



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

RAFAEL DO NASCIMENTO CESAR

A composição de uma pioneira

De Francisca a Chiquinha

CAMPINAS

2015

RAFAEL DO NASCIMENTO CESAR

A COMPOSIÇÃO DE UMA PIONEIRA. DE FRANCISCA A CHIQUINHA

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Supervisor/Orientador: Profa. Dra. Heloisa André Pontes

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RAFAEL DO NASCIMENTO CESAR, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. HELOISA ANDRÉ PONTES.

Heloisa Pontes

CAMPINAS

2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2013/00677-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

C337c Cesar, Rafael do Nascimento, 1989-
A composição de uma pioneira. De Francisca a Chiquinha. / Rafael do Nascimento Cesar. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Heloisa André Pontes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Gonzaga, Francisca, 1847-1935. 2. Produção cultural. 3. Gênero. 4. Biografia. I. Pontes, Heloisa André, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The composition of a pioneer. From Francisca to Chiquinha.

Palavras-chave em inglês:

Cultural Production

Gender

Biography

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestre em Antropologia Social

Banca examinadora:

Heloisa André Pontes [Orientador]

Paulo Renato Guérios

Maria Filomena Gregori

Data de defesa: 09-12-2015

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação/Tese de Mestrado/Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 9 de dezembro de 2015, considerou o candidato Rafael do Nascimento Cesar aprovado.

Prof^ª Dr^ª Heloisa André Pontes

Prof. Dr. Paulo Renato Guérios

Prof^ª Dr^ª Maria Filomena Gregori

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo da vida acadêmica do aluno

*À memória de meu pai.
E todas as vezes que ele me fez rir.*

AGRADECIMENTOS

Se a profissão ensinou-me a ver as coisas do mundo enquanto relações, e a vida obrigou-me a reconhecer-lhes o devido valor, começo meus agradecimentos declarando que esta pesquisa, antes de ser resultado de esforço e trabalho próprios, é fruto dos vínculos que estabeleci com diversas pessoas e instituições. Ainda que a memória me permita registrar aqui apenas uma parcela delas, é nítida a sensação de que, sozinho, eu não conseguiria nem ao menos expressar as razões de minha suposta independência.

Agradeço primeiramente à Capes e à FAPESP pelo financiamento desta pesquisa (aqui e no exterior), e aos funcionários e funcionárias do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, como reconhecimento do trabalho inestimável dedicado aos alunos e alunas dos Programas de Pós-Graduação. Agradeço também aos funcionários e funcionárias do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, pela disponibilidade, diligência e atenção para comigo durante o tempo em que pesquisei no Acervo Chiquinha Gonzaga. Sou grato especialmente a Bia Paes Leme, Fernando Krieger, Elias Leite e Euler Gouvêa.

À Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga e principal colaboradora desta pesquisa. Dona de um conhecimento ilimitado sobre a vida da maestrina, Edinha presenteou-me com fotografias, entrevistas e documentos de seu arquivo pessoal, colhidos ao longo de décadas. Agradeço-a pela disposição infatigável em ajudar-me com datas e pormenores, bem como por acreditar na seriedade de meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Renato Guérios, por ter aceitado o convite de ler esta pesquisa e compor a Banca de Mestrado. Seu trabalho sobre Heitor Villa-Lobos foi imprescindível no entendimento das sinuosidades de todo (e toda) artista.

Agradeço muito à querida Prof^a Dr^a Heloisa Buarque de Almeida por ter acompanhado esta pesquisa desde o primeiro dia, quando, nos corredores do “Prédio do Meio” da FFLCH, eu a procurei com a intenção de “estudar gênero”. Sou imensamente grato pelas sugestões, críticas e o cuidado na leitura de meus textos, desde os relatórios de Iniciação Científica até o exame de qualificação. Ter sido seu orientando na Graduação em Ciências Sociais foi um privilégio e, sobretudo, um prazer. A confiança em mim possibilitou este importante passo em minha carreira, estando desdobrada nas páginas desta dissertação e em meu próprio compromisso com a antropologia.

À Prof^ª Dr^ª Maria Filomena Gregori, cujo trabalho é referência em minha formação na Pós-Graduação, e cuja sensibilidade e carinho tornaram-se referências em minha vida. Agradeço-a por ter aceitado acompanhar este trabalho duas vezes – no Exame de Qualificação e na Banca de Defesa –, sempre contribuindo imensamente com seus comentários argutos e suas preciosas sugestões de escrita. Também preciso agradecer a oportunidade de acompanhar de perto os encontros com seus/suas orientados/as, discussões de textos e toda a deliciosa sociabilidade que tradicionalmente os sucedem. Minha gratidão se revela no desejo de uma troca intelectual que expanda as fronteiras da academia e que não vislumbre fim.

Ao Prof. Dr. Christiano Key Tambascia, que gentilmente aceitou ser suplente de minha Banca de Defesa, e com quem aprendo cotidianamente o prazer e o compromisso de ser professor no sentido mais pleno do termo. E, sobretudo, ao amigo Chris, pelos cafés adoçados com a leveza de longas conversas.

Agradeço a todos os demais professores e professoras do Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, em especial Guita Debert, pelo diálogo agradável e a simpatia típica dos andreenses; Vanessa Lea, pela disposição dentro e fora da sala de aula e Omar Ribeiro Thomaz, amigo querido, que abriu os braços e a casa para me acolher sempre com o mesmo inconfundível bom humor.

Expresso minha gratidão também à magnífica turma de Mestrado em Antropologia de 2013, com quem dividi salas de aula, bibliotecas e mesas de congresso, mas também salas de estar, bares e uma infinidade de experiências que carrego comigo junto com a melhor das saudades. Com as que hoje moram longe – Andrea, Rafa, Van, Ana –, cultivo uma amizade que sabe encurtar fronteiras; com os que moram perto – Diego, Ju, Binho, Tony, Paulinho – o prazer do dia-a-dia cura graciosamente a nostalgia.

Às pessoas incríveis que conheci na Universidade de Princeton: Professor Pedro Meira Monteiro, que aceitou supervisionar meu Estágio de Pesquisa no Exterior com entusiasmo e dedicação; Professor Arcadio Diaz-Quñones, cuja sabedoria ilimitada ajudou-me no despreparo do retorno; Emma Patten, pelos poemas, cigarros e palavras; Lindsay Ofrias, pela amizade intraduzível; Goshai e Letícia, pela acolhida no Rio de Janeiro com toda a hospitalidade de Minas Gerais; Dodie, pelas risadas de festa e lágrimas de orfandade e Luiza Ferreira, porque a verdadeira cumplicidade desconhece o tempo e emenda eventuais distâncias com facilidade.

Agradeço muitíssimo aos amigos de orientação por compartilhar as agruras e as conquistas da escrita. Vítor, pelas descobertas e descaminhos; Marcos Pedro, por respeitar minhas manias e corrigir minhas metáforas; Thais, pela parceria dentro e fora do Brasil e Felipe, na admiração de hoje e nas promessas de amanhã.

Às pessoas que, para mim, infundiram a Barão Geraldo algum sentido de “lar”: Anna Araújo, por permitir que eu usufruísse inúmeras vezes da paz harmoniosa de sua casa; Larissa Nadai, pelo aconchego pródigo a qualquer hora; Claire Gomes, cuja erudição boêmia me ensina pela noite adentro; Isabela Meucci, pelas conversas sobre a vida e lindas xícaras de café; Katiuscia Moreno, pelas cervejas e feridas compartilhadas; Raphael Concli, que tem na rara habilidade de ser integralmente bom sua real filosofia e Gustavo Rossi e Marília Giesbrecht, que foram, além de lar, minha família.

Aos amigos e amigas que conheci pelos corredores da Universidade de São Paulo, durante e depois da Graduação em Ciências Sociais. Augusto Ventura, etnólogo de tutano e querido conterrâneo da Borda do Campo; Leonardo Braga, dançarino, tupinólogo e hedonista incorrigível; Ugo Urbano, cujo estilo clássico e distinto continua sendo um exemplo a se seguir; Helena Manfrinato, lutadora de infinita sabedoria, e Marina Canetta, arco, flecha, vitória e serenidade.

Devo agradecer também ao time seletivo de amigos e amigas de Santo André que conheci bem antes da academia: Má Gianini, que, entre uma cena e outra, foi desatando em mim o novelo da adolescência com carinho e paciência; Raquel Toledo, sempre paciente comigo e multifacetada consigo própria; Eduardo Bagnariolli, porto seguro e eterno parceiro musical; Leonardo Reitano, confidente das horas de insônia; Guilherme Seto, imitador semi-profissional e sociólogo de primeira linha; Gustavo Denani, misantropo de humor ácido e coração mole; João Bonturi, mentor iluminado de quem ouço todos os tipos de histórias; Rose Castilho, coautora de canções, cantadas e carraspanas; Maria Silvia, prima, irmã, artista e orgulho declarado; Marina Moll, incansável pensadora da cena e dos astros; Carol Ferraresi, amiga querida e parceira de militância com quem divido os impasses sobre o teatro e o amor por sua história, e Camila Góes, intelectual brilhante, a quem tenho o privilégio indescritível da amizade plena.

Por último, restam as pessoas a quem a gratidão é mais difícil de expressar, tanto em forma quanto em conteúdo:

À Heloisa Pontes, que orientou essa dissertação e boa parte da minha vida enquanto eu a escrevia. Sempre muito atenciosa e, acima de tudo, humana, Helô me mostrou que a vida intelectual é uma criação compartilhada e que orientar é, às vezes, tão desafiador quanto ser orientado.

À Jenny Gallagher, pelas coisas que cultivamos, com um pouco de sorte, no tempo do sempre.

À Denise, por me presentear com um cotidiano lindo e querer buscar comigo novas formas de estar junto.

À minha madrastra, Madalena, pela capacidade de olhar o passado com método e crer na possibilidade da reconstrução.

Ao meu padrasto, Marcelo, que me ensinou, ainda criança, a ouvir na música dos vinhos o compasso do nosso amor.

Ao meu pai, Renato, por não ter se recusado a me amar como e enquanto podia.

E à minha mãe, Ligia, cuja força se traduz na inspiração indizível de escrever e na virtude inegociável de amar.

“E daí veio-me à mente uma daquelas longas ruas ao sul do rio cujas fileiras são infinitamente povoadas. Com o olho da imaginação vi uma anciã cruzando a rua de braço dado com uma mulher de meia-idade, sua filha, talvez, ambas tão elegantemente calçadas e encasacadas que vestir-se à tarde deve ser-lhes um ritual, e as roupas guardadas em armários com cânfora, ano após ano, pelos verões afora. Elas atravessam a rua quando as luzes estão sendo acesas (pois o crepúsculo é sua hora favorita), como devem ter feito ano após ano. A mais velha beira os oitenta; mas se lhe perguntassem o que sua vida significara-lhe, ela diria que se lembra das ruas acesas para a batalha de Balaclava, ou que ouvira salvas de tiro em Hyde Park no aniversário do rei Eduardo VII. E se lhe perguntassem, afim de precisar a data, Mas o que você estava fazendo em 5 de abril de 1868, ou 2 de novembro de 1875?, ela diria com o olhar vago que não se lembra de nada. Pois todos os jantares foram cozinhados; os pratos e copos lavados; as crianças mandadas à escola e soltas no mundo. Nada permaneceu. Tudo se foi. Nenhuma biografia ou história têm algo a dizer. E os romances, em descuido, inevitavelmente mentem”.

VIRGINIA WOOLF
Um teto todo seu

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a trajetória social da instrumentista, compositora e maestrina Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847 - 1935) tendo em vista a rede de relações e interdependências na qual a artista estava inserida e como se deu a objetivação de seu carisma, seja pelo seu reconhecimento artístico em vida, seja pela documentação e interpretação de seu legado pelas biografias sobre ela escritas. Do mesmo modo, verificar-se-á como a experiência musical, quando contextualizada socio-historicamente, significou, para Chiquinha Gonzaga, um processo de construção de sua identidade enquanto musicista e, ao mesmo tempo, de sua identidade como mulher. Também se propõe à investigação das inflexões de gênero presentes na produção cultural de bens simbólicos no Rio de Janeiro do entresséculos, tomando a atividade musical (execução instrumental e composição) como processo de constituição de subjetividades na intersecção com os principais marcadores sociais de diferença (sexualidade, cor, geração, classe social e gênero).

PALAVRAS-CHAVE CHIQUINHA GONZAGA; PRODUÇÃO CULTURAL; GÊNERO; BIOGRAFIA.

ABSTRACT

This research intends to analyze the social trajectory of the instrumentalist, composer and conductor Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), considering the network of relations and interdependencies in which this artist was embedded and how the objectification of her charisma took place, both through the artistic recognition she received in life and through the documentation and interpretation of her legacy through the biographies written about her. In a similar way, it intends to verify how the musical experience, when socially and historically contextualized, constituted, for Chiquinha Gonzaga, a process of construction of her identity as a musician, and, at the same time, of her identity as a woman. It also has the purpose of investigating the gender inflexions present in the cultural production of symbolic goods in the turn-of-the-century Rio de Janeiro, understanding musical activity (instrumental execution and composition) as a process of constitution of subjectivities in the intersection with the main markers of social difference (sexuality, color, generation, social class and gender).

KEYWORDS CHIQUINHA GONZAGA; CULTURAL PRODUCTION; GENDER; BIOGRAPHY.

Sumário

<i>Viver e narrar (Prólogo)</i>	14
<i>O retrato ou Genealogia de uma pioneira</i>	27
<i>O amante adotado ou Composição além da música</i>	50
<i>A rosa e a lira ou O pioneirismo insuspeito</i>	799
<i>Catete em ré menor ou A invenção do público</i>	99
<i>De Francisca a Chiquinha (Epílogo)</i>	1288
<i>Bibliografia</i>	133

Viver e narrar

(Prólogo)

Em 17 de outubro de 2012 comemorou-se o primeiro Dia Nacional da Música Popular Brasileira. Sob a justificativa de promover “o resgate da memória brasileira” e “a valorização da identidade nacional”, a lei que instituiu a data no calendário das “efemérides nacionais” realçou, a um só tempo, a importância da manifestação artística que “mais acentuadamente revela a riqueza de nossa diversidade cultural e regional”¹, e daquela que seria a sua guardiã, ou mesmo sua patronesse.

Escolher o aniversário de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) para celebrar o dia da *música popular* – termo difícil de definir, mas impossível ignorar – correspondeu, segundo seu idealizador, a “uma forma de homenagear a primeira maestrina do país, que, em pleno século XIX, quando predominava a música europeia nos salões da aristocracia brasileira, desafiou os costumes de sua época e ousou trazer os ritmos africanos para suas composições musicais”². Presentes em discursos oficiais e opiniões desavisadas, tais tipos de afirmações se tornaram inescapáveis quando se quer falar sobre esse momento de nossa história cultural, corroborando certo imaginário acerca da “música popular” do Brasil – aparentemente inscrita entre duas tradições estrangeiras (a europeia e a africana) – bem como de sua “primeira maestrina”.

¹ Todas as citações foram extraídas do Projeto de lei nº 1.852-B proposto pelo deputado Fernando Ferro (PT). 2003. Disponível em: http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=7B8591287211331AE705E666D88537F0.node2?codteor=302164&filename=Avulso+-PL+1852/2003. Acesso em: 20 ago. 2015.

² *Ibidem*.

Tanto o teatro quanto a televisão dedicaram-se a narrar sua história de vida às novas gerações³. Nos dois casos, Chiquinha Gonzaga aparece como a heroína que, “desafiando” e “ousando”, soube contestar os papéis que lhe foram impostos como mulher, filha, esposa e mãe. Contestação essa só possível graças à dedicação integral à carreira profissional de artista, levada a cabo a despeito do preconceito, do ressentimento e do fuxico alheios. Guardadas as proporções, a mensagem subjacente a esses produtos culturais consiste, grosso modo, na ideia de alguém que teria vivido a vida na contravenção como consequência da altivez de sua personalidade; alguém que, remando na direção oposta à rígida correnteza moral da sociedade que a cercava, atingiu seus objetivos sem se deixar atingir por ela.

Nascida em um Rio de Janeiro de proporções tímidas e feições bucólicas, Francisca Edwiges Neves Gonzaga viveria o bastante para testemunhar o conjunto de transformações socioculturais que fizeram de sua cidade natal “capital do século XIX brasileiro”⁴. Mulher de música e de teatro, ela participou ativamente da produção cultural carioca em sua versão definitivamente *urbana*, ao lado de artistas de diversas origens e estilos. Fosse acompanhando ao piano os músicos do Choro Carioca, grupo boêmio formado por Joaquim Antonio Callado, ou compondo para os principais gêneros do teatro musicado da época – como as operetas de Viriato Correia e as revistas de ano de Arthur Azevedo –, Chiquinha Gonzaga construiu como pôde sua carreira de instrumentista, compositora e regente de espetáculos teatrais. De uma infância cercada de privilégios a uma vida adulta habituada a contratempos e decepções, ela precisou lidar com os constrangimentos sociais que recaíam sobre seu gênero e ocupação, de modo a renegociar continuamente os sentidos de sua trajetória. Longe de figurar como uma mulher “a frente de seu tempo”⁵, se hoje ela desponta entre as artistas brasileiras como alguém que “viveu a liberdade” de “forma escandalosamente pioneira”⁶ é devido mais às particularidades de sua consagração perante o público do que às suas próprias idiossincrasias.

³ A peça “Ó abre alas”, escrita por Maria Adelaide Amaral, estreou em São Paulo em 1983. Quinze anos depois, em comemoração aos 150 anos de Chiquinha Gonzaga, foi novamente levada aos palcos, tendo como protagonista a atriz Rosamaria Murtinho e direção assinada por Cláudio Botelho. Um ano depois, em 1999, ainda na esteira das celebrações do sesquicentenário da compositora, Jayme Monjardim dirigiu a minissérie “Chiquinha Gonzaga”, que foi ao ar pela Rede Globo e contou com as atrizes Gabriela e Regina Duarte no papel da maestrina em sua juventude e maturidade respectivamente.

⁴ Cf. NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*, 1993.

⁵ De todas as expressões elogiosas sobre Chiquinha Gonzaga às quais tive contato durante a pesquisa, essa se destacou devido a sua ubiquidade. O(a) leitor(a) pode encontrá-la, por exemplo, nos sites: <https://www.facebook.com/MIS.RJ/posts/900470699991111>, <http://www.orquestracrianciadada.org.br/verMateria.php?id=263>, <http://www.alagoas24horas.com.br/876052/classicos-de-chiquinha-gonzaga-em-apresentacao-gratuita-para-o-publico-maceioense/>, <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/672>.

⁶ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, 2009, p.12.

A vida de Chiquinha Gonzaga foi biografada algumas vezes no decorrer dos dois últimos séculos. Poucas se compararmos suas seis biografias publicadas em livros⁷ com as mais de quarenta sobre Heitor Villa-Lobos, carioca e compositor tal como ela; muitas se imaginarmos o silêncio que ainda deixa no esquecimento tantos(as) artistas de qualidade. De todo modo, todas as seis destinaram-se a narrar uma vida que brindou a liberdade e ostentou o signo da excepcionalidade. Mais do que isso: dedicaram-se a transformar sua vida em uma *história*, algo dotado de começo, meio e fim, e cujas partes não poderiam aparecer “soltas” ao longo de um livro. Para se tornar uma “história de vida”, qualquer existência deve adquirir a forma característica de um produto cultural e histórico, e seu conteúdo ser determinado por tudo aquilo que, de acordo com uma pessoa ou um grupo, é digno de registro.

Mas a vida não é uma história. Quando Pierre Bourdieu ponderou sobre a “ilusão biográfica”, ele chamou a atenção para um tipo de escrita que toma a vida como matéria-prima e opera sobre ela uma seleção segundo critérios previamente estabelecidos. O efeito disso é duplo. De um lado, a vida se torna um vetor, “um caminho, um percurso, uma estrada com suas encruzilhadas”⁸ na qual ambiguidades, equívocos e contradições vividas podem *ou não* constar nas páginas da biografia. Ao ser lida, ela ganha o aspecto de um *boulevard* onde cada vitrine retomaria a anterior. De outro lado, a biografia aparece como reflexo da existência; investidos de autenticidade pela consagração do gênero biográfico, os cortes seletivos fazem dessa escrita uma descrição objetiva de uma vida. Enquanto “história” ela tem sua forma acabada e passa a não admitir mais outra possibilidade de apresentação⁹.

Para dois efeitos há duas consequências. A primeira é teleológica: lê-se uma história de vida de trás para frente (ou do presente para o passado) invertendo-se, assim, a (crono)lógica que informa o sentido de nossa historicidade. A segunda é ilusória: alude a um tipo retórico de representação da pessoa humana. Livre ou cativa das amarras de sua

⁷ São elas: *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, de Mariza Lira (1939); *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*, de Geysa Bôscoli (1973); *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, de Edinha Diniz (1984); *A Memória Social de Chiquinha Gonzaga*, de Cleuza de Souza Millan (2001), *Chiquinha Gonzaga: Sofri e Chorei. Tive Muito Amor*, de Dalva Lazoni (1999) e *A jovem Chiquinha Gonzaga*, de Ayrton Mugnaini (2005).

⁸ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*, 2010, p.74.

⁹ Reconhecida ao longo do século XIX como gênero literário “impuro” e até mesmo uma “desfavorecida da história” (DOSSE, 2009) por transgredir impudicamente as fronteiras da descrição realista e da ficção, a biografia atualmente goza de relevância heurística entre historiadores(as) e cientistas sociais interessados(as) no imbricamento do “social” com o “individual” ou, em um sentido mais preciso, da “estrutura” com a “agência”. Desde sua feição mais laudatória e psicologizante até a mais crítica e sociológica, o interesse pela biografia pode ser justificado pela especificidade de sua unidade descritiva. O ato, hoje solitário, de ler sobre outrem produz, em boa parte das pessoas, senão uma identificação com o(a) biografado(a), ao menos uma empatia para com ele(a) porque ler sobre uma *vida outra* nos deixa às voltas com nossa própria existência no mundo e nos faz imaginar as possibilidades de uma *outra vida*.

sociedade, em suas biografias Chiquinha Gonzaga é sempre “escandalosamente” ela. Sua personalidade não possui incoerências ou fissuras, as encruzilhadas de sua estrada não comportam atalhos ou desvios. Essa imagem coesa e absolutamente dona de si corresponde à necessidade de retratar o eu enquanto uma categoria estável e, sobretudo, *recursiva*. Aplicando o mesmo procedimento de decupagem e seleção em sua matéria-prima, a biografia promove um achatamento da experiência ao dar-lhe um sentido único – alguém que superou desafios *porque* é um(a) vencedor(a) – e um caráter narrativo. A estrutura que se aplica à biografia de uma pessoa em particular pode ser transferida, no limite, a qualquer outra.

Existe, portanto, uma diferença significativa entre a experiência *vivida* e a *narrada*. Se esta última se apresenta a nós de maneira organizada e à qual é possível acessar sem surpresas, a primeira conserva uma opacidade que resiste à tentativa de atribuir-lhe um significado decisivo e ulterior. Múltipla, espaiada e descontínua, a experiência *vivida* escapa à inteligibilidade do gênero (auto)biográfico, no qual evocações do passado são reelaboradas à luz do presente por meio da memória e grafadas no papel por meio da linguagem escrita. Indecomponível em partes de “começo, meio e fim” – posteriormente amalgamadas por um eu estável e inteiriço –, a *vida* instaura a permanência de um todo heterogêneo que beira o inapreensível.

É para essa diferença que Virginia Woolf¹⁰ aponta na epígrafe deste trabalho. Enquanto datas, a batalha de Balaclava e as salvas de tiro em Hyde Park são imemoráveis e não dizem nada à anciã que as vivenciou; seu significado de *experiência* não está assegurado simplesmente por sua inscrição em uma temporalidade cronológica, cumulativa, irreversível. Ao contrário, fixar esses eventos dessa forma seria um recurso exógeno ao ato subjetivo de lembrar, uma vez que pressupõe comunicá-los a um “outro” pronto a indexá-los na cadeia objetiva do tempo contável (“5 de abril de 1868 ou 2 de novembro de 1875”). A anciã só estabelece com eles alguma relação palpável quando são recuperados pela rememoração solta e remissiva a um *evento* e a um *lugar* (as “ruas acesas” e Hyde Park). A significação está, portanto, situada mais no espaço e suas circunstâncias, que produzem a memória, do que na cronologia que enfileira episódios no *continuum* do calendário e reproduz um cotidiano de “pratos e copos lavados”.

Tendo em mente essa separação entre vida e narrativa, procurei neste trabalho distanciar-me da noção de “história de vida” enquanto dado para tratá-la como artefato. Isso implica em adotar uma perspectiva atenta aos diversos meios pelos quais *uma vida é*

¹⁰ Cf. WOOLF, Virginia, *A room of one's own*, 2014.

construída como história, sempre levando em consideração os diversos atores sociais que influenciam nesse processo. Como qualquer ser social, Chiquinha Gonzaga integrava redes de relações interdependentes nas quais noções como “sociedade” e “indivíduo” não podem ser tomadas por termos estanques e antitéticos – a primeira sendo o polo negativo da coerção e a segunda o positivo da “liberdade”¹¹. Se assim o fosse, sua carreira como compositora e maestrina seria ratificada como mero ato de vontade, independentemente das possibilidades e obstáculos colocados por uma experiência social mais ampla.

