estrutural), pouco utilizadas por grupos de choro e pianeiros antigos, se limitando a pequenos rubatos melódicos (Faria, 2004, p. 92).

5 Considerações

Diante do exposto, pode-se inferir que Hercules Gomes recorre à tradição musical pianeira, e no caso apresentado neste trabalho à obra de Chiquinha Gonzaga, para estruturar o CD *No tempo da Chiquinha*. Nos arranjos, a exemplo de *Gaúcho* e *Água do Vintém*, o pianista busca não descaracterizar a composição original, ao mesmo tempo em que vincula diversos elementos que demonstram sua personalidade como arranjador. Mesmo com essa remodelagem em relação à obra original, Gomes se coloca numa postura dialética para com o passado pianeiro e a tradição de choro, resgatando-os e acoplando elementos da modernidade para confirmá-los.

Referências:

ARAGÃO, Helena. Disco restaurado traz registro inédito da voz de Chiquinha Gonzaga e de seu solo ao piano. *O Globo*, 26 de junho de 2015. Disponível em: <oglobo.globo.com/cultura/disco-restaurado-traz-registro-inedito-da-voz-de-chiquinha-gonzaga-de-seu-solo-ao-piano-16966156>. Acesso em: 23 jan. 2020.

- FARIA, Antonio Guerreiro de. O pianismo de Nazareth em tempo *rubato*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 10, p. 89-95, 2004.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GOMES, Hercules. *No tempo da Chiquinha*. Hercules Gomes (Intérprete, piano). São Paulo: Estúdio Arsis, 2018. Compact Disc.
- GONZAGA, Francisca. *Água do Vintém*. Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, 2011a. Disponível em: <www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/agua-do-vintem_piano.pdf>. Acesso em: 07 fev. 2020. 1 partitura.
- GONZAGA, Francisca. *Bíonne*. Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, 2011b. Disponível em: <www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/bionne_adeus_piano.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2020. 1 partitura.
- LIMA, Sonia Regina Albano de. A representação simbólica no discurso musical. In: LIMA, Sonia Regina Albano de (Org.), *Performance musical em perspectiva*. São Paulo: Cartago Editorial, 2019. p. 215-231.
- MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. 146f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2009.
- MARQUES, André Repizo. *Interpretações da música de Ernesto Nazareth: pianistas, pianeiros e os chorões*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.
- OESTREICH, Danton Guilherme. Interpretação e Performance do Texto Musical pela Hermenêutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 183-196, 2014.
- OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. *Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.