



Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos

*Marcelo Verzoni**

Resumo

Neste artigo, o autor tem como objetivo principal apontar diferenças entre os compositores-pianistas Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), que atuaram intensamente na vida musical do Rio de Janeiro desde a segunda metade do século XIX até os primeiros anos da década de 1930. O artigo foi desenvolvido a partir da constatação de ambos serem tratados da mesma maneira por diversos autores de Histórias da Música no Brasil. Esta postura, reducionista e simplificador, pode ser explicada por serem estes autores, majoritariamente, pessoas ligadas ao mundo da música de concerto e por não terem se aprofundado no exame das produções destes artistas mais populares. A partir de um exame mais pormenorizado de questões de origem familiar, de formação social, de posicionamentos políticos e estéticos, de características psicológicas individuais, observando também os ambientes que ambos frequentavam e os públicos que desejavam alcançar, o autor constrói um texto que traz à luz diferenças profundas entre as pessoas e as produções musicais de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth.

Palavras-chave

Chiquinha Gonzaga – Ernesto Nazareth – piano – música de salão – tango – polca – habanera – século XIX – música no Brasil.

Abstract

This article points out the differences between the composer-pianists Chiquinha Gonzaga (1847-1935) and Ernesto Nazareth (1863-1934), who worked extensively in Rio de Janeiro's musical life since the second half of the nineteenth century to the early years of the 1930s. Its line of reasoning calls attention to the fact that both musicians were treated in the same way by different authors of Music History in Brazil. That reductionist and simplistic approach can be explained by the fact these authors were mostly associated with concert music and did not carry a deep research on the music by popular artists. By examining issues of family origin, social formation, political and aesthetic positions, individual psychological characteristics, as well as the social milieu and the kind of public they aimed to reach, this article brings to light the profound differences between Gonzaga's and Nazareth's personalities and musical productions.

Keywords

Chiquinha Gonzaga – Ernesto Nazareth – piano – salon music – tango – polca – habanera – 19th century – music in Brazil.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marceloverzoni@uol.com.br.



O objetivo deste trabalho é confrontar alguns aspectos dos percursos de dois músicos cariocas nascidos no século XIX: Chiquinha Gonzaga (1847–1935) e Ernesto Nazareth (1863–1934). Tomamos a decisão de tratá-los conjuntamente por terem sido, ambos, pianistas de destaque; cultores, portanto, de um instrumento muito mais afeito aos elegantes salões do Rio de Janeiro que aos ambientes frequentados por pessoas oriundas de camadas sociais mais modestas. Outro motivo é o fato de tantas vezes serem citados lado a lado, o que nos leva a crer que sejam compreendidos como pertencentes a uma mesma estética. À guisa de exemplificação desse fenômeno, tomemos dois textos que tratam Chiquinha e Nazareth como membros de uma mesma linhagem. Mariza Lira (1997, p. 132-133), primeira biógrafa de Francisca Gonzaga, transcreve a seguinte matéria de Gastão Penalva, publicada na edição do *Jornal do Brasil* de 18 de outubro de 1939:

Dois músicos do Brasil contemporâneo merecem, sobre todos, a nossa consagração e a nossa estima: Chiquinha e Ernesto Nazaré. São os mais representativos da arte puramente brasileira. Jamais urdiram um só compasso que se deixasse influenciar de alma estranha, saindo tudo ao reflexo da sua própria alma. Descreveram a nossa terra e a nossa gente no teor delicado de composições características que não logram nem comportam imitação. Simplesmente porque eles não imitaram. Seria o mesmo que arremedar na mata o canto do sabiá ou deturpar numa tela a placidez merencória de um luar. Ambos passaram, um após outro. Chiquinha, em meio aos seus, com uma oração (que por certo pôs em música) à flor dos lábios moribundos. Ernesto, de pé, no fundo de uma cachoeira, entre lírios, com a casta sinfonia das águas a se infiltrar pelos ouvidos surdos. Morreram como viveram.

E eu, que os prezei como a irmãos, rogo daqui, para a sua memória, uma terna saudade e, para a sua arte, uma expressão de agradecido afeto.

Quando outra coisa não nos houvesse legado, umas singelas páginas musicais de que amanhã ninguém se lembrará, foi Chiquinha Gonzaga quem, um dia de Finados, levando flores aos seus mortos de Catumbi, descobriu no chão raso, rasteiro e humilde como as ervas que o vestiam, e fê-lo erguer em monumento, o túmulo do homem-sol que imaginou o Hino Nacional.

Edinha Diniz (2009, p. 130), em seu excelente ensaio biográfico dedicado a Chiquinha, transcreve matéria publicada na edição do *Jornal do Commercio* do dia 22



de setembro de 1943, assinada por Andrade Muricy, que também aborda Chiquinha e Nazareth como compositores de um mesmo segmento:

Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre, tomou direto contato com a massa, sem esforço, e como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas “para dançar”. Isso o humilhava... Queria ser “ouvido” e se não lhe davam atenção, parava.

Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento.

Toda a vida de Chiquinha Gonzaga era isto: puro sentimento.

Nesse texto, Muricy destaca algumas diferenças entre os dois músicos. No entanto, mais uma vez os seus nomes aparecem citados lado a lado, o que nos faz pensar em alguma identificação estética ou, pelo menos, em algum tipo de semelhança quanto aos gêneros dos quais se serviram para construir suas composições. A matéria, não por acaso, é sobre Chiquinha e Nazareth; não sobre Chiquinha e Villa-Lobos, ou sobre Nazareth e Henrique Oswald.

Nesse contexto, porém, chama atenção o fato de não termos conhecimento de qualquer contato pessoal entre os dois. Embora tenham vivido na mesma época e na mesma cidade, não há notícia de qualquer aproximação, ainda que ambos fossem músicos profissionais. Imaginamos que, eventualmente, possam até ter frequentado os mesmos ambientes.

Sabemos que Chiquinha teve muitos amigos. Citem-se os nomes de Joaquim Callado Jr., Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes, apenas a título de exemplificação. Callado Jr. foi seu protetor incondicional, tendo a amizade entre os dois provocado ciúme na mulher do flautista. Quanto à amizade de Chiquinha com o maestro Henrique Alves de Mesquita – a quem, em 1889, dedicaria o tango “Só no choro” –, sabemos que ela lhe frequentava a casa, situada na rua Formosa (hoje



General Caldwell), pois lá teria apresentado pela primeira vez, em 1877, a polca “Atraente”, na presença de Callado Jr. e de outros “chorões”. Em 1889, Francisca consegue aproximar-se também de Carlos Gomes. O compositor chega ao Rio de Janeiro em julho e o imperador promete-lhe montar sua ópera *O escravo*. Como o fato não se concretiza, colegas e amigos se mobilizam para ajudar a viabilizar a montagem. Chiquinha faz questão de colaborar e organiza um concerto que se realiza no dia 30 de agosto. Na ocasião, executa ao piano e rege, de sua autoria, a grande valsa para orquestra intitulada “Carlos Gomes”, dedicada ao próprio. Com esse gesto consegue conquistar a atenção do compositor, que lhe dá uma foto da qual jamais se apartará. Até a morte conservará a foto sobre seu piano. Essa aproximação com Carlos Gomes, aliás, significa para ela uma atenuante em relação à maneira como é desprezada por alguns músicos ligados ao Conservatório de Música (cf. Diniz, p. 159-161). Mais tarde, ainda escreveria outra valsa dedicada a Carlos Gomes, intitulada “Saudade”, que nunca foi publicada. Não sabemos em que época essa obra teria sido composta. O título faz-nos pensar que isso tenha ocorrido após a morte do compositor, no ano de 1896. Como agora podemos constatar, Chiquinha Gonzaga dedicou obras a diversos músicos; mas nenhuma a Ernesto Nazareth.

Quanto a Nazareth, também foi amigo de Henrique Alves de Mesquita, a quem dedicou o tango “Mesquitinha”. Mantinha relações fraternas com Heitor Villa-Lobos, que lhe dedicou nada menos importante que a peça inicial da monumental série de *Choros*, e a quem ele, Nazareth, dedicou um belo “Improviso (estudo para concerto)”. Sabemos que era admirado por Henrique Oswald, a quem dedicou o tango “Batuque”, e teve contato com pianistas internacionais que aqui se apresentaram (como Arthur Rubinstein e Miécio Horszowski); e que despertou o interesse de Darius Milhaud, que chegou ao Rio de Janeiro em 1917. No entanto, curiosamente, não temos notícia de nenhum contato com Chiquinha Gonzaga, embora ambos residissem no Rio de Janeiro e atuassem como pianistas.

Luiz Antonio de Almeida, um dos biógrafos de Ernesto Nazareth, demonstrou que a dedicatória do tango “Está chumbado” que aparece na recente edição da *Fermata* (São Paulo) – “à gentil Francisca Gonzaga” – é falsa. O estudioso chama atenção para essa e também para outras dedicatórias que aparecem apenas na referida edição, ausentes dos manuscritos ou das edições publicadas durante a vida do compositor. O tango fora publicado sem dedicatória por seu título fazer alusão a um conhecido do compositor que costumava exagerar no consumo de bebidas alcoólicas; daí a expressão irônica “está chumbado”. Para ser discreto em relação ao amigo bebedor, Nazareth, ao publicar o tango, teria omitido o nome do dedicatário. O exemplo do tango “Tenebroso” (1913), “ao bom e velho amigo Satyro Bilhar”, mostra que era absolutamente normal, para Nazareth, dedicar uma



peça a algum músico do círculo dos chorões. Portanto, poderia ter dedicado alguma obra a Chiquinha Gonzaga; mas não o fez.