Nesse sentido, é na movimentação por um campo de possíveis sempre cambiantes que uma *trajetória* se desenha. Parte calculada, parte imponderável, essa movimentação pelo espaço social conjuga ação e constrangimento, êxito e frustração, sem nunca postular a prevalência de um ponto de vista sobre os demais. Sendo assim, não quero questionar-me acerca do que a vida de Chiquinha Gonzaga *foi*, pois acredito que esse tipo de indagação foge aos interesses das ciências sociais e da antropologia em particular. Meu intuito é ocupar-me das *objetivações* de sua trajetória – expressas por meio dessas redes de interdependências – não para recontar sua “história” a partir de fatos, mas para reconstruir sua *experiência social* a partir da genealogia de suas histórias¹².

Tal objetivo requer atenção redobrada acerca dos documentos pesquisados. Fazer a genealogia de uma “pioneira”, objetivando seu material biográfico, não é descortinar a *verdade* sobre uma personagem, seja preenchendo com “fatos” inéditos as lacunas deixadas pelas biografias anteriores, seja estabelecendo um quadro sócio-histórico mais preciso no qual ela se encaixaria. Ao invés de tomar a “história de vida” de Chiquinha Gonzaga como ponto de partida, procurei descrever as motivações, os interesses e as injunções em jogo dos diversos sujeitos que, para poder contá-la, tiveram primeiro que construí-la.

No entanto, restringir-me a essa tarefa deixaria à sombra dimensões relacionais constitutivas da experiência social de Chiquinha Gonzaga, impossibilitando a sua

¹¹ Uma discussão brilhante acerca da oposição “indivíduo/sociedade” e outras falsas antinomias da sociologia e da teoria social é feita por Norbert Elias na introdução de *A Sociedade de Corte* (2001).

¹² O método genealógico teve com a obra de Friedrich Nietzsche um ponto de inflexão e, com a de Michel Foucault, um momento de maturação. Ao recusar a “pesquisa da *origem*”, aquela que “se esforça para recolher nela a *essência* exata da coisa” (FOUCAULT, 2009, p.17), o filósofo alemão contrapõe-se a um tipo de filosofia da história que vê na transcendência do sujeito um alicerce epistemológico inquebrantável. Valores como “bom” e “mau”, “certo” e “errado”, “força” e “fraqueza” – em suma, a “moral” – corresponderiam a invariantes quintessenciais do *homem* (a ênfase é importante). Para Nietzsche, pouco se ganharia em crer na fixidez desse sujeito. “Não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir”, ele afirma, “o agente é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo” (NIETZSCHE, 2010, p.33). Se a existência é concebida em função da agência (da ação no mundo), o sujeito necessariamente cede à sua condição *imane*nte, isto é, histórica. Seguindo essas novas balizas, Foucault pôde empreender um projeto genealógico do quilate da *História da Sexualidade*, no qual um sujeito fechado não é o ponto de partida da análise, mas sim, de chegada.

reconstrução. O pioneirismo, espécie de denominador comum das investidas biográficas, padece dos equívocos acerca de uma “excepcionalidade feminina” que privilegia algumas mulheres enquanto sentencia outras à vala comum da trivialidade. A “exclusão, peremptória, da memória e, por conseguinte, da própria história”¹³, ao revelar-se um dispositivo que perpetua no tempo relações de poder objetivas, ecoa nitidamente na noção de pioneirismo. Historicizá-lo, contudo, não é negar o protagonismo que Chiquinha Gonzaga desempenhou e compartilhou com outros artistas na vida cultural do Rio de Janeiro; é, ao contrário, problematizar os discursos adjacentes ao seu legado. Para isso, foi preciso perscrutar outras fontes – como cartas, certidões e documentos pessoais – e cotejá-las com as biografias, com o intuito de depreender os princípios de seleção, elocução e silenciamento presentes tanto nos discursos biográficos quanto nos outros documentos que consultei.

É preciso, então, não perder de vista o caráter relacional desse processo. Enquanto resultados de um *projeto coletivo*, renome e prestígio nunca dependem apenas do talento ou determinação pessoais. Conforme argumenta Heloisa Pontes, as razões do investimento infundido em tal projeto residem antes “nas dinâmicas particulares dos campos de produção simbólica, mais ou menos refratários às inflexões de gênero e à atuação das mulheres”¹⁴. Se ao final desse processo o que vemos é apenas o brilho individual ofuscando as relações que o constituem, devemos debitá-lo não à capacidade do indivíduo de “brilhar”, mas ao efeito do próprio “ofuscamento”.

Dois exemplos atestam primorosamente os modos pelos quais são criados os criadores¹⁵. Questionando-se sobre a recente mitificação da figura de Frida Kahlo, a historiadora da arte Patricia Mayayo demonstra como a trajetória da pintora mexicana foi ordenada e lida a partir de um “paradigma psicobiográfico” lançado mão por diferentes atores sociais ao longo do tempo. Se aos olhos do surrealista André Breton ela encarnava “uma espécie de símbolo mágico da ‘mexicanidade’”¹⁶, idealizada pelo olhar exotizante das vanguardas parisienses nas primeiras décadas do século XX, para Diego Rivera, sua imagem representava a afirmação de um México à procura de sua arte em contraposição à Europa. No entanto, para ambos, a *psique* singular de Kahlo bastava para dar sentido à sua carreira, sobressaindo à própria obra e fazendo de seu nome “sinônimo de um *estilo* mais que de um

¹³ SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, 2008, p.25.

¹⁴ PONTES, Heloisa, *Intérpretes da Metrópole*, 2010, p.34. Conferir também *Destinos Mistos* (1998), da mesma autora, acerca das inflexões de gênero no campo intelectual paulista nas décadas de 1940 e 1950.

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, 2008.

¹⁶ MAYAYO, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el mito*, 2008. p.23. Tradução minha: “una suerte de símbolo mágico de la ‘mexicanidad’”.

legado criativo”¹⁷. De “aparência exótica e atraente” e “caráter supostamente indômito e boêmio”¹⁸, Frida soube aproveitar-se de uma fortuna crítica que, jogando com as convenções de gênero e os modelos de conduta sexual da época, dissociou a artista de sua obra para depois reatá-las sob o signo do sofrimento físico e psíquico¹⁹.

Especificamente no caso da música, o antropólogo Paulo Guérios investiga os caminhos sinuosos pelos quais Heitor Villa-Lobos galgou unanimidade como compositor *nacional*. Mobilizando uma quantidade considerável de fontes documentais, foi-lhe possível reconstruir a trajetória do autor das *Bachianas* partindo, de um lado, das condições de possibilidade para um músico erudito estabelecer-se profissionalmente no Brasil, e, de outro, das “representações sobre a nação e sobre a música nacional [...] feitas e refeitas ao longo do tempo”²⁰. Sobrevivendo no Rio de Janeiro às custas de bons amigos e uma carreira incerta e pouco rentável, é somente em 1923, quando viaja a Paris pela primeira vez, que Villa-Lobos atina para o caráter *démodé* de seu trabalho e adquire a real dimensão do que era considerado “nacional” na Europa²¹. Aconselhado pelo também compositor Darius Milhaud a incorporar elementos indígenas e populares em suas obras, Heitor Villa-Lobos passou a representar, “conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava”²², um Brasil de exuberância natural e distante da “civilização”.

Nos dois exemplos, vemos como a consagração do(a) artista depende da ação de vários agentes além da sua. Para Frida Kahlo, o discurso psicobiográfico que a tornava pintora de si mesma foi, em alguma medida, endossado por ela. Em relação aos quadros que pintara na juventude, os autorretratos que ela concebeu ao final da carreira ganharam relevância a ponto de tornarem sua fatura por excelência e deflagrarem uma verdadeira “Fridomania”. No caso de Villa-Lobos, o receio de ter suas influências descobertas e sua imagem desmistificada, infundiu-lhe a preocupação contínua de rever os passos de sua trajetória, fosse

¹⁷ MAYAYO, 2008. *Op. Cit.* p.22. Tradução minha: “*sinónimo de um estilo más que de un legado criativo*”.

¹⁸ *Ibidem*, p.18. Tradução minha: “*su aparencia exótica y atractiva y su carácter supuestamente indómito y bohemio*”.

¹⁹ A biógrafa Hayden Herrera argumenta que Frida, vitimada aos 18 anos por um acidente de bonde, passaria a se dedicar à pintura como uma espécie de “cirurgia psicológica” e, posteriormente, uma “dura batalha contra a progressiva decadência física”. Para Herrera esse acidente teria adquirido tamanha centralidade na arte de Frida a ponto de ser o único tema de seus quadros (HERRERA, 2002).

²⁰ GUÉRIOS, Paulo Renato, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, 2009, p.89.

²¹ Durante o final da década de 1910 até 1923, Heitor Villa-Lobos fora fortemente influenciado pelo francês Claude Debussy (1862-1918), cujo trabalho causava estranhamento aos compositores brasileiros que, como Alberto Nepomuceno e Oscar Guanabara, ainda creditavam à lírica de Wagner e à didática de D’Indy o suprassumo da arte musical. Contudo, em matéria de vanguarda, Debussy não figurava mais entre os compositores mais expressivos. Jovens como Igor Stravinsky e o Grupo dos Seis começavam a despontar com trabalhos arrojados e originais, que muito inspirariam Villa-Lobos em sua viagem a Paris.

²² GUÉRIOS, *Op. Cit.* p.168.

alterando as datas de suas composições, fosse ditando sua versão dos fatos aos biógrafos que conheceu em vida.

De qualquer forma, aquilo que se lê não é o que se viveu. Sendo impossível dissociar a escrita de um documento daquilo que ele diz, é somente arguindo as fontes e identificando nelas as marcas e intenções de seus produtores²³ que podemos aquilatar a espessura social que ele possui, tanto em sua dimensão histórica quanto política. Recusar-se a esse movimento crítico, apoiando-se em uma suposta “autoevidência” da categoria *experiência* – como se esta fosse atributo dos indivíduos e não aquilo que os constitui –, é assumir de antemão sua legitimidade sem procurar problematizá-la²⁴. Central às narrativas (auto)biográficas, a noção de experiência é lançada no campo do discurso, tornando-se objeto de uma disputa incessante por visibilidade. Eminentemente política, ela indica sempre diferenças construídas *ad hoc* e não previamente dadas e vivenciadas pelos sujeitos.

No caso de Chiquinha Gonzaga, as experiências mobilizadas para dar sentido à sua “história de vida” giram em torno, por um lado, de sua carreira profissional e, por outro, de sua condição de *mulher*. A folclorista Mariza Lira (1899-1971), inaugurando em 1939 os trabalhos biográficos sobre a compositora, intitula “Prelúdios do feminismo” o primeiro capítulo de seu livro. Lá, ela diz que

Atraída pelo fascínio da arte musical, [Chiquinha Gonzaga] traçou na vida uma rota de abnegação e sacrifício, não poupando esforços para o engrandecimento da música popular brasileira.

Vontade firme, transpôs audaciosamente as barreiras do convencionalismo do seu tempo. Com entusiasmo desfraldou a flama sonora da sua inspiração, revelando ao povo brasileiro a riqueza dos seus próprios ritmos²⁵.

Disposições aparentemente contraditórias, “audácia” e “abnegação” são faces da mesma moeda para alguém que, ao reconhecer na “música popular brasileira” um projeto edificante, fez de tudo para engrandecê-lo. Tentando encapsular a trajetória de Chiquinha Gonzaga em poucas linhas, Mariza Lira outorga-lhe um controle capaz de fazê-la “traçar uma rota” de vida nacionalista e subversiva. Para a biógrafa, “mulher” e “artista” corresponderiam

²³ Facultar ao tratamento de arquivos e fontes escritas o mesmo rigor epistemológico despendido àquilo que se convencionou chamar “trabalho de campo” constitui uma tarefa recente e desafiadora para a antropologia. A ideia que os arquivos representam um “mero repositório de informações” das quais o antropólogo faz uso para reconstituir uma “verdade” sobre algo é afastada em prol de um método atento à produção das fontes documentais enquanto expressões de poder e prestígio social. Nesse sentido, o trabalho de Heloisa Pontes (1998, 2010) foi essencial à minha pesquisa na desconstrução (e historicização) da “neutralidade das fontes”.

²⁴ SCOTT, Joan. “A invisibilidade da experiência”. *Proj. História* (16), São Paulo, 1998, p.304.

²⁵ LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga. Grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1939], p.15.

a *naturezas* que, consubstanciadas na *experiência* de Chiquinha Gonzaga, agiriam, ao mesmo tempo, contra e a favor da ordem social²⁶.

Escrevendo intensamente sobre cultura e nação nas décadas de 1930 e 40, o diálogo da autora com a política e a historiografia era praticamente irremediável. Por um lado, o afastamento da visão estritamente “regionalista” de alguns folcloristas fez de seu trabalho uma contribuição inovadora e alinhada a ideias que viam na modernização do país uma solução de suas contradições²⁷. Por outro, a remissão ao *feminismo* – que à época encampava, sobretudo, a luta feminina pela conquista da cidadania²⁸ – era atinente aos novos sujeitos que se delineavam no interior de uma nacionalidade em construção. Este panorama único possibilitou a Mariza Lira retratar Chiquinha Gonzaga tanto como mãe “de uma dedicação bem brasileira”²⁹ quanto feminista *avant la lettre*.

Ainda hoje se observam permanências dessa narrativa. Publicado em 2013 nas redes sociais pelo Coletivo *Marcha das Vadias do Rio de Janeiro*, o álbum *Vadivas* teve como motivo expor, sob o signo da militância feminista contemporânea, a imagem de diversas mulheres conhecidas³⁰. Ombreada por personalidades culturais como Patrícia Galvão (a Pagu), Carmen Miranda e a própria Frida Kahlo, Chiquinha Gonzaga aparece com o corpo recostado ao piano e uma das mãos a sustentar levemente o rosto. Na montagem, surgem colados à fotografia de 1877 os principais versos de “Ô Abre Alas”, marcha carnavalesca que, reapropriada como símbolo político, compassaria a marcha de um movimento social.

²⁶ Mais adiante Mariza Lira diz que “Francisca Gonzaga, entregando-se aos seus pendores artísticos, afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo” e “assistiu feliz à ascensão da nossa música popular” (1978 [1939], p.16).

²⁷ MORAES, José Geraldo Vinci. “O Brasil sonoro de Mariza Lira”. *Temas e Matizes* (10), 2006, p.30.

²⁸ KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001, p.89.

²⁹ LIRA. *Op. Cit.* p.45.

³⁰ Extraído de

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.451617691600063.1073741830.451579834937182&type=3>.



A evocação de uma Chiquinha “vadia” se fez a serviço de um feminismo significativamente diverso daquele de Mariza Lira. Não mais se restringindo à conquista de direitos políticos, a atuação dos feminismos atuais vai em direção a novas possibilidades de “ser mulher”, com as quais se estabelecem (e disputam) identidades oriundas do compartilhamento de experiências marcadas principalmente por gênero. Como bem notou Tyara Veriato Chaves, “A memória de Chiquinha Gonzaga, Frida, Pagu [...] dentre outras, mobilizada a partir de um lugar de enunciação identificado com os Feminismos produz um sentido de que ‘ser vadia’ é um atributo histórico e político do feminino”³¹.

Seguindo o argumento do álbum *Vadivas*, todas as mulheres teriam em comum, independentemente de tempo ou lugar, a dura vivência em sociedades definidas pelo machismo e controladas pelos homens³². E o sentido de “ser vadia” produzido pelos feminismos consistiria, sobretudo, na vocalização dessa vivência, entendida como resultado da opressão de gênero. Assim, a luta feminista pelo espaço público e pela segurança do corpo

³¹ CHAVES, Tyara Veriato. “A militância no facebook. Uma análise discursiva da Marcha das Vadias”. In: *XVII Congreso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, 2014.

³² Os significados da *vadiagem* no Brasil estão atrelados a processos de clivagem social deflagrados com o fim da escravidão e início da República, quando a necessidade de conter os perigos relativos à ociosidade estimulou o recrudescimento de leis e práticas de controle social. Para um estudo detalhado da “ideologia da vadiagem”, conferir a obra *Trabalho, lar e botequim*, de Sidney Chalhoub (2001).

dentro desse espaço é referendada por trajetórias tanto do presente quanto do passado, fazendo com que a categoria “vadia” aja retroativamente traçando uma linha contínua entre duas temporalidades distintas.

* * *

Entender como alguém se torna *biografável* em uma época, um lugar e para determinados grupos, exige reconhecer que cada biografia disputa uma verdade muito mais do que a revela. As estratégias de legitimação e consagração de Chiquinha Gonzaga, entabuladas por agentes com interesses mais ou menos explícitos, implicaram na construção de narrativas diferentes e até mesmo contraditórias, não podendo coexistir sem que uma contestasse a veracidade da outra³³. Ainda assim, a superposição de “histórias de vida” sobre a mesma personagem parece iluminar outras dinâmicas além da reafirmação de seu prestígio ao longo das décadas.

Portanto, evidenciar como Francisca se tornou Chiquinha é inquirir sobre a *composição* da artista; é descrever de que forma sua vida foi aos poucos se tornando história, a partir da múltipla intersecção entre as posições dos agentes dedicados a biografá-la, os discursos sobre a “música popular brasileira”, seu público e lugar social no ideário da intelectualidade republicana e, por fim, os significados relativos a gênero construídos no interior da produção cultural urbana do Rio de Janeiro. Escolhi o termo *composição* propositalmente, pois creio que o processo de consagração de Chiquinha Gonzaga obedece a uma lógica semelhante à da composição musical, em que diferentes ideias e movimentos adquirem a *forma*³⁴ de um produto final expressivo. Assim, olhar para os modos pelos quais Chiquinha Gonzaga foi composta é esmiuçar sua forma e desdobrá-la no tempo e no espaço.

A opção por trabalhar com arquivos pessoais “sob uma perspectiva etnográfica”³⁵ – os documentos do Acervo Chiquinha Gonzaga, atualmente sob a guarda do Instituto Moreira Salles, e do acervo pessoal de Edinha Diniz, outra importante biógrafa da compositora –

³³ Edinha Diniz alerta seus leitores dizendo que “A condenação moral que [Chiquinha Gonzaga] sofreu alcançou nosso dias. Seus dois biógrafos anteriores [Mariza Lira e Geysa Bôscoli] retransmitiram, ou criaram, versões moralizadoras, que encobriam mais que revelavam” (2009, p.11).

³⁴ Arnold Schoenberg, compositor austríaco, disse que “o termo *forma* significa que a peça [musical] é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro” (2008 [1967], p.27, grifos do autor).

³⁵ HEYMANN, Luciana. “Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica”, 2013, p.67.

impôs-me o trato com materiais fragmentados, tendo como consequência um texto igualmente fragmentado, no qual uma estrutura linear e cronológica não só seria artificial como iria de encontro à proposta genealógica de recusar uma “origem” única e determinante dos fenômenos históricos. Longe de consistirem *fontes* neutras de onde se extraem *dados*, os acervos comportam-se mais como emaranhados de relações sociais repletos de enunciados e discursos que precisam ser historicizados³⁶. Relativamente independentes e mais sugestivos que exaustivos, os quatro ensaios que integram *A Composição de uma Pioneira* procuram dar conta de um processo que, embora tenha um marco datável, requer que se caminhe tanto para frente quanto para trás.

O primeiro ensaio, “O Retrato”, apresenta esse marco buscando inseri-lo na lógica simbólica do reconhecimento social da artista. Em 17 de outubro de 1925, a diretoria da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) realizou o primeiro esforço de contar a história de vida de sua sócia fundadora, então com 72 anos. Desse momento preciso em diante, mostro como as empreitadas biográficas sobre Chiquinha Gonzaga passam a fazer uma referência cifrada à luta pela conquista dos direitos autorais no Brasil. Considerada “padroeira”³⁷ da instituição por seus membros, seu carisma foi objetivado através de um posicionamento emblemático na busca dos autores por autonomia relativa, permitindo aos signatários dessa luta alçar a trajetória da compositora como estratégia de autolegitimação.

Em “O amante adotado”, segundo ensaio deste trabalho, o relacionamento de Chiquinha Gonzaga com João Baptista Gonzaga ganha centralidade analítica com o objetivo de elucidar os silêncios e segredos que pontuaram a trajetória da compositora. Ora tomados como mãe e filho ora como amantes, a controvérsia acerca da *natureza* dessa relação intergeracional enseja a problematização de categorias como maternidade, gênero e sexualidade à luz das trajetórias de ambos. Procurando mover-me entre os polos do constrangimento social total e da liberdade irrefreável, sugiro que a ambiguidade inerente a tal relação – consubstanciando *afinidade* e *filiação* simultaneamente – permite repensar as possibilidades de agência em contextos de constrangimento e opressão.

A importância de Mariza Lira na construção desse “pioneirismo insuspeito” é objeto do terceiro ensaio. Em “A Rosa e a Lira”, aprofundo-me no contexto de produção de *Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira*, debruçando-me sobre os artigos e as palestras que a folclorista escreveu entre as décadas de 1930 e 1940. Com base nesse material e na interlocução de Mariza Lira com os outros artistas do período, focarei,

³⁶ CUNHA, Olívia Maria Gomes, “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”, 2004.

³⁷ *Boletim Mensal da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), nº 16., Outubro de 1925, p.96.

sobretudo, no papel central do *nome próprio* no processo de “objetivação sociológica do carisma” da artista³⁸. Buscando evidenciar como os sentidos acerca do pioneirismo de Chiquinha Gonzaga foram sendo construídos coletivamente, foi essencial atentar para a constituição de seu arquivo, iniciado por João Baptista e entregue em mãos à biógrafa no final da década de 1930.

“Catete em ré menor”, último ensaio, trata do imbricamento entre cultura e política nas primeiras décadas da república tomando a música e o teatro como elementos privilegiados de investigação. Partindo de um episódio bastante conhecido entre os historiadores da música – a “Noite do Corta-Jaca”, ocorrida em 26 de outubro de 1914 –, e sua repercussão na imprensa, proponho entender de que modo noções como “erudito” e “popular” (ou ainda, “alta” e “baixa” cultura) foram gestadas por uma intelectualidade obstinada a validar o novo regime perante a população. Nesse processo, evidencia-se a “invenção do público”, ao mesmo tempo consumidor de uma incipiente cultura de massa na qual Chiquinha Gonzaga construiu sua carreira e alvo dos discursos que opunham *arte* e *entretenimento* no contexto de uma cidade em vias de modernizar-se.

³⁸ PONTES, 2010, *Op. Cit.*, p.228.

O retrato

ou

Genealogia de uma pioneira

“A genealogia é cinza”.

(Michel Foucault)

I

Fim de tarde no centro do Rio de Janeiro. Ladeando uma das arestas da Praça Tiradentes, o Teatro João Caetano abrigava uma pequena multidão, típica de estreias das grandes montagens que pontilhavam o cotidiano cultural carioca. Acotovelando-se no salão repleto, homens e mulheres aguardavam não como plateia de um espetáculo, mas como convidados de uma celebração e, sobretudo, participantes de um ritual. O motivo da solenidade era duplo: fundada em 17 de outubro de 1917, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) completava oito anos de existência e, como prova de admiração, inaugurava o retrato de uma de suas fundadoras: a compositora e maestrina Francisca Gonzaga. Ela, que curiosamente também aniversariava naquele dia (contando longos setenta e oito anos), vinha

amparada pelo irmão mais novo, o sócio honorário Nicoláo Tolentino Gonzaga, e João Baptista Gonzaga, filho caçula e única companhia³⁹.

Quando tomou a palavra, o então presidente José Caetano de Alvarenga Fonseca ocupava a mesa de honra ao lado de nomes como Raul Pederneiras, Francisco Marzullo, Raul Lopes Cardoso e Mario Nunes, figuras insignes do restrito universo cultural da cidade, e dirigentes de suas principais instituições⁴⁰. Após as palmas com que foram recebidos, um breve silêncio deu ensejo ao discurso de abertura, iniciando a celebração.

Hoje é dia de festa, nesta casa. A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes commemora o seu 8º anniversario de existência [...] Está na memoria de todos a efficiencia a que chegamos. Reconhecida de utilidade publica, pelo Governo Federal e pelo Governo Municipal, com accôrdo directo lavrado, para reciprocidade de interesses, com a *Sociedade Argentina de Autores*, com a dos *Autores Uruguayos*, com o *Nucleo dos Escriptores Dramaticos Portuguezes* e com o Agente, aqui, da *Societé des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, de Paris [...], a S.B.A.T. é um formidável aparelho de defeza dos interesses dos autores, em geral, não sómente nacionaes, mas dos de qualquer outra pátria, porque é de seu programma bater-se e zelar pela materia prima dos theatros, pelo direito autoral de quem for, onde quér que elle se encontre⁴¹.

No Brasil, e mais especificamente na capital da República, o ano de 1917 marca uma inflexão na economia das trocas culturais a partir da noção de *autoria*. O registro da música “Pelo Telefone”, efetuado por Donga – apelido de Ernesto Joaquim Maria dos Santos –, foi um acontecimento auspicioso para a divulgação e consagração do samba como gênero musical e trilha sonora do carnaval, mas desencadeou diversos problemas referentes à “relação entre propriedade intelectual e a construção de uma nação pós-colonial”⁴².

Contestado enquanto autor legítimo da canção, Donga reconheceu o papel de outras personagens cruciais na composição de “Pelo Telefone”, como o jornalista Mauro de Almeida – a quem se creditou a letra do sucesso – e os companheiros Didi da Gracinda e Hilário Jovino, que partilhavam o mesmo “repertório folclórico” do qual germinaria um dos

³⁹ *Boletim Mensal*, p.92. (Acervo pessoal de Edinha Diniz). A relação de Chiquinha Gonzaga com João Baptista Gonzaga é tratada detalhadamente em “O Amante Adotado”, segundo capítulo desta dissertação.

⁴⁰ À época, Raul Pederneiras ocupava a presidência da Associação Brasileira de Imprensa; o ator Francisco Marzullo dirigia a Casa dos Artistas; Raul Lopes Cardoso era diretor do Patrimônio Municipal e Mario Nunes era um consagrado crítico teatral. Também compunham a mesa Cardoso de Menezes, secretário geral da SBAT, D. Iveta Ribeiro, subsecretária, Sá Freire, ex-prefeito do Distrito Federal, o professor Hygino de Araújo e o Coronel Souza Laurindo, redator do *Jornal do Brasil*.

⁴¹ *Boletim Mensal*, p.91. Grifos originais.

⁴² HERTZMAN, Marc. *Making Samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013, p.3. Tradução minha: “the relationship between intellectual property and postcolonial nation building”.

primeiros “sambas carnavalescos” da história⁴³. Embora a repercussão do imbróglio tenha relativizado o protagonismo de Donga como o “autor” da música, caber-lhe-ia inteiramente a tentativa de “transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade”⁴⁴. Enquanto elemento imprescindível a esse modo de produzir e consumir música, a *autoria* se tornava objeto de disputa, sinalizando a emergência de uma nova lógica na produção simbólica, e novos sujeitos empenhados no seu funcionamento.

É nesse contexto cultural “moderno” que uma iniciativa apoiada por mais de vinte pessoas – entre elas João do Rio, Oscar Guanabary, Avelino de Andrade, Bastos Tigre, Viriato Correia, Oduvaldo Vianna e Francisca Gonzaga – criou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Sob o epíteto de “utilidade pública”, termo que a situava ambigualmente entre o poder público e o corporativismo burguês, a instituição correspondeu à primeira ação organizada em prol dos interesses da classe artística nacional. Inspirada na exitosa experiência da *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, cuja fundação em 1829 remodelou para sempre as relações entre atores, diretores e dramaturgos⁴⁵, a SBAT encarregava-se do arrecadamento e distribuição dos lucros provenientes das obras de autores e compositores a ela associados. A rápida adesão de novos membros⁴⁶ impulsionou não apenas o mercado cultural, cada vez mais estruturado em função de um liberalismo empresarial, mas também foi responsável pelo traçado de “fronteiras e hierarquias internas de uma classe do entretenimento e seu novo relacionamento com o Estado”⁴⁷.

Durante seus oito primeiros anos, a “Sociedade” (codinome utilizado pela diretoria) tratou de compreender os problemas relativos aos direitos autorais, bem como desenvolveu mecanismos para assegurar sua aplicação correta. Segundo seus gestores, a dificuldade em se fazer cumprir tais direitos derivava não de relações externas com a esfera do consumo, mas surgia internamente ao próprio processo de produção.

⁴³ Hertzman argumenta que, apesar do que sustentam diversos autores, “Pelo Telefone” não foi o primeiro samba gravado. Ele diz que: “Na verdade, Casa Edison gravou e vendeu várias canções com o selo de sambas antes do lançamento de ‘Pelo Telefone’ em 1917” (2013, p.96). Mas, sem dúvida, seu papel na popularização do gênero foi crucial a ponto de ser considerado um marco no desenvolvimento da música urbana do país.

⁴⁴ SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001, p.120.

⁴⁵ CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.138.

⁴⁶ Somente no ano de 1920, o número de sócios passou de 186 para “quasi 900” (*Relatório da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, referente ao anno de 1920* [CG_51_06_045. “Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles]).

⁴⁷ HERTZMAN, *Op. Cit.*, p.173. Tradução minha: “boundaries and internal hierarchies of a burgeoning entertainment class and in articulating a new relationship between entertainers and the state”.

O autor entrega a sua peça ao empregado ou ao director da Companhia, para que a leia e a faça representar, si a julgar aceitavel; é claro, o autor apresenta-a manuscrita ou dactylographada, carimbada e rubricada por esta Sociedade. O empregado ou director manda imediatamente tirar duas cópias, si a quer representar, – uma para o ponto da casa, outra para a policia. O ponto tira os papeis, ou manda tiral-os por alguém que disso se incumba. Esse alguém aproveita e tira para si uma cópia da peça. E dessa reprodução clandestina do trabalho de um escriptor, á mudança de titulo, de nomes dos personagens, á incrustação de scenas apocryphas e de supressão de outras, se chega *ao roubo mais covarde da propriedade do trabalho intellectual alheio*, sem que á victima, ao esbulhado, tenha a lei dado uma defesa de que se possa lançar mão⁴⁸.

De fato, até as primeiras estratégias da SBAT surtirem efeito, a regulação da produção cultural brasileira incidia sobre uma legislação vaga e pouco adequada a um cenário de constante complexificação. Sancionada em agosto de 1898, a Lei nº 496 definia os termos de reprodução de qualquer obra “do dominio litterario, scientifico ou artistico”, compreendendo “escriptos de qualquer natureza”, “obras dramaticas, musicaes ou dramatico-musicaes”, “composições de musica com ou sem palavras”⁴⁹, mas sem nenhuma referência às tais “reproduções clandestinas”, prática que permitia a alteração de títulos e fragmentos de obras originais, e sem capacidade efetiva de fiscalização. Desse modo, a proposta da SBAT era cobrir os flancos deixados em aberto pela Lei 496, a fim de regularizar e “defender os direitos legitimos e sagrados dos verdadeiros autores”.

Em pouco tempo a “Sociedade” começou a gozar de reconhecimento entre a classe artística. Contudo, as “hierarquias internas” que ajudou a construir determinaram a trajetórias de artistas cuja origem social divergia daquela de seus fundadores. Mantendo-se de anuidades e frações dos lucros auferidos por seus membros, a instituição era tudo menos filantrópica: em 1920, recolheram 85:000\$000 em direitos autorais e sua receita somava 92:000\$000⁵⁰. Consequentemente, para as grandes empresas de entretenimento, como a do magnata ítalo-descendente Paschoal Segretto, a colaboração da SBAT era um investimento sensato e desejável⁵¹; já aos autores e compositores que não dispunham da quantia necessária ao pagamento dos tributos da “Sociedade”, restavam as incertezas de uma carreira alijada de sua

⁴⁸ *Relatório*. 1921. p.34. (CG_51_06_034 “Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

⁴⁹ Lei nº 496. 1º de agosto de 1898. In: AUTOR?. *Collecção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1898*, 4-8. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

⁵⁰ A conversão de *mil-réis* para a moeda atual é praticamente incalculável. Para se ter uma estimativa acerca do valor real dessas quantias basta observar que a receita anual de Fred Figner, proprietário da Casa Edison e um dos pioneiros na gravação de discos no Brasil, era de 700:000\$000 (setecentos contos de réis), considerado uma fortuna de grandes proporções (HERTZMAN, 2012, p.75).

⁵¹ Paschoal Segretto, o “Ministro das Diversões” segundo alcunha popular, foi um dos maiores empreendedores do Rio de Janeiro no início do século XX. Na década de 1920 já possuía diversas casas de diversão na capital como o Salão Paris, a Maison Moderne, o Pavilhão Internacional, o Concerto-Avenida e o Parque Fluminense (GOMES, 2004, p.87).

proteção. Por razões históricas, os contratemplos financeiros quase sempre recaíam sobre artistas afro-brasileiros, cujas possibilidades de sucesso estavam inscritas em mundo social marcado pelos significados culturais e políticos da *raça*. Se músicos como Pixinguinha, o maestro Anacleto de Medeiros e o próprio Donga haviam passado ao largo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e de seus benefícios, foi porque se tratava “em seu núcleo, [de] uma instituição de e para dramaturgos e homens de letras, categorias amplamente equacionadas com a branquitude”⁵².

Portanto, em 17 de outubro de 1925, os diretores e sócios da “Sociedade” tinham muito que comemorar. Estando “em um meio todo eriçado de hostilidades”, conseguiram “a pujança moral e material [...] sem subvenção oficial dos thesouros públicos, apenas com os recursos do seu esforço nobremente empenhado e economizado”⁵³. No salão de honra do Teatro João Caetano, um destino promissor parecia cumprir-se diante de seus olhos e gravar-se “na memória de todos”.

Guarnecido por uma comissão feminina, composta por Iveta Ribeiro, Maria da Piedade e Brasília Lázaro, o retrato da “Maestrina D. Francisca Gonzaga” foi descortinado e exposto ao público que, “de pé, com estrondosa salva de palmas saudou a homenageada”⁵⁴. O gesto, embora lisonjeiro, não era inédito: em março do mesmo ano havia sido inaugurado na sede da SBAT o retrato do “indulgente, condescendente e transigente”⁵⁵ Arthur Azevedo (1855-1908), dramaturgo de primeira grandeza e entusiasta na consolidação de um teatro propriamente nacional – pauta por muitos anos defendida pela diretoria da instituição⁵⁶. O ato de fixar a imagem do notável colega não consistia simplesmente em lhe render homenagens póstumas; afirmava um lugar específico no qual convergiam interesses públicos e privados, estabelecendo uma *linhagem* de sentido legitimado na qual a “Sociedade” ocuparia a posição derradeira. Para se firmar como “utilidade pública”, ela precisava construir símbolos que expressassem sua natureza ambivalente e, ao mesmo tempo, transformassem tal ambivalência em sua força motriz.

⁵² HERTZMAN, *Op. Cit.*, p.193. Tradução minha: “*The SBAT was, at its core, an institution of and for playwrights and homens de letras, categories widely equated with whiteness*”.

⁵³ *Relatório*, 1921, p.34. (CG_51_06_046 “Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

⁵⁴ *Boletim Mensal*, 1925, p.92.

⁵⁵ *O Malho*. N. 1173. 07/03/1925.

⁵⁶ Na seção intitulada “O Theatro no Centenário”, do *Relatório* de 1920, a diretoria da SBAT comenta sobre seu papel no processo de transformação do Teatro S. Pedro em Teatro Nacional junto ao Prefeito Carlos Sampaio e Coelho Neto, à época diretor da Escola Dramática. O projeto, frustrado inúmeras vezes por “contingências da política” (p.14), só poderia ter êxito, no entendimento da SBAT, se o poder público “federal ou municipal” se encarregasse da subvenção do teatro e deixasse a organização do mesmo a cargo da Sociedade.

Neste capítulo, procuro sugerir que Francisca Gonzaga – cuja consagração e cujo renome a fizeram *Chiquinha* – será central a tal processo, mais do que qualquer outra pessoa, desempenhando inequivocamente o papel de símbolo legitimador dos interesses e disputas que SBAT encampava. Com mais de quarenta anos de carreira e um repertório de composições que se conta aos milhares, ela figurava como a única mulher e decana da instituição, fato que, devido à sua atipicidade, bastará para ser considerado *excepcional* perante os demais. Conforme tentarei demonstrar, tal “excepcionalidade”, transmutada em disposição individual oriunda da dissimulação de relações assimétricas entre os gêneros, consistirá na matéria-prima dos primeiros esforços biográficos sobre a compositora, projeto que se estenderá por muitos anos após sua morte e que tem na cerimônia de 1925 o seu prelúdio.

De forma análoga, o consenso acerca de seu papel *pioneiro* frente aos artistas da época não será construído com base em argumentos estéticos, mas sim *morais*: longe de engajar-se em empreitadas vanguardistas, explorando os limites formais da arte, a música de *Chiquinha* Gonzaga era, segundo Mario de Andrade, “simples sem atingir o banal” e “facil sem atingir a boçalidade”⁵⁷. Trabalhando incessantemente no teatro e fora dele, sua obra representava um modo de fazer música no qual a ideia de autoria delineada nas relações internas ao campo da produção cultural constituía a noção do compositor *popular* moderno.

Nesse sentido, seu pioneirismo será igualmente popular. Para qualquer artista, a necessidade estrutural de ser reconhecido como *autor* passará a ser vital dentro de um mercado musical em vias de ampliação, diversificação e competição. Denúncias como as relativas a Donga tornar-se-ão cada vez mais recorrentes na boca de compositores indignados com as injustiças cometidas pelo “Império do Plágio”⁵⁸ deflagrado pela incipiente indústria musical carioca. Consciente dessa realidade desfavorável, Francisca Gonzaga soube direcionar sua carreira artística de modo a estabelecer-se enquanto uma *autora* brasileira moderna, mas para isso, a garantia dos direitos autorais, sem os quais ela não se manteria, precisava alçar o patamar de uma *luta*.

Quando participou da fundação da SBAT, essa luta misturava-se a outras em seu horizonte: como mulher, precisava lidar com os embaraços de uma ordem cultural hegemônica que identificava criatividade e autonomia à masculinidade; como filha da elite vivendo em condições materiais relativamente precárias, fruto da ruptura precoce com o meio

⁵⁷ ANDRADE, Mario de. “Chiquinha Gonzaga”. *O Estado de São Paulo*. 19/02/1940. CG_67_60_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles). Outra versão do artigo pode ser encontrada em *Musica doce Musica* (1963).

⁵⁸ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro. Tipografia São Bento. [1933].

familiar, sentia na pele os efeitos do trabalho ininterrupto e da instabilidade financeira. Essas e outras particularidades conformaram uma trajetória ímpar, que se foi questionadora das convenções de gênero e de classe típicas de seu tempo, manteve-se fiel às convenções artísticas, principalmente às relacionadas à música.

É justamente essa “ruptura simples”, nas palavras de Beatriz Sarlo, que motivará a Sociedade a transformar sua vida em história. Encarnando o *ethos* do autor popular moderno, as narrativas biográficas sobre Francisca Gonzaga recairão não sobre a excepcionalidade de sua obra, mas sim de sua vida, reorientando-a sob a ideologia do esforço pessoal. Em um momento em que a categoria de “gênio” era vetada às mulheres artistas, *Chiquinha* era “simples”, “fácil” e incansável, qualidades que expressarão na íntegra os interesses de uma instituição preocupada não com as “inovações da vanguarda” de grandes personalidades, mas com a conscientização de uma classe do entretenimento nacional cuja produção fosse “comunicável, exemplar e bem-sucedida”⁵⁹. A consagração da maestrina terá como princípio, portanto, a transformação desse *interesse* corporativista no *desinteresse* de quem “poderia deslizar sobre rosas, mas preferiu caminhar sobre espinhos” em prol da “Arte”⁶⁰.

⁵⁹ SARLO, Beatriz. “Dizer e não dizer: erotismo e repressão”. In: *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010, p.148. No ensaio, Beatriz Sarlo compara a trajetória de algumas escritoras que fizeram carreira na Buenos Aires de inícios do século XX. Como sugestão, é possível comparar Francisca Gonzaga a Alfonsina Storni, cuja poética de acento romântico não configurava novidade entre os/as modernistas buenairenses (como Victoria Ocampo e Jorge Luis Borges). Storni, no entanto, notabilizou-se por sua afirmação “como sujeito ousado, em rivalidade com os homens da profissão, pronta a peitar infrações à moral vigente e a protagonizar as relações amorosas” (MICELI, 2010).

⁶⁰ LIRA, *op. cit.*, p.15.



“Aquelle quadro que hoje inauguramos, em lugar de honra, com a effigie de Gonzaga, será, para sempre, o altar-mór deste templo”⁶¹.
(Cortesia de Edinha Diniz)

II

Descerrado o retrato, Alvarenga Fonseca passou a palavra a Avelino de Andrade, que tratou de introduzir aos presentes a “fundadora veneranda”.

Si nos dias de gloria nacional o genio tutelar dos povos desce aos recintos em festa para applaudir e abençoar os heróes, aqui deve estar agora o genio inspirador de Carlos Gomes aclamando connosco, a heroína maior da musica brasileira. Para mim, para todos vós de certo, esta hora de solidariedade affectiva que nos irmana, sob o tecto centenario de um templo da Arte, não representa sómente a homenagem que se deve aos espiritos notaveis. Não, meus senhores! A festejada de hoje tem direito a muito mais...A hora é de religião⁶².

Já nos primeiros instantes da celebração fica nítido não se tratar de um simples reconhecimento coletivo de talento artístico. Tanto a invocação do “gênio inspirador” de Carlos Gomes (1836-1896), músico renomado e amigo de Francisca Gonzaga, quanto a

⁶¹ *Boletim Mensal*, 1925, p.96.

⁶² *Ibidem*, p.92.

referência à sala de teatro como “*templo da Arte*”, definem o caráter solene da ocasião e parecem aproximar o público de algo propriamente sagrado. Orquestrados pela mesa de honra, esses elementos serão parte de uma estratégia discursiva determinada a realizar o “culto que se rende aos martyres do bello”, tendo como objeto a pessoa de Francisca Gonzaga e como fio condutor a sua *história*.

Porém, segundo o próprio orador, narrá-la era um ato supérfluo. “Eu não venho fazer a biographia artística de Francisca Gonzaga. Seria inutilidade, porque seu nome vive na memoria do povo e seu valor ninguem desconhece em nossa terra”⁶³. De fato, àquela altura sua sólida experiência no teatro musicado granjeava-lhe notoriedade entre críticos e espectadores: em meados de 1919, ela e o dramaturgo Viriato Correia haviam apresentado, no mesmo local, a peça “Jurity”. Com o ator Procópio Ferreira no elenco e partitura original assinada pela “eximia maestrina”, o sucesso da opereta regionalista foi tanto que lhe rendeu reestreia em 1927, sendo o comentário do crítico José Lyra para o jornal *A Manhã* a confirmação de seu êxito: “É uma peça que já deu no mesmo tehatro (*sic*), mais de 200 representações e que hontem exgotou a casa duas vezes, havendo quem comprasse entradas a 10\$000!”⁶⁴. Em seis anos, a setuagenária Francisca Gonzaga colaborara com composições para outras seis montagens teatrais, travando parcerias com os dramaturgos Mario Monteiro, Renato Vianna e o próprio Avelino de Andrade⁶⁵.

Para os frequentadores dos principais palcos da cidade, familiarizar-se com seu trabalho era, portanto, praticamente inevitável. Mas conhecer sua intimidade dependia do acesso a outras fontes de informação. Constantemente na imprensa por conta de uma prolífica atuação profissional, a maestrina procurava manter sigilo sobre aquilo que lhe era particular, despertando frequentemente a curiosidade dos outros. Elogios a alguma obra de sua autoria poderiam vir acompanhados de dúvidas impertinentes: “Boa camarada, brincalhona, tendo relações de amizade com *tout le mond* (*sic*) *et son père*, não deixa comtudo de ser...solteira. Porque? Heide adivinhar”⁶⁶.

Não tendo mantido diários ao longo da vida, tanto sua situação conjugal quanto relações familiares eram assuntos da maior discrição e que cujas lacunas, apesar de darem margem a incertezas e suposições pontuais, asseguravam uma reputação praticamente

⁶³ *Ibidem*, p.93

⁶⁴ “‘Jurity’, no João Caetano”. In: *A manhã*. 24/03/1927. CG_64_05_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

⁶⁵ DINIZ, Edinha. “Contribuição de Chiquinha Gonzaga ao teatro musicado: relação de peças (1883-1936)”. Disponível em: http://www.chiquinhagonzaga.com/musica/Chiquinha_Gonzaga_teatro.pdf.

⁶⁶ Crítica assinada por “Zé Turuna” a propósito da revista “Ordem e Progresso” (1918), de Avelino de Andrade e música de Francisca Gonzaga. CG_64_17_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

imaculada. Foi a partir desse território ainda inexplorado que Avelino de Andrade deu início à sua narrativa. Movendo-se entre a “vida” e a “obra” de Francisca Gonzaga – mas sem expor os detalhes miúdos que alguns “haveriam de adivinhar” –, o orador entregava ao público uma versão da “psychologia da compositora” e de seu repertório musical, como se ambos correspondessem a esferas distintas da mesma existência.

Entretanto, é difícil pressupor que tal versão não fosse fruto de uma negociação cuidadosa entre biógrafo e biografada. Segundo relata Edinha Diniz, muitas das informações que constam na fala de Avelino de Andrade foram-lhe transmitidas pela boca da própria maestrina⁶⁷ – o que parece ser bastante provável, uma vez que, sendo ela a mais antiga sócia da instituição encarregada de homenagear-lhe, seu controle sobre o conteúdo da ocasião derivava diretamente de seu prestígio. Assim, esse discurso adquirirá a característica de uma criação compartilhada e organizada a partir de um princípio cognitivo específico: a *crença* no sentido retrospectivo e prospectivo da narrativa (auto)biográfica⁶⁸. A eficácia de tal princípio obedece a critérios teleológicos que orientaram os recuos ao passado, bem como as sondagens do futuro. Especificamente no caso de Francisca Gonzaga, enquanto a velhice parecia insinuar as glórias de um legado auferidas em vida, a ascendência distinta e a vivência difícil forjavam a índole da “heroína maior da música brasileira”.

Do poeta [Tomás Antonio Gonzaga] vem a sombra da melancolia, fugaz, subtil, indiscreta, que às vezes surprehende a sonoridade brilhante de suas walsas, a doçura de suas canções, a alegria contagiosa de suas polkas e até mesmo a comicidade brejeira que a celebrizou como compositora popular. Do guerreiro [Luís Alves de Lima e Silva] origina-se a nota gloriosa de suas marchas. Dos dois, ao mesmo tempo, do bardo que tanto padeceu e do soldado que tanto fez, um pela independencia da raça, outro pela honra da bandeira, de ambos herdou a poderosa vibração nacional que distingue as creações do seu talento inexgotável, o amor que ella tem ao seu povo, a ufânia de ser brasileira⁶⁹.

Descendente direta de símbolos nacionais, Francisca Gonzaga teria herdado sua brasilidade “geneticamente”, destilando-a em sua personalidade avessa “às frivolidades humanas” e em seu trabalho. Consequentemente, as características de sua música não decorreriam de escolhas conscientes acerca de formas e estilos de compor, ou do resultado

⁶⁷ DINIZ, 2009, *op. cit.*, pp.285-86.

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus Editora, 2010, p.75.

⁶⁹ *Boletim Mensal*, 1925, p.93. O poeta mineiro Tomás Antonio Gonzaga foi um dos expoentes da Inconfidência Mineira, de 1789. Luís Alves de Lima e Silva foi um militar cujo papel importante nas guerras da Independência e da Cisplatina lhe rendeu o título de Duque de Caxias. O grau de parentesco de Francisca Gonzaga com ambos pode ser averiguado em sua árvore genealógica, elaborada por Cleusa de Souza Milan (1999).

inconsciente de uma educação feminina elitista; elas seriam, ao contrário, manifestações inatas de uma herança reverberando em seu “talento inexgotável”.

Essa “vibração nacional”, presente tanto nos feitos de seus ancestrais quanto nos seus, conferirá um sentido à trajetória da maestrina inúmeras vezes repisado ao longo de suas biografias. O parentesco com Tomás Antonio Gonzaga e Duque de Caxias será ressaltado também por Mariza Lira⁷⁰ e Geysa Bôscoli⁷¹, autores responsáveis por fixar a veia patriótica de Francisca Gonzaga sob uma lógica organicista que parece subordinar vida e obra suas. A relação com heróis do panteão cívico nacional, embora distante, era particularmente auspiciosa a uma geração que presenciara o surgimento de um novo regime. E mais auspiciosa ainda a grupos que viam no Estado republicano um sinal do protagonismo de classes burguesas urbanas no poder.

Certamente realçar o pertencimento de Francisca Gonzaga a uma estirpe reconhecidamente nobiliárquica indicava um movimento mais profundo de legitimação do governo republicano nos primeiros anos de sua implantação. A mitologização de personagens como Tiradentes, cujo papel como líder da Inconfidência Mineira nunca foi plenamente comprovado, consistiu em uma das iniciativas da elite republicana que visavam à elaboração de um repertório comum capaz de ressignificar narrativas históricas ainda recentes⁷². Nesse sentido, a compositora ufana retratada por Avelino de Andrade estaria autorizada a reviver em suas valsas e polcas o mito de origem da República, arejando com “doçura” e “alegria contagiosa” um ambiente político já bastante desgastado⁷³.

Outra faceta de sua vida enfatizada na homenagem de 1925 será a pobreza. Elemento imprescindível à construção de seu heroísmo patriota, a privação material ganhará a tônica de uma trajetória movida pela abnegação e sacrifício.

Deus bem via, lá do céu, como soffrieis aqui, sorrindo e cantando, a dar licções de muzica pelo pão de cada dia. Si assim falo, com dessoro, da vossa pobreza, o meu objectivo é render homenagem ao vosso desprendimento, próprio das almas

⁷⁰ “Gestos patrióticos de tal quilate vêm afirmar a influência de seus maiores: Thomaz Antonio Gonzaga e Caxias herdou o ideal de grandeza e liberdade da pátria querida” (LIRA, 1978 [1939], p.58).

⁷¹ “Trazendo nas veias o sangue ducal dos Lima e Silva, que se sublimaram na figura inconfundível de Caxias [...] e também de Tomás Antonio Gonzaga (o soberbo ‘Poeta da Inconfidência’), a Artista nascida naquela manhã carioca de 17 de outubro, não podia deixar de possuir todo o lirismo de um e muito da energia férrea do outro, para caldeá-los na constituição de sua própria personalidade” (BÔSCOLI, 1973, p.18).

⁷² CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. O argumento da formação de um imaginário republicano será tomado em “Catete em ré menor”, quarto capítulo desta dissertação.

⁷³ Lembremos que em cinco anos a Revolução de 1930 inauguraria um novo acordo entre as elites brasileiras, marcando o fim do pacto oligárquico e o início da centralização política protagonizada por Getúlio Vargas.

eleitas [...] Vós, maestrina, experimentastes, com estoicismo espartano, as agruras da luta pela vida. Vencestes sosinha!⁷⁴

Para alguém nascido em “berço fidalgo”⁷⁵, como foi o caso da homenageada, sofrimento e “desprendimento” remontariam à uma realidade objetivamente distante, factíveis apenas como valores da ascese católica. Mas nesse caso, as dimensões objetiva e subjetiva das “agruras da luta pela vida” unem-se na conformação de uma existência específica. A alegação de que Francisca Gonzaga teria encontrado dificuldades financeiras antes de adquirir popularidade como instrumentista e compositora deixa em suspenso sua relação com um passado seguro e abastado. Fazendo tabula rasa da infância e juventude, no discurso não há qualquer menção ao círculo familiar próximo. Tal silenciamento, se conserva no âmbito do indizível detalhes só desvelados anos mais tarde⁷⁶, reforça um trajeto individual típico do herói.

Mas o genio é dos pinaros, onde não chega a tentação do dinheiro. Wagner, o poeta da harmonia, arrastou pela indigência o cerebro divino! Chopin, minado pela enfermidade, alimentou seus ultimos dias com o caldo da caridade. Rossini conheceu de perto a miseria⁷⁷.

Vemos aqui formar-se um tripé argumentativo que equaciona abnegação, superação e genialidade. O *début* penoso, cheio de adversidades e frustrações, avizinha a jovem carioca de figuras remotas não só no tempo como no espaço. Gioachino Rossini fizera fortuna com suas óperas em uma única temporada na cidade de Londres aos 31 anos; o polonês Frédéric Chopin deveu seu renome ao período que passou em Paris, ao lado de compositores como Hector Berlioz, Robert Schumann e Felix Mendelssohn; Richard Wagner foi alvo de uma apoteose nunca antes vista na história da música ocidental⁷⁸. Os três foram designados “gênios” por seus pares, categoria inerente ao novo *status* de artista romântico que começava a ganhar nome e corpo entre os músicos do século XIX⁷⁹. No entanto, nenhum deles havia conhecido de perto a miséria. Vindos de famílias bem posicionadas, suas trajetórias seguiram

⁷⁴ *Boletim Mensal*, 1925, p.93.

⁷⁵ *Ibidem*, p.93.

⁷⁶ A primeira biografia a perscrutar aspectos da vida familiar de Chiquinha Gonzaga e sua relação com os pais será *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, de Edinha Diniz (1984).

⁷⁷ *Boletim Mensal*. 1925. p.93. Curiosamente, a reportagem “Uma maestrina notavel”, publicada no jornal *Diario de Noticias* de Lisboa em 31/10/1910, faz alusão aos mesmos três compositores ao falar da difícil condição financeira de Francisca Gonzaga: “Wagner não teria um canto para morrer se o seu amigo Luiz da Baviera não lhe entendesse a mão; Rossini pedia para comer, adeantadamente, que lhe caberia nas recitas e Chopin, expectorando os pulmões, recebia por caridade uma [?] de caldo que George Sand lhe offerecia cuidadosamente” CG_64_31_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

⁷⁸ BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁷⁹ ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

as expectativas sociais de um mundo em que o mecenato estatal começava a equiparar-se às oportunidades de mercado.

Colocar Francisca Gonzaga no mesmo patamar que os expoentes da música “séria” produz um efeito retórico poderoso. Primeiramente, aponta para uma noção de “artista” que transborda as fronteiras nacionais. Os processos que fizeram de Wagner, Chopin e Rossini compositores de sucesso distinguem-se significativamente entre si, e todos são inteiramente distintos da experiência brasileira. Enquanto a estética italiana da *grand opera* e a *performance* musical do solista/compositor atingiram um alcance pan-europeu, a proposta da “obra de arte total” wagneriana [*Gesamtkunstwerk*] deu à *música nacional* um “estatuto ontológico”⁸⁰, entalhando fissuras no conceito universalista de música ocidental, em si restrito aos centros hegemônicos da cultura e da civilização. No Brasil, até a eclosão da República a ideia de “música nacional” corresponderia a uma iniciativa amorfa e diluída, empunhada, sobretudo, pelo “genio inspirador” de Carlos Gomes. Posteriormente, com o Instituto Nacional de Música assumindo a dianteira na busca por forma e conteúdo “autênticos”, apostar no “cérebro divino” de Wagner significaria adequar-se a uma estética *moderna*, ao passo que insistir no lirismo italiano seria meramente retroceder⁸¹.

Atribuir a Francisca Gonzaga um “gênio” picaresco também transborda fronteiras de gênero. Analisando a trajetória da musicista e compositora Joanídia Sodré, a antropóloga Dalila Vasconcellos de Carvalho associa tal termo a “um arranjo de convenções acerca do feminino e do masculino, da infância e do talento/dom”⁸², sendo indissociável, portanto, de uma corporalidade que engendra e é engendrada por tais convenções. Mas se a gênese da categoria “gênio” remonta a uma relação específica com a arte, na qual um indivíduo pode “dar rédea livre às fantasias”⁸³ a partir de um domínio técnico total, podemos supor com segurança que se trata de uma liberdade “masculina”. O gênio *feminino* alçará, então, outras constelações de sentido: se no caso de Joanídia Sodré ele restringe-se a uma infância “prodigiosa” e talento precoce, em Francisca Gonzaga ele terá um sentido especificamente moral, pautado por uma existência sofrida e ascética “onde não chega a tentação do dinheiro”.

Essa dimensão “sacrificial” também estará atrelada, no discurso de Avelino de Andrade, à vinculação da maestrina ao *feminismo*.

⁸⁰ GUÉRIOS, *Op. Cit.*, p.101.

⁸¹ *Ibidem*, p.108.

⁸² CARVALHO, Dalila Vasconcellos. *O gênero da música. A Construção Social da Vocação*. São Paulo:Alameda, 2012. p.92.

⁸³ ELIAS, 1994, *Op. Cit.*, p.60.

Soffrestes pelo vosso amado Brasil, sacrificando a mocidade nos altares de um sonho: a muzica nacional. Honrastes a causa feminista, não desse feminismo que arrasta ao pó das ruas o collo nú das virgens, que penumbra a consciência, que amortece o pudor, que attrae o ridiculo, que escancara o abysmo, que inutiliza, emfim, a companheira do homem despojando-a, lentamente, até dos seus encantos physicos; mas, sim, do feminismo que reclama um posto na responsabilidade dos governos, na escolha dos dirigentes, na elaboração das leis, na garantia da ordem, na lucta espiritual pelo progresso e pela honra dos povos!⁸⁴.

Sem recusar o tom exclamativo e a labilidade própria dos oradores, o elogio declarado de Avelino de Andrade traz consigo uma crítica cifrada. De saída, é possível notar que a “causa feminista”, embora dita no singular, contém várias acepções concorrentes. Na visão do mestre de cerimônias, Francisca Gonzaga honraria tal causa ao afastar-se de pensamentos e condutas que incidissem diretamente sobre aspectos privados da vida de homens e mulheres. Sua “lucta espiritual pelo progresso e pela honra dos povos” seria travada não sob o signo da *desconstrução* das relações de gênero, mas sim da construção de uma narrativa supraindividual: a “muzica nacional”.

Conexão semelhante seria feita um ano depois, quando da reprise de “A Sertaneja”, primeira peça escrita por Viriato Correia e estreada em 1915. Com o título de “Feminismo que Triumph!”, o comentário publicado pelo do jornal “O Paiz” discorria brevemente sobre as últimas composições da “brilhante autora”. Contudo, o início do texto não falava de música.

Não há que duvidar que o feminismo venceu e avança a passos largos para a mais completa victoria, ameaçando o sexo forte até nos seus mais elevados encargos, não sendo de admirar que tenhamos dentre mui pouco tempo ministras, deputadas e até, quem sabe, uma representante do chamado sexo fragil na cadeira que hoje occupa o Sr. Washington Luis⁸⁵.

É no âmbito político institucional, então, que as disputas entre “sexo forte” e “sexo frágil” serão realizadas. A suposta iminência de mulheres assumindo os “mais elevados encargos” públicos parecia deflagrar, na opinião de alguns (homens?), o êxito do “feminismo”, enquanto questões relativas à sexualidade feminina e à problematização de seus estereótipos sociais permaneciam invisíveis ou restritas a pequenos círculos, em geral oriundos de elites urbanas.

Entretanto, é preciso considerar fatores históricos antes de afirmar a prevalência de tais questões nos primeiros movimentos de mulheres no Brasil. De fato, propostas de

⁸⁴ *Boletim Mensal*, 1925, p.94.

⁸⁵ “Feminismo que Triumph!”. *O Paiz*. 30/07/1919. CG_66_18_044-045 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

“extinguir toda e qualquer exploração relativa ao sexo” constavam como diretiva do Partido Republicano Feminino, fundado em 1910 por Leolinda Daltro⁸⁶. Mas a tônica da “primeira onda” do movimento feminista será dada, em grande medida, pelo ideário sufragista, tendo no voto feminino sua principal bandeira, bem como supondo “um questionamento da alocação feminina ao campo doméstico e familiar” e, por conseguinte, da “alocação exclusivamente masculina nas instituições públicas”⁸⁷. O enfoque em aspectos da cidadania, isto é, na crença em um pacto social democrático, faz com que subjaza à formulação dessa assimetria de gênero uma noção de *complementaridade*, na qual se recusa a hierarquia entre homens e mulheres em assuntos entendidos como “públicos” – “responsabilidade dos governos”, “escolha dos dirigentes”, “elaboração das leis” e “garantia da ordem”. Já os assuntos “privados” (ou *entendidos como tais*) só se tornaram pauta permanente de movimentos organizados décadas mais tarde.

Assim, um feminismo “mal comportado”, que “inutiliza” a “companheira do homem despojando-a, lentamente, até dos seus encantos físicos” era algo distante também da visão de muitas feministas e das intenções de Francisca Gonzaga. Na verdade, sua vinculação ao “feminismo que triumpha”, além de ser *a posteriori*, parece advir menos de uma identificação do que de uma afinidade de trajetória. Se constrangimentos de ordem estrutural impunham severas limitações à carreira artística de mulheres, indo desde oportunidades objetivas de formação até os critérios de apreciação de uma “arte feminina”⁸⁸, o prestígio alcançado por ela carecia de explicação.

Ao proclamar que a maestrina “venceu sosinha!” as dificuldades que se lhe apresentaram, Avelino de Andrade tanto exacerba o papel da homenageada no controle de sua vida quanto simplifica a lógica e a mecânica das adversidades em seu caminho. Traçando uma linha contínua capaz de emendar o fim uma existência ao seu início, o orador suprime da narrativa a rede de relações sociais que possibilitaram o ingresso na vida musical carioca. Quando diz “Já muito havíeis conseguido antes desse movimento reivindicador”⁸⁹, Avelino de Andrade transmite ao público a autossuficiência que pareceu direcionar a maestrina na busca por seus objetivos. Mártir impenitente da “muzica nacional” e feminista *avant la lettre*, a Francisca Gonzaga celebrada pela SBAT não possuía uma “trajetória” na qual se poderia reconstituir os passos, as hesitações e parcerias estabelecidas, mas sim uma “rota” percorrida

⁸⁶ PINTO, Celi Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. p.18. Curiosamente, o livro é dedicado às “Chiquinhas Gonzaga deste Brasil afora”.

⁸⁷ KOFES, *Op. Cit.*, p.89.

⁸⁸ SIMIONI, *Op. Cit.*

⁸⁹ *Boletim Mensal*, 1925, p.93.

desacompanhadamente, cujo destino final – o sucesso –, autorizava-a aos mais tortuosos desvios.

III

Contudo, se recorremos às primeiras aparições de Francisca Gonzaga na imprensa, é possível verificar que a ela não escapavam certas categorizações englobantes acerca da relação entre o gênero feminino e a prática artística. Em 24 de abril de 1877, *O Mequetrefe*, periódico recém-inaugurado na capital do Império, publicou o artigo “Talento de mulher”, comentando a repercussão ainda tímida da compositora promissora.

Na musica, temos hoje o prazer de significar á Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga, verdadeira discipula de Chopin, Schubel e Bithowenem os nossos mais sinceros parabéns.

Filha do Rio de Janeiro, arranca de sua alma suavissimos cânticos, concentrando em cada uma de suas composições um primor de musica.

Attrahente polka; *Desalentos* e *Harmonias do Coração*, walsa concerto mostram exuberantemente o que inunciamos.

Alma temperada aos raios do sol dos trópicos, acalentada ao bafejo de nossas brisas, e vigorada por esta poesia constante que resalta de nossa natureza, temos certeza que em breve a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga ouvindo os conselhos dos mestres e não se deixando arrastar pelos elogios baloufos de quem só olha os seus encantos de mulher ha de em breve ocupar um lugar bem distincto entre Carlos Gomes e Mesquita⁹⁰.

À época da publicação, pouco se sabia sobre a “Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga”. Nascida na freguesia de Santana, que, em meados do século XIX, crescia acentuadamente devido a melhoramentos infraestruturais urbanos⁹¹, ela fora a terceira criança de José Basileu Neves Gonzaga e Rosa de Lima Maria. As circunstâncias de seu nascimento foram peculiares. O relacionamento entre o pai, um jovem oficial do exército imperial, e a mãe, filha de

⁹⁰ “Talento de mulher”, *O Mequetrefe*, 24 de abril de 1877.

⁹¹ ABREU, Maurício de A.. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional, 1987, pp.37-41.

escravos⁹², era suficientemente escuso aos olhos da família Neves Gonzaga para que o reconhecimento da paternidade fosse realizado “na pia batismal”⁹³. Ainda assim, Francisca Edwiges cresceu em meio a um ambiente familiar que, se não era rigorosamente aristocrático, encontrava-se próximo aos círculos da alta sociedade carioca. Consequentemente, o cultivo de um *gosto* específico, presente na maneira de se relacionar com certos aspectos da cultura – entre eles a música –, será incorporado como princípio de distinção social⁹⁴.

Designá-la como “discipula de Chopin, Schubel [Schubert] e Bithowenem [Beethoven]” talvez seja decorrência direta desse cabedal herdado ainda na infância. Formalmente, nem “Attrahente”, sua primeira composição publicada, tampouco “Desalentos” ou “Harmonias do Coração” assemelham-se aos *Nocturnes* ou à *Sonata ao Luar*, mas alinhá-las a uma espécie de continuação, ao “sol dos trópicos”, da tradição musical clássica, corresponderia às expectativas de uma elite ansiosa por ver indícios locais de civilização⁹⁵.

No entanto, a descrição de seu “talento de mulher” permanece subordinada ao olhar masculino, promovendo a locução adjetiva “de mulher” a sujeito e dando a seu gênero mais expressividade que suas habilidades artísticas. O primeiro sintoma disso está em alocar a criatividade musical não no domínio do intelecto, mas da afetividade. Ao compor, Francisca Gonzaga não seguiria os princípios racionais subjacentes à tradição da música ocidental, e sim “[arrancava] de sua alma suavísimos cânticos”, como se estes já estivessem prontos dentro do corpo da compositora a despeito de sua intencionalidade. O paralelo com a reprodução

⁹² Enquanto as primeiras biografias de Chiquinha Gonzaga discorrem sobre sua família paterna – sempre procurando dar ênfase à sua ligação com Tomás Antonio Gonzaga e Caxias – o lado materno permanece silencioso. A primeira tentativa de retirá-lo do obscurantismo foi realizada por Edinha Diniz em *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* que, mobilizando uma vasta documentação da Cúria Metropolitana no Rio de Janeiro, órgão encarregado dos registros de nascimento desde o século XVII, encontrou pistas acerca da origem de Rosa de Lima Maria. Em seu assentamento de batismo, datado de 30 de agosto de 1827, consta que ela era “filha natural de Tomásia, parda escrava de dona Josefa Maria de Jesus, viúva, a qual disse em minha presença, e das testemunhas abaixo assinadas, que dava liberdade gratuita a dita inocente Rosa, que de hoje em diante ficaria gozando como se nascesse de ventre livre” (DINIZ, 2009, p.277). No mesmo documento consta seu nome completo – Rosa de Lima Maria – indicando a ausência de sobrenome, o qual ela viria a adquirir somente após o casamento com José Basileu Neves Gonzaga.

⁹³ Ao nascer, Francisca Hedwiges Neves Gonzaga não teve a paternidade imediatamente reconhecida por José Basileu. Muito provavelmente devido a pressões familiares, o reconhecimento foi adiado até o último momento, quando, segundo o assentamento de batismo de Chiquinha, “compareceu José Basileu Neves Gonzaga e em minha presença e das testemunhas com ele abaixo assinadas, que disseram reconhecê-lo pelo próprio, disse que a inocente Francisca era sua filha, por tal a tinha, reconhecia e legitimava, como se nascesse de legítimo Matrimônio [...]” (DINIZ, 2009, p.24).

⁹⁴ Os mecanismos de distinção social, postos em ação a partir do cultivo de uma “disposição estética”, não se dará no Brasil da mesma forma como Pierre Bourdieu (2008) indicará no caso francês. A relação com a cultura legítima será, aqui, fruto de uma relação muito mais *porosa*, na qual elementos “elevados” e “rebaixados” encontrar-se-ão imiscuídos nos mesmos produtos (MICELI; PONTES, 2014).

⁹⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

humana encaixa-se confortavelmente: enquanto artista e mulher, a ela cabia “dar a luz” às suas polcas e valsas.

Outro momento em que se observa a prevalência do “sexo forte” na apreciação e julgamento de seu trabalho é quando o condicionam aos “conselhos dos mestres”. Segundo essa lógica, a maturidade artística viria não de um aprimoramento técnico conquistado individualmente – como o discurso de Avelino de Andrade sugere –, mas do assujeitamento de sua alma “temperada”, “acalentada” e “vigorada” pela *natureza* à supervisão de especialistas da música como Carlos Gomes e Henrique Alves Mesquita. Para ocupar um “lugar bem distinto”, Francisca Gonzaga precisaria suplantar os constrangimentos imanentes a seu gênero, assim como a tendência de enxergar em seu talento meros “encantos de mulher”.

Tarefa difícil para aquelas que continuamente eram designadas sob a categoria de *amadoras*. De acordo com Ana Paula Simioni, tal rótulo era “algo muito mais significativo do que uma simples expressão, pois trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina”⁹⁶. Embora pudessem tocar, pintar e escrever *tão bem quanto* os homens, mulheres artistas jamais poderiam fazê-lo *como* homens. A partir da oposição profissional/amador, a comparação entre produtos culturais era enviesada por uma condição assimétrica entre produtores e produtoras. Sob o termo “amadorismo” recaíam representações de ordem tanto social quanto moral: além de assinalar a ausência, até princípios do século XX, de instituições formadoras para mulheres, metaforizava o cotidiano doméstico das filhas, esposas e mães da elite que “vivenciavam um cotidiano distante do universo do trabalho externo ao lar, restando-lhes muitas horas livres, nas quais poderiam se dedicar às artes como um passatempo”⁹⁷.

Com Francisca Gonzaga não foi diferente. À medida que suas composições ganhavam audições, aplausos e partituras, seu nome passava a figurar entre os principais jornais da cidade. Quando sua primeira polca, “Attrahente”, foi publicada em 1877 pela editora da Viúva Canongia, à Rua do Ouvidor, um pequeno anúncio no *Jornal do Commercio* propagandeava: “*Sahio á luz* Attrahente. Linda polka para piano, composta pela *distincta*

⁹⁶ SIMIONI, *Op. Cit.*, p.37. Embora a autora trate especificamente das trajetórias de pintoras acadêmicas brasileiras no entresséculos, é possível traçar algumas generalizações no tocante à relação das mulheres com a “arte”, aqui entendida enquanto um conjunto específico de práticas e representações nas quais objetividade e subjetividade equacionam-se historicamente de maneiras distintas. Por dependerem tanto da “técnica” quanto da “criatividade”, as artistas tinham que lidar com os constrangimentos vindos tanto das instituições formadoras, resistentes em aceitá-las em seus cursos, quanto da relação com a família, em que seus papéis de esposas e mães poderiam concorrer com desejos de profissionalizarem-se.

⁹⁷ *Ibidem*, p.41.

amadora Francisca Gonzaga”⁹⁸. Em outubro de 1878, o *Diário do Rio de Janeiro* também anunciava: “Sultana polka para piano, composição da *talentosa amadora* sra. dona Francisca Gonzaga”⁹⁹. Cerca de um ano depois, a *Revista Musical e de Bellas Artes* argumentava, acerca das peças “O mon étoile” e “Manhã de amor” que “ambas possuem o gracioso característico das nossas toadas populares, e é provável que sejam recebidas com agrados *pelas nossas amadoras*”¹⁰⁰.

Em cada notícia flagra-se a hierarquização que faz do “talento de mulher” algo restrito às próprias mulheres. Na visão dos jornais, a qualificação “amadora” não especificaria necessariamente uma atividade não remunerada, recorrente no diletantismo das classes altas – uma vez que anúncios como esses eram encomendados visando à comercialização das partituras –, mas sim um tipo leviano de atividade e, sobretudo, de pessoa; “amadoras”, além de denotar um estrato específico de produtoras de cultura, circunscrevia a circulação dessa produção a um público adequado.

Opiniões bem diferentes, portanto, da comunicada ao público em 17 de outubro de 1925. Com efeito, o discurso de Avelino de Andrade não retrata uma amadora, mas um “volcão de muzica” cujo volume robusto de composições “se distingue por uma faceta nova, impossibilitando a preferência de quem as ouve, perturbado pela magia de todas!”. Para protegê-la das “pedradas do despeito” – muito provavelmente atiradas pelos críticos dos quais a própria maestrina discordava – e singularizá-la diante dos músicos contemporâneos, o orador faz uso, contudo, do mesmo viés afetivo/emocional. “[A] *alma* da compositora está em suas muzicas [...]”¹⁰¹. Decalcando subjetividade em suas composições, o trabalho de Francisca Gonzaga consegue simultaneamente expressar a personalidade de sua criadora e diferenciar-se internamente “por uma faceta nova”. Inconfundível e inimitável, a *obra* da compositora é recoberta pelas camadas de significados forjadas acerca de sua *vida*, tornando a primeira um precipitado opaco, porém “vulcânico” e mesmo “mágico”.

Exemplo evidente de tal movimento é comprovado também nas circunstâncias de sua estreia como compositora. Sustentando a imagem religiosa de abnegação e altruísmo de sua criadora, a história de “Attrahente” é (re)contada de maneira minuciosa, a ponto de contradizer completamente a suposta singeleza das amadoras.

⁹⁸ *Jornal do Commercio*. 07/02/1877. Grifos meus. A expressão “sair à luz” também consta no anúncio da polka “Camilla”, publicado pela *Gazeta da Noite* em 1879. Embora não tenha subsídios para afirmar que se tratava de uma alusão ao parto, denotando, portanto, uma relação exclusiva da mulher com a música, não encontrei a mesma expressão em nenhum outro lugar.

⁹⁹ *Diário do Rio de Janeiro*. 03/10/1878. Grifos meus.

¹⁰⁰ *Revista Musical e de Bellas Artes*. 26/06/1880. Grifos meus.

¹⁰¹ *Boletim Mensal*, 1925, p.94. Grifo meu.

Chiquinha, magnetizada por estranha força espiritual, recebeu do alto a revelação de uma linda polka, cantada pelos anjos durante um sonho edênico... Era a primeira filha do seu talento! E ella, a maestrina de hoje, guardou-a no seio d'alma esperando occasião em que pudesse leval-a á pauta, cantarolando-a, sempre, baixinho, cautelosa, ciumenta, para que não lhe fugisse a muzica divina[...].

Dias assim correram, sem que a joven tivesse tempo de graphar os compassos da sua inspiração. Interveiu, porem, a tarde em que ella foi felicitar o grande compositor patricio, Henrique de Mesquita [...].

Na sala, á beira da rua, magnífico piano abriu-se, por encanto, mostrando a dentadura de marfim, num sorriso enamorado para a Chiquinha. Ella não resiste”¹⁰².

Aqui, ao contrário de “arrancar suavissimos cânticos” de dentro de si, a música lhe vem como uma promessa, direto do plano sobrenatural. Fruto de “inspiração” angelical, a primeira “filha” nasceria em meio aos círculos boêmios cariocas e seus músicos: Joaquim Antonio Callado, “o semi-deus da flauta”, Cyriaco Cardoso, “o mágico do violino”, Patóla e Saturnino. A narrativa remonta, portanto, a outro momento de celebração, em que todos estão reunidos na casa de Henrique Alves Mesquita para uma noite de música e festa¹⁰³. Mesmo estando “na floração exuberante e soberba dos dezoito anos”, *Chiquinha* já frequentava tais ambientes. Avelino de Andrade conta que, ao chegar, ela dirige-se ao piano, acedendo ao seu “convite”, e começa a tocar os primeiros acordes de “Attrahente”.

Há supreza, a principio. O encanto após. A seguir, o delírio. E a melodia cresce, como a subir de cysalidas occultas, esvoaçando, languida, provocadora, amorosa, entre alfagos e madrigaes de accordes enamorados! E a polka domina, sacode, empolga, até arrastar os violões, a flauta, o piston, o violino, o ophicleid, os cavaquinhos ao alcance dos donos, organizando-se logo a orchestra arrebatadora que só regida pela batuta de um deus podia ser imaginada! Lá fora, a multidão agitava-se, avolumava-se, acotovelava-se, enchendo a via publica, paralyzando o trafego dos bondes, applaudindo com palmas e brados, reclamando, insaciada, que repitam a muzica maravilhosa que attrahiria a cidade inteira si a policia não chega para desembaraçar o transito!

E assim, minhas senhoras, com tal poder de atração, estava naturalmente baptizada a primeira polka *Attrahente*¹⁰⁴.

O que começa como um “sonho edênico” termina promovendo o caos na “cidade inteira”. Tomada por uma “extranha força espiritual” que a ultrapassava, a jovem pianista não parecia estar no controle de sua própria criação. No discurso, a música ganha vida própria, “dominando” autora e público, transformando a inspiração em transe e a estreia de “distinta amadora” em mito de origem de uma pioneira.

¹⁰² *Ibidem*, p.95. Grifos meus.

¹⁰³ Descrito por Alexandre Gonçalves Pinto em diversas passagens de *O Choro* [1936], a prática de reunir músicos (“chorões”) em domicílios privados era muito recorrente. No livro, são citados lugares como “O Quarto do Raymundo”, “A Casa da Durvalina” e a casa do flautista Machado Breguedim.

¹⁰⁴ *Boletim Mensal*, 1925, p.95.

De maneira habilidosa, Avelino de Andrade converte amadorismo em excepcionalidade manipulando, com a ajuda da maestrina, as circunstâncias do acontecimento. Em 1877, ano de publicação de “Attrahente”, Francisca Gonzaga não tinha dezoito, mas sim trinta anos. Com dois relacionamentos fracassados e vivendo sozinha em uma pequena casa em São Cristóvão, sua carreira musical começaria tanto imprevisível quanto necessariamente¹⁰⁵. Enquanto os conhecimentos e as habilidades exclusivos de sua origem social proporcionavam-lhe condições de subsistência, o capital social adquirido ao longo da juventude abria-lhes portas no universo musical popular¹⁰⁶. A publicação de “Attrahente” em partitura contou com a colaboração de Callado, Mesquita e, inclusive, do lusitano Raphael Bordalo Pinheiro, que assinou a ilustração da brochura¹⁰⁷. Com a polca vieram outras composições e logo Francisca Gonzaga seria convidada a participar do Choro Carioca, grupo liderado por Callado e presença marcante nos espaços de sociabilidade da cidade.

Apesar de sua curta existência, motivada pela morte repentina do “semi-deus da flauta”, o Choro Carioca permitiu à sua única “chorona” o acesso a uma rede de relações sociais na qual ela se destacaria. Por um lado, sendo uma legítima Neves Gonzaga, ela trazia consigo um cabedal impensável à maioria dos músicos das classes populares. O contato, ainda na infância, com “as musicas de Verdi, Puccini, Leoncavallo, Paganini”¹⁰⁸, e outras referências do estilo clássico, familiarizou-a com as técnicas do piano e da teoria musical. Por outro, as condições materiais desfavoráveis – advindas dos descaminhos de sua vida –, reduziram significativamente o seu leque de possibilidades estéticas. Não tendo enveredado desde cedo na carreira de pianista-concertista, tal como fizera a amiga Luiza Leonardo (1859-1926)¹⁰⁹, Francisca Gonzaga jamais ocupou um lugar no mundo erudito. Embora contasse com o reconhecimento de pessoas como Carlos Gomes e Francisco Braga (1868-1945),

¹⁰⁵ Esse assunto é discutido em pormenor em “O Amante Adotado”.

¹⁰⁶ Lia-se em anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* em 12/01/1880: “Francisca Gonzaga lecciona em casas particulares e colégios piano, canto, francez, geographia, historia e portuguez. Póde ser encontrada em casa dos Srs. Arthur Napoleão & Miguez; á rua do Ouvidor n.89”.

¹⁰⁷ DINIZ, *Op. Cit.*, p.108.

¹⁰⁸ PINTO, *Op. Cit.*, p.42.

¹⁰⁹ Luiza Leonardo, ao lado da campineira Maria Monteiro, foram as únicas mulheres a concluírem a formação musical no Conservatório de Paris, graças à subvenção direta do Imperador. Diz Dalila de Carvalho que “o incentivo precoce do pai e a proteção de D. Pedro II foram fundamentais para que alcançasse um alto nível como pianista e atriz, acima dos parâmetros atingidos por homens e mulheres de seu tempo” (2012, p.48). A relação entre Francisca Gonzaga e Luiza Leonardo pode ser averiguada na carta de 14 de outubro de 1925. Escrita em tom informal e memorativo, Luiza Leonardo fala das “Recordações, Chiquinha, da nossa mocidade!” CG_62_177_001-004 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Sales).

compositores brasileiros de destaque internacional¹¹⁰, seu nome jamais se desvinculou da música *urbana carioca*.

Gêneros como a polca, o maxixe e o choro constituirão a linguagem comum de uma experiência social marcada por uma *marginalidade relativa* entre origem social e gênero. Impulsionada ao trabalho por conta de uma *débâcle* socioeconômica, a jovem dileitante da Rua do Príncipe mudará perenemente sua relação com a música. Enfrentando as assimetrias inerentes às relações entre homens e mulheres no campo da produção cultural – deflagradas, sobretudo, pela pujança do termo “amadora” enquanto critério último a enquadrar sua obra –, ela terá no capital simbólico herdado em sua socialização a principal estratégia para afirmar-se enquanto compositora.

IV

Ao inaugurar o retrato de sua sócia fundadora, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais diz muito sobre sua própria história. Firmando-se como “utilidade pública”, a instituição estruturava seu engajamento na sociedade carioca a partir da dupla relação entre os poderes municipal/federal e um mercado de bens culturais ainda em formação. Contíguas à agudização das clivagens sociais, decorrentes do envolvimento de forças políticas republicanas em um projeto periférico de sociedade burguesa¹¹¹, vieram transformações no espaço urbano e o remodelamento de suas práticas culturais. Findo o mecenato musical, amplamente difundido no Império e mantenedor de certas fronteiras imaginárias entre a música “elevada” – imbuída de valores “civilizatórios” – e a música “rebaixada”, as oportunidades relativas a este ramo da produção cultural ficaram subordinadas à lógica do trabalho¹¹². O lugar difícil ocupado pelos artistas nesses espaços em que a competitividade marcava o compasso da criatividade, trouxe à baila a importância da *autoria*.

“Música é que nem passarinho: é do primeiro que pegar...”. A máxima de José Barbosa da Silva (1888-1930), compositor carioca conhecido como Sinhô, expressa

¹¹⁰ Francisco Braga e Chiquinha Gonzaga corresponderam-se diversas vezes ao longo da vida. No Acervo Chiquinha existem duas missivas – ambas do compositor para sua “Dedicada e muito amada colega e amiga” – na qual se verifica a afetuosidade que perpassa uma relação entre dois compositores de *métiers* diferentes. CG_57_61_001-003 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

¹¹¹ O termo “periférico” está necessariamente atrelado ao seu contrário – “central” ou, nas palavras de Florestan Fernandes (2005, p.261), “hegemônico” – e denota um tipo de formação social capitalista que teve em sua posição periférica uma “condição estrutural permanente”, mantendo tanto os resquícios de formas pré-capitalistas quanto laços de dependência econômica em relação a outras nações.

¹¹² HERTZMAN, *Op. Cit.*, p.24.

notavelmente o surgimento desse novo *ethos* artístico. Ao passo que sinaliza uma pretensa “liberdade” da música popular presente em ideias acerca de sua natureza compartilhada e comunitária (como o samba “Pelo Telefone”), vê no ato de “pegá-la” algo inescapável e inerente à dinâmica da autoria. Gaiolas, portanto, “no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade”.

Junto à bandeira do direito autoral, a SBAT hasteará Francisca Gonzaga como signo de luta e emblema dessa dinâmica. Nesse sentido, o consentimento da “padroeira” da instituição foi central na transformação de sua vida em história. Partindo da seleção precisa de aspectos de sua trajetória – como a herança patriótica e a abnegação ascética –, a maestrina receberá em vida “o premio da divindade”¹¹³ às custas de uma transfiguração simbólica. Para ganhar legitimidade frente ao poder público e aos membros da sociedade civil, a SBAT precisou criar sua criadora, transferindo-lhe a “denegação da economia”¹¹⁴ inerente ao campo da produção cultural e imputando-lhe um desinteresse próprio de quem era “tão bôa que era má para si mesma”¹¹⁵. Agindo assim, a instituição encontraria meios de atingir seus objetivos em prol “dos interesses dos autores” e a autora chegava ao ápice de sua consagração. Um nome: *Chiquinha Gonzaga*.

¹¹³ *Boletim Mensal*, 1925, p.92.

¹¹⁴ BOURDIEU, *Op. Cit.*

¹¹⁵ *Boletim Mensal*, 1925, p.95.

O amante adotado

ou

Composição além da música

“Tenho certeza absoluta de que o número de irmãos que transa com irmãs, tios e tias com sobrinhos e sobrinhas, pais com filhas e mães com filhos, *ad infinitum*, é muitíssimo maior do que a nossa hipocrisia admite, e não há razão por que deva ser de outra forma”.

(João Ubaldo Ribeiro – *A casa dos budas ditosos*)

I

A morte viria como um acalanto, um fim muitas vezes antecipado e desejado. “Que venha Meu Deus!”, pedia Francisca Gonzaga em carta de 16 de janeiro de 1920, endereçada a seus filhos. “Amanhã faz 35 anos que luto com a minha triste vida de trabalho, e injustiça. Adeus!”¹¹⁶. Em seu luxuoso apartamento na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro, a velha maestrina fechava-se aos poucos em um cotidiano de som e solidão que até mesmo parentes queridos evitavam violar¹¹⁷. Em tom melancólico e crispado, sua escrita parecia mais confessar o estupor da vida do que recordar-lhe as alegrias: “Os desgostos me acabrunham de

¹¹⁶ CG 62_163_008 (Acervo “Chiquinha Gonzaga” / Instituto Moreira Salles).

¹¹⁷ A sobrinha Cordélia escreve à tia na data de seu 81º aniversário que “disseram pelo telefone, que lá não fosse, pois era o seu desejo estar só e que nem um parente se manifestasse...” CG 56_06_001-002 (Acervo “Chiquinha Gonzaga” / Instituto Moreira Salles).

tal forma, que por mais resignação que peça ao Senhor de misericórdia, não tenho mais forças de sofrer”. Embora restassem mais 15 anos até sua morte, o balanço de sua trajetória, sumarizado em algumas linhas, revelava-lhe um saldo negativo e irreparável, cuja única forma de reconciliação estaria dada pelo horizonte do imaginário católico, que vê no padecimento do corpo a libertação da alma.

Quais motivos teria ela para querer a própria morte, ainda mais quando tal apelo ia contra sua conduta religiosa rigorosa?¹¹⁸ Àquela altura de vida, Francisca Gonzaga, então com 72 anos, gozava de um reconhecimento que atingia transversalmente as classes sociais cariocas. Pianeira¹¹⁹, regente e compositora de tangos, maxixes e modinhas, sua figura marcava presença fosse diretamente, nas “desaparecidas salas-de-espera dos cinemas”¹²⁰ e casas de espetáculo, ou indiretamente, em celebrações oficiais – como a que ocorreu no Palácio do Catete a propósito do quadriênio de Hermes da Fonseca na presidência da República¹²¹. Amiúde nos teatros e jornais, Francisca Gonzaga adquirira o *status* simbólico de uma artista profissional e de uma personalidade da vida cultural do Rio de Janeiro do entresséculos. Seu nome tornara-se renome: *Chiquinha*.

No entanto, à parte as benesses materiais e imateriais de sua exitosa carreira, suas relações familiares foram marcadas por fortes rupturas e decepções. Dos filhos que teve com seus dois companheiros – Jacinto Ribeiro do Amaral, com quem foi legalmente casada, e João Batista de Carvalho – apenas o primogênito, João Gualberto, manteve algum contato genuinamente “desinteressado” com a mãe até falecer em 1928; Maria, também filha de Jacinto, foi criada com os avós paternos após a separação dos pais e nutriu pela mãe um misto de desafeto e relativo desconhecimento; Hilário, terceiro e último filho do casal, tornou-se sapateiro e viveu com o pai até a morte deste; por fim, Alice, filha de João Batista, teve o reconhecimento de maternidade negado por Chiquinha, que não queria documentos que comprovassem seu “concubinato”¹²².

Essa situação, atravessada por ressentimento e desencontro, é entrevista de forma bastante sutil na carta de 16 de janeiro de 1920, indicando, por um lado, o incômodo que causava à maestrina e, por outro, a dificuldade que havia em discuti-la: “[...] que meus filhos

¹¹⁸ “Se pedir a morte é contra a minha religião que Jesus, Maria e José me perdoem (...)” CG 62_163_008 (Acervo “Chiquinha Gonzaga” / Instituto Moreira Salles).

¹¹⁹ Alcinha dada àqueles que, ao piano, dedicavam-se a tocar gêneros populares. Usado de forma desdenhosa pelos profissionais da música erudita, o nome também denotava ausência de conhecimentos da linguagem e teoria musicais, fato que nem sempre se confirmava, como no caso da própria Chiquinha.

¹²⁰ ANDRADE, Mario de. “Chiquinha Gonzaga”. *Musica doce musica*. Martins Editora: São Paulo, 1963.

¹²¹ Esse episódio discuto em detalhe em “Catete em ré menor”, terceiro capítulo desta dissertação.

¹²² Na certidão de Alice é possível ver na seção de filiação: Pai, João Baptista de Carvalho; Mãe, *desconhecida*. (Acervo pessoal de Edinha Diniz).

não me ponham luto – peço *isso de joelhos* – tenho horror ao luto e à hipocrisia”¹²³. Hipócritas, portanto, aqueles que se pusessem a lamentar a morte de uma mãe com quem estiveram longe de ter as relações de amor e afeto idealizadas – talvez até demais – que nos parecem “familiares”.

Ainda assim, resta uma última personagem: João Baptista Gonzaga ¹²⁴, ou simplesmente “Joãozinho”. Nas biografias de Mariza Lira e Geysa Bôscoli, respectivamente de 1939 e 1971, tal nome figura pouquíssimas vezes e em nenhuma delas sua filiação é esclarecida. Ocupando o lugar insuspeito de “exemplo admirável de dedicação filial”¹²⁵ e “mais querido filho” ¹²⁶ de Chiquinha Gonzaga, suas aparições nesses textos nunca ultrapassam a qualidade episódica de alguém apêndice à protagonista, que apenas contempla em silêncio sua escalada de sucesso e prestígio.

Parece que o mistério que circundava, nos textos, essa figura quase partenogenética, era o reflexo, na vida, da descrição de Chiquinha acerca de sua intimidade. “Ninguém ousava no entanto fazer indagações e desvendar sua vida privada”¹²⁷, comenta Edinha Diniz, sua principal biógrafa. E, de fato, não ousaram. Até a morte de João Baptista Gonzaga, em 1961, a história foi recontada pelas suas migalhas: um filho, aparentemente sem pai, nascido da célebre maestrina de uma gravidez aparentemente sem testemunhas. Migalhas que por muito tempo asseguraram a incolumidade de duas pessoas cuja diferença de idade era 36 anos, mas cuja relação ia muito além disso.

II

Seria fácil desmentir esse disparate com papéis. A certidão de nascimento de João Baptista, lavrada no cartório do 11º Ofício de Notas do Rio de Janeiro, em 3 de fevereiro de 1953, é inequívoca:

João Baptista Gonzaga nascido aos 24 de junho de 1883 às 10 horas e minutos, na casa n.189 da rua Riachuelo - do sexo masculino de cor branca *filho legítimo de Jacintho Ribeiro do Amaral e Francisca Edwiges Neves Gonzaga*, brasileiros, já

¹²³ CG 62_163_009 (Acervo “Chiquinha Gonzaga” / Instituto Moreira Salles - grifos de Chiquinha Gonzaga).

¹²⁴ Na documentação encontramos duas grafias possíveis para este nome: João *Baptista* e João *Batista*. Para evitar confusões com outro João Batista, segundo companheiro de Chiquinha, usarei para aquele somente a primeira grafia, com *p*, que consta na certidão de nascimento.

¹²⁵ LIRA, *Op. Cit.*, p.5.

¹²⁶ BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa do Rio Grande do Norte, s/d, p. 123.

¹²⁷ DINIZ, 1984, *Op. Cit.*, p. 151.

falecidos” [...] Foi declarante o registrando e serviram de testemunhas Dr. Nicoláo Tolentino Gonzaga e Candido Leal¹²⁸.

Um documento como este, portando carimbos, testemunhas, assinaturas e todas as inscrições oficiais que o revestiriam de uma forma pública inconteste, seria mais que suficiente para encerrar a questão e fazer de Joãozinho filho legítimo do casal Gonzaga do Amaral. Porém, no mesmo documento, consta nas “Observações” a presença de “um carimbo que diz: “Registrado de acordo com o Decreto 252 de 22 de Setembro de 1936’. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1937”.

A 15 de março de 1935 – duas semanas após a morte de Chiquinha –, em documento ao presidente da SBAT Abadie Farias Rosa, João Baptista afirmava que,

tendo cessado, com o falecimento de minha saudosa mãe, D. Francisca Gonzaga, os efeitos da procuração que ela me havia passado para autorisar e cobrar os respectivos direitos das peças e musicas de sua autoria, venho, por meio deste, solicitar de V.S. providencias afim de que, a partir desta data, essa Sociedade se encarregue novamente de autorisar e arrecadar os referidos direitos, *desistindo eu da parte que me possa caber* e devendo a liquidação dos mesmos direitos ser feita em quatro partes[...]¹²⁹.

Com a morte de Chiquinha, caberia, portanto, ao presidente da Sociedade refazer a partilha dos direitos autorais em *quatro* partes, sendo três delas destinadas a três filhos da maestrina – Maria, Hilário e Alice –, e a quarta parte dividida entre Walkiria Gonzaga do Amaral, viúva de João Gualberto, e Yara Gonzaga do Amaral, sua filha. Abrindo mão de sua parte, talvez Joãozinho estivesse sendo cauteloso, uma vez que não possuía documentos que comprovassem sua filiação. No entanto, as rasuras na carta e a ausência de sua assinatura, levam a crer que ela nunca fora entregue a seu destinatário¹³⁰.

A lei nº252/1936¹³¹, sancionada por Getúlio Vargas quase às vésperas do Estado Novo, permitia que os nascimentos ocorridos desde 1º de janeiro de 1879 e não devidamente registrados, pudessem finalmente receber sua certidão sem maiores transtornos. Nicoláo Tolentino Gonzaga, o mais novo dos irmãos de Chiquinha, e Candido Leal, amigo íntimo de João Baptista e membro da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) serviram de

¹²⁸ A certidão de João Baptista pertence ao Acervo pessoal de Edinha Diniz. Os grifos são meus.

¹²⁹ CG_61_21_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

¹³⁰ Outro indício interessante pode ser encontrado na Certidão de Óbito de Chiquinha Gonzaga, de 1º março de 1935, na qual consta que a falecida “Não deixou bens. Não fez testamento, deixando *três filhos* maiores”. Mais interessante ainda é o fato de João Baptista, que morava com Chiquinha à época de seu falecimento, não foi o declarante da Certidão, sendo esta assinada por um “Rillo dos Santos”, de quem não consegui obter informações. CG_69_35_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

¹³¹ *Actos do Poder Legislativo*. Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1938, pp.165-166.

testemunhas ao registrando que, já em julho de 1937, enfrentava problemas relacionados à partilha dos bens da maestra, falecida dois anos antes. Por ser a única pessoa a manter contato direto com Chiquinha, Joãozinho se encontrava em posição privilegiada para decidir o destino da herança, mas para isso precisava comprovar sua filiação perante o Estado. A certidão de nascimento, além de tirá-lo da condição de imigrante ilegal – que ele compartilhava com o irmão mais velho, dono de uma alfaiataria –, resolveria para sempre sua condição financeira. Talvez a presença de *homens* como Nicoláo e Candido, o segundo gozando de relativa notoriedade, fosse o suficiente para atestar a “idoneidade” requerida pela lei. Ambos brancos e de classe média, eles guarneciam João Baptista com um capital social capaz de conferir validade à relação entre mãe e filho.

Relação esta que provocou discórdia e inflamou ânimos alheios. “Ele passou tudo [para o nome dele]!”, disse Dona Ruth Mancebo Mendonça em tom de desabafo a Edinha Diniz¹³². Filha de Maria do Patrocínio Amaral Mancedo e neta de Chiquinha, Dona Ruth demonstra na entrevista uma indignação já um tanto resignada sobre o fato de que os imóveis – a casa da Rua Riachuelo e o apartamento na Praça Tiradentes – ficaram sob posse de João Baptista, aquele “rapaz que ela [Chiquinha] dizia que era filho dela [...] mas não era filho. *Era outra coisa*”¹³³.

De fato, se olharmos atentamente para a data de nascimento de João Baptista (24 de junho de 1883), notaremos que um intervalo de tempo de 13 anos obstrui o veredito da certidão. Já em 1870 o casamento de Chiquinha com Jacinto ia mal: após o nascimento de Hilário, em janeiro, ela decide abandonar de vez o marido e vai, poucos meses depois, a Minas Gerais com João Batista de Carvalho, onde reside até 1875. Ao retornar à capital do Império, ela traz consigo “Carvalhinho” e outra gravidez, atitude encarada por Jacinto como sendo de uma petulância imperdoável. O orgulho de homem traído dá ensejo a um processo de divórcio pelo Tribunal Eclesiástico¹³⁴ sob a acusação de adultério. Chiquinha, sem álibi ou proteção, se vê em posição desfavorável em face de uma legislação que claramente se coloca a favor do homem e da salvaguarda da família monogâmica.

O Libelo Cível de Divórcio tramita por pouco mais de um ano e, por fim, defere favoravelmente, e sem nenhuma surpresa, ao querelante. Em uma confluência de infortúnios

¹³² Entrevista realizada em 13 de dezembro de 1982. Arquivo pessoal de Edinha Diniz. [7’58’’]

¹³³ *Ibidem*. [5’17’’]. Grifos meus.

¹³⁴ Apesar da lei que regula a dissolução de sociedades conjugais – ou simplesmente “lei do divórcio” – ser de 26 de dezembro de 1977 (Lei Nº 6.515), o Tribunal Eclesiástico, criado em Mariana (MG) em 1745, julgava delitos criminais das mais variadas naturezas, inclusive o adultério, considerado crime não só pela legislação canônica como pela civil. Para uma reconstituição histórica minuciosa desse processo ver o artigo de Marilda Santana da Silva (2000).

peçoais, Chiquinha tem, simultaneamente, seus bens dilapidados por Jacinto e seu coração por Carvalhinho. Em 1876, suspeitando de infidelidade, ela rompe com o segundo companheiro e deixa a pequena Alice sob os cuidados do pai, indo morar sozinha em residência humilde no bairro de São Cristóvão¹³⁵. Portanto, em 1883, os pais de Joãozinho se encontravam separados há muito tempo, o que torna a legitimidade dessa filiação algo mais complexo do que a mera constatação de “fatos” cartoriais.

Mas assumir a complexidade de algo não é torná-lo mais simples. Assim, este capítulo é uma sondagem do que há por trás das aparências estabelecidas. Nele procuro entender de que forma a *ambivalência* da relação entre a compositora senhora e o jovem rapaz implicou numa negociação que é, ao mesmo tempo, prática e simbólica. A tentativa, bem sucedida, de ocultamento do relacionamento *íntimo* através da explicitação, também exitosa, do relacionamento materno, colocou-se como estratégia possível para duas pessoas inseridas num contexto sociocultural cuja moral sexual hegemônica ia contra este tipo de união. No que tange as relações intergeracionais, sabemos que elas sempre existiram, principalmente porque, entre as famílias de elite, o casamento correspondia a um mecanismo tradicional de manter relações de poder através da formação de alianças e, não raro, homens mais velhos desposavam jovens moças com quem perpetuariam as redes familiares. Mas alguém como Chiquinha Gonzaga, aos 52 anos, aparecer de braços dados com um mancebo de 16, não seria apenas um escândalo. A maestrina tinha muito a perder.

De fato, essa faceta da relação dos dois só veio a público em 1984 através da primeira edição de *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, obra de Edinha Diniz, biógrafa cujo trabalho é nacionalmente reconhecido devido à mobilização de grande volume de documentos até então inéditos. No entanto, a descoberta não veio por escrito, e sim pela fala, em tom de segredo. “A primeira pessoa a me contar que Joãozinho era amante e não filho de Chiquinha foi Raimundo Magalhães Júnior, presidente da SBAT à época da minha pesquisa na entidade [1977]”¹³⁶. Tal confidência, transmitida à boca pequena por poucas pessoas, e negada por

¹³⁵ Tanto Mariza Lira quanto Geysa Boscoli reforçam uma versão da história na qual Chiquinha ficou o tempo todo ao lado dos filhos, inclusive João Baptista, já nascido, portanto, segundo essa versão: “[...] certa manhã [Chiquinha] partiu com seus cinco filhos pequenos – João Gualberto, Maria do Patrocínio, Hilário, Alice e *João Baptista*” (BOSCOLI, 1971, p.28, grifos meus).

¹³⁶ DINIZ, 2009, *Op. Cit.*, p.292.

muitas, deu a Edinha Diniz um leve indício que mais tarde seria confirmado pela segunda esposa de João Baptista, Amélia Amorim Gonzaga¹³⁷.

Esse percurso detetivesco é descrito pela pesquisadora em uma nota ao fim do livro, o que só corrobora a autenticidade do segredo e a força de seu sentido. Não quero, porém, percorrê-lo mais uma vez a fim de recolher o que talvez tenha se perdido pelo caminho. E, acima de tudo, não quero insistir em apenas *duas* possibilidades para o relacionamento de Chiquinha e Joãozinho. Como procurarei sugerir ao longo deste capítulo, essa “composição além da música” não se fechava *ou* na relação materna *ou* na amorosa, sendo a primeira um mero disfarce da segunda. Se João Baptista foi, de fato, amante da maestrina – algo que posso pressupor com base no material que consultei –, ele foi também seu companheiro, “cuidador” e *arquivista*. Conforme ia escarafunchando o relacionamento dos dois, fui obrigado a me perguntar quantos sentidos pode uma relação comportar. Nesse caso, filiação e afinidade é pouco demais.

Dito isso, meu intuito é investigar a partir da assunção tanto da dupla relação de Chiquinha e João Baptista quanto do cuidado envolvido nesse acordo, quais as possibilidades de agência dentro de um arranjo sócio-sexual aparentemente rígido, em que as hierarquias de gênero se configuram no cruzamento com outras tantas. Se a teoria social historicamente oscilou entre dois grandes modelos – o da “estrutura sistêmica” e o da “ação individual” –, atualmente ela se esforça em construir uma síntese que reconcilie, a um só tempo, abordagens macro e microssociológicas, sem com isso decretar uma “crise paradigmática”¹³⁸. Credo nesse “novo movimento teórico”, tenho a pretensão de mover-me entre os polos do constrangimento sociológico total e da liberdade irrefreável.

Os parâmetros que servirão de esteio a essa análise referem-se a relações de gênero, sexualidade e geração, atualmente conhecidos nos círculos acadêmicos como “marcadores sociais de diferença”¹³⁹. A partir deles procurarei delimitar em que medida foi possível a

¹³⁷ Já viúva e ao fim da vida, Dona Amélia enfrentava uma situação de total abandono e pobreza extrema. Em entrevista a Edinha Diniz datada de 25/09/1982, ela relata que “uma vizinha [...] disse que meu marido era *amigado* com Chiquinha Gonzaga, que não era mãe dele” (1’40’’). Aos seus ouvidos, tal comentário não passava de maledicência, pois ela afirma que a maestrina era de fato sua sogra. Portuguesa de nascimento, Dona Amélia conheceu João Baptista em 1909, quando este estava em viagem com Chiquinha, e só veio ao Brasil para casar-se com Joãozinho após a morte de sua “mãe”.

¹³⁸ ALEXADER, Jeffrey. “O novo movimento teórico”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, 1987.

¹³⁹ Convencionou-se chamar de “marcadores sociais da diferença” certos domínios da experiência social (e pessoal) circunscritos pelas diferenciações de gênero, raça, sexualidade, geração e religiosidade. São peças fundamentais no processo de criação de identidades e, por isso mesmo, alvo de debates políticos e movimentos sociais. Mas, ao mesmo tempo, são constituintes da subjetividade humana. Separados apenas metodologicamente, tais marcadores integram a essência mesma da experiência e só fazem sentido, tanto para quem os porta quanto para quem os estuda, se entendidos em *intersecção*, isto é, como uma espécie de grade de leitura de si e do mundo.

Chiquinha e seu jovem companheiro preservar uma imagem pública – necessária à manutenção do *status* da compositora e de seu capital social – mas também manter uma união íntima que durou mais de três décadas. De saída, não é minha intenção restaurar a validade heurística do *Homo œconomicus* e insinuar que tudo se passou de maneira absolutamente consciente e racional para ambos; mas quero, sim, afirmar que o êxito de tal relacionamento certamente implicou em uma estratégia afinada com os valores morais de um determinado grupo na sociedade carioca do entresséculos, ainda que para subvertê-los.

Investigar as possibilidades de ação pessoal (ou *agência*) em contextos de fortes pressões sociais também foi tema de *Couro Imperial*, belíssimo trabalho de Anne McClintock sobre o entrelaçamento de marcadores como classe social, gênero, sexualidade e “raça” na experiência colonial. Dedicando uma atenção renovada ao famoso caso de Arthur Munby, espécie de “dândi” da elite londrina, e Hannah Cullwick, sua criada e, posteriormente, esposa, McClintock consegue desdobrar o que seria à primeira vista (des)considerado como excepcional e idiossincrático em uma reflexão aguda acerca da moral vitoriana e suas principais contradições¹⁴⁰. O tratamento minucioso de fontes documentais diversas como fotografias, cartas e diários, permitiu à autora mostrar em que medida clivagens sociais incidiam diretamente sobre os modos de categorizar, experimentar e *transgredir* a sexualidade e os relacionamentos amorosos¹⁴¹.

A vivacidade da autora, portanto, está em descrever, partindo de um único caso, os mecanismos pelos quais desejo e sexualidade devem ser apreendidos *em e através* de suas relações com classe social, gênero e raça. “A principal contradição que anima o fetichismo de Cullwick e Munby é, sugiro, a dicotomia histórica entre o trabalho pago da mulher e seu trabalho não pago em casa”¹⁴². Sem pender para o lado anedótico da privacidade de um casal, nem reduzi-los a uma armação sociológica engessada na qual eles pouco importariam, McClintock entretece de maneira fina o geral com o particular, sempre buscando compreender de que forma o possível germina dentro do improvável.

¹⁴⁰ McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp., 2010.

¹⁴¹ Separados por um fosso sociológico-moral informado pela racionalidade industrial, de um lado, e pelo “culto da domesticidade”, de outro, Munby e Cullwick transpunham para dentro de seu relacionamento a lógica que ora os tomava como pontos antagônicos no processo social, e ora, paradoxalmente, os aproximava como amantes fetichistas e adeptos de práticas sado-masoquistas. A obsessão da criada pela limpeza meticulosa de botas, escadas e chaminés, e a fixação do jovem advogado em fotografá-la nos diversos momentos em que ela se esmerava em sua labuta diária “eram fundamentalmente uma transgressão teatral das iconografias vitorianas de domesticidade e raça, e seus rituais fetichistas tomavam forma em torno da afinidade crucial, mas oculta, entre trabalho da mulher e o império” (McCLINTOCK, 2010, p.207).

¹⁴² *Ibidem*, p. 208.

É pelo cuidado do método e arrojo dos *insights* que *Couro Imperial* fornece-me ferramentas para proceder com meu caso. Tal como a autora fez com o caso de Cullwick e Munby, procurarei descrever neste capítulo como a relação de Chiquinha Gonzaga e João Baptista permite uma reflexão mais ampla acerca de categorias relacionais como “mãe” e “filho”, tocando, ao mesmo tempo, os limites do prescrito e do proibido – ou mesmo do “natural” e do “antinatural”. Proponho que se pense, a partir de um caso “excepcional”, como marcas de gênero, sexualidade e geração são equacionadas ao longo de trajetórias pessoais e, mais especificamente, como essas mesmas marcas podem ser mobilizadas de modo a burlar certas convenções sociais estabelecidas.

III

Nasceu Francisca Edwiges Neves Gonzaga, sendo o segundo prenome um indício da religiosidade católica, que a acompanharia para sempre, e o último sobrenome uma marca de notoriedade e prestígio familiar, já que descendia diretamente do poeta Tomás Antônio Gonzaga e de uma longa tradição de oficiais militares¹⁴³. De tal posição social privilegiada veio uma socialização à altura, detentora de signos e procedimentos de distinção social. Conforme a praxe da época, o pai de Chiquinha, José Basileu Neves Gonzaga, contratou um tutor encarregado de dar a seus filhos e filhas as primeiras noções de gramática, aritmética, latim e religião. Mas se Chiquinha e seus irmãos (Juca, Joanna, Mamede, José Carlos, Joana e Nicolau) tiveram acesso às letras desde cedo, não o tiveram no mesmo modo. Devido à enorme resistência das (raras) instituições de educação formal da época em aceitar meninas, a Chiquinha e sua irmã Joana¹⁴⁴ bastariam somente aquilo que o cônego Trindade lhes ensinara em casa, enquanto que aos meninos estariam colocadas outras possibilidades de educação formal.

A essa instrução básica – que, aos olhos da elite cultural e econômica do Rio de Janeiro, não servia à emancipação feminina mas ao repertório distinto de suas filhas casaduras –, somou-se o contato parcimonioso com a música. A dedicada tarefa de executar peças musicais nas salas de música dos domicílios cariocas tornou-se uma atividade distintiva para as *sinhas-moças* das altas classes que aspiravam a uma reputação impecável perante seus

¹⁴³ A genealogia de Chiquinha Gonzaga foi elaborada por Cleuza de Souza Millan e está publicada em seu trabalho *A memória social de Chiquinha Gonzaga*, editado independentemente em 2000, no Rio de Janeiro.

¹⁴⁴ Joana Neves Gonzaga foi batizada em homenagem à irmã mais velha, Joanna, que falecera ainda criança (DINIZ, 2009).

pretendentes. Ana Paula Simioni afirma que “por serem oriundas de camadas privilegiadas, vivenciavam um cotidiano distante do universo de trabalho externo ao lar, restando-lhes muitas horas livres, nas quais poderiam se dedicar às artes como um passatempo”¹⁴⁵. Tocar piano não era somente uma elevada atividade do espírito humano: no caso das mulheres, seu reconhecimento era aquele de uma *prenda*, algo inscrito na lógica da domesticidade.

Para as meninas, portanto, a música era encarada como obrigação de classe, na pior das hipóteses, ou como diletantismo, na melhor delas. Em um mundo de possibilidades intelectuais muito reduzidas e profissionais praticamente nulas, o caráter decorativo da educação feminina era, ao mesmo tempo, *normalizador e propedêutico*. Isso significa que possuía uma função disciplinar de modular o corpo às situações de uma realidade estratificada e preparava-o para reproduzir essa estratificação em outros contextos. Só se aprende a gerir um lar estando dentro de um. Mas de qualquer forma, a condição ambígua da infância, que no século XIX ainda não adquirira o sentido que tem hoje, dava às meninas momentos de deleite.

O problema começava com a chegada da maturidade. O casamento marcava uma etapa precisa na vida das mulheres da elite, além de afirmar posições de aliança e prestígio entre famílias no topo da estrutura de poder; a maternidade era um dever social e moral garantido pelo sacramento do matrimônio; a administração dos empregados e a manutenção do lar eram tarefas inescapáveis a qualquer senhora que se prezasse. O caráter imperativo desses papéis, inerentes ao processo de “envelhecimento social”¹⁴⁶, bastava para colocar empecilhos na continuidade da prática musical. Um exemplo tocante vem da pianista Clara Schumann (1819 – 1896) que escreve em seu diário:

Eu já acreditei que possuía talento criativo, mas desisti dessa ideia; uma mulher não deve querer compor – nunca houve uma capaz de fazê-lo. Por acaso seria eu? Arrogância pensar nisso. Foi algo que apenas meu pai sugerira tempos atrás. Mas logo deixei de acreditar¹⁴⁷.

Compor, aqui, é diferente de dedicar-se ao esporádico hábito de tocar piano para convidados. É trabalhar diretamente com o aprimoramento da técnica e com o

¹⁴⁵ SIMIONI, *Op. Cit.*, p.41.

¹⁴⁶ BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Zouk. 2008.

¹⁴⁷ SCHUMANN, Clara *apud* CITRON, Marcia. *Gender and the musical canon*. Chicago: University of Illinois Press, 2000, p.57. Tradução minha: “I once believed that I had creative talent, but I have given up this idea; a woman must not wish to compose – there never was one able to do it. Am I intended to be the one? It would be arrogant to believe that. That was something with which only my father tempted me in former days. But I soon gave up believing this”.

reprocessamento simbólico da subjetividade, sublimada em formas musicais historicamente variáveis. Não dever compor é diferente de não dever *querer* compor. Diz respeito a uma sanção moral internalizada que atinge o coração da criatividade e, no limite, da subjetividade. Ocupando um degrau acima na hierarquia musical, a figura do compositor recuperava uma constelação de representações atreladas à maturidade e à genialidade artísticas, repisando, assim, em assimetrias de gênero intrínsecas ao mundo social. Inúmeros motivos podem ter tornado Clara Schumann descrente de seu talento, incluindo as ambições de seu marido, o compositor Robert Schumann, de integrar-se ao cânone musical europeu. Mas certamente a noção amplamente difundida naquela época e lugar de que “homens criam, mulheres *recriam*”¹⁴⁸ foi decisiva para sua conformação dentro de um universo de expectativas muito claro para adultos de ambos os gêneros. A Robert Schumann cabia criar, a sua esposa (pro)criar.

No caso de Chiquinha, foi o maestro Elias Álvares Lobo¹⁴⁹ quem lhe ensinou a dedilhar as teclas do instrumento, e logo o despretenso passatempo adquiriu uma seriedade viva e prolífica, rendendo à jovem pupila suas primeiras composições ainda aos 11 anos de idade. Cinco anos mais tarde¹⁵⁰ ela seria casada pelo pai com Jacinto, o jovem e bem nascido oficial da Marinha Mercante com quem dividiu as atribulações de uma união fracassada. Os motivos da separação foram, segundo as biógrafas Edinha Diniz e Cleuza Millan, um casamento infeliz – no qual Chiquinha era obrigada a deixar de lado a prática musical para dedicar-se às tarefas de esposa e mãe – e a paixão incandescente por João Batista, engenheiro talentoso e muito afeito, como ela, à boemia carioca, sua sociabilidade e sua música. Se o casamento com Jacinto durou pouco para os padrões da época e teve um desfecho escandaloso, a união “amancebada” (termo que consta no libelo de acusação movido por Jacinto contra Chiquinha) com João Batista é ainda mais curta e tem um fim verdadeiramente trágico.

¹⁴⁸ CITRON, *Op. Cit.* p.57. Grifo meu.

¹⁴⁹ Nascido em 1834 na Vila de Itu, então província de São Paulo, Elias Álvares Lobo foi compositor de música sacra e profana, tendo inclusive uma ópera representada no prestigiado Teatro São Pedro, na capital do Império. Sua passagem pelo Rio de Janeiro, que vai de 1860 a 1863, é marcada pelos desafios intrínsecos a qualquer pessoa que se aventurasse na carreira de músico erudito no Brasil, que, exceto o Imperial Conservatório de Música, era carente de instituições de formação musical. Nesse período, Elias Álvares Lobo procurou imiscuir-se às redes sociais da Corte, disponibilizando suas capacidades como músico para os nomes mais influentes da elite carioca. Ainda que seja difícil precisar como e quando José Basileu tomou conhecimento do jovem ituano, é muito provável que fosse devido à inserção de ambos em um restrito ambiente social. Para mais detalhes, verificar *Elias Álvares Lobo: um momento na música brasileira*, de Luís Roberto de Francisco (2001).

¹⁵⁰ Apesar da certidão de casamento ter sido lavrada a 5 de novembro de 1863, as biografias mais antigas afirmam que a noiva contava treze anos de idade e não dezesseis. De qualquer forma, acredito que, aqui, um número preciso importe menos do que o caráter compulsório do ato e o aspecto cotidiano e comezinho que ele admitia diante dos valores da época.

Com dois relacionamentos fracassados e a prole longe de seus cuidados, Chiquinha é considerada morta pela família. O pai, mesmo desconhecendo o caso da filha com o engenheiro fanfarrão, fecha-lhe as portas da confortável casa na antiga Rua do Príncipe e nega-lhe qualquer tipo de ajuda. Constrangida por esse poder literalmente patriarcal, não lhe restava alternativa a não ser “cair no mundo” e enfrentar as privações materiais que começariam a se delinear em pouco tempo. Era o mundo do trabalho, até então inédito a ela, que se apresentava como possibilidade de contornar as injunções que se impunham a sua nova vida.

Decerto o desgaste com a família e a classe de origem, que culminou em uma ruptura irreconciliável com a figura paterna, assinalou um ponto de inflexão na trajetória de Chiquinha. Se as chances de uma carreira profissional em música, bem como em outros ramos artísticos, diferiam muito para os gêneros masculino e feminino, seu ostracismo em relação aos Neves Gonzaga a deixava, de saída, em uma situação ainda pior. Além de se submeter a um alto grau de exposição devido aos percalços de sua vida amorosa, ela teria que entestar a pujança detratora do *amadorismo*, categoria que agrilhoava mulheres dedicadas ao ofício da arte e obscurecia as características de seu trabalho¹⁵¹. Embora o aprendizado com o maestro Álvares Lobo houvesse lhe conferido um primeiro estímulo rumo ao domínio do piano, a retomada tardia de seus estudos junto a Arthur Napoleão, compositor gabaritado que, além de tutor particular editou algumas partituras suas, foi determinante no delineamento das possibilidades de ingresso no mercado musical.

No entanto, é preciso levar em conta as credenciais culturais que sua formação lhe havia legado. Como já mencionado, os Neves Gonzaga, por possuírem boas relações com os altos oficiais do Império, eram pessoas com relativo acesso ao mundo da Corte e seus valores. Assim, Chiquinha já fora cercada, desde o seu nascimento, de importantes relações que mais tarde seriam convertidas em um tipo de capital social indispensável para sua carreira.

No entanto, não podemos esquecer o fato de que a educação *formal*, isto é, aquela ocorrida dentro das escolas, se já era restrita somente aos bem-nascidos que, nesse *cursus honorum* em direção ao topo da hierarquia política, deixavam a estrutura de poder e prestígio tal como as haviam encontrado, imaginemos, então, as bem-nascidas. Segundo Jeffrey Needell, a maior parte da educação feminina se dava em casa e “poucas frequentavam as aulas para pequenos grupos, organizadas por estrangeiros, ou se matriculavam nos colégios de

¹⁵¹ SIMIONI, *Op. Cit.*, p.41.

freiras [...]”¹⁵². É certo que essa escolha pedagógica reafirmava, por um lado, os valores simbólicos da domesticidade e da ideologia do *interior* – que Walter Benjamin já identificara como aquilo que sustentava o homem privado em suas ilusões¹⁵³ –, reprodutores das assimetrias de poder entre os gêneros. Mas também engendrava formas de sociabilidade exclusivamente femininas, nas quais o papel das mulheres não só era preponderante mas crucial. A respeito disso, novamente Needell tem algo a dizer:

Além da administração doméstica, as mulheres eram estrelas no palco da alta sociedade. Pois a exibição de roupas e jóias, o comportamento nos salões e nos chás, e a graça que conferiam às recepções semanais serviam como indicadores confiáveis do status familiar. Todas as atividades da alta sociedade requeriam necessariamente a presença das mulheres¹⁵⁴.

Senhoras de uma performance social peculiar, as mulheres eram essenciais no processo de reprodução simbólica do prestígio intra e inter familiar, uma vez que cada gesto aprendido nessa fina ritualística da *politesse* carioca assinalava um princípio da distinção social¹⁵⁵. Essa organização dos “salões e chás”, que nos remete à dinâmica da sociedade de corte faz proliferar hierarquizações tanto “horizontais”, isto é, de homens sobre mulheres da mesma classe social, quanto “verticais”, de homens e mulheres sobre outras pessoas de classes sociais diferentes. Nesse sentido, os desdobramentos de uma educação *apropriada* dentro das paredes do sobrado iam bem além delas.

Com essa afirmação chamo atenção para duas coisas. Não pretendo dar a impressão de que, por serem consideradas peças-chave na conservação simbólica da distinção social, as mulheres não sofressem com este tipo de educação justamente por almejarem outros horizontes. De fato, sua *hexis* corporal, seu jeito de olhar, falar, calar e derramar lágrimas, são efeitos dessas normas e relações de poder em seus corpos, e os rebatimentos da constituição dessas corporalidades podem ser observados não apenas na sexualidade, mas também em uma infundável série de práticas diárias. O que Judith Butler chamou de “regulações de gênero”¹⁵⁶ aponta para a constituição de um corpo que não meramente introjeta normas e valores ao longo de sua vida; aquilo que outros reconhecem como “masculino” e “feminino” é continuamente elaborado no cotidiano de homens e mulheres através de uma prática social

¹⁵² NEEDELL, *Op. Cit.*, p.75.

¹⁵³ O termo foi mantido no francês para preservar o destaque já feito por Walter Benjamin: “O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões” (BENJAMIN, 2006, p.45).

¹⁵⁴ NEEDELL, *Op. cit.* p.159-160.

¹⁵⁵ Tais princípios de distinção social eram também retraduzidos no vestuário feminino, apreendido por Gilda de Melo e Souza (1987) como um importante vetor de codificação e comunicação de diferenças.

¹⁵⁶ BUTLER, Judith. “Gender regulations”. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

repetitiva. A isso Butler deu o instigante nome de *performatividade de gênero*¹⁵⁷, um conceito útil para des-substancializar masculinidade e feminilidade colocando-as sempre em relação, bem como para desconstruir a ideia de um corpo pré-norma, que simplesmente vai sendo moldado pela cultura por meio de “inscrições” sucessivas e mecanismos de inculcamento.

Segundo, também não quero dizer que, inversamente, a subordinação das mulheres aos homens fosse um fenômeno *geral*, ocorrendo transversalmente – e do mesmo modo – em todas as classes sociais e regiões do país, e nem tampouco algo destituído de uma cosmologia própria, isto é, que não tivesse seu *modus operandi* determinado pelas relações entre homens e mulheres, assim como entre as próprias mulheres. Em suma, era justamente por existir concretamente (e isso não exclui, em absoluto, o plano simbólico) que a opressão dava às oprimidas modos particulares de subvertê-la.

IV

Voltemos ao nosso caso. Educada em casa, Chiquinha detinha algum capital cultural, e certamente a música, por ser considerada algo “apropriado” a uma moça de sua posição, não constituía um diferencial nessa estrutura de capitais. O que mais havia nas famílias da elite carioca de fins do século XIX eram moças sentadas ao piano executando peças açucaradas para seus parentes em festas de família. O que realmente tornou-se um diferencial no caso de Chiquinha foi o modo como ela se apropriou desse seu “capital musical” para a sua reconversão em capital econômico, o que Edinha Diniz chamou de “transforma[r] o piano, um mero ornamento, em um meio de trabalho e instrumento de liberação”¹⁵⁸.

Só foi possível à Chiquinha uma *carreira musical* – algo inteiramente distinto, em sua gênese social, de uma *educação musical* – devido à sua experiência de classe e de gênero. O peso simbólico do nome Gonzaga e as pessoas que a cercavam, a musicalização *precoce*, essencial na cristalização de um modo musical de pensar e as credenciais culturais legítimas lhe deram meios de executar na rua o que outras mulheres faziam em casa.

Nesse sentido, fazer do piano instrumento de trabalho implicava, necessariamente, em duas coisas. A primeira delas diz respeito a um *mercado* musical liberal, ainda que incipiente, em que compositores autônomos pudessem vender suas peças independentemente do mecenato de outras instituições, como, por exemplo, a realeza, que no período de D. João VI

¹⁵⁷ Idem. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

¹⁵⁸ DINIZ, 2009, *Op. Cit.* p.103.

desempenhava esse papel ditando, literalmente, o tom das obras executadas nas imediações da Corte¹⁵⁹. A segunda, numa adequação da produção musical a certas demandas estéticas que configuram este mercado¹⁶⁰. O Rio de Janeiro do final do século XIX contava com poucas casas especializadas em edições de partituras, como a Casa da Viúva Canongia e a Editora Buschmann & Guimarães, que atendiam a um reduzido público interessado em adquirir as últimas novidades musicais. Quem quisesse ver seu nome circulando nos recitais de então tinha que seguir certos protocolos. Não podia desafinar.

“Um homem célebre”, conto de Machado de Assis de 1896, tem esse cenário descrito com maestria. Pestana, pianista e compositor que goza de certo renome entre os “patuscos” da cidade, vive às voltas com a ambivalência do sucesso das polcas e sua “alma” clássica. Sem muitas posses, vivendo em uma “casa velha” com um “preto velho que o servia”¹⁶¹, ele recorre, sempre com agonia, aos frutos temporãos que a “inspiração real e pronta” da música popular lhe proporciona, quando, na verdade, tem aspirações mais elevadas, que nunca se concretizam. “Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se”¹⁶². Tendo Mozart, Beethoven e os demais rostos do Classicismo emoldurados em sua sala, sua frustração é condensada na incapacidade de materializar a inspiração advinda de seus “santos” em algo original e realmente sublime. Quando menos percebe “em pouco tempo estava a polca feita”¹⁶³.

Com toda a delícia da prosa machadiana, o conto reconstrói o regime de expectativas sociais que recaíam sobre essa produção musical em pequena escala, derivadas de um equacionamento preciso entre oferta e demanda, no qual havia pouco espaço para a livre criação artística do compositor. A negociação, relativa aos títulos das composições, que Pestana trava com seu editor, indica a necessidade de produtos “destinados à popularidade”¹⁶⁴. Se *Pingos de Sol* dá lugar a *Candongas não fazem festa* é porque uma

¹⁵⁹ MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

¹⁶⁰ Aqui, novamente o trabalho de Elias (1994) é elucidativo para pensarmos essa questão. Wolfgang Amadeus Mozart, músico e compositor de raro talento, por nunca ter introjetado o *ethos* de um *hônnete homme*, não via motivos para restringir seu potencial às exigências da música artesanal palaciana. Obstinado a querer ser um “artista-gênio” em um momento em que o desenvolvimento do mercado musical, em sua noção liberal, era extremamente incipiente, Mozart desiludiu-se com a música.

¹⁶¹ ASSIS, Joaquim Maria Machado. “Um homem célebre”. *Várias Histórias*. São Paulo: Ática.. 1997 [1896]. p.37.

¹⁶² *Ibidem*, p.38.

¹⁶³ *Ibidem*, p.39.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.39.

racionalidade mercadológica se impunha à liberdade criativa do músico, fazendo deste muito mais um “artesão” do que um “artista”.

Assim, afirmar que o piano foi para Chiquinha “instrumento de liberação” não constitui nenhum absurdo, uma vez que, tocando e compondo, ela foi capaz de interpelar o destino social convencionalmente atribuído às mulheres de sua origem social privilegiada. E dessa forma, sendo literalmente uma mulher “pública”, cujo nome era lido *ad nauseum* nos jornais do Rio de Janeiro, ela gozou de uma maior “liberdade” – sempre em termos relativos – e de um trânsito maior nos espaços de sociabilidade em que as mulheres, se os frequentassem, jamais o fariam sem o “olhar zeloso” de seus maridos. No entanto, colocar o trabalho musical sob a égide da “liberdade” é deixar de lado as especificidades que constroem e impulsionam esse tipo de produção cultural. Impossibilitada de se constituir enquanto um “campo” dotado de autonomia relativa e legitimidade própria, a música, no Rio de Janeiro do entresséculos, representava um espaço de atuação frágil e subordinado a outras artes, sendo o teatro a principal delas. Não por acaso, o trabalho de Chiquinha Gonzaga só ganhou projeção nas coxias e fossos de orquestra dos velhos casarões.

V

Chiquinha Gonzaga não *adotou* de fato João Baptista. E nem poderia. A adoção enquanto procedimento jurídico foi instituída no Código Civil brasileiro somente em 1917 – dezoito anos depois do início do relacionamento de ambos. Tal medida, porém, não impediu a prática de adotar informalmente crianças as quais não se tivesse dado a luz e, tampouco, que, a partir desta data, todas as adoções tivessem passado necessariamente pelo crivo das autoridades oficiais. A “adoção à brasileira”¹⁶⁵ foi uma medida amplamente empregada na qual não era preciso mais do que duas testemunhas para atestar perante um tabelião a legitimidade biológica entre um adulto e uma criança (lembramos que a certidão de nascimento de João Baptista foi lavrada com a presença de apenas duas testemunhas de sua escolha).

Indo além do âmbito legal, a circulação de menores consistia em estratégias de criação elaboradas majoritariamente por pessoas de classes sociais desprivilegiadas, em que as

¹⁶⁵ FONSECA, Cláudia. “Mães ‘abandonantes’: fragmentos de uma história silenciada”. *Revista de Estudos Feministas*. 20(1). Janeiro-Abril, Florianópolis, 2012, p.16.

crianças, socializadas “através de uma extensa rede de vizinhança e parentela”¹⁶⁶, não permaneciam restritas ao núcleo familiar. Dessa forma, minha acepção do termo *adoção* cinge significações relacionais simbólicas e não apenas legais. Ela envolve, sobretudo, a assunção de uma conduta *pública* de mãe, implicada pela mais fina gestualidade: o olhar, o toque, os nomes. Além disso, implica na sugestão de que as relações de parentesco devem ser pensadas também em seu âmbito performativo – apoiando-me novamente em Judith Butler –, no qual a encenação social de categorias como “mãe” e “filho” produz, se bem realizadas, um efeito de real para aqueles que os observam. A capacidade de convencimento é maior quanto mais adequada for a representação dessas categorias. Era exatamente o que ocorria com Chiquinha e João Batista. A compositora *adotava* o jovem rapaz quando se comportava maternalmente e quando o apresentava aos outros como sendo seu filho. A teatralização da suposta maternidade lhes servia como um recurso retórico convincente para que pudessem, na intimidade, fazer dela o que quisessem.

Dizer que há um quê de performativo nas relações de parentesco, sejam elas entre afins (casamento) ou consanguíneos (filiação), é insistir no caráter processual de qualquer relação. Se me referi aos termos “mãe” e “filho” enquanto *categorias* – e não simplesmente posições relacionais evidentes – é porque acredito que ambos dizem respeito a uma construção lenta, gradual e sempre remissiva a outros sistemas de signos, ainda que figurem em nosso imaginário como a mais natural das coisas. Precisamente por corresponder a um processo, tais categorias admitem múltiplas formas de atualização, incluindo até mesmo sua *desconstrução*. Obviamente, desconstruir a relação entre mãe e filho não é algo simples; está sujeito a sanções sociais que, de tão estruturais, receberam, pela pena de Claude Lévi-Strauss, a qualidade de princípios elementares das sociedades humanas¹⁶⁷. Ainda assim, todo processo social admite algum grau de reversibilidade justamente por não ser algo meramente *dado*.

Mãe e filho aprendem a agir como tais segundo um repertório de práticas, palavras e sentimentos disponível graças às categorias “mãe” e “filho”, que nada mais são do que modos específicos de se relacionar ancorados em algo muito poderoso: a certeza *natural* da maternidade. Essa garantia, corroborada por saberes como a biologia e a teologia judaico-cristã, faz do ato de ser mãe um dado, portanto, indiscutivelmente universal. Porém, nesse caso não havia natureza prévia: o único modo que Chiquinha e Joãozinho possuíam para convencer a sociedade de que eram mãe e filho era se comportarem como *parentes*.

¹⁶⁶ VENÂNCIO, Renato Pinto. “Maternidade negada”. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p.202.

¹⁶⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

Ainda assim, meu raciocínio seria inteiramente invalidado se a estratégia da “adoção pública” de um pelo outro restasse sendo mera artificialidade; se não tivesse se solidificado, nos trinta e seis anos que durou, em uma relação ambivalente. Em uma misteriosa carta datilografada por Joãozinho¹⁶⁸ podemos ver sinais dessa ambivalência em vários momentos.

Sempre morei em boua casa, nunca a mamae lhe faltou nada, nunca a contrariei, deixei mesmo de ter um emprego para estar perto della, se viveu até os 88 anos deixando um nome illustre foi devido a forma por que era tratada (...).

As nettas sabem que todas as vezes que amimrecorriam as servi sem dizer nada a mamae por que elle sabia que não podia com mais despezas.

Quando mamae adoeceu nada lhe faltou teve os melhores medicos e medicamentos, todos os que foram lá poderiam ver, só amim é que ella queria perto della chegava mesmo a pedir as pessoas que fosse embora(...)¹⁶⁹.

Apesar de João Baptista não citar os destinatários – chama-os apenas de “senhores” – há indícios o suficiente para assegurarmo-nos de que lhe eram relativamente próximos. A começar pela grafia: Joãozinho se desculpa ao final da carta pelos abundantes erros de ortografia e pontuação que cometera. Em outros documentos assinados por ele – documentos de quando era membro da SBAT – vemos um domínio da norma culta que aqui lhe falta em gênero, número e grau. Muito provavelmente as notas oficiais da Sociedade eram apenas ditadas por ele e escritas por outra pessoa, procedimento de praxe na rotina burocrática. Mas os excertos mostram o próprio autor batendo inseguramente à máquina a sua declaração sem ao menos se importar, aparentemente, com as rasuras decalcadas no corpo do texto tal como cicatrizes.

Outro aspecto importante é o conteúdo da missiva. Escrevendo em tom confessional, Joãozinho parece defender-se de acusações. Um excerto em particular é esclarecedor: “tudo que está acontecendo é uma maldade de socis da mesma [SBAT] que procuram por todos os meios me desmoralisar”. Ele narra sobre as casas onde morou com Chiquinha, prestando contas dos valores de cada imóvel e cita parentes pelos primeiros nomes – “João”, João Gualberto, único filho de Chiquinha a reconhecê-lo como “irmão”, e “Vitalina”, sua esposa – afirmando possuir provas de que lhes enviou dinheiro à pedido de “mamae”. Curiosamente, também faz menção à carta de 16 de janeiro, que abre este capítulo: “Tenho uma carta

¹⁶⁸ CG 62_164_001. (Acervo Chiquinha Gonzaga / Instituto Moreira Sales). O “mistério” envolvendo este documento diz respeito ao seu caráter incompleto. No Acervo só existe a última folha da carta, que já se inicia no meio de um período. Não consegui encontrar, nem no IMS nem no acervo pessoal de Edinha Diniz, o resto do documento.

¹⁶⁹ Os erros de datilografia foram preservados propositalmente.

escrita por mamae em 16 de janeiro de 1920 que esponhe tudo e pede o que qrer que lhe faça quando morrer (...)”. Ao que parece, Joãozinho está dando explicações sobre como procedeu com as posses de Chiquinha a pessoas que não apenas conheciam a maestrina, mas estavam cientes da situação familiar como um todo.

Forma e conteúdo da carta são, a meu ver, mais do que suficientes para sugerir que ela é um documento privado no qual não se requeria uma “encenação” de filho tão contundente. Sempre que fala de Chiquinha, João Baptista o faz com uma carga sentimental que, de tão convincente, seja mesmo a ser sincera. Ao final de sua vida, já casado com Dona Amélia – portuguesa como ele – ele ainda se referia à falecida maestrina com um carinho filial.

Se o que lemos de Joãozinho sustenta uma postura de filho, podemos encontrar a mesma disposição de Chiquinha para com ele. Escrevendo-lhe de São Paulo, quando em visita a João Gualberto, ela refere-se a ele como “Joãozinho meu querido filho” e assina “Tua mãe, Francisca Gonzaga”¹⁷⁰. A carta, que tratava de assuntos triviais, surpreende ao mostrar-nos como a relação materna havia produzido uma verdade própria para além da “encenação”, dispensando ambos de quaisquer esclarecimentos acerca de seu vínculo “real”.

VI

Parece questionável, então, a afirmação de que um tipo de família tenha prevalecido no Brasil não apenas como valor hegemônico, mas também como realidade estatística. O patriarcalismo, enquanto forma de organização das relações sociais públicas e privadas, na qual o homem regia os negócios e provia materialmente a família e a mulher gerava uma extensa prole, habita certo imaginário historiográfico que precisa ser problematizado. Será mesmo que a realidade brasileira estava ajustada a esta distinção tão nítida entre papéis de gênero (e idade) e uso do espaço? Será que uma sociedade tão estratificada quanto a carioca do entresséculos não abrigava múltiplas configurações familiares? Tais dúvidas nos são caras por permitirem pensarmos formas alternativas de experiência familiar e, por conseguinte, possibilidades de trânsito individual entre tais formas.

Mariza Corrêa, em “Repensando a família patriarcal brasileira”, problematiza, com base numa breve, porém consistente, reconstituição histórica dos primeiros séculos do colonialismo, o conceito de família patriarcal enquanto correspondente a um modelo totalizante que compreendesse a realidade brasileira, e mais, que impusesse à mesma um

¹⁷⁰ CG 62_166_001 (Acervo “Chiquinha Gonzaga/Instituto Moreira Salles).

parâmetro normatizador, sendo taxado de “desviante” tudo que lhe escapasse. Ela retoma o clássico *Casa-grande e Senzala* para discutir as limitações que o modelo de Gilberto Freyre impõe a uma análise dos tipos de organização familiar no país. Segundo Mariza Corrêa, a visão do autor explicita “apenas as extensões dos dois pólos a que reduz a sociedade colonial brasileira – a casa grande e a senzala, o senhor e o escravo...”¹⁷¹. A norma “oficial” que posicionava despoticamente a mulher dentro do calabouço domiciliar, fazendo-a ocupar-se de pequenos afazeres domésticos enquanto seus maridos garantiam o sustento da família, tratava-se, novamente segundo a antropóloga Cláudia Fonseca, de uma estereotipia calcada em valores da *elite colonial*, estando, portanto, longe de refletir a realidade social heterogênea do fim do Império¹⁷².

Não duvido que o sistema colonial no Brasil tenha engendrado formas de socialidade patriarcal, em que ao homem *pai* cabia de fato um poder decisório muito diferente do da mulher – enquanto ele administrava o cultivo das terras e dos escravos da lavoura, ela atinha-se ao cotidiano da casa-grande, à tarefa da manutenção do lar, ao comando dos escravos domésticos ou simplesmente ao ócio tedioso. No entanto, acredito ser mais proveitoso pensar a partir de Mariza Corrêa quando ela diz que “a ‘família patriarcal’ pode ter existido, e seu papel ter sido extremamente importante, apenas não existiu sozinha, nem comandou do alto da varanda da casa grande o processo total de formação da sociedade brasileira”¹⁷³.

É neste contexto fluido e complexo que se encaixam nossos amantes. No início do século, Francisca Gonzaga já era uma reconhecida compositora e maestrina, tendo apresentado nos mais prestigiados teatros do Rio de Janeiro – e inclusive de Lisboa – e realizado parcerias com pessoas ilustres como Antonio Callado, Viriato Correia, Arthur Azevedo e muitos outros *homens*. Não era simplesmente uma dama circulando entre os chorões e literatos. Ela *era* um deles. E sua chancela simbólica estava lastreada tanto por sua obra quanto por uma *hexis* corporal inconfundível. Vestida sempre de forma sóbria, evitando o uso de cores chamativas ou mesmo adereços que sinalizassem uma feminilidade

¹⁷¹ CORRÊA, Mariza. “Revendo a família patriarcal brasileira”. *Colcha de retalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.24.

¹⁷² FONSECA, Cláudia. “Ser mulher, mãe e pobre”. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

¹⁷³ CORRÊA, 1982, *Op. Cit.* p.27. Não foi devido ao declínio da casa-grande e à decadência da antiga “majestade dos tempos coloniais” (FREYRE, 2003, p.101) que ocorreu o sepultamento do patriarcalismo, dando lugar a outros tipos de organização familiar no interior de uma urbanização incipiente: a diversidade já estava lá desde o início, corporificada na imagem dos “homens livres e pobres” cujas condições de existência se deveram às formas parciais de ocupação do solo pelos donos das sesmarias (FRANCO, 1997); distantes da grande propriedade rural e do ideal de “ordem” postulado tanto pelas elites quanto pelos teóricos que depois se detiveram sobre estes assuntos, estes integraram uma “maioria minoritária” emudecida e invisível, mas que já constituía formas de organização social alternativas àquelas dos grandes engenhos.

pronunciada, ela coordenava os aspectos de sua apresentação pessoal com as expectativas *masculinas* de seu círculo social, como se quisesse tornar-se indistinta em relação a seus colegas.

Em algumas fotografias podemos ver esse ato particular de performatizar, ao mesmo tempo, aspectos do feminino e do masculino: a contenção da pose, a face vetusta, a posição do corpo em relação aos demais. Essa interpelação de gênero, se tinha como suporte um corpo cuja distância geracional separava-o da maioria de seus pares, também se ancorava nos efeitos do renome alcançado por Chiquinha. Fluente em teoria musical e conhecendo o piano “por dentro e por fora”¹⁷⁴, ela ocupava um lugar na divisão do trabalho musical associado à imagem daquele cujo domínio técnico de sua arte é suficiente para comandar uma orquestra¹⁷⁵.

João Baptista, por sua vez, havia nascido em Portugal, mas vivia no Rio de Janeiro desde pequeno com o irmão mais velho. Músico amador, ele frequentava o Clube Euterpe (atual Estudantina), do qual Chiquinha era sócia honorária. Entre outras atividades culturais, o Clube “agrupava rapazes interessados em música, organizava concertos e *soirées* literomusicais...”¹⁷⁶. Em 1899 os dois encontram-se e logo de um flerte contido, que pouco deixava escapar de uma intimidade ainda nova, unem-se os dois.

A confirmação do envolvimento vem por escrito. Em 22 de novembro daquele ano, Chiquinha dedica “Desejos”, fado de sua autoria, “Ao distinto colega Sr. João Baptista *Fernandes Lage*”¹⁷⁷. No documento, nota-se uma datação inserida posteriormente – a caligrafia sendo de Joãozinho, que permaneceu com a partitura até 1960, quando doou os pertences da “mãe” à SBAT – e a tentativa de apagar os dois últimos sobrenomes da dedicatória.

¹⁷⁴ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte. 2009 [1936], p.42.

¹⁷⁵ Músicos tocando sob a regência de uma única pessoa é uma ideia da primeira metade do século XIX. Função eminentemente masculina, o maestro tornou-se uma figura de destaque no mundo musical com Richard Wagner (1813-1883), principal elaborador da “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*], conceito do Romantismo que posicionou a música do centro vida artística alemã durante quase todo o século XIX (BLANNING, 2008, p.75).

¹⁷⁶ DINIZ, 2009, *Op. Cit.*, p.152.

¹⁷⁷ CG 40_28_001 (Acervo Chiquinha Gonzaga / Instituto Moreira Sales).



Recepção da SBAT ao pianista português Vianna da Mota realizada no Automóvel Clube, no Rio de Janeiro. Detalhe para o olhar austero e o corpo retilíneo de Chiquinha (Cortesia de Edinha Diniz).

VII

Mas por que chamar de “filho” o amante? De onde emerge a necessidade de tal “travestismo”? Nesse ponto, Edinha Diniz é categórica:

Se a moral da época não era capaz de compreendê-la, a *maturidade lhe assegurava um álibi perfeito*. O mascaramento da situação através da maturidade era uma saída perfeitamente aceitável aos padrões da moralidade pública reinante. Atendia a uma exigência das normas sociais e preservava a sua vida íntima, se não da curiosidade, ao menos da desaprovação¹⁷⁸.

Embora a biógrafa não se detenha na natureza de tais normas sociais e no modo como elas agiram constringendo pessoas e exigindo-lhes condutas morais específicas, ela aponta um caminho que julgo ser paralelo ao meu. É certo que a relação entre os dois não contou apenas com o *mascaramento silencioso do licencioso* para ter êxito, mas sim com aquilo indicado na citação pelos grifos [a maturidade]. Segundo Guita Debert, na fase “pré-moderna”, isto é, aquela que antecederia o regime industrial fordista, “a idade cronológica [seria] menos relevante do que o *status* da família na determinação do grau de maturidade e

¹⁷⁸ DINIZ, 2009, *Op. Cit.*, p.191.

do controle de recursos de poder”¹⁷⁹. Isto é o mesmo que dizer que os significados simbólicos da sexualidade, além de serem diferentes para homens e mulheres, estavam situados no arranjo das relações sociais dentro da família e sobre cada papel específico recaiam conotações determinadas. Aos adultos “saudáveis”, o direito ao sexo, inscrito na finalidade da reprodução; às crianças, a interdição moral; aos velhos, a abjeção.

Esse “álibi perfeito” proporcionado pela maturidade é a corporificação de leis morais que regiam a vida de mulheres como Chiquinha Gonzaga e foi a partir de um fino dispositivo meticulosamente constituído ao longo da história que se pôde vincular, sem maiores problemas, o apagamento da sexualidade à imagem de uma senhora nas etapas finais de sua vida. Já mãe e avó, Chiquinha provavelmente causaria espanto se demonstrasse desejo sexual por alguém e mais espanto ainda se esse alguém lhe retribuísse na mesma medida. Foi com essa conjuntura desfavorável em mente – e os problemas que a sua revelação causaria – que Chiquinha e João Baptista mantiveram sua relação em segredo e investiram-na, na esfera pública, de uma performance adequada à moral vigente nos círculos pelos quais circulavam, embora não fosse possível esconder o amante adotado de todos. João Gualberto, Hilário, Maria e Alice sabiam do romance da mãe, e somente o primogênito apoiou essa união. Nos diversos cartões postais que a enviava regularmente, ele sempre mandava lembranças ao “irmão João”, que acabou nutrindo por ele uma amizade duradoura. Na carta misteriosa que citei, Joãozinho chega mesmo a dizer “se o João fosse vivo elle se revoltaria com o que fazem comigo”.

Foram várias as instituições que trataram de converter esse “espanto” em epistemologia e a mulher¹⁸⁰ em objeto de um novo campo de saberes. Entre elas está a Psiquiatria, que se consolida no Brasil a partir da década de 1880, adquirindo legitimidade plena ainda nos primeiros anos da primeira República. Operando a partir de conceitos dicotômicos como normalidade e patologia, a psiquiatria tratou de delinear um quadro no qual a figura da mulher pudesse ser confortavelmente alocada de acordo com a apresentação (ou não) de características desviantes: distúrbios erótico-afetivos, histerias, transtornos maníaco-depressivos, todos eles ligados principalmente à questão da sexualidade e seus mistérios. A historiadora Magali Engel ressalta o papel do saber-poder psiquiátrico na construção de uma imagem da feminilidade permeada pela dimensão da natureza, em oposição à masculinidade,

¹⁷⁹ DEBERT, Guita Grin. “A dissolução da vida adulta e a juventude como valor”. *Horizontes antropológicos*. 34(2), Porto Alegre, 2010, p.58.

¹⁸⁰ Com a palavra “mulher” quero designar aqui não qualquer tipo de mulher, mas principalmente aquelas oriundas de classes privilegiadas, mais familiarizadas com o discurso médico-científico e potenciais pacientes dos consultórios e manicômios.

fruto do autocontrole do uso da razão; em outras palavras, da cultura¹⁸¹. “A construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria em qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce, etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais”¹⁸².

Uma vez situado no domínio obscuro e holista da natureza, em que predominariam a força do instinto e a determinação biológica dos comportamentos humanos, o corpo feminino tornou-se matéria de invenção e intervenção; era necessário um conjunto de medidas corretivas rígidas o bastante para assegurar, com maior ou menor eficácia, os papéis socialmente delegados às mulheres, e que pudessem gerir, sob a égide do *normal* e do correto, o arraçado caótico de atributos positivos e negativos intrínsecos a essa “natureza feminina” que estava sendo meticulosamente inventada.

A proliferação dos discursos interessados em capturar e conter as classes “perigosas” corresponde simultaneamente ao surgimento da mentalidade burguesa e da ciência positiva enquanto pensamentos hegemônicos. Como personagem dessa reorganização da experiência familiar e doméstica das classes altas está a “mulher burguesa”. Conforme demonstra Maria Ângela D’Incao¹⁸³, ela passaria a ser marcada pela valorização da intimidade e da *maternidade*, principal e mais nobre tarefa desse novo *ethos* feminino¹⁸⁴. Além de ser um atributo exclusivo de sua fisiologia, a procriação adquirira um papel eminentemente moral na ideologia positivista de então. Uma nação sã precisava de mães sãs e muitos filhos. Tantos que, para fazer jus ao fardo honroso que essa nova mentalidade lhe impunha, o corpo dessas jovens mães rapidamente exauria-se e, em poucos anos, elas se tornavam senhoras austeras e astutas em dissimular a decrepitude.

A historiadora Camillia Cowling vai mais fundo na investigação da gênese e difusão desses novos valores ao vincular o processo abolicionista ao surgimento de uma “emoção moderna”. Segundo ela, o imbricamento de discursos que posicionavam, de um lado, a escravidão como social e economicamente retrógrada e, de outro, a maternidade como o núcleo da identidade de gênero de mulheres da elite, fez culminar na *empatia* em relação às

¹⁸¹ Essa categorização psiquiátrica exposta e defendida pela autora é, contudo, problemática. Situar o masculino na dimensão cultural, onde predominaria a razão e o autocontrole, seria silenciar um discurso referente à sexualidade masculina enquanto uma incontrolável força do “instinto” que se sobreporia a da mulher, mas, no entanto, não considerada uma patologia.

¹⁸² ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade”. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p.334.

¹⁸³ D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: Mary Del Priore (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

¹⁸⁴ Também Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, nota os valores morais que transbordam desse corpo materno: “Esse papel social de estabilizadora ou fixadora de valores, da mulher, na formação brasileira, como que se acha simbolizado pela especialização acentuada do seu corpo em corpo de mãe” (2003, p.219).

mulheres negras (libertas ou não) que reivindicavam a guarda de seus filhos. Tal disposição, que incidia do topo da pirâmide social para a sua base, tinha como origem a “sensibilidade” [*sensitivity*] – entendida como inerente à mulher – e era motivada pelo “sofrimento” [*suffering*] ao qual estavam expostas as mulheres negras, fosse devido às investidas sexuais de seus senhores, fosse às extenuantes batalhas jurídicas pelo *direito* à maternidade¹⁸⁵. Sem separar categorias como classe social, de raça ou gênero, Camillia Cowling aponta para o caráter dúbio do discurso abolicionista na medida em que ele aproximava mulheres de cores e universos sociais distintos a uma mesma natureza, mas salientava os contornos desses universos ao eleger a *caridade* como um valor típico da mulher branca civilizada.

A maternidade também se coloca como um obstáculo para algumas mulheres que viam em outros tipos de atividade – que não parir – possibilidades maiores de satisfação pessoal. A sua desqualificação enquanto “incapaz” de exercer certas funções, sendo “irracional” e “movidada pelos sentimentos” (o que levou a eufemização brutal do “sexo frágil” ou “belo sexo”) aparecia renitentemente não só nas conversas informais ou sermões religiosos. Este imaginário, que já era antigo quando surgiram as primeiras fábricas, foi responsável pela implementação de medidas pragmáticas que determinaram novos modos de socialidade durante o Segundo Império e a Primeira República. Tais medidas incidiam tanto sobre o corpo quanto sobre a *psique* feminina.

As questões envolvendo “os perigos que rondavam a excessiva intelectualização da mulher”¹⁸⁶ adquirem, segundo Ana Paula Simioni, uma nova perspectiva ao longo do século XIX, quando a medicina social passa a se estabelecer enquanto um campo de saberes especializado. A partir daí o discurso médico propôs-se a oferecer *soluções* de caráter científico para o nebuloso problema da feminilidade. Os profissionais da época

acreditavam que, em virtude [das mulheres] possuírem órgãos reprodutivos distintos (ovários e úteros), os quais competiam com as atividades do cérebro, [as mulheres] eram menos dotadas para as atividades intelectuais e criativas, mas eram superiores no que tange às aptidões necessárias para a reprodução da espécie¹⁸⁷.

Com isso, logo se vê que o enaltecimento de valores morais como a maternidade e a sacralização do espaço doméstico integrava um dispositivo social que tinha por objetivo o controle de uma população cujo tamanho aumentava exponencialmente em suas dimensões,

¹⁸⁵ COWLING, Camillia. *Conceiving Freedom: Women of Color, Gender and Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013, p.112.

¹⁸⁶ SIMIONI, *Op. Cit.*, p.14.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.22.

composição e fluxos. Mas que também agia individualmente sobre o corpo e a sexualidade dessas mulheres que, por serem objeto dessas novas categorias clínicas, eram capturadas em suas malhas e diagnosticadas como “histéricas” ou portadoras de outras doenças de nervos.

Michel Foucault, em *A vontade de saber*, traçou linhas importantes sobre o desenvolvimento desse macroprocesso. O movimento de concentração da sexualidade para dentro da família foi central na constituição de um dispositivo “que no exterior se apoia nos médicos e pedagogos, mais tarde nos psiquiatras, e que, no interior, vem duplicar e logo ‘psicologizar’ ou ‘psiquiatrizar’ as relações de aliança”¹⁸⁸. *Exterior e interior* carregam, aqui, as marcas simbólicas do público e do privado, mas não colocados em oposição estanque (como boa parte da história política enfatiza), e sim em uma relação de entropia – *do público ao privado* – na qual nota-se uma porosidade difícil de conter. Esse fluxo foi responsável pela fixação de uma tipologia do desvio, na qual mulheres, crianças e homossexuais figuravam ao mesmo tempo como casos científicos de estudo e casos morais de salvamento, corroborando a “combinação perfeita”¹⁸⁹ das verdades científicas com os valores previstos pelo discurso jurídico.

Resultado de um jogo incessante com os códigos morais e culturais hegemônicos, a relação entre Chiquinha Gonzaga e João Baptista conseguiu burlar convenções sociais acerca do amor e da sexualidade a partir da explicitação *convencional* do relacionamento materno. O “álibi perfeito”, enquanto repunha a imagem modelar do “exemplo admirável de dedicação filial”¹⁹⁰ sem ferir os sentimentos estabelecidos, permitia-lhes agenciar outras possibilidades de afeto. Para além da dupla posição de amantes e parentes, a façanha de ambos foi viver um relacionamento no qual o amor foi sendo entretecido à medida que expectativas pessoais e coletivas eram negociadas de diferentes maneiras. Para Joãozinho, imigrante pobre e ilegal, portar o sobrenome “Gonzaga” e o prestígio que o envolvia fora decisivo para sua carreira como homem de negócios¹⁹¹ e membro honorário da “Sociedade” (SBAT). “Herdeiro por empréstimo”, João Baptista *Gonzaga* afirmou não apenas sua legitimidade como filho, mas sua autonomia econômica.

¹⁸⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2007, p.121.

¹⁸⁹ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Campinas: Editora Unicamp, 2001, p.180.

¹⁹⁰ LIRA, *Op. Cit.*, p.5.

¹⁹¹ João Baptista foi funcionário de Frederico Figner, proprietário da Casa Edison, primeira gravadora de discos do Brasil. Posteriormente teve uma curta sociedade com Paulo Lacombe na Lacombe Discos Ltda.

VIII

Em 2 de março de 1935, poucos dias após a morte de Chiquinha Gonzaga, o jornalista Benjamin Constallat deixa por escrito, no *Jornal do Brasil*, aquelas que seriam suas últimas impressões sobre a maestrina:

Muito idosa, mas os olhos vivos de inteligência, de ironia e de bondade, com o seu vestido sóbrio e o seu chapéu preto, sempre ao braço do filho, formando um casal comovente pela sua beleza moral e pelo exemplo admirável de ternura que eles irradiavam, D. Chiquinha fazia constantemente o seu passeio perto dos teatros do velho Rocío, teatro também de suas glórias (...) E dela guardei uma recordação de encanto e de respeito por uma velhice que não era velhice, porque havia ainda alguma coisa de muito vivo, talvez dada pela felicidade criada pela dedicação do filho exemplar, e talvez dada também pela preocupação da arte, que ainda e sempre remoçara a sua alma. Aos oitenta e oito anos, D. Chiquinha parece não ter conhecido a velhice¹⁹².

Algo “de muito vivo” fez com que Chiquinha morresse sem que a velhice a tivesse encontrado. Os passeios rotineiros e a constante presença dela em teatros e outros espaços culturais do Rio de Janeiro continuaram até que ela se fechasse por completo na intimidade de seu apartamento, onde faleceu em 28 de fevereiro. De todo modo, seu corpo já portava os traços do envelhecimento sem que isso implicasse em uma reclusão premonitória da morte. Para Constallat – e talvez para muita gente – a “velhice” era avessa ao convívio social; ela era a imagem por excelência do que Norbert Elias chamou de a “solidão dos moribundos”.

Em uma sociedade em que a vida era fortemente cronologizada e em que os papéis sociais de gênero ligavam-se poderosamente às etapas *biológicas*¹⁹³, estabelecendo fronteiras “quase” intransponíveis (e Chiquinha faz jus a estas aspas), ser mulher e “muito idosa” era uma sentença a um exercício solitário e monástico de espera. Sendo assim, um final de vida ativo tanto artisticamente – sua última peça, “Maria”, é de 1933 – quanto afetivamente, era motivo suficiente para não ser considerada velha.

Outras peculiaridades de sua trajetória pessoal também a afastavam da imagem convencional da velhice. Com o fim da união com Jacinto, Hilário e Maria foram criados pela avó paterna. Alice cresceu com o pai, João Baptista. Apenas João Gualberto, primogênito de Chiquinha, ficou sob a guarda da mãe. Os netos e netas também respeitaram a distância e o silêncio mantidos por seus pais, e algumas vezes até reproduziram o seu desprezo pela

¹⁹² “Chiquinha Gonzaga”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 2 de março de 1935.

¹⁹³ Por “biológico” não me remeto, de forma alguma, a algo que estaria para além da construção sócio-discursiva da verdade. Assim como as ideias de “mãe”, “esposa” e até mesmo “mulher” dependem de atividade histórico-social de pensá-las, as “etapas biológicas” também são ideias agindo sobre esses corpos.

maestrina. Chiquinha era o avesso, no início do século XX, de uma figura familiar, na qual a mulher é a peça fulcral e agregadora das relações de afeto e intimidade, relações que cabem a ela produzir no interior do lar. O braço do filho, exemplo de dedicação, a acompanhava pelas ruas e nutria pela mãe um tipo de amor cuja “beleza moral” irradiadora era a prova de sua dissimulação face às normas morais dos 1930 e tantos. Sem dúvida, ambos não estavam imunes a este tipo de pressão social que os fazia assumirem uma performance de mãe e filho, mas foi justamente nessa saída – que brinca jocosamente com as categorias relacionais de então – que perpetuaram sua união. Se pouco antes de morrer, João Baptista ainda pensava em Chiquinha com saudade de filho, é porque a velha maestrina era *e* não era sua mãe. Tratava-se de uma relação para além do verdadeiro ou falso; era completa e complexa em sua ambiguidade. Só eles sabiam do que riam.

IX

Talvez mais do que a *sociedade* carioca do entresséculos – essa entidade que insistimos em emular –, a historiografia tenha sido injusta com as mulheres. Primeiramente, ao reduzi-las ao singular (*mulher*) e dando a entender que, dalgum lugar que só elas conheciam, existisse uma experiência prévia de feminilidade e se forjasse uma identidade a qual só elas aspirassem. Depois, ao dizer que às mesmas mulheres (quem são, afinal?) couberam todas as sanções de uma ordem patriarcal repressora posta em prática pelos homens. Se assim o fosse, do interior dessa prisão androcentrada Chiquinha explodiria com seu “pioneirismo insuspeito”, infinitamente inconformada com os valores de sua época e lugar, encarnando em si própria um “protofeminismo” do qual ela – e um punhado de “mulheres excepcionais” – foi a genitora.

Outro modo de lidar com este tema, acredito, é retirá-la desse contexto rígido em que só há espaço para trânsito se for sob a égide da ruptura espetacular (da qual a música é mero combustível sublimador) e situá-la num quadro no qual ela é um pigmento de aquarela exposto num dia de chuva: incapaz de ultrapassar a moldura, ela pode, contudo, mover-se. Deve escolher seu caminho, ainda que seja levada, às vezes, pela imponderabilidade das nuvens e da precipitação. Ou também – e talvez essa imagem seja mais apropriada ao nosso caso – ela pode ser uma nota numa partitura, podendo variar sua duração, sua altura e sua frequência, ainda que restrita às linhas e espaços da pauta. De qualquer forma, só conseguimos dar significados às cores e aos sons que vemos e ouvimos a partir de outras

cores e outros sons. É sempre relacionalmente que reside o sentido, para retomarmos a velha máxima saussuriana. Isolados, um ré seria um prenúncio vazio e o azul nem este nome teria.

Com isso, procuro sugerir que tanto a moldura quanto o pentagrama correspondem a constrangimentos e injunções de ordem estrutural, dados pela conformação de certos valores e práticas sociais histórica e culturalmente situados, mas que, no entanto, não foram capazes de levar à vida de Chiquinha Gonzaga – e de outras mulheres – a um engessamento total. Como a aquarela ou a semicolcheia, pessoas transitam de forma mais ou menos consciente por esses espaços – físicos e simbólicos – e conseguem fazê-lo justamente devido à heterogeneidade dos mesmos.

São várias maneiras de ser mulher e Chiquinha encarna uma delas. Se ela conseguiu, como dizem suas biógrafas e biógrafos, “vencer” em uma sociedade machista (afirmação que contradiz a carta de 16 de janeiro) não foi porque sua personalidade única teve força o suficiente para transpor os obstáculos da moral caduca oitocentista. “Nas margens”, como diz Natalie Davis¹⁹⁴, é que estão esboçadas as condições para as pequenas subversões.

¹⁹⁴ DAVIS, Natalie Zemon. *Women on the margins: three seventeenth-century lives*. Harvard University Press:Cambridge,1995.

A rosa e a lira

ou

O pioneirismo insuspeito

“Mas quando se procura o esclarecimento final dos nexos históricos em algo misterioso, não mais passível de explicação, no mistério de uma ‘individualidade em si’, então não é fácil evitar a interpretação automática do prestígio social de uma pessoa, de suas realizações, características e manifestações, como valor pessoal de um indivíduo singular, como grandeza pessoal”.

(Norbert Elias)

I

É lícito dizer, sem medo de exageros, que Francisca Gonzaga morreu trabalhando. Nos cinquenta anos em que atuou como compositora e regente, ela assinou partituras de setenta e sete espetáculos teatrais e deixou um legado incalculável de peças musicais avulsas¹⁹⁵. Uma prova de seu ritmo incansável é encontrada na última entrevista que concedeu à imprensa, realizada cerca de um mês antes de seu falecimento em 1935. Imiscuídas a uma rotina de

¹⁹⁵ Ao final da biografia *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, Edinha Diniz comenta que “Ainda não foi possível estabelecer o catálogo definitivo da obra de Chiquinha Gonzaga” (2009, p.268). Estima-se, contudo, que sua obra ultrapasse duas mil composições.

introspecção e fervor religioso característicos¹⁹⁶, a criatividade e a disposição para compor pareciam não ter esmorecido com o passar das décadas.

Quando os entrevistadores do jornal carioca *Informação* perguntaram à maestrina quantas peças ela havia escrito, a resposta precisa veio de João Baptista Gonzaga. “Já tem 71 peças representadas”, contando com “mais cinco ineditas, sendo tres operetas, uma peça sacra e uma de costumes”¹⁹⁷. A última delas a ser encenada fora “Maria”, escrita por Viriato Correia e dirigida pela Companhia Brasileira de Teatro Musicado em 1933¹⁹⁸. Apesar da má repercussão perante a crítica, a opereta ambientada no sertão rural brasileiro agradou à sensibilidade musical de um público acostumado às convenções narrativas e estéticas do teatro ligeiro, categoria que abrigava diversos gêneros dramáticos como a revista de ano, a mágica e, inclusive, a opereta. Construindo sua carreira para e devido a esse público, Francisca Gonzaga conservou até seus últimos dias a capacidade admirável de levá-lo aos principais teatros da capital.

A compositora de oitenta e sete anos era muito ciosa de sua importância como produtora cultural no Brasil e fora dele. “Já fiz muito pelo nosso teatro e pela nossa música popular”, disse ela aos repórteres. “Escrevi não somente para os teatros brasileiros como para os de Portugal onde estive, regendo a orquestra no Teatro Avenida quando representaram ali minha fantasia: ‘A Bota do Diabo’, se bem me lembro”. Embora cansada de viagens, como ela mesma afirmara, a lembrança de suas conquistas mantinha-se dinâmica e respaldada pelo esforço cuidadoso de João Baptista de arquivar tudo em “um grande álbum de recortes de jornais” no qual havia “milhares de notícias da imprensa brasileira e portuguesa sobre a obra monumental da grande artista patricia”¹⁹⁹.

Mais do que simplesmente acumular papéis que asseverassem o prestígio de sua companheira-mãe, a empreitada arquivística de Joãozinho mostrou-se, ao longo do tempo, um

¹⁹⁶ A entrevista começa com a chegada ao apartamento de Chiquinha Gonzaga, localizado no quarto andar do luxuoso Edifício Gaetano Segretto, em frente à Praça Tiradentes. Lá os entrevistadores descrevem “a figura da artista, em frente ao seu ‘oratório’, cheio de imagens de Santos e Santas, de mãos postas, olhos erguidos ao céu e balbuciando uma prece”. (“Cincoenta anos de gloria”. *Informação*, 13/01/1935). CG_56_60_001-002 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

¹⁹⁷ *Ibidem*. Na fala de João Baptista Gonzaga contam-se 76 peças, uma a menos do que afirmou Edinha Diniz (2009).

¹⁹⁸ Informações retiradas do programa do espetáculo. CG_64_08_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

¹⁹⁹ “Cincoenta anos de gloria”. *Informação*, 13/01/1935.

*projeto*²⁰⁰ cujo alcance foi além da reconstituição de um passado individual. Ao ocupar-se da seleção, organização e catalogação da correspondência e manuscritos de Francisca Gonzaga, bem como daquilo escrito a seu respeito, seu trabalho foi, direta e indiretamente, fundamental na constituição do legado da maestrina e, principalmente, das formas pelas quais apreendemos sua trajetória ainda hoje. Diretamente porque o material compilado por João Baptista durante décadas compõe o núcleo do *Acervo Chiquinha Gonzaga*, sob guarda do Instituto Moreira Salles desde 2005; indiretamente porque, antes de ganhar o estatuto de *arquivo* no sentido usual – o lugar contenedor de verdades históricas não mediadas²⁰¹ – ele serviu de matéria-prima à primeira biografia publicada sobre a compositora: *Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira*, da folclorista Maria Luísa Lira de Araújo Lima (1899-1971), ou simplesmente Mariza Lira.

O caráter inaugural dessa obra chamou a atenção de diversos nomes relacionados à cultura brasileira nos anos 1930. Inevitavelmente, passou pelas mãos de Mario de Andrade, rendendo-lhe uma pequena menção por escrito no jornal *O Estado de S. Paulo*, em fevereiro de 1940. “O livro de Mariza Lyra nos conta *pela primeira vez* varios passos interessantes da vida de Francisca Gonzaga”, comentava o sumo sacerdote do Modernismo paulista²⁰². Também a poetisa carioca Leonor Posada²⁰³ não se furtou a elogiar o trabalho da colega. “Valeu bem o trabalho de Mariza Lira: uma vida admirável numa não menos admirável *biographia*”²⁰⁴.

Privilegiando artistas urbanos, volta e meia vinculados ao ramo do entretenimento, a folclorista enveredou por domínios até então considerados “menores” pela historiografia cultural brasileira. Surgindo concomitantemente às reflexões de outros membros da chamada “primeira geração de historiadores da moderna música popular”²⁰⁵, o trabalho de Mariza Lira buscava dissociar a noção de “música popular” da visão purista que recusava reconhecer nas manifestações urbanas qualquer autenticidade cultural. Com exceção de uma ou outra figura

²⁰⁰ Refiro-me à noção cunhada pelo antropólogo Gilberto Velho (1994) na qual as tentativas individuais de *negociação da realidade* – formas sucessivas de ressignificação subjetiva e adequação a um campo de possibilidades histórica e culturalmente constituído – dependem do compartilhamento de símbolos e linguagens.

²⁰¹ DIRKS, Nicholas. *Autobiography of an Archive*. New York: Columbia University Press, 2015.

²⁰² ANDRADE, Mario. “Chiquinha Gonzaga”. *O Estado de S. Paulo*. 10/02/1940. _67_60_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles). Grifos meus.

²⁰³ Nascida em Cantagalo (RJ) em 1899, dedicou-se, além da poesia, ao ensino da língua portuguesa durante quase toda sua vida, publicando diversos livros didáticos e manuais de redação (FELGA, 2009).

²⁰⁴ “Clangores”. *Revista Pranóve*. Jan. 1940. p.17. CG_67_59_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles). Leonor Posada e Mariza Lira trabalhavam juntas na Sociedade Chiquinha Gonzaga, instituição criada com a finalidade de cultuar a memória da maestrina.

²⁰⁵ MORAES, *Op. Cit.*, p.30.

mais expressiva, tudo o que não remontasse à simplicidade idílica da vida rural, com suas formas musicais supostamente “originárias”, era tomado por um “verdadeiro rebaixamento de nível”²⁰⁶ artístico. Não por acaso, falar sobre Chiquinha Gonzaga enaltecendo a um só tempo a ideia de um “ritmo nacional”²⁰⁷ sob a perspectiva da cidade parecia extremamente oportuno.

É precisamente sobre essa biografia e seus contextos de produção que irei me deter neste capítulo. Para isso, tanto o panorama intelectual da época quanto a relação entre a biógrafa e o arquivista devem ser objetivados de modo a não se perder de vista as possibilidades e intenções em jogo nos momentos que antecederam e sucederam a publicação da obra. Por um lado, o engajamento da autora no estudo *científico* do folclore – estimulado por sua militância em defesa de uma “cultura nacional original” – marcava um afastamento epistemológico em relação às abordagens “memorialistas” da música, bastante em voga nas primeiras décadas do século XX²⁰⁸. Por outro, o contato com João Baptista, que lhe entregou em mãos seu precioso acervo para que ela tirasse dali o que fosse necessário à sua empreitada literária, aproximou-a inevitavelmente da dimensão subjetiva da memória, implicando em uma intrincada negociação a propósito dos aspectos biografáveis (ou não) da vida de Chiquinha Gonzaga.

Nesse sentido, minha leitura aponta para a presença de duas estratégias narrativas nas quais tal negociação de sentidos adquirirá uma forma definitiva, com letra e pauta. A primeira diz respeito à questão do *pioneirismo*, já esboçada por Avelino de Andrade em 1925. Mesmo colocando a obra da compositora sob o escrutínio da análise musical e contando com mais informações acerca de sua vida pessoal, a folclorista deu continuidade à ideia de que Francisca Gonzaga “foi uma das pioneiras do feminismo no Brasil”²⁰⁹. Argumento inarredável durante todo o livro, e que se espalha por vários âmbitos da vida da biografada, a reconstrução de sua história tem como fio condutor a comprovação “que o destino determinou [ser] mais tarde a grande artista Francisca Gonzaga”²¹⁰, tornando-a insuspeitamente pioneira.

²⁰⁶ ANDRADE, Mario. “Chiquinha Gonzaga”. *O Estado de S. Paulo*. 10/02/1940. _67_60_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²⁰⁷ LIRA, *Op. Cit.*, p.52.

²⁰⁸ José Geraldo Vinci de Moraes argumenta que o teor memorialista das primeiras tentativas de realizar uma história da música popular urbana expressava-se, sobretudo, na indistinção entre formas narrativas que iam da crônica, mais leve e subjetiva, ao ensaio historiográfico de feição científica, mantendo uma “opacidade e confusão entre os dois universos” narrativos (2012, p.222).

²⁰⁹ LIRA, *Op. Cit.* p.15.

²¹⁰ *IBIdem.* p.19.

Embora menos explícita que a primeira, a segunda estratégia narrativa produziu efeitos consideravelmente mais impactantes e duradouros. Recaindo sobre uma modalidade absolutamente central de “objetivação do carisma” no campo da produção simbólica²¹¹, Mariza Lira conferiu ao nome *Chiquinha Gonzaga* brilho suficiente para ofuscar as idiosincrasias da artista que não se adequavam ao paradigma do *pioneirismo insuspeito*. A partir do apelo lentamente infundido por esse nome ao imaginário cultural republicano, e das representações triunfalistas que ele evocava acerca de sua proprietária, as duas estratégias narrativas enredam-se na trama do mesmo discurso, constituindo uma *persona* artística dotada de uma individualidade arrebatadora, que “Calcou preconceitos, venceu dificuldades, foi vítima da maledicência, mas traduziu toda a ternura da alma brasileira em músicas irrequietas”²¹².

Entretanto, esse processo de imantação simbólica não se encerrará com a publicação da biografia. Como pretendo mostrar, esse movimento dialético entre nome e renome²¹³ percorrerá a esteira do século XX, sendo imprescindível na própria constituição e manutenção do Acervo. Os sentidos acerca da trajