

PODCAST RIO MEMÓRIAS

TEMPORADA #4 - RIO DE SONS

MATERIAL DE PESQUISA | 2023

Pesquisador: Davi Aroeira Kacowicz



Episódio 2

A CIDADE DOS PIANOS



Sumário

Em 1856 o escritor, pintor e historiador — e futuro barão de Santo Ângelo —, Manuel Araújo Porto-Alegre, chamou o Rio de Janeiro de “a cidade dos pianos”, uma verdadeira “pianópolis”. A alcunha não era por acaso: na segunda metade do século XIX, uma tradição pianística passou a se instalar nos lares, salões e teatros do Rio de Janeiro. O piano se tornou símbolo de distinção de uma aristocracia que ia se aburguesando com a entrada do ciclo do café: o instrumento musical era tanto um mobiliário doméstico (de luxo) quanto uma prova de um almejado (e pretenso) progresso civilizatório — bem ao gosto da segunda metade do XIX. Nesse período, muitos estrangeiros que vieram para o Brasil ganharam seu sustento como professores de música. Buscando mimetizar no Império os “hábitos civilizados” da Europa, cresceu no Rio dois “pianismos”: um de concerto e outro de salão. O primeiro, caracterizado pelo virtuosismo dos músicos e contemplação da plateia; o segundo, animando bailes, festas e saraus oferecidos na corte. E com a novidade da iluminação pública a gás, a cidade passou a ter uma agitada vida noturna em bares e cafés, e o piano também serviu para animar a boemia das noites cariocas. Nas últimas décadas do século XIX e início do XX, o Rio era uma confusão de formas, gêneros e variações musicais. Polcas, lundus, serestas, valsas, modinhas, habanas, tangos e maxixes se cruzavam na pulsante música popular urbana. E obras como Odeon, do pianista e compositor, Ernesto Nazareth, e Atraente, de Chiquinha Gonzaga, ajudaram a pautar um gênero que vinha se formando na capital do Brasil: o choro.

Rio de Janeiro: Pianópolis

Nas décadas que marcaram o apogeu do II Reinado (entre 1850 e meados dos anos 1870) — marcadas pela industrialização emergente, a ascensão do café como principal pilar econômico do país e a proibição do tráfico negreiro —, a capital do Brasil se animava com as novas dimensões estruturais e experimentava novos hábitos sociais. Num desses exemplos, os saraus disputavam as atenções das elites cariocas com os bailes de salões e as óperas e concertos em teatros já na metade de século.

De acordo com o portal Instituto Piano Brasileiro Gilberto Freyre, em seu ensaio "Ordem e Progresso", de 1959, escreveu sobre essa época:

"No livro dos Reverendos James C. Fletcher e Daniel P. Ridder sobre o Brasil encontra-se, à página 163 da edição de Boston de 1879: 'Pianos abound in every street...' [pianos abundam em todas as ruas]. Isto com referência especial à Capital do Império, cujas casas patriarcais de residência foram atentamente observadas por esses dois anglo-americanos, o primeiro dos quais conheceu o Brasil nos dias ainda da Regência. Eram casas das quais era comum descerem até às ruas sons de músicas docemente tocadas ao piano por mãos de iaiás. Em algumas, aos sábados, dançava-se 'animadamente até de madrugada, não ao som de uma orquestra, mas de um piano tocado por profissionais, que viviam de compor música e de executá-la', recorda em sua resposta ao nosso inquérito Cássio Barbosa de Resende, nascido em 1879. 'Muitos desses profissionais' — acrescenta o mesmo informante — 'tornaram-se afamados, e as suas músicas populares eram assobiadas nas ruas e tocadas por toda parte'." (disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1879> acesso em 17/06/2023)

Quando o assunto é a música que era tocada e ouvida nas casas no Rio de Janeiro do século XIX, há de se dividir temporalmente as suas metades. Isso não quer dizer que os gêneros praticados nos primeiros cinquenta anos tenham sumido nos cinquenta seguintes, e sim que se trata de um processo de permanências, inovações e novidades musicais, que chegavam e surgiam no Rio de Janeiro, principalmente a partir da década de 1850. Mas na primeira metade do XIX, as modinhas e lundus eram as favoritas nas festas e saraus.

Se antes essas festas eram praticadas em chácaras, fazendas e casarões da cidade, sua frequência passou a se dar também em espaços de poder, nos saraus imperiais. Outros famosos salões era os do Barão de Cotegipe, político proeminente do Império. No último quarto do século XIX, as salas de seu palacete, na rua Senador Vergueiro, n.9, se abriam (sempre às quintas-

feiras) para os saraus, com dança, poesia, palestras e claro, muita música. Nesse processo, as violas, rabecas e flautas de ébano foram cedendo lugar ao piano, que passou a comandar os bailes e saraus. Esse “pianismo de salão” foi se tornando, então, uma forte referência no Rio de Janeiro.

Os saraus eram festas noturnas, onde se recitavam poesias e se dançavam e tocavam as modinhas. Nestes encontros, o instrumento que mais soava noite adentro — além da voz, que era o eixo central dessas modinhas — eram as violas e os violões. Os alemães Spix e Martius, em viagem pelo Brasil entre 1817 e 1820, dão o importante relato de que "(...) a viola é aqui, como no sul da Europa, o instrumento preferido, ao passo que o piano é uma rara peça mobiliária que se encontra apenas nas casas ricas".

Devido às características inerentes ao instrumento, em especial o fato dele ser “completo” — fazendo ao mesmo tempo acompanhamentos e solos, preenchendo os espaços musicais —, o piano irá mudar drasticamente a forma de se compor e de se experimentar a música no Rio de Janeiro.

A inserção do piano na vida cultural do Rio de Janeiro vem acompanhada de uma série de transformações vividas pela sociedade carioca próprias da modernidade — como a chegada da industrialização, iluminação a gás e meios de transporte. Como bem definiu Roberto Moura,

[a]complexidade crescente da cidade do Rio de Janeiro e a diversificação social de sua população geraria nos últimos anos do século [XIX] um público novo, a quem não mais satisfaria, em sua ânsia de divertimentos, os dias do entrudo e as festas religiosas ao longo do ano cristão oferecidas pelas paróquias. Esses anos assistiriam à abertura de uma infinidade de teatros de revista e vaudevilles, de cafés-concerto, cafés-dançantes, chopes-berrantes e cinemas para o entretenimento, principalmente, das novas classes médias urbanas e das elites, em suas noites e fins de semana afastadas da rotina das repartições e do comércio, às vezes aproximados pelo ingresso barato ao povão carioca que se forma naquele contexto (MOURA, 1995, p.76).



Mobiliário de uma residência da Família Imperial: cadeiras e piano. ,Revert Henrique Klumb, 1860. Fundação Biblioteca Nacional

Como foi dito, ter um piano era ter muito dinheiro. Um instrumento de qualidade possuía um valor médio de seiscentos contos de réis (o mesmo preço de alguns órgãos de igreja, quase oito vezes mais caro que um “cravo grande” e trinta vezes o preço de um “violão francês”. Ou seja, possuir um piano era um tremendo símbolo de distinção social. Além de compor o mobiliário das casas, expressava a bonança daquele lar: afinal, um “pianoforte” —ou Forte-piano, o antecessor daqueles que conhecemos atualmente, se diferenciando do órgão e do cravo, por exemplo — era quase tão caro quanto o outro “bem”, também significante de distinção social: o escravo.

De fato, já havia pianos no Rio de Janeiro ao menos desde o século XVIII. Inclusive havia quem os construísse pelas próprias bandas de cá. Mas após a chegada da Família Real portuguesa, em 1808, a presença do piano na capital irá aumentar consideravelmente, como se nota nos tantos anúncios que recheavam os jornais oferecendo a venda, aluguel e manutenção do instrumento. Já em 1810, a Gazeta do Rio de Janeiro — primeiro jornal da cidade e a gazeta “oficial” da corte —, em sua sessão de anúncios informava: “Antonio José de Araújo, morador na rua do Alecrim, n.135, tem para vender hum Forte-piano, francês, de Erard”. Em 1830 há anúncios oferecendo serviços “para consertar pianos e afiná-los, tanto na cidade como fora dela”.

Nas primeiras décadas do século XIX, a presença inglesa no Rio irá influenciar a entrada dos pianos na cidade. Para Gilberto Freyre, "o piano inglês foi, decerto, uma das peças mais importantes com que o imperialismo britânico afirmou, aos olhos e ouvidos de brasileiros mal saídos de um longo período de isolamento quase chinês, sua superioridade técnica ou de indústria" (FARIA, 1996 p.17).

Adotou-se, no Rio de Janeiro, práticas inglesas para aumentar as vendas do instrumento, como se pode depreender dos anúncios nos jornais cariocas da época. Tais como: comissões dadas a professores que intermediaram compradores e vendedores; leilões; anúncios de instrumentos de segunda mão, mais baratos — muitos, na verdade, eram novos, porém de marcas de qualidade inferior. Ao lado disso, a ignorância do consumidor deu ensejo a muitas fraudes, contra as quais os bons comerciantes tentavam apresentar garantias ao cliente:

"Chegarão à rua dos Pescadores n.40, pelo ultimo navio de Londres, os verdadeiros pianos-fortes de John Broadwood e Sons (não como se tem anunciado alguns serem do fabrico dos ditos autores, para enganar o publico, sem terem o menor merecimento em comparação daquelles). Entre elles ha alguns muito elegantes e de superior construção."
Jornal do Commercio - 22/11/ 1837 - p.4