Algumas das questões que levantamos podem parecer, à primeira vista, sem importância. No entanto, remetem-nos a determinadas questões musicológicas. Achamos curioso o fato de o nome de Ernesto Nazareth aparecer regularmente em listas de compositores que teriam produzido músicas classificadas genericamente como choros. Sabemos que nunca fez parte de grupos de chorões e que, em seus manuscritos, não chamava às suas peças choros. Ao que tudo indica, não se sentia pertencente àqueles grupos. É bem provável que se considerasse um músico mais refinado. E, realmente, em suas composições lançava mão de recursos que apontavam para um aprimoramento maior. O fato de ter classificado o seu *Noturno* – peça de inspiração absolutamente chopiniana – como “opus 1”, dá-nos o que pensar. A obra foi composta por volta de 1920, época em que Nazareth já tinha mais de 120 peças publicadas. A classificação, portanto, faz-nos imaginar que ele encarasse aquele *Noturno* como pertencente a outro universo; eventualmente mais erudito.

O fato de os nomes de Chiquinha Gonzaga e de Ernesto Nazareth aparecerem tantas vezes lado a lado também desperta o nosso interesse. Teriam eles alguma semelhança enquanto pessoas? Seriam músicos de ideais estéticos parecidos? Seriam as suas obras classificáveis sob uma mesma rubrica? Como proceder se levarmos em consideração a simplicidade das peças de Chiquinha e a complexidade (bem maior) das de Nazareth? Essas questões nos interessam na medida em que desejamos esclarecer que tipo de história da música julgamos possível construir. Em um artigo intitulado “A arte”, Henri Zerner (1976, p. 145) afirma que

A história tradicional da arte continua [...] a funcionar. [...] Ela quer ser restituição do passado artístico, e soube definir o seu objetivo: fazer o inventário das obras, estabelecer a biografia dos artistas, decifrar a autoria e a data das obras a partir de sinais exteriores (assinaturas, documentos de arquivos, tradições antigas etc.), dizer a data e a autoria mediante o estilo a partir dos dados exteriores, e, enfim, reconstituir, pelo estudo dos textos, a maneira pela qual as obras foram vistas e foram compreendidas.

Será que continuamos presos a essa maneira de operar? Lancemos um olhar de cunho mais sociológico sobre as personalidades de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, numa tentativa de localizar eventuais razões que expliquem a ausência de contato entre eles. Examinemos inicialmente alguns elementos biográficos que, ao serem confrontados, poderão eventualmente revelar posicionamentos ideoló-



gicos, influenciados talvez pela origem social de cada um, pelas mentalidades dos ambientes em que foram criados e, talvez, pela própria capacidade individual de elaborar experiências adquiridas e construir algo próprio a partir da transformação dessas vivências.

Começamos por Francisca Edwiges Neves Gonzaga, que nasceu no dia 17 de outubro de 1847, fruto de uma ligação ilegítima entre o militar José Basileu Neves Gonzaga, de cor branca, e Rosa Maria de Lima, mestiça e solteira. Sabemos que a família do pai, que mantinha ligações com o general conde de Caxias, opunha-se à oficialização daquela relação, considerada desfavorável à carreira militar de José Basileu. Ele, porém, decide reconhecer a criança. Chiquinha recebe uma educação esmerada. O cônego Trindade ministra-lhe aulas de escrita, cálculo, leitura e catecismo; as aulas de música ficam a cargo de um maestro. O ambiente musical na casa dos Neves Gonzaga é animado também pelas visitas de Antonio Eliseu, tio paterno, padrinho de batismo de Francisca e flautista. É ele quem organiza a parte musical da festa do Natal de 1858, durante a qual Chiquinha, de apenas 11 anos de idade, apresenta sua primeira composição: uma “Loa ao menino Jesus”, elaborada com versos do irmão Juca.

Pouco depois de completar 16 anos – justamente em 1863, ano do nascimento de Ernesto Nazareth –, Francisca desposa um rico proprietário de terras. A cerimônia ocorre na matriz de Santana, contando com a presença do Marquês de Caxias. O documento do matrimônio refere-se a Francisca como “filha legítima” do major José Basileu Neves Gonzaga e D. Rosa Maria de Lima Neves Gonzaga. Três anos antes, pouco antes de passar a servir no gabinete de Caxias, agora nomeado ministro da Guerra, o major Basileu conseguira reformar os registros dos seus quatro filhos. A partir de agora Francisca tem todas as condições necessárias para brilhar no salões da corte de Dom Pedro II. Como presente de casamento, recebe do pai um piano. O dia a dia do matrimônio revela-se um desastre e ela, depois de uma primeira tentativa de separação, em 1868 rompe definitivamente com o marido. A partir de então fecham-se-lhe as portas da casa dos pais e ela acaba sendo adotada pelo ambiente musical boêmio, protegida inicialmente sobretudo por Joaquim Callado Jr., líder do conjunto musical Choro carioca, também conhecido como Choro do Callado. Francisca instala-se com o filho mais velho numa casa modesta situada no bairro de São Cristóvão, onde se faz professora de piano. Inicia-se para ela um período de grandes dificuldades pela discriminação que passa a sofrer. Essa situação só melhoraria por volta de 1885, quando começaria a conquistar mais respeito por seu trabalho. Em janeiro de 1869 sai publicada a polca “Querida por todos”, de Joaquim Callado Jr., dedicada à “Exma. Sra. D. Francisca H. N. G.” No passar dos anos, começa o conjunto Choro carioca a ser requisitado para tocar também em casas com piano. Faz falta um bom pianista, Callado Jr. por isso convida



Francisca para atuar no conjunto. É assim que ela passa a tocar em bailes, recebendo por noite dez mil réis. Sabemos que, em 1876, a acompanha o filho João Gualberto, um clarinetista de apenas 12 anos, que ganha dois mil réis.

Em fevereiro de 1877, Chiquinha publica pela editora da Viúva Canongia a polca “Atraente”; em março sai sua valsa “Desalento”, em maio “Harmonias do coração” (valsas), em julho “Não insistas, rapariga!” (polca) e em setembro (ou outubro) o seu primeiro tango: “Sedutor”. Esses lançamentos fazem com que seu nome, a partir de então, passe a ser cantarolado pelas ruas em maldosas quadrinhas satíricas, sobretudo depois que ela contrata um moleque para vender suas músicas pela cidade. Algumas vezes, o menino volta com a mercadoria danificada. Pessoas da família da compositora, ao encontrarem-no pelas ruas, estragam as partituras, consideradas produto da vergonha. Aqui estamos diante de um exemplo de ressignificação de um objeto: simples folhas de papel impresso são vistas como representação de gestos ligados a um rompimento com as normas sociais e, conseqüentemente, nocivos à manutenção do *status quo* da sociedade do Rio de Janeiro de então. Em 1879, Chiquinha transfere-se para a editora de Arthur Napoleão & Miguez, onde se mantém por alguns anos. Durante esse período, aperfeiçoa seus conhecimentos musicais com Arthur Napoleão, eminente pianista português aqui radicado desde 1866.

Curiosamente, é também em 1877 que Ernesto Júlio de Nazareth compõe a sua primeira polca. “Você bem sabe”, composta pelo rapaz de apenas 14 anos, é lançada em dezembro de 1878 graças ao entusiasmo de Arthur Napoleão.

Nazareth havia nascido no dia 20 de março de 1863. Incentivado pela mãe ao estudo de piano, fica sem este apoio aos dez anos, quando a mãe falece e o pai se posiciona contra o estudo de música e até o proíbe de tocar piano. Ernesto insiste tanto que o pai acaba cedendo. Uma condição, porém, é de que não toque se o pai estiver em casa. Depois de ter a sua primeira polca publicada por Arthur Napoleão & Miguez, tem a segunda – “Cruz, perigo!” (composta em 1879) – publicada em 1880 pela Casa Viúva Canongia. E surgem outras durante a década de 1880, quase inteiramente dedicada a polcas. Os nomes são bastante curiosos: “Não caio noutra!!!”, “A fonte do suspiro”, “Teus olhos cativam”, “Beija-flor, Não me fuja assim”, “A fonte do lambari”, “A bela Melusina” e “Atrevidinha”.

Um aspecto que chama atenção refere-se ao fato de Chiquinha ter publicado suas primeiras polcas pela editora da Viúva Canongia em 1877, transferindo-se dois anos depois para a editora de Arthur Napoleão & Miguez. Ernesto Nazareth, por sua vez, é lançado em 1878 pela firma de Arthur Napoleão. Entretanto, tem sua segunda polca, “Cruz, perigo!”, publicada em 1880 pela Casa Viúva Canongia. Faz, portanto, um caminho exatamente inverso ao dela. Até a presente data não tivemos acesso a documentos que nos ajudem a compreender as motivações para tais transferências, mas esses deslocamentos parecem-nos de algum interesse.



Em março de 1880, Nazareth apresenta-se como recitalista no salão do Clube Mozart, pouco antes de completar 17 anos de idade. Graças ao sucesso obtido, os tios decidem mandá-lo estudar na Europa. Este intento, porém, não se concretiza pela escassez de meios. E Nazareth carregaria pelo resto da vida certo complexo por não poder, como alguns dos seus contemporâneos, gozar de uma formação musical na Europa.

No que se refere à concretização de desejos de viagens, a vida de Chiquinha Gonzaga foi bem diferente. Na primeira década do século XX, pôde fazer três longas viagens à Europa, sempre em companhia de Joãozinho, seu companheiro. A primeira foi de 1902 a 1903 e estendeu-se a Portugal, Espanha, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra e Escócia. Durante o primeiro giro, quando passava por Berlim, descobriu peças suas publicadas por lá, o que a deixou extremamente surpresa, já que ninguém lhe pedira autorização. A segunda viagem realiza-se em 1904 e tem como destino Portugal. Em 1906 os dois viajam mais uma vez a Portugal, instalando-se em Lisboa, no distante bairro de Benfica. Essa terceira permanência estende-se até meados de 1909. Nessa ocasião, recebe em Lisboa a visita do irmão Juca, que é cônsul do Brasil em Glasgow, na Escócia. Consta que Chiquinha, ao permanecer tanto tempo longe do Brasil, estaria tentando escapar dos problemas causados pelos filhos. Seja lá como for, podemos verificar aqui uma diferença radical em relação às possibilidades materiais de Ernesto Nazareth, que trilhou uma vida extremamente modesta, apesar do dinheiro que a sua música gerou aos seus editores.

Informa-nos Baptista Siqueira (1967, p. 55), um dos biógrafos de Nazareth, que entre 1884 e 1886 o músico vive um período de reflexão, interrompendo o fluxo de suas composições do gênero ligeiro para se dedicar “à música séria dos recitais”. E, de fato, em 1885 ele apresenta-se em diversos clubes do Rio de Janeiro: no Rio Comprido, no Engenho Velho (duas vezes), no Riachuelense do Engenho Novo e no São Cristóvão. No ano seguinte, toca também no Clube Rossini. Segundo o *Jornal do Commercio* (29/6/1885) na segunda apresentação no Engenho Velho, toca juntamente com Alfredo Pereira “uma grande e difícil fantasia da ópera *Norma*, arranjada por Thalberg”. A intenção de ir estudar na Europa e a série de apresentações feitas por Nazareth entre 1884 e 1886, época que vai dos 21 aos 23 anos de idade, apontam-nos para uma ambição relacionada a uma possível carreira de virtuose. É interessante que, na segunda apresentação no Engenho Velho tenha apresentado uma difícil fantasia arranjada por Thalberg, um dos maiores pianistas do século XIX, cujo brilhantismo chegara a desafiar a supremacia absoluta de Franz Liszt. Ao que tudo indica, estava ocupado com a chamada “música séria dos recitais”, bem de acordo com a expressão utilizada por Baptista Siqueira. Temos até notícia de que Guiomar Novaes elogiava a maneira como ele interpretava *Valsas*



de Chopin. E, de fato, suas composições revelam-nos alguma coisa híbrida, sendo por vezes quase “música de concerto”. Talvez isso explique, aliás, o motivo de ele ser – dentre os compositores de polcas, valsas e tangos – aquele que mais frequentemente encontramos no repertório de músicos de formação acadêmica.

A partir da década de 1890, as composições de Nazareth apresentam acabamentos sofisticados, que nos remetem ao repertório europeu de tradição chopiniana. Com o passar do tempo, interessa-se menos pela polca, o gênero preferencial dos chorões. É verdade que iniciara sua carreira compondo polcas; mais adiante adotara também a valsa, que considerava o seu gênero nobre, e fixara-se definitivamente como compositor de tangos. Chegou a receber a alcunha de “rei do tango”. Com o passar dos anos, o aprimoramento das suas composições despertou muito interesse junto a alguns músicos de formação acadêmica. Em dezembro de 1922, por exemplo, Luciano Gallet organiza no Instituto Nacional de Música uma audição de 30 Compositores Brasileiros (peças breves para piano), apresentados por alguns alunos seus. Toda a segunda parte é dedicada a Ernesto Nazareth, que executa ele mesmo os tangos “Brejeiro”, “Nenê”, “Bambino” e “Turuna”.

No caso de Chiquinha, sabemos que aproveitou o contato que manteve com Arthur Napoleão para aprimorar seus conhecimentos musicais. No entanto, não temos notícia de que tenha alimentado qualquer ambição quanto a uma carreira de pianista virtuose. Ainda na casa dos pais, havia aprendido piano como ornamento, numa época em que o estudo de música fazia parte da educação das moças de sua classe. O piano, para a sua família, era apenas marca de *status* social. O seu aprendizado fora-lhe oferecido como adorno para sua educação de sinhozinha. O fato de o pai ter-lhe dado um piano de presente de casamento mostra que, até aquele momento, ele não via nada de negativo no fato de a filha cultivar a prática musical. Sabemos, no entanto, que a sua atitude mudaria mais tarde. Como Francisca, depois de abandonar o marido, vira-se obrigada a sobreviver como professora de piano, o pai passou a maldizer o antigo professor de música da filha. Esse fenômeno, aliás, pode ser observado até os dias atuais. É muito comum aos pais de segmentos sociais mais elevados incentivar os filhos ao estudo de música. Esse estudo, no entanto, deve-se restringir a um papel de adorno. Caso o filho (ou filha) resolva abraçar a profissão de músico, normalmente esses pais passam a desaprovar a escolha e a lutar contra essa opção.

Quanto aos gêneros cultivados por ela, verificamos uma ausência total de preconceito. Enquanto Nazareth se incomodava profundamente se alguém se referisse aos seus tangos como maxixes, Chiquinha transitava com toda liberdade pelos mais diversos gêneros populares da época, sem quaisquer restrições. Especialmente depois de 1885, época em que começa cada vez mais a escrever música para teatro, considera absolutamente compreensível a preferência do públi-



co pelo maxixe, que costumava ser inserido no final da apresentação.¹ Para termos uma ideia da diversidade de gêneros que Chiquinha utilizava ao musicar alguma peça para teatro, tomemos como exemplo *Não venhas!*, peça de costumes cariocas, com texto de Batista Coelho, montada em 1904. Para essa produção, compôs nada menos do que 27 números, que aparecem na partitura original com as mais diversas denominações: dueto recitativo, lundu, dobrado carnavalesco, modinha, chula, hino maxixe, fado português, giga espanhola, samba e outras. O instrumental utilizado também é interessante. Todo o percurso da compositora demonstra identificação com determinado tipo de música, sem que isso, no entanto, implique em qualquer compromisso com formações previamente definidas. É bem possível que essa liberdade se tenha desenvolvido a partir de necessidades externas. Quando começou a rebelar-se contra a autoridade do marido, ele, para puni-la, obrigou-a a acompanhá-lo nas viagens que fazia a bordo do navio São Paulo com o intuito de transportar soldados e cargas para os campos de batalha. É sabido que Chiquinha, impossibilitada de tocar piano, passou então a utilizar-se de um violão.

Em outras ocasiões voltaria a demonstrar completo desprendimento quanto à escolha dos instrumentos para as suas apresentações. Em 1889, quando realizou o já referido concerto visando a levantar fundos para a montagem da ópera *O escravo*, de Carlos Gomes, concluiu o programa com o fado brasileiro “Caramuru”,

dançado e cantado a caráter, executado por violões, violas e pandeiros, por diversos amadores.

Ora, para este público, mesmo aquele habituado às revistas do ano nos palcos da Praça Tiradentes, isso representava total novidade. A essa época nem mesmo esses palcos davam entrada ao instrumental popular. As orquestras das companhias de operetas e revistas usavam sempre instrumentos mais nobres. O violão ainda sofria um estigma de maldição. É certo que já não dava cadeia, mas continuava sendo olhado com desprezo. (Diniz, p. 160-1)

Muitos anos depois, outro episódio ligado ao instrumental usado em sua música seria novo motivo de escândalo. Durante um almoço no Palácio do Catete, o poeta Catulo da Paixão Cearense queixou-se ao presidente Hermes da Fonseca pelo fato de, nas festas palacianas, nunca se executar música nacional. À época, o presidente estava casado com Nair de Teffé, mulher muito mais jovem do que ele, oriunda da aristocracia paulista e educada na Europa. É então que ela resolve consultar o seu ex-professor de violão, que lhe apresenta o tango “Corta-jaca”, de Chiquinha

¹ A ideia de “maxixe” refere-se mais a uma coreografia do que propriamente a um gênero musical.



Gonzaga. Numa festa diplomática ocorrida no palácio na noite de 26 de outubro de 1914, o “Corta-jaca” é apresentado ao violão. Nos dias que se seguem, a indignação através dos jornais é intensa. Até Rui Barbosa aborda o assunto, em sessão do Senado Federal. Dirigindo-se ao presidente da mesa, expressa-se com as seguintes palavras:

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao *corta-jaca*?

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (*Diário do Congresso Nacional*, 8/11/1914, p. 2.789 apud Diniz, p. 234-6)

No caso de Nazareth não existe essa liberdade quanto ao uso de instrumentos. Depois de sonhar inicialmente com uma carreira de virtuose, a vida inteira manteve-se fiel ao piano. Toda a sua obra, que reúne mais de 200 peças, foi escrita para piano solo. Nazareth conseguiu que muitos dos seus tangos resultassem em peças tecnicamente complexas, o que faz deles obras inacessíveis a pianistas amadores. Algumas vezes escolhe tonalidades demasiadamente difíceis. O tango “Carioca”, por exemplo, de 1913, foi composto em sol sustenido menor. Esse tipo de escolha nos faz automaticamente separar Ernesto Nazareth de outros compositores de polcas, valsas e tangos. Nesse aspecto, Chiquinha é uma representante mais típica dos pianistas que se dedicavam a esses gêneros, ficando Nazareth numa posição mais próxima dos compositores de formação acadêmica. Não sabemos se Nazareth ficava desgostoso ao assistir a suas composições executadas por meio de outras formações instrumentais. Sabemos, no entanto, que, de sua parte, sempre tratou suas obras como legítimas peças para piano. Embora se utilizasse de gêneros inspirados originalmente em danças, não gostava de tocar para pares dançantes. Queria que a sua música fosse atentamente escutada, atitude mais característica de compositores que se dedicam à música de concerto.



Outro aspecto de interesse para esta investigação é a atitude política de cada um. Na segunda metade da década de 1880, a abolição da escravatura e a proclamação da República foram acontecimentos de grande repercussão. Em face desses eventos, Chiquinha comportou-se como verdadeira ativista política. Sempre defendeu a ideia de se libertarem os escravos. Em determinada ocasião, trabalhou arduamente para comprar a alforria de um escravo músico, Zé Flauta. Ela própria, depois de abandonar a casa do marido, nunca voltou a ter escravos. Quanto ao novo regime político, sabemos que era republicana convicta e trabalhou muito durante a campanha. Mais tarde, porém, viria a desencantar-se com o governo de Floriano Peixoto.

Sobre Nazareth, nada podemos afirmar quanto à sua atitude durante a campanha em prol da abolição da escravatura. De maneira geral, sabemos que era uma pessoa formal e conservadora. É conhecida a admiração especial que nutria por Pedro II. Muitos anos depois da proclamação da República, ao ser lançada uma subscrição para a construção de um monumento em Petrópolis, em homenagem ao ex-imperador, Nazareth fez questão de dar a sua colaboração, apesar da limitação das suas disponibilidades financeiras.

Devemos destacar ainda a situação daquela época no que diz respeito aos direitos dos autores. Chiquinha Gonzaga, cofundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, desempenhou papel fundamental nessa luta. Atentemos para um relato de Djalma Bittencourt, publicado em 1960 na *Revista de Teatro*, da própria SBAT.

A SBAT não surgiu de um “enxerto”. Nasceu de uma semente cultivada muitos anos antes. Talvez 15 anos antes de sua fundação. Aí por volta de 1903 Chiquinha Gonzaga viajava pela Europa e num de seus passeios por uma rua de Berlim parou numa loja de músicas, entrou, folheou exemplares e encontrou nada menos do que isso: algumas composições musicais de sua autoria, autênticos sucessos no Brasil, editados magnificamente em Berlim! Quem autorizou a publicação dessas obras? – perguntou a maestrina de “Forrobodó”? Examina daqui, examina dali e chegam à conclusão de que Fred Figner tinha autorizado. Mas com que direito? É o que se discutiria no Brasil logo que Chiquinha Gonzaga voltasse. (Apud Diniz, p. 240)

Imaginamos que a situação vivida por Chiquinha no princípio do século XX, que lhe possibilitou três viagens à Europa, só tenha sido possível graças à garra com que soube defender os seus direitos. Lutou ativamente pelos direitos dos autores, o que fica claro através da sua participação ativa na SBAT, desde a sua fun-



dação. Nazareth, por sua vez, não tinha essa consciência aguçada e não foi capaz de administrar a própria obra a seu favor. Viveu sempre com dificuldades financeiras e, de acordo com uma entrevista concedida na década de 1930, passou oito anos sem possuir sequer um piano. A senhora Nair de Carvalho, frequentadora do círculo de Nazareth, abordou a situação econômica do compositor em entrevista concedida a Luiz Antonio de Almeida. Segundo ela, “Nazareth era muito pobre, quase nada lucrava com suas músicas. Tímido por natureza, quase humilde, por isso foi tão explorado pelas editoras, vendendo suas composições a ‘dez réis de mel coado’, mal cobrindo suas despesas diárias.”

As questões levantadas até aqui parecem, portanto, apontar para uma série de diferenças entre os dois músicos, refiram-se elas às personalidades, às mentalidades ou às composições produzidas por um e outro. Na juventude, Chiquinha Gonzaga levou uma vida pródiga. Bem casada – para os padrões da época –, ousou desafiar o marido, preferindo passar necessidades desde que pudesse gozar de liberdade. Trabalhou com tanta garra e afinco que conseguiu readquirir certo conforto material. Ou seja, por seu próprio esforço e pela notoriedade que foi obtendo, voltou a subir alguns degraus na escala social, diminuindo a distância entre a sua classe de origem e a posição que ocupou no fim da vida. Nas lutas que travava, não conhecia fronteiras: era destemida, ousada, corajosa e irreverente. Incomodou toda uma estrutura social e criou novos parâmetros no processo de emancipação da mulher. Toda sua história foi feita com uma sucessão de batalhas: por direitos iguais para homens e mulheres, pela música nacional, pelos gêneros populares e pelos direitos dos autores.

O caso de Ernesto Nazareth é completamente outro. Nasceu ao pé de um morro e a vida inteira teve um padrão de vida absolutamente modesto. Apesar da notoriedade que alcançou, nos últimos anos de vida nem piano tinha. Jamais desafiou padrões. Desejava apenas tornar-se um pianista virtuose. Para tal, sonhou com um período de estudos na Europa, que não se concretizou, causando-lhe profunda frustração. Ter designado o seu *Noturno* como “opus 1” diz muito sobre a sua opinião a respeito de suas outras obras. Aliás, opinião que chegou a expressar: consta que só no fim da vida haveria começado a acreditar que suas composições talvez tivessem, de fato, algum valor. Ao ser convidado a apresentar-se diante de Arthur Rubinstein, numa residência particular, levou uma lista de peças que preparara para a ocasião. Quando Rubinstein viu a lista (com peças de Chopin e outros compositores europeus) disse-lhe que já conhecia aquelas peças e que estava habituado a tocá-las; queria mesmo era escutar aquelas outras, que Nazareth tocava na antessala do cinema. E foi preciso muito esforço para convencer o músico brasileiro a tocar suas peças diante do grande pianista, de fama internacional. Afinal, considerava-as “menores”, sem importância.



Informações desse tipo mostram-nos quanto Nazareth se identificava – talvez inconscientemente – com os preconceitos de que era alvo a sua música. Via os salões como ambientes superiores aos teatros da Praça Tiradentes, que provavelmente considerava vulgares, assim como os maxixes. Mesmo sem pertencer às classes dominantes, havia introjetado seus valores, sem jamais questioná-los.

Quanto às composições produzidas por Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, as diferenças são igualmente numerosas. As peças de Chiquinha são tecnicamente mais simples, podendo ser aprendidas em um espaço de tempo mais curto. Já as obras de Nazareth, sobretudo as valsas e os tangos, revelam um compositor disposto a aprimorar constantemente as suas obras. A escrita é muito mais complexa (vejam-se inclusive as tonalidades) e as peças não se prestam a ser aprendidas rapidamente. A música de Nazareth, além disso, revela-nos um compositor com alguns ideais típicos do romantismo europeu: acabamento sofisticado e um toque de virtuosidade.

A confrontação desses dados leva-nos a concluir que os dois músicos focalizados são bastante diferentes em vários aspectos. Diante disso, não nos surpreende que não tenham cultivado qualquer contato pessoal. Oriundos de classes sociais muito distintas, posicionaram-se no Rio de Janeiro do seu tempo de formas muito diversas. Chiquinha Gonzaga desejou transformar a sociedade em que vivia. Ernesto Nazareth quis ascender naquela mesma sociedade.

O serem tantas vezes citados conjuntamente parece-nos, portanto, fruto de um pensamento intelectual construído posteriormente à época em que viveram; pensamento esse, em nossa opinião, equivocado. Entendemos que o erro se deva ao fato de essas estruturas terem sido construídas, em sua maior parte, por intelectuais de visão musical acadêmica que, ao examinarem outras músicas (que não o repertório de concertos), consideradas menos importantes de antemão, tendessem a uma visão simplificadora. Nas últimas décadas, trabalhos de cunho musicológico têm possibilitado um olhar mais despojado sobre músicas que não as tradicionalmente cultivadas em estabelecimentos oficiais. Essa nova postura tem gerado estudos mais aprofundados, o que se está revelando extremamente benéfico para o conhecimento das “músicas” produzidas no Brasil.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Luiz Antonio. *Um coração que sente*. Obra inédita.
- Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- Le Goff, Jacques & Nora, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- Lira, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1967.
- Verzoni, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 1996.
- Verzoni, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música, da Unirio, 2000.

MARCELO VERZONI é professor adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e possui os seguintes títulos acadêmicos: Bacharel (piano solo, 1986) e Especialista (música de câmara, 1988) pela Universidade de Colônia, Alemanha; Mestre em Música Brasileira (1996) e Doutor em Música (2000) pela Unirio, Rio de Janeiro. De 2003 a 2008 coordenou o Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ, onde tem orientado dissertações de Mestrado e projetos pós-doutorais. É pianista de circulação internacional, com apresentações realizadas em diversos países (Estados Unidos, Suécia, Finlândia, Inglaterra e Alemanha, entre outros). Seus CDs de piano solo (*O piano brasileiro I e II*, *O piano carioca* e *Piano clássico em Mangueira*) são distribuídos em toda a Europa, nos Estados Unidos e no Japão.