



# Ernesto Nazareth, uma questão de gênero: entre manuscritos, edições e discos de época

*Marcelo Verzoni\**

## **Resumo**

Este estudo aborda o conjunto da obra de Ernesto Nazareth (1863-1934) com o intuito de discutir a questão de gênero musical por meio da análise dos documentos de época que indicam sua denominação e da comparação com as denominações atribuídas posteriormente por diversas práticas musicais. Especial ênfase é dada aos termos “tango” e “choro”, que são cotejados nos manuscritos musicais, partituras editadas e discos de época. Conclui-se que a atribuição de gênero musical não esteve necessariamente atrelada a concepções estilísticas, mas sobretudo a condicionantes de caráter comercial-mercadológico, vinculado aos modismos em que se enredavam os editores e os produtores de espetáculos.

## **Palavras-chave**

Música brasileira – música popular – mercado musical – gênero musical – século XIX – século XX.

## **Abstract**

This study approaches the whole body of musical works by Ernesto Nazareth (1863-1934) in order to discuss the issue of musical genre. It presents an analysis of historical documents that specify the terms, and the compares them with terms given later by many musical practices. This inquiry gives special emphasis on the terms “tango” and “choro”, by comparing musical manuscripts, sheet music, and recordings. It concludes that the designation of musical genre was not necessarily attached to stylistic conceptions, but mostly to the constraints of the musical market, and to the fads that tangled publishers and producers of spectacles.

## **Keywords**

Brazilian music – popular music – musical market – musical genre – 19<sup>th</sup> century – 20<sup>th</sup> century.

---

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



No ano de 1963, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro organizou uma exposição para comemorar o centenário do nascimento de Ernesto Nazareth. O catálogo da mostra traz arrolados os títulos de todas as composições do músico carioca, fornecendo sobre cada um os dados disponíveis à época.<sup>1</sup> A organização dessa publicação, elaborada após a reunião de todo o material que seria exposto, ficou a cargo da musicóloga Mercedes Reis Pequeno, que na época dirigia a Seção de Música da Biblioteca Nacional. A pesquisadora pôde contar com muitos documentos disponibilizados pela professora Eulina Nazareth, filha do compositor, que, após o encerramento da mostra, doou-os à instituição, onde se encontram até os dias atuais. O catálogo contém muitas outras informações; destaquem-se uma lista de transcrições e arranjos de obras do compositor conhecidos até aquele momento, o rol de obras de outros músicos inspiradas nas de Nazareth, uma bibliografia sobre o artista e a lista dos documentos expostos na mostra, incluindo peças iconográficas. Na parte final, apresenta a discografia de obras de Nazareth conhecida até então.<sup>2</sup>

No ano seguinte à exposição comemorativa, a lista de composições foi reproduzida numa publicação bilíngue da Organização dos Estados Americanos, o que há de ter contribuído para uma maior divulgação em âmbito internacional.<sup>3</sup> O décimo número da revista contém as listas das obras de dois compositores brasileiros cujos centenários de nascimento estavam sendo comemorados, respectivamente, em 1963 e 1964: Ernesto Nazareth e Alberto Nepomuceno.

Quanto à publicação original, da Biblioteca Nacional, a sua existência situa os estudos nazarethianos em um patamar completamente diferente daqueles das pesquisas referentes às produções dos outros músicos focalizados nesta tese, pois os catálogos das obras de Joaquim Callado Jr. e de Francisca Gonzaga ainda precisam ser feitos. É bem verdade que as composições desses músicos já foram parcialmente classificadas, que existem listagens de um ou outro pesquisador, que encontramos referências quando recorremos à bibliografia especializada. Mesmo assim, ainda não dispomos de catálogos profissionais, elaborados com critérios musicológicos. No âmbito deste universo de estudos, o caso de Ernesto Nazareth constitui uma exceção. O catálogo da exposição de 1963 foi feito de maneira exemplar, podendo servir de modelo para os outros que o tempo deverá se encarregar de produzir.

Antes de iniciar a abordagem de determinados aspectos observados no conjunto de obras de Nazareth, apresentaremos a lista completa das suas composições.

<sup>1</sup> Pequeno, 1963.

<sup>2</sup> O texto de apresentação da brochura, assinado por Adonias Filho, diretor geral da Biblioteca Nacional naquela ocasião, informa-nos que o projeto contou também com as colaborações de Andrade Muricy, de Mozart de Araújo (discografia), de Almirante e do senhor Hélio Mota, da Casa Arthur Napoleão.

<sup>3</sup> *Compositores de América*, OEA, 1964.

**Tabela 1. Obras de Ernesto Nazareth.<sup>4</sup>**

Data	Título — Localização no catálogo	Gênero
<b>Tangos: 90</b>		
1893	Brejeiro (021)	Tango
1895?	Favorito (071)	Tango
1895	Nenê (134)	Tango
1896	Miosótis (130)	Tango
1896	Ramirinho (164)	Tango
1896? 1905?	Remando (169)	Tango
1896	Segredo (182)	Tango
1897?	Feitiço (072)	Tango
1898	Está chumbado (063)	Tango
1898	Furinga (083)	Tango
1899	Bicyclette-club (018)	Tango
1899	Cacique (023)	Tango
1899	Turuna (200)	Gr. tango característico
1903	Pirilampo (161)	Tango
1903? 1912?	Vitorioso (204)	Tango
1905	Escovado (061)	Tango
1905	Ideal (102)	Tango
1909?	Chave de ouro (029)	Tango
1909	Floraux (077)	Tango
1910	Odeon (141)	Tango
1911	Perigoso (149)	Tango brasileiro
1912?	Bambino (013)	Tango
1912	Thierry (193)	Tango
1912?	Travesso (196)	Tango
1913	Atrevido (012)	Tango
1913	Batuque (014)	Tango característico
1913	Carioca (025)	Tango
1913	Cutuba (042)	Tango
1913	Espalhafatoso (062)	Tango
1913? 1930?	Fon-fon (079)	Tango

<sup>4</sup> Fontes: a) Pequeno, 1963, *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Ernesto Nazareth*; b) composições publicadas e manuscritos depositados na Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; c) informações fornecidas por Luiz Antonio de Almeida, biógrafo de Ernesto Nazareth.



1913? 1922?	Mandinga (120)	Tango
1913	Reboliço (167)	Tango
1913?	Soberano (185)	Tango
1913	Tenebroso (191)	Tango
1914	Catrapuz (026)	Tango
1914	Mesquitinha (128)	Tango característico
1914	Sagaz (173)	Tango brasileiro
1914	Talismã (189)	Tango
1914	Topázio líquido (195)	Tango
1915	Pierrot (151)	Tango
1915	Vem cá, branquinha (201)	Tango
1916	Garoto (085)	Tango
1916	Ouro sobre azul (144)	Tango
1916	Podia ser pior (155)	Tango
1916	Retumbante (171)	Tango
1916	Sarambeque (176)	Tango
1916	Tupinambá (198)	Tango
1917	Famoso (070)	Tango
1917	Guerreiro (093)	Tango
1917	Labirinto (114)	Tango
1917	Matuto (124)	Tango
1917	Nove de julho (139)	Tango argentino
1917	Ranzinza (165)	Tango
1918?	Menino de ouro (126)	Tango
1919	Insuperável (105)	Tango
1919	Suculento (187)	Tango carnavalesco
1919	Sustenta a... nota... (188)	Tango
1920?	Magnífico (117)	Tango brasileiro
1921	Atlântico (010)	Tango
1921	Gemendo, rindo e pulando (087)	Tango
1921	Jacaré (108)	Tango carnavalesco
1921	Meigo (125)	Tango
1921	O que há? (140)	Tango
1921	Pairando (145)	Tango
1921	Paulicéa, como és formosa!... (148)	Tango brasileiro



1921	Por que sofre?... (158)	Tango meditativo
1921	Xangô (206)	Tango brasileiro
1922?	Digo (047)	Tango característico
1922?	Duvidoso (052)	Tango
1922?	Escorregando (060)	Tango brasileiro
1922?	Fora dos eixos (082)	Tango carnavalesco
1922? 1930?	Jangadeiro (109)	Tango
1922?	Maly (119)	Tango
1922	O futurista (084)	Tango
1922? 1925?	Plangente (154)	Tango brasileiro
1922? 1926?	Quebra cabeças (162)	Tango
1922? 1928?	Sutil (186)	Tango brasileiro
1923	Tudo sobe (197)	Tango brasileiro
1925	O alvorecer (Ensimismado) (003)	Tango de salão
1926?	Cruzeiro (039)	Tango
1926?	Cubanos (040)	Tango
1926?	Desengonçado (046)	Tango
1926	Paraíso (146)	Tango estilo milonga
1927?	Arreliado (006)	Tango
1927?	Encantador (058)	Tango brasileiro
1927?	Proeminente (160)	Tango brasileiro
1930?	Pingüim (152)	Tango
1932	Gaúcho (086)	Tango brasileiro
?	Beija-flor (016)	Tango
?	Tango-habanera (190)	Tango-habanera
<b>Valsas: 41</b>		
1878	O nome dela (137)	Grande valsa brilhante
1893?	Brejeira (020)	Valsa
1893	Julita (113)	Valsa
1895?	Julieta (111)	Valsa
1896	Crê e espera (036)	Valsa
1896	Helena (094)	Valsa
1896?	Hespañolita (096)	Valsa espanhola
1897	Orminda (143)	Valsa
1899	Íris (107)	Valsa



1899	Zica (208)	Valsa
1900	Dora (051)	Valsa
1900?	Elite-club (056)	Valsa brilhante
1900	Genial (088)	Valsa
1902	Henriette (095)	Valsa
1903? 1905?	Coração que sente (033)	Valsa
1911?	Laço azul (115)	Valsa
1911	Noêmia (136)	Valsa
1911	Turbilhão de beijos (199)	Valsa lenta
1912	Expansiva (065)	Valsa
1913	Confidências (032)	Valsa
1913	Elétrica (053)	Valsa rápida
1913	Eponina (059)	Valsa
1913	Saudade (179)	Valsa
1914	Fidalga (075)	Valsa lenta
1914	Vesper (202)	Valsa
1915	Divina (049)	Valsa
1916	Gotas de ouro (091)	Valsa
1922? 1926?	Celestial (028)	Valsa
1922? 1926?	Elegantíssima (054)	Valsa-capricho
1922?	Fantástica (150)	Valsa brilhante
1922	Pássaros em festa (147)	Valsa lenta
1922?	Sentimentos d'alma (184)	Valsa
1922? 1926?	Yolanda (207)	Valsa
1926?	Dirce (048)	Valsa-capricho
1927?	Dor secreta (050)	Valsa lenta
1927?	Faceira (068)	Valsa
1927?	Primorosa (159)	Valsa
1927?	Segredos da infância (183)	Valsa
1930	Resignação (170)	Valsa lenta
?	Recordações do passado (168)	Valsa
?	Rosa Maria (172)	Valsa lenta



<b>Polcas: 28</b>		
1877	Você bem sabe (205)	Polca-lundu
1879	Cruz perigo!! (038)	Polca
1880	Gentes! O imposto pegou? (089)	Polca
1880	Gracietta (092)	Polca
1881	Não caio n'outra!!! (131)	Polca
1882?	Fonte do suspiro (081)	Polca
1883	Teus olhos cativam (192)	Polca
1884	Beija-flor (015)	Polca
1884	Não me fuja assim (132)	Polca
1887	A fonte do Lambary (080)	Polca
1888?	A bela Melusina (017)	Polca
1889?	Atrevidinha (011)	Polca
1892	Rayon d'or (166)	Polca-tango
1893	Cuiubinha (043)	Polca-lundu
1893	Eulina (064)	Polca
1894	Marieta (123)	Polca
1895?	Caçadora (022)	Polca
1896?	Pipoca (153)	Polca
1899?	Bom-bom (019)	Polca
1899?	Quebradinha (163)	Polca
1899	Zizinha (209)	Polca
1912	Ameno resedá (004)	Polca
1912?	Correta (035)	Polca
1913	Cuéra (041)	Polca-tango
1915	Alerta! (002)	Polca
1915	Apanhei-te cavaquinho (005)	Polca
1922?	Polca para mão esquerda (156)	Polca
?	Nazareth (133)	Polca
<b>Hinos: 6</b>		
1920?	Hino da Escola Pedro II (100)	Hino
1922?	H. da Esc. Bernardo de Vasconcellos (098)	Hino
1922?	H. da Esc. Esther Pedreira de Mello (099)	Hino
1922?	Hino da Escola Floriano Peixoto (097)	Hino



1926?	Salve, salve! As nações reunidas! (174)	Hino (?)
?	Hino da Escola Pereira Passos (101)	Hino
<b>Marchas: 6</b>		
1918?	Vitória (203)	Marcha aos aliados
1920?	Marcha heróica aos 18 do forte (121-A)	Marcha
1921	Saudades e saudades!... (181)	M. (aos reis belgas)
1922? 1927?	Ipanema (106)	Marcha brasileira
1927	Marcha fúnebre (121)	Marcha
1930	Exuberante (067)	Marcha carnavalesca
<b>Sambas: 6</b>		
1920?	Mariazinha sentada na pedra!... (122)	Samba carnavalesco
1921	Arrojado (007)	Samba
1922	1922 (129)	Samba para o carnaval
1930	Comigo é na madeira (031)	Samba brasileiro
1930	Crises em penca!... (037)	Samba br. carnavalesco
?	Samba carnavalesco (175)	Samba
<b>Fox-trot's: 5</b>		
1922?	If I am not mistaken (Se não me engano) (103)	Fox-trot
1922?	Time is money (Tempo é dinheiro) (194)	Fox-trot
1922? 1925?	Delightfulness (Delícia) (045)	Fox-trot
1922? 1926?	Até que enfim... (009)	Fox-trot
?	Nove de maio (138)	Fox-trot
<b>Canções: 4</b>		
1909	A florista (078)	Cançoneta
1927?	De tarde (044)	Canção
1927?	Saudade dos pagos (180)	Canção
1922? 1928?	Feitiço não mata (073)	Cançoneta (Chorinho carioca)
<b>Quadrilhas: 4</b>		
1889	Chile-Brasil (030)	Quadrilha
1911?	Julietta (112)	Quadrilha
1911?	Onze de maio (142)	Quadrilha
1922?	A flor de meus sonhos (076)	Quadrilha



<b>Schottisch'es: 3</b>		
1898	Gentil (090)	Schottisch
1900	Arrufos (008)	Schottisch
1912	Encantada (057)	Schottisch
<b>Choros: 2</b>		
1926	Cavaquinho, por que choras? (027)	Choro brasileiro
1922? 1926?	Janota (110)	Choro
<b>Fados: 2</b>		
1905	Ferramenta (074)	Fado português
?	Fado brasileiro (069)	Fado
<b>Meditações: 2</b>		
1922? 1927?	Mágoas (118)	Meditação
1922?	Lamentos (116)	Meditação sentimental
<b>Romances: 2</b>		
1898	Adieu (001)	Romance sem palavras
1925? 1926?	Êxtase (066)	Romance
<b>Saudações: 2</b>		
1924	Saudação (ao Dr. Carneiro Leão) (178)	Saudação
1924	Saudação (ao sr. prefeito) (177)	Saudação
<b>Obras de gêneros diversos: 7</b>		
1909	Corbeille de fleurs (034)	Gavotte
1917	Mercedes (127)	Mazurka de expressão
1920	Noturno (op. 1) (135)	Noturno
1920?	Capricho (024)	Capricho
1922?	Elegia (055)	Elegia
1922?	Polonesa (157)	Polonesa
1931	Improviso (104)	Estudo para concerto

Ao elaborar a Tabela 1, para atender aos interesses específicos dos nossos estudos, agrupamos as peças de acordo com os gêneros a que pertencem e tentamos proceder a uma reconstituição cronológica. Ordenamos esses grupos de composições adotando um critério quantitativo decrescente; ou seja, apresentamos inicialmente os gêneros aos quais o compositor dedicou um maior número de obras: tangos, valsas, polcas e assim por diante.



A primeira coluna apresenta a data de composição ou de publicação de cada peça. Na grande maioria dos casos, a data registrada refere-se à publicação. Algumas vezes, porém, dispúnhamos de duas datas: uma de composição e outra de publicação. Nesses casos, para atender à nossa tentativa de reconstituir uma cronologia, optamos pela data mais antiga, desde que tenha sido obtida junto a uma fonte confiável. Com relação a algumas poucas composições, que até hoje não foram publicadas, ainda não conseguimos esclarecer em que época foram compostas. As datas apresentadas com pontos de interrogação referem-se a informações ainda não comprovadas que, por isso, não consideramos suficientemente consistentes.

A segunda coluna traz o título de cada composição e, entre parênteses, o número do seu registro no catálogo da Biblioteca Nacional, onde a ordenação das peças obedece a um critério alfabético. Observe-se que estamos trabalhando com um universo de 210 composições.<sup>5</sup>

A terceira coluna informa o gênero dentro do qual cada peça está classificada. Este item é o mais importante para nós, pois aborda a questão central de nossa discussão. E, para explicitar ainda melhor essa questão, elaboramos uma tabela para quantificar os gêneros escolhidos por Ernesto Nazareth para construir o conjunto da sua obra. Aqui, mais uma vez, arrolamos os grupos de peças levando em consideração o seu volume e os apresentamos em ordem decrescente.

**Tabela 2. Gêneros abordados por Ernesto Nazareth.<sup>6</sup>**

Composições computadas: 210		
Gênero	Quantidade	Porcentagem
Tangos	90	42,85%
Valsas	41	19,52%
Polcas	28	13,33%
Hinos	6	2,85%
Marchas	6	2,85%
Sambas	6	2,85%
<i>Fox-trot's</i>	5	2,38%
Canções	4	1,90%
Quadrilhas	4	1,90%
<i>Schottisch'es</i>	3	1,42%
Choros	2	0,95%
Fados	2	0,95%
Meditações	2	0,95%
Romances	2	0,95%
Saudações	2	0,95%
Capricho	1	0,47%
Elegia	1	0,47%
<i>Gavotte</i>	1	0,47%
Improviso (Estudo)	1	0,47%
Mazurca de expressão	1	0,47%
Noturno	1	0,47%
Polonesa	1	0,47%

É de conhecimento geral o fato de Nazareth ter composto muitos tangos, o que fez com que fosse chamado “rei do tango”. Esse conjunto, de acordo com nossa Tabela 2, representa 42,85% de sua produção total, seguido pelo de valsas, que corresponde a 19,52%, e pelo de polcas: 13,33%. Somados, os três grupos atingem a cifra de 75,70% de toda a sua produção composicional. O músico começou a carreira compondo polcas. Sua primeira composição, *Você bem sabe*, foi dedicada ao pai e publicada em 1878, quando contava apenas 14 anos. A década de 1880 foi dedicada preferencialmente à polca. Nos anos 1890, Nazareth começou a compor peças de

<sup>6</sup> Fontes: as mesmas da tabela anterior.



outros gêneros, sobretudo valsas e tangos. As valsas significavam para ele uma espécie de “gênero nobre”. Quando lhe pediam para tocar alguma coisa, inicialmente executava uma valsa. Quanto ao tango, é o gênero que estava destinado a celebrá-lo para sempre. Esses três grupos representam, portanto, mais de três quartos da produção nazarethiana. O restante é repartido entre hinos, marchas, sambas, *fox-trot's*, canções, quadrilhas, *schottisch'es*, choros, fados, meditações e romances, havendo ainda uma série de gêneros que aparecem uma única vez: capricho, elegia, gavota, improviso, mazurca, noturno e polonesa.

Dentre todas essas rubricas, “choro” é a que mais nos interessa. Não estamos discutindo aqui o fato de muitos tangos e polcas de Nazareth terem sido chamados de “choros” por gerações posteriores. O que nos interessa é saber se o compositor chegou a classificar alguma das suas obras como tal. Se examinarmos o catálogo inteiro, constataremos que apenas duas peças são registradas exclusivamente como “choros”, *Cavaquinho, por que choras?* e *Janota*, o que significa 0,95% da totalidade das suas composições.

Não abordaremos aqui a cançoneta *Feitiço não mata*, que aparece no catálogo (MS 73) também como “chorinho carioca”, reproduzindo a informação contida na publicação comercial da editora Carlos Wehrs & Cia. Tendo localizado o manuscrito original na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ali encontramos abaixo do título apenas a inscrição: “Cançoneta”. O compositor registrou, ainda, os seguintes comentários: “dedicada ao bom amiguinho Edmundo André”; e “Pertence a casa Carlos Gomes”. Entendemos, portanto, que a classificação “chorinho carioca” seja de responsabilidade do editor. Quanto à polca *Apanhei-te, cavaquinho*, que abordaremos mais adiante, trata-se de um dos exemplos mais típicos de peça tratada com designações diversas. O catálogo, após registrar a primeira edição, com a especificação original de gênero como fora definida pelo compositor [“Polka (muito própria para serenatas). Rio de Janeiro, Casa Mozart (E. Bevilacqua, ch. nº 7417) 1915. 3 p.], refere-se a duas outras, posteriores: “Celebre choro muito proprio para serenata. São Paulo, J. Carvalho & Cia. 3. p.”; e “Choro. São Paulo, Ed. Mangione S. A., c. 1945. 2 p.” É lamentável não dispormos da data da edição de J. Carvalho & Cia., talvez a primeira a tratar a obra como “choro”.

Mesmo lidando com uma porcentagem tão baixa de peças garantidamente tratadas como “choros” — 0,95% —, interessa-nos saber até que ponto tal classificação teria partido do próprio compositor e o que ele entenderia por “choro”. Seria um gênero nitidamente diferente das polcas e tangos? Quais seriam suas marcas?

Nossas dúvidas puderam ser parcialmente esclarecidas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde conseguimos localizar os manuscritos de *Janota* e de *Cavaquinho, por que choras?* O de *Janota* não deixa qualquer dúvida quanto à autenticidade. As observações verbais e o texto musical estão escritos a lápis, com a habitual caligrafia



de Nazareth, cujas características entrementes conhecemos bem, podendo garantir sua autenticidade. Trata-se de uma folha solta, escrita na frente e no verso. Ao final, ou seja, no verso da folha, embaixo, o compositor registrou o seguinte comentário: “Este (chorinho) ainda não foi baptisado. ENazareth.” No alto da página de rosto, porém, vemos: “Chôro — Janota”; o que faz-nos pensar que esse título tenha sido escolhido num momento posterior ao da elaboração da composição.

O manuscrito de *Cavaquinho, por que choras?* é formado por duas folhas: a primeira com anotações na frente e no verso e uma segunda, da qual foi usada apenas a página de rosto. Nazareth registrou o título e, abaixo, entre parênteses, escreveu: (chôro brasileiro). Também a dedicatória está bastante nítida: “dedicado a minha prima Aracy Nazareth Montel”. No final, depois do texto musical, ainda fez a seguinte anotação: “Muito boa musica, mas não serve para gravar, por ser toda nos agudos.” O fato de o texto musical e as demais anotações estarem registrados a tinta inicialmente fez-nos duvidar da autenticidade. No entanto, a assinatura de Ernesto Nazareth é inconfundível e, se comparada com o restante do que está escrito, o tom da tinta é exatamente o mesmo. Chamou-nos atenção também uma pequeníssima diferença em relação à sua escrita musical. No entanto, tendemos a atribuí-la ao manuseio da tinta, que eventualmente não lhe seria tão cômodo, uma vez que sempre preferiu escrever a lápis.

A questão da cronologia apresenta alguns problemas. Sabemos apenas que *Cavaquinho, por que choras?* foi publicado em 1926, como “chôro brasileiro”. O exemplar da editora Mangione traz a seguinte observação, ao pé da página: “Copyright 1926 by Ernesto Nazareth”. Quanto a *Janota*, dispomos de informações não confirmadas, que situam a sua composição entre 1922 e 1926. Há indícios, portanto, de que essas duas peças tenham sido compostas na década de 1920, período em que a produção de Nazareth começou a decair.

O fato de termos conseguido localizar justamente esses dois manuscritos significa um grande avanço para nossos estudos. Após examinar o material, não resta dúvida de que Ernesto Nazareth chegou a chamar pelo menos duas de suas peças de “choros”. É bem verdade que a amostra é ínfima se considerarmos o *corpus* da sua produção. Mas, afinal, existe; e a existência desses dois manuscritos torna a questão inequívoca. Resta-nos descobrir o que tinha em mente quando chamava alguma peça de “choro”; ou, pelo menos, qual teria sido a motivação para assim denominar essas composições.

Ao examinar *Janota*, deparamo-nos com uma polca, pura e simples. Se recebêssemos esse texto musical sem quaisquer informações adicionais quanto a gênero, diríamos imediatamente tratar-se de uma polca. A figuração rítmica dos baixos não deixa dúvidas, servindo de acompanhamento a uma melodia típica de flauta, executada na região aguda do piano. A peça é curta e extremamente simples. No que



se refere à linha melódica e ao acompanhamento feito pelos baixos, o compositor não explora o elemento “contraste”, técnica tão utilizada por ele em muitas das suas obras. Seguindo o tradicional esquema A-B-A-C-A, a peça flui como um *continuum*: na mão direita há semicolcheias quase que ininterruptas, fazendo com que as passagens de uma seção à outra sejam praticamente imperceptíveis. Cesuras são evitadas, ficando a mudança de tonalidade como único elemento de contraste entre as seções (fá maior, ré menor e si bemol maior).

Ao examinar *Cavaquinho, por que choras?*, deparamo-nos com um tango para piano. Trata-se de uma peça bem densa e mais brilhante do que *Janota*. A escrita pianística é mais rica, repleta de acordes na mão esquerda e de oitavas na direita, o que torna a sua execução bem mais dificultosa para o intérprete e, portanto, inacessível a amadores. Aqui Nazareth explora bastante o elemento “contraste” entre as três seções, que estão, respectivamente, em si bemol maior, sol menor e mi bemol maior, seguindo o tradicional esquema A-B-A-C-A. A primeira seção é de grande brilhantismo devido à massa sonora produzida pelos muitos acordes de quatro sons da mão esquerda e pelas oitavas executadas pela direita. A sonoridade resultante é cheia e vigorosa. A figuração rítmica dos baixos é justamente aquela mais comumente encontrada nos tangos de Nazareth; um desenho que, devido à frequência com que aparece nos tangos, convenciamos chamar “ritmo de tango”. Trata-se de uma derivação do ritmo de habanera, fazendo-se uma síncopa no primeiro tempo. Observe-se que, no caso de *Cavaquinho, por que choras?*, Nazareth manteve essa figuração ao longo de toda a peça, atravessando as três seções. Nesse aspecto (relativo ao ritmo dos baixos) não explorou o elemento “contraste”. Tratou de fazê-lo, porém, no tratamento melódico. Após as referidas oitavas da seção “A”, a seção “B” é constituída por uma melodia em *legato*, que bem poderia ser executada por uma flauta. A seção “B” representa, devido a essa melodia delicada, uma espécie de descanso em relação ao brilho das duas outras seções. A seção “C” desenvolve-se num *crescendo* vigoroso. A mão direita começa em *piano*. No entanto, logo a dinâmica se desenvolve (até chegar a *fortissimo*), ao mesmo tempo em que aumenta a quantidade de notas, chegando-se a acordes de quatro sons. Há momentos em que temos acordes de quatro sons nas duas mãos, o que significa oito notas sendo atacadas ao mesmo tempo, produzindo uma grande sonoridade. Alguns momentos dessa seção “C” lembram-nos uma outra obra de Nazareth, considerada uma espécie de *toccata*: o tango *Sarambeque*. Se levarmos em consideração a maneira como as três seções dessa peça se relacionam, constataremos que a seção “A” tem, de certa forma, um efeito de introdução brilhante. Quando iniciamos a escuta da seção B, temos a sensação de que, agora sim, a peça começou de fato; aquilo que escutáramos antes teria servido como uma espécie de “abertura brilhante”. É como se o principal conteúdo musical estivesse expresso na seção “B”, que tem uma característica mais terna e



intimista. Conforme pudemos demonstrar em nossa dissertação sobre os tangos de Nazareth, esse fenômeno ficou evidente durante a década de 1920.<sup>7</sup> Nos tangos daqueles anos, a seção “A” foi perdendo a força e deixando de ter um caráter nítido de exposição, adquirindo muitas vezes a função de “refrão”, de mero elemento de união entre as outras partes. Em alguns tangos, essa seção “A” chegou a diminuir de extensão, passando a ter apenas oito compassos. Embora esse encurtamento da seção “A” não ocorra aqui, a sensação de que a seção “B” é mais importante está presente. Temos, portanto, mais uma marca típica dos tangos de Nazareth da década de 1920, época em que o gênero já estava sendo considerado fora de moda. Quanto à seção “A”, observe-se ainda que, nos compassos 12 a 15, a ligadura que faz com que a melodia se prolongue até o tempo forte do compasso, causando um sentimento de vazio no lugar onde se esperaria um acento, é uma marca bem mais típica do samba, gênero que Nazareth chegou a abordar algumas poucas vezes. É bem verdade que havia usado esse tipo de figuração melódica também em outros tangos. Cite-se como exemplo a primeira parte do célebre *Carioca*. Ali, porém, devido ao clima lânguido, reforçado pela indicação *con dolcezza*, o resultado é muito mais expressivo do que rítmico.

Assim sendo, ao examinar esses dois “choros”, não localizamos nenhuma marca composicional que justifique chamá-los assim. Para nós, *Janota* é um exemplo típico de polca e *Cavaquinho, por que choras?* um tango, puro e simples. Concordamos com Mozart de Araújo que, ao organizar a discografia nazarethiana para a publicação da Biblioteca Nacional, classificou *Cavaquinho, por que choras?* como tango. O pesquisador conhecia essa problemática e — assim o imaginamos —, justamente por conhecê-la, tinha dificuldade em aceitar alguma composição original de Ernesto Nazareth como “choro”.

Contudo, algumas especulações adicionais podem ser de utilidade no âmbito dessa temática. Retomemos o raciocínio relativo à observação feita por Nazareth ao final do manuscrito de *Janota*, numa época em que a peça ainda não estava “baptizada”. Ao inserir a palavra “chorinho”, escreve-a entre parênteses. O fato de ter usado o nome no diminutivo não nos interessa muito, pois a peça é, de fato, de dimensões modestas. O que chama atenção é o emprego de parênteses. O que poderiam significar? O compositor teria tido dúvida quanto ao emprego daquela denominação? Teria hesitado antes de adotá-la? Ou a estaria usando em caráter provisório? para ser alterada, eventualmente? Afinal, a peça nem sequer tinha nome. Por que Nazareth estaria em dúvida quanto à maneira de chamar a sua polca? É bem verdade que, nas últimas décadas, havia sido o “rei do tango”. Mas agora também o tango havia caído em desuso. Os tempos eram outros e os modismos também. O fato de a melodia

---

<sup>7</sup> Verzoni, 1996.



de *Janota* ter uma figuração típica de flauta faz-nos pensar mais uma vez na polca *Apanhei-te, cavaquinho*, de 1915, e remete-nos novamente a Baptista Siqueira:

O sumário da Casa Edson, de 1920, tenta encontrar uma solução justa para o problema do *chôro* (já aí em plena confusão), através das críticas sensatas de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O ponto de vista formal e estético fixou-se na polca de feitio nacional, em andamento rápido desde que não se usassem retenções de movimento. O modelo estava no *Apanhei-te, cavaquinho* (1915), “polca muito própria para serenatas”.<sup>8</sup>

Ora, aqui parece que algumas dúvidas começam a se esclarecer. Os comentários do professor Siqueira aludem ao “problema do *chôro*” que estaria gerando confusão. Embora o autor não seja tão explícito, fica claro que as “críticas sensatas” de Chiquinha e Nazareth referem-se ao fato de as pessoas estarem adquirindo o (mau) hábito de chamarem as suas composições de “choros”. Mas não deixemos de lado as questões de caráter comercial-mercadológico: sabemos que os editores e, por conseguinte, os produtores de espetáculos, precisavam apresentar gêneros que estivessem em voga. Do contrário, não conseguiriam atrair clientes para os seus “produtos”. Fazia tempo que a polca havia saído de moda. E, ao que parece, a moda agora era chamaram-se as peças de “choros”. (E essa tendência parece ter-se mantido por algumas décadas; daí o fato de os editores terem passado a comercializar polcas e tangos de Ernesto Nazareth como “choros”). É natural que editores e empresários organizadores de espetáculos estivessem preocupados com seus lucros. Diante disso, não seria de bom tom constar que estivessem comercializando produtos antigos, ultrapassados, já fora de moda. Certamente os seus ganhos poderiam baixar se fossem acusados de estar divulgando “polcas”, um tipo de música que fizera sucesso décadas atrás, ainda nos tempos do império. Era chegada a hora do “choro”, um “gênero” novo, cheio de frescor; e fazia-se necessário esclarecer em que consistia esse novo gênero. É então que, por volta de 1920, trataram de fixar o “modelo”, para esclarecer a questão de uma vez por todas: ficou estabelecido que exemplo perfeito de “choro” era a “polca de feitio nacional, em andamento rápido desde que não se usassem retenções de movimento”. O modelo de “choro” — ficou estabelecido! — era a polca [sic] *Apanhei-te, cavaquinho*.

Aos poucos vamos compreendendo que a argumentação toda baseava-se em meros modismos, atrás dos quais escondiam-se interesses comerciais. Fica evidente que a polca *Apanhei-te, cavaquinho* agradava, e muito. Então, já que se prestava a



ser comercializada, por que não chamá-la agora de “choro”? Por que não elevá-la ao pedestal de “modelo”? O que importava era que as execuções e as edições se multiplicassem, uma vez que esses lucros não iam para Ernesto Nazareth, mas sim para as contas bancárias de outros senhores, bem menos ingênuos.

Imaginamos que, ao escrever a palavra “chorinho” para se referir à polca *Janota*, o próprio Nazareth estivesse demonstrando a introjeção de um imperativo de mercado. *Janota*, de fato, bem poderia ser apresentada como composta sobre o “modelo” *Apanhei-te, cavaquinho*, com a qual tem, realmente, alguma semelhança; diferentemente do tango *Cavaquinho, por que choras?* Sabemos que Nazareth nunca foi muito hábil em assuntos que visassem a defesa de seus interesses econômicos, mas, aqui, aparentemente, estava atendendo a uma demanda; talvez de outrem. Contudo, a sua dúvida interior acabou ficando registrada no papel: a palavra “chorinho” lá está, é verdade, escrita com a sua letra; porém entre parênteses. No fundo, *Janota* continuava sendo para ele uma simples polquinha, espontânea e descontraída.

Baptista Siqueira, ao prosseguir, esclarece-nos o seguinte:

Como, porém, o assunto continuou controvertido, escreveu Nazareth um choro autêntico a que deu o nome de *Cavaquinho, por que choras*. (Edição, sem data, da Casa Carlos Gomes).<sup>9</sup>

Ao que parece, a escolha do “modelo” não foi suficiente. Nazareth teve que apresentar uma peça nova, para demonstrar mais uma vez a aplicação da “receita”. Comparando *Apanhei-te, cavaquinho* (de 1915) com *Cavaquinho, por que choras?* (de 1926), vemo-nos diante de peças diversas: uma polca e um tango. Talvez a presença da palavra “cavaquinho” nos dois títulos tenha servido para justificar o parentesco, numa tentativa de satisfazer aos senhores editores, ávidos por resultados pecuniários. Afinal, na sua origem, o conjunto *Choro carioca* — aquele da década de 1870, que eventualmente teria dado origem ao uso desse nome —, tinha sido formado por uma flauta, um cavaquinho (!) e dois violões.

A compreensão desse contexto faz-nos imaginar que Nazareth possa ter sido pressionado a tornar-se um compositor de “choros”; ou, pelo menos, a assumir publicamente essa condição. Afinal, a moda era essa. Ernesto Nazareth, aquele senhor meio surdo, de 63 anos (1926), continuava pobre. Havia passado oito anos sem possuir sequer um piano... Mas, no mundo dos negócios, pouco afeito a idealismos ou devaneios poéticos, continuava sendo visto como uma espécie de “galinha dos ovos de ouro”. Sempre trouxera bons lucros aos editores. Na época do *Brejeiro*, haviam até organizado uma cerimônia em sua homenagem, presenteando-lhe com

<sup>9</sup> Siqueira, 1969, p. 144.



um guarda-chuva de cabo dourado. Naturalmente jamais cogitaram a possibilidade de dividir com ele os lucros advindos das sucessivas edições do *Brejeiro*. Para quê? Ele era apenas um músico; um romântico, que havia sonhado com uma carreira de virtuose, com uma viagem à Europa. Não era uma pessoa difícil como Francisca Gonzaga que, após lutar pela abolição dos escravos e da monarquia, continuava lutando; agora pelos direitos dos autores e por uma maior liberdade para a mulher no âmbito da sociedade. Ernesto Nazareth, o “rei do tango”, era uma presa muito mais fácil para os editores. Agora que o gênero “tango” estava fora de moda, por que não redirecionar toda aquela inspiração e técnica composicional para a nova moda? Era chegada a época do “choro” e as oportunidades agora estavam ligadas a esse rótulo.

Um outro compositor carioca, possuidor de talento criativo e “sentido de oportunidade” em proporções equivalentes, estava atento à direção dos ventos. Compreendendo o momento histórico que vivia, soube aproveitá-lo melhor do que qualquer outro músico da sua geração. Nascera próximo ao Largo do Machado e, na juventude, frequentara assiduamente os ambientes dos “chorões”. Chamava-se Heitor Villa-Lobos.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Compositores de América — Composers of the Americas*. Washington D.C.: Unión Panamericana. Secretaria General, Organización de los Estados Americanos, vol. 10: 1964.

Pequeno, Mercedes Reis (org.). *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Ernesto Nazareth (1863—1934)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963.

Siqueira, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Rio de Janeiro: Gráf. Ed. Aurora, 1967.

Siqueira, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1969.

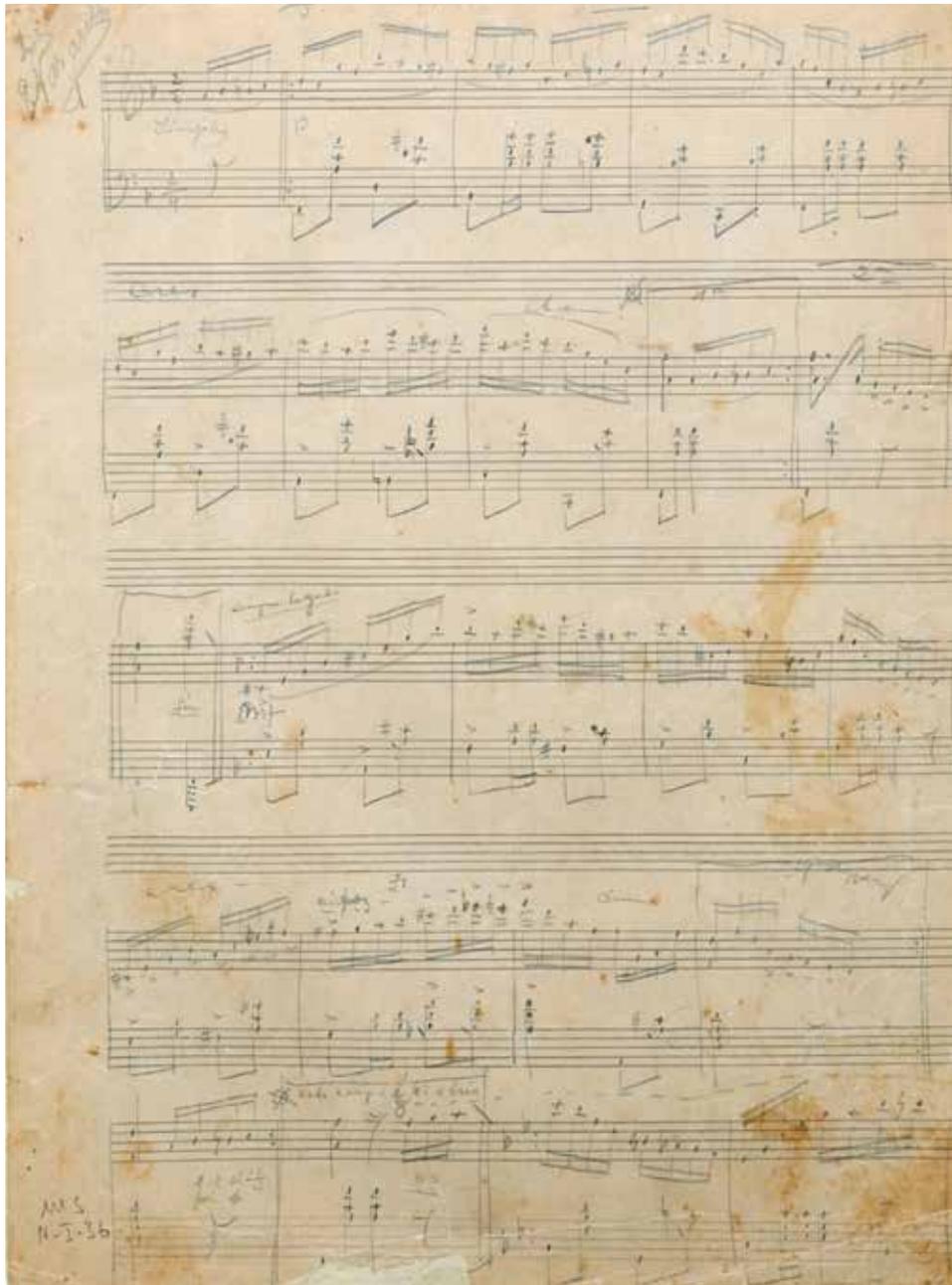
Verzoni, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UniRio, Programa de Pós-graduação em Música, 1996.

Verzoni, Marcelo. *Os primórdios do choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UniRio, Programa de Pós-graduação em Música, 2000.

MARCELO OLIVEIRA 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.



## ANEXO I





Ernesto Nazareth, *Janota*, ms. aut., p. 2. BNRJ: MS N-I-36. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – BNDigital MAS484382.



## ANEXO II

Indicando a minha primeira  
Ernesto Nazareth Montal

*f* *Cavaquinho, porque Choras?*  
*Allegro brasileiro* Ernesto Nazareth

*f* *gracioso*

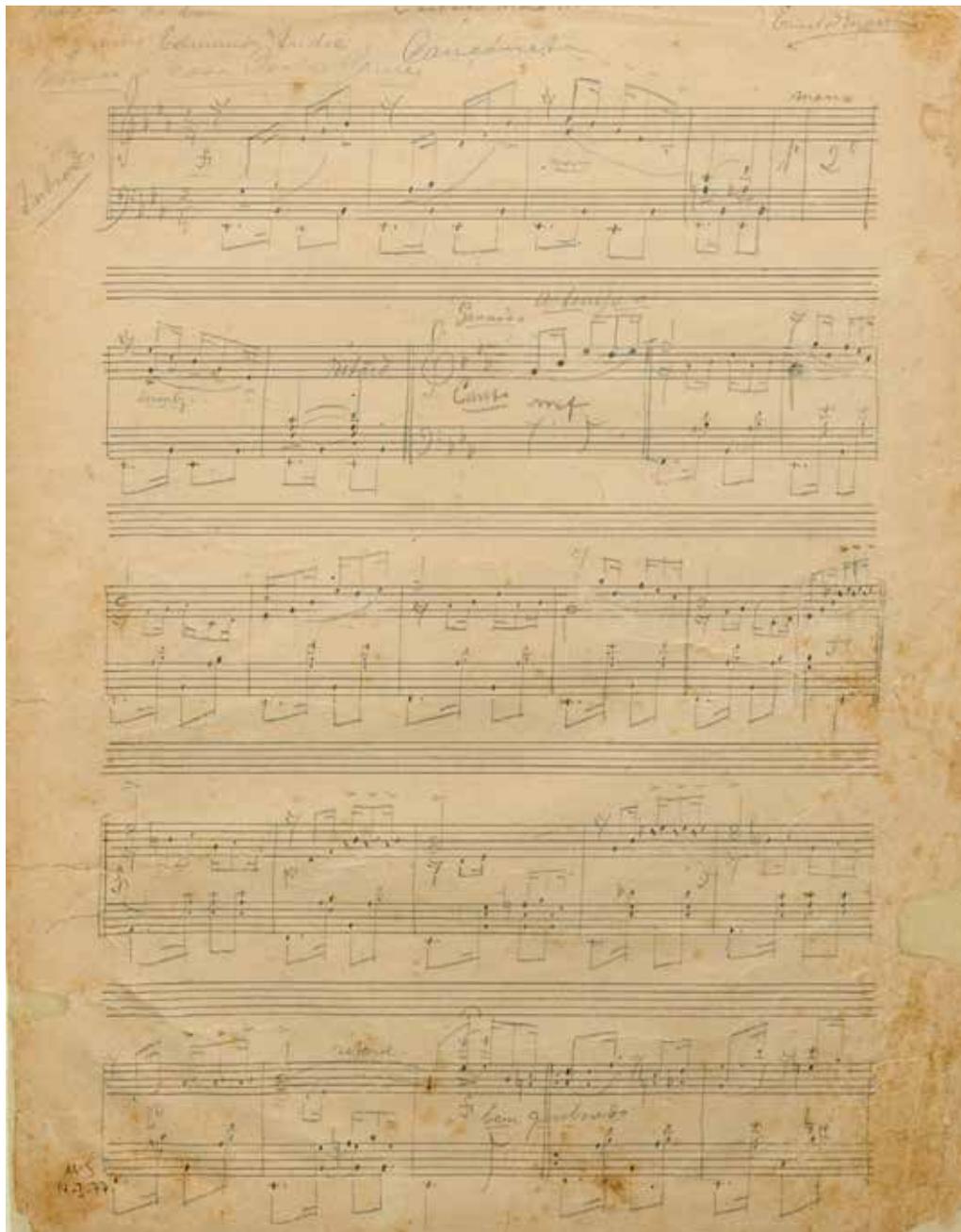
*Fine* *Simplex*

MS N.J.9

O acompanhamento é sempre com a clave de 8.



### ANEXO III



Ernesto Nazareth, *Feitiço não mata*, ms. aut., p. 1. BNRJ: MS N-I-77. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro – BNDigital MAS 484588.