"Pianos de Erard - único deposito, na rua do Ouvidor n.66, sobrado - Os legítimos pianos deste grande.autor não se vendem senão nesta casa, e cada um delles está afiançado pelo certificado assignado pelo próprio autor, que se entrega ao comprador. Todos os pianos de Erard vendidos sem aquelle certificado, desde o 1º de maio de 1848, são falsificados."
Jornal do Commercio - 08/07/1850 - p.2

'Pianos Inglezes - No armazém e sobrado da rua dos Ourives n.61 - Honório Frion, fornecedor da casa Imperial, recebeu pelos últimos navios de Londres um grande sortimento de pianos ingleses, fabricados expressamente para este paiz, dos afamados autores Towns e Packer, e Collard e Collard, legítimos , o que poderá provar por um

certificado assignado pelos mesmos fabricantes, os quaes pianos vende a prazo, e com toda a garantia que o comprador exigir. O annunciante, tendo de fazer uma viagem á Europa, faz um grande abatimento nos preços ."

(Jornal do Commercio - 31/08/1850 - p.3)

"Pianos de Erard - S. e P. Erard vêem-se na obrigação de acautelar ao respeitável público desta Côrte contra o abuso que se faz do seu nome para vender pianos; e declaração que elles não mandão estes instrumentos senão ao seu deposito da rua do Ouvidor n.84, e outrossim que nenhum é legitimo que não fôr acompanhado com umas medalhas da exposição de Londres e de um certificado por elles mesmos assignados."

(Correio Mercantil - 04/01/1855 - p.4)

"Grande Armazem de Pianos e Musica dirigido por Schmidt Irm., rua dos Ourives n.43 - Neste vasto estabelecimento se encontra sempre por commodos preços uma variada escolha de Pianos de cauda, mesa, armario, & c., fabricados pelos melhores autores da Inglaterra e outros paízes. São sobretudo recommendaveis os famosos PIANOS DE COLLARD, cujo deposito existe na sua casa, achando-se por isso habilitado a vendê-los pelo; preço da fabrica em Londres [grifo nosso], conforme a factura original. Na mesma casa se encontrão Pianos em segunda mão, alugão-se, trocão-se, e concertão-se Pianos, e se achão excellentes instrumentos para Musica Militar, e Orchestra; assim como a mais moderna musica para todos os Instrumentos, e tudo o que diz respeito a esta arte."

(Almanak Laemmert - 1848 - p.389)

"Rua da Ajuda, Loja 16, e sobrado, 25 - Neste antigo e acreditado estabelecimento há sempre um rico sortimento de pianos de mesa e de gabinete, dos melhores autores de Londres, inclusive os de Collard e os do incomparável Erard, que se dão por preços commodos, acompanhados de lindos moxos e mais pertences, e sendo para fora da côrte, encaixotados à prova d 'água. A casa recebe pianos usados em troca e responsabiliza-se pela boa afinação, construcção e legitimidade dos seus instrumentos. Tambem ha harmonicas, musicas modernas, pianos de segunda mão, moxos, & c."

(Almanak Laemmert - 1848 - p.389)

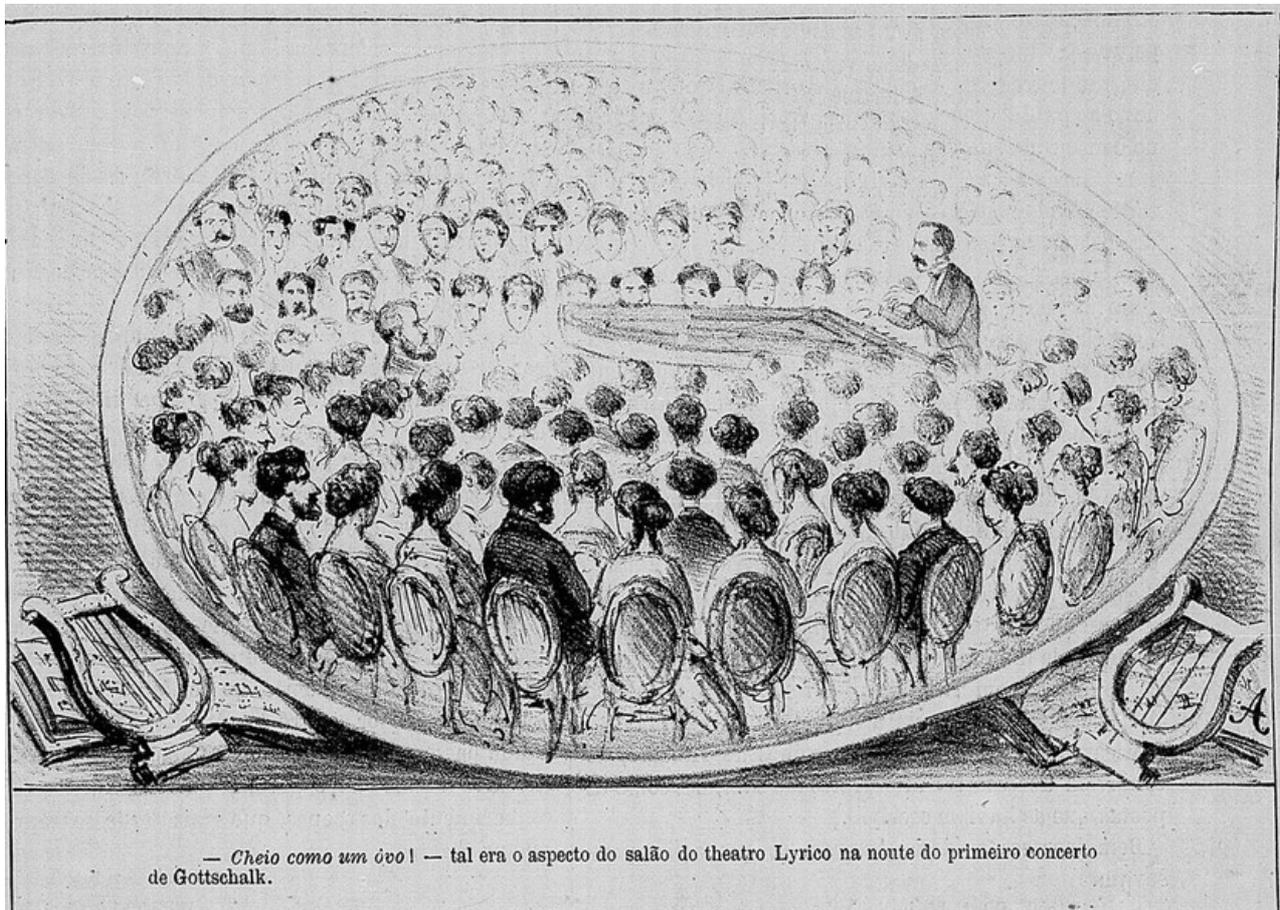
O processo de exclusão, contudo, se fazia acompanhar de um movimento simultâneo, rico de confluências e assimilações. Sob o olhar nauseado das elites, as festividades originárias de tradição branca e portuguesa experimentavam uma gradual apropriação pela comunidade negra. As comemorações cristãs em homenagem a Nossa Senhora da Penha, por exemplo, transformaram-se em ponto de convergência para o sincretismo dos festejos populares. Nas barraquinhas armadas em torno da igreja da Penha — santuário localizado no alto de um penhasco, ao fim de uma escadaria de 382 degraus encravados na rocha viva e vencidos a pé ou de joelhos pelos devotos —, as iguarias lusitanas foram cedendo lugar aos molhos e quitutes de sabor afro-brasileiro. Nesse cenário, emergiam novas sonoridades, coreografias, ritos, saberes, crenças, formas de lazer. Instrumentos trazidos da Europa como violões, violas, bandolins, flautas e sanfonas passavam a dialogar com atabaques, xequerês, ganzás e marimbas. (NETO, 2017).

O pianismo nos teatros e nos salões

Por volta da década de 1830, um grande número de pianistas estrangeiros se tornou professor do instrumento. O piano passou a representar uma finesse para a aristocracia aburguesada, progressivamente entrando no currículo dos “bons modos”, ensinado especialmente às filhas dessas famílias — e, concomitantemente, foi se estabelecendo enquanto uma atividade organizada, fonte de renda profissional. Isso irá ensejar o imaginário dessas camadas sociais, que terá no piano um símbolo do “avanço civilizatório” pretendido pelo Império ao longo de todo o Segundo Reinado. Principalmente a partir dos anos 1850 e seguintes, irá se criar uma cultura musical pianística no Rio de Janeiro, tanto nos salões, bailes e saraus quanto nos teatros da capital do Brasil.

Na década de 1850 o interesse das elites cariocas por concertos em teatros cresce de modo inédito. Esse hábito foi em muito proporcionado pela vinda ao Rio de Janeiro, em 1855, do primeiro grande pianista estrangeiro a aportar na capital: Sigismond Thalberg — nome que rivalizava, em qualidade, com Franz Liszt, na Europa.

Segundo Ayres de Andrade, aquela visita serviu para modificar sensivelmente "o conceito em que era tido o piano entre nós", mostrando "aos fluminenses da capital do Império do Brasil (...) que o piano era mais que um simples instrumento de salão." (In: FARIA, 1996, p. 02)

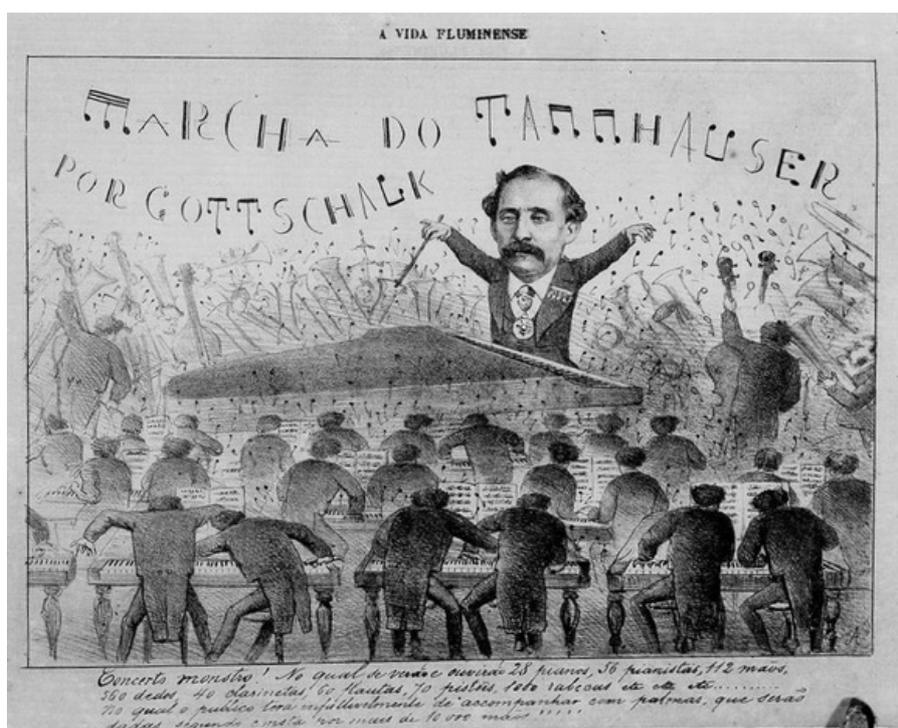


Na ilustração, destaca-se, além do pianista Luis Gottschalk, o imperador Pedro II, defronte ao piano. *Vida Fluminense*, n.76, 12 de junho de 1869. Fundação Biblioteca Nacional

Thalberg fez uma série de seis concertos no segundo semestre de 1855, o que demonstra grande sucesso e aceitação entre a nobreza da Corte. Além de Thalberg, outros grandes nomes, como o português Artur Napoleão, em 1857, e o estadunidense Louis Gottschalk, em 1869 — este irá compor uma peça em homenagem ao Império e ao imperador, que farão bastante sucesso — trouxeram inovações de repertório e maneira de tocar.

"Muitos, na verdade, continuavam a apresentar as suas versões das fantasias e variações sobre temas operísticos, mas com uma abordagem de alto grau de virtuosidade. Sua exibição de alto domínio técnico do instrumento deixava a classe freqüentadora dos teatros boquiaberta e fascinada. Nos jornais liam-se avaliações e discussões sobre as novas possibilidades do instrumento, então reveladas. Mais uma vez a dignificação da arte européia, cujo desenvolvimento tanto desejávamos imitar. Uma situação em tudo semelhante ao que falamos do teatro, na qual se descobre o pano de fundo do ideário social da época: 'desejo de civilização'... burgues" (FARIA, 1996, p.81)

Em outubro de 1869, aliás, Louis Moreau Gottschalk irá produzir um espetáculo sem precedentes no Rio de Janeiro. Organizou um concerto enorme, com a presença de duas orquestras e incríveis 31 pianistas. No dia 05, data marcada para o chamado "concerto monstro", o Rio de Janeiro foi castigado por uma chuva, chamada pelos cronistas da época de "os horrores do dia 5". Porém, isso não afugentou o público, que compareceu em peso para a apresentação (que ganharia repeteco nos dias 7 e 10 de outubro):



Charge sobre o "concerto monstro", que ocorreria três dias depois. Vida Fluminense, n.92, 02 de outubro de 1869. Fundação Biblioteca Nacional.

“Nunca o Rio de Janeiro presenciou festa semelhante aos dous concertos monstros, organizados pelo insigne pianista americano, e que atrairiam ao [Teatro] Lyrico, nas noites de 5 e 7 do corrente, a mais numerosa e luzida concorrência de que há memoria nos annaes dos nossos teatros.

Estiveram presentes Suas Majestades e Alteza Imperial.

Se houvesse incrédulos para esta divina religião da arte, agora se teriam convertido diante de uma das mais esplêndidas manifestações do belo. Por nossa parte, pela centésima vez nos foi confirmada a frase de Berlioz a respeito de Gottschalk: c'est le poëte du piano.

O ponto de contato entre este poeta do piano o outro igualmente sublime, que na terra se chamou Chopin, tornou notabilíssimo desta vez, que o Sr. Gottschalk executou primorosamente o Preludio Religioso, deliciosa melodia do celebre pianista varsoviano. E então nos recordamos das palavras de uma senhora de grande talento, Madame de Barival, transcriptas por Escudier[...]: Gottschalk não é somente grande pianista, é também poeta, um sonhador que exprime, por meio de sons, os mais delicados sentimentos e as mais ternas emoções.

Enfim, Gottschalk esteve, como sempre, na altura de sua celebridade. Mas o que foi novo para o nosso público, e que por ser novo e grandioso, produziu um efeito acima de toda a expressão, foi o coro do Fausto, de Gounod, e a grande marcha do Tannhäuser [de Richard Wagner], executados por 31 pianistas e duas orquestras. Em meio dos mais calorosos aplausos, o publico entusiasmado instou pela repetição tanto de uma como de outra peça, apesar de sua extensão.

Depois do espetáculo de terça-feira, o Sr. Gottschalk oferecem aos distintos artistas e amadores que o secundaram em sua maravilhosa empresa, uma ceia esplêndida, em que a maior parte dos brindes foram em honra do illustre pianista, que por por essa ocasião anunciou para breve uma serie de concertos a favor de estabelecimentos de caridade; sendo o primeiro destinado ao Asylo de Inválidos da Pátria. Esta promessa foi acolhida com estrepitosos aplausos.”

Semana Illustrada, n.0461, p. 5 e 6.

No dia 25 de novembro de 1869, durante um concerto para a Sociedade Filarmônica Fluminense, no Teatro Lírico Fluminense, justamente enquanto apresentava sua nova composição, “Morte!”, Gottschalk teve um mal súbito, precisando ser socorrido às pressas. No dia seguinte, estava prevista mais uma apresentação de um de seus concertos-monstro, onde regeria 650 músicos. As cortinas do teatro se abriram para Gottschalk, a plateia cantava o nome do instrumentista, mas o músico não conseguiu entrar em cena, desfalecendo na coxia do teatro. Três semanas depois, Louis Gottschalk faleceu. A morte do pianista causou comoção nacional, com várias homenagens prestadas nos folhetins da capital. Apesar de rápida, sua passagem no Rio provocou grande impacto na cena cultural da cidade, elevando o patamar de qualidade e desenvolvendo o gosto pela técnica pianística entre a sociedade carioca.

Nos dizeres do Marques de Abrantes, no ano de 1857 havia no Rio de Janeiro "(...) uma nova epidemia — a de concertos e benefícios [Os benefícios eram concertos organizados com o intuito de angariar para um certo artista o lucro do espetáculo. Outros convidados se apresentavam juntamente com o beneficiado, e assim trocavam favores]: rara é a semana em que não haja dois pelo menos". (FARIA, 1996, p.42)

Em sua tese de doutorado, Paulo Rogério Campos de Faria traz a seguinte definição sobre esse contexto musical:

“pianismo de concerto’ se caracteriza pelo enfoque solístico, de caráter virtuosístico, intimamente associada à estética romântica, heroicizadora da figura do artista. Trazida da Europa, no bojo de uma série de reformas e inovações culturais, chamadas por muitos intelectuais da época de ‘progresso cultural’, constantes do ideário burguês da elite brasileira, que tinha àquela altura o baronato do café e suas instituições como representantes mais importantes” ”.
(FARIA, 1996, p.05).

Se havia o “pianismo de concerto”, havia também o “pianismo de salão”. Enquanto o primeiro era acima de tudo contemplativo, no segundo caso o piano, ainda que pudesse ser apreciado em seus solos, auxiliava como acompanhamento de voz e como condutor rítmico para danças. Nesse sentido, o piano dos salões era mais popular, pois era um grande animador de festas.

O fato ainda era mais grave, segundo a descrição do fiscal, porque um dos batuques tinha uma "caixa de receber as espórtulas (gorjetas) de entrada, depositada em cima do passeio", e, quando ele próprio aproximou-se, "rondando com os guardas" municipais, recebeu "apupadas (vaia) e foguetes". O fiscal explicava que ainda não havia multado os batuques, como determinavam as posturas, pois aguardava a Câmara "deliberar qual deveria ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos". (ABREU, 1994, p.186)

Importante mencionar a abertura de espaços dedicados ao ensino e divulgação de música no Rio de Janeiro do século XIX. Em 1841 é fundado o Liceu Musical, estabelecimento privado que oferecia cursos de piano, canto e flauta. Em 1848 ocorreu a inauguração do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Havia também as associações dedicadas a divulgar a música na capital, como o Clube Mozart.



Tudo isso irá construir um contexto musical efervescente no Rio de Janeiro. Além das modinhas, havia outros ritmos e estilos europeus como a valsa, a mazurca, o schottisch (palavra alemã, se referindo mais tarde tendo seu nome transvestido para "xote"). Havia também a "quadrilha", que se hoje conhecemos muito bem pelas quermesses de junho/julho por todo o país, à época era estilo de uma dança de salão europeia (c.1830) — e já naquela época havia o "marcante", como hoje, que marcava e ditava os passos a serem feitos.

Ilustração de Klixto, 1906. In: EFEGÊ, Jota. Maxixe: a dança excomungada. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. p. 65

Uma feminista “querida por todos”: Chiquinha Gonzaga

Entre valsas, tangos, polcas e outros gêneros, Chiquinha Gonzaga compôs mais de duzentas obras. As primeiras peças publicadas datam de 1877; e muitas das peças que Chiquinha produziu foram operetas de sucesso — flexionando o gênero na linguagem: agora, além do maestro, havia também uma maestrina. Impondo-se num meio absolutamente masculino, compôs “Ó, abre-alas”, que marca a invenção de um dos mais importantes gêneros musicais brasileiros: a marchinha carnavalesca.

Além de ser a compositora brasileira mais importante do século XIX, o legado de Chiquinha Gonzaga é o de uma provocadora dos costumes, que enfrentou a ordem patriarcal. Filha de um militar do Império, Francisca Edwiges Gonzaga desde muito nova já era Chiquinha. Teve uma formação comum às meninas das famílias com pretensões políticas e aristocráticas: aprendeu a ler e escrever, um pouco de matemática, o francês, catequese, latim e, claro, a música — um sinal de boa educação para as meninas. Mas ela subverteu todas as expectativas que se tinha sobre ela, e sua composição mais importante, (a imortal “Ó, abre alas”, de 1899), bem poderia servir de epígrafe para essa personagem que abriu caminho para a independência da mulher no século XX.

Pioneira do feminismo no Brasil, Chiquinha Gonzaga provocou escândalos na sociedade ao abandonar o marido para viver a vida que desejava — algo absolutamente incomum na sua época. O motivo que a levou a insurgir contra seu casamento foi o fato de seu marido lhe obrigar abandonar qualquer pretensão musical. E Chiquinha escolheu seu piano. Uma mulher “desquitada” era uma péssima reputação aos olhos da sociedade da época. Chiquinha foi renegada pela família, e não pôde mais criar seus três filhos. Desamparada, ela passou a dar aulas de piano que, além de lhe servir de sustento, também a fez adentrar cada vez mais no universo boêmio-musical do Rio de Janeiro das décadas de 1870 em diante.

A iluminação a gás instalada no Rio de Janeiro mudou a vida noturna da cidade. Com aspiração parisiense, a boemia crescia junto com os cafés e bares, muitos deles com seus pianos da casa. Nesse contexto, Chiquinha irá se destacar como compositora, e seus maxixes — vistos por seus

críticos como lascivos — farão sucesso nas mãos dos musicistas e nos assovios da população. em 1877 as primeiras partituras de Chiquinha Gonzaga são publicadas, e os nomes das peças dão um pouco o tom das composições: “Harmonias do coração”, “Atraente”, “Sedutor”, “Não insistas rapariga”, “Plangente”, “Sultana” e “Os olhos dela”.

Chiquinha Gonzaga ousou tomar seu lugar no mundo às próprias custas. Se engajou em lutas históricas no último quartel do século XIX. Não apenas se dizia republicana e abolicionista: foi às ruas fazer panfletagem, gritar palavras de ordem; participou de festivais destinados a angariar fundos para a Confederação Abolicionista e, vendendo suas partituras de porta em porta, conseguiu o dinheiro para alforriar pessoas escravizadas. Quase aos 70 anos de idade, ela se tornou a principal líder do movimento que exigia o pagamento de direitos autorais para artistas, sendo a fundadora de uma das principais associações do tema, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Seu companheiro até o fim de sua vida, trinta e seis anos mais jovem, foi registrado e apresentado como sendo seu filho. Era uma notória boêmia, e como dizia uma polca em sua homenagem, era “querida por todos”. Ou quase.

Se havia seus admiradores, havia também os críticos. Em 1914, a primeira-dama, a cartunista Nair de Teffé, tocou em um sarau sediado no palácio do Catete o maxixe “Gaúcho” (também conhecido como “Corta-Jaca”). Aquilo significou um duplo escândalo para os conservadores: tanto por tocar aquela música lasciva, quanto por ter sido executada ao violão — que, àquela época era visto como um instrumento de menor valia, tocado em serestas pelo “populacho”. Rui Barbosa (que havia perdido as eleições de 1910 para o então presidente, Hermes da Fonseca), lançou um discurso que transmitia seu conservadorismo político e revelava preconceitos contra a música popular que vinha se fabricando Rio de Janeiro:

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 enrubescam e que a mocidade se ria!”(Diário do Congresso Nacional, 8/11/1914)

A crítica de Rui Barbosa ia no sentido de condenar gêneros musicais nacionais frente a uma alta cultura, encarnada no compositor alemão Richard Wagner. Mas a realidade é que boa parte da música brasileira que se popularizava cada vez mais — o maxixe, o “tango brasileiro” — possuía lastro com o ensino de música clássica no país. E, nesse sentido, quem transitou muito bem entre o erudito e o popular, foi o grande pianista e compositor que marcou época no Rio de Janeiro: Ernesto Nazareth.



Capas de publicações reunindo partituras de Chiquinha Gonzaga. Acervo IMS

Entre o erudito e o popular: Ernesto Nazareth

Ernesto Nazareth viveu toda sua vida no Rio de Janeiro. Nascido em 1863, era nome conhecido na cidade desde o fim do século XIX. Apesar de não ter atingido o que se pensava à época serem os requisitos para ser um grande concertista — sua grande ambição —, tirou da música seu sustento. Além de dar aulas, trabalhou por anos como pianista demonstrador na Casa Carlos Gomes, tocando para os clientes as partituras à venda. Nazareth também foi pianista no antigo Cine Odeon — antecessor do atual, na Cinelândia —, inspiração de seu maior sucesso, Odeon. Tocava na sala de espera, entre uma sessão e outra. Havia mesmo os que apareciam por lá apenas para ouvir sua música. Aliás, vale mencionar a importância destes espaços na paisagem sonora da cidade: além do interior das casas, os palcos dos teatros e as festas nos quintais, a musicalidade carioca também se fazia nestes outros espaços de circulação.



Propaganda da Casa Beethoven, 1910.

extraído de:

<https://www.ernestonazareth150anos.com.br>

No início do século XX, vez em quando as peças de Ernesto Nazareth constavam em recitais e ocasiões gráficas — inclusive fora do Brasil. Ao piano, buscava soar como o toque de Chopin — ídolo em quem se espelhava. Muitas das composições de Nazareth — a exemplo de Brejeiro e Floraux — eram rotuladas por ele como “tango brasileiro”. Nazareth canalizou o formulário rítmico e melódico da música urbana que fervia nas ruas cariocas: sua obra seria um dicionário sonoro de brasilidade. E, apesar de não ser do apreço do compositor, sua música também animava cabarés da Lapa, ritmava as sensuais “umbigadas”, dançadas na região da Cidade Nova, e tocada nas rodas boêmias do centro da cidade.

No início do século XX, vez em quando as peças de Ernesto Nazareth constavam em recitais e ocasiões grã-finas — inclusive fora do Brasil. Ao piano, buscava soar como o toque de Chopin — ídolo em quem se espelhava. Muitas das composições de Nazareth – a exemplo de Brejeiro e Floraux — eram rotuladas por ele como “tango brasileiro”. Nazareth canalizou o formulário rítmico e melódico da música urbana que fervia nas ruas cariocas: sua obra seria um dicionário sonoro de brasilidade. E, apesar de não ser do apreço do compositor, sua música também animava cabarés da Lapa, ritmava as sensuais “umbigadas”, dançadas na região da Cidade Nova, e tocada nas rodas boêmias do centro da cidade.

Em 1926, Ernesto Nazareth realizou uma série de concertos em São Paulo. Em um deles, o escritor Mário de Andrade foi orador de uma palestra sobre o compositor. Para ele, a obra de Nazareth era “mais artística do que a gente pode imaginar pelo destino que teve e deveria de estar no repertório dos nossos recitalistas”. Mário de Andrade acertou até no que não viu. Não apenas os eruditos – como Francisco Mignone e, anos mais tarde, Arthur Moreira Lima – passaram a interpretar as peças assinadas por Nazareth, como suas melodias se imortalizaram nas interpretações de instrumentistas populares, como Jacob do Bandolim, Chiquinho do Acordeom e Garoto. Em 1968, “Odeon” – peça gravada em disco mais de trezentas vezes – ganhou letra de Vinícius de Moraes e voz de Nara Leão.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Martha. Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 14, p. 183-203, 1994.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese de Doutorado em Etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2006.

KERR, Dorotéa Machado. **Possíveis causas do declínio do órgão no Brasil: catálogo dos órgãos do Brasil**. Dissertação de mestrado em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

NEGRÃO, Lísias. Magia e religião na umbanda. **Revista USP**, n. 31, p.76-89, 1996. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/31/07-lisias.pdf>. Acesso em: 25/04/2023

RIO, João do. As religiões no Rio. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

SANT'ANNA, Márcia. **Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros**. s/d. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/Escravidao_no_Brasil.pdf Acesso em: 25/04/2023

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

RUFINO, Luiz: **Espiritualidade e ensino em um estado colonizado**. 2021. Entrevista disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/luiz-rufino-escritor-sabedoria-ancestral-racismo-liberdade/>. Acesso em: 25/04/2023

Terreiro na Baixada Fluminense completa 130 anos e pode virar patrimônio cultural. **Jornal Extra**, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2015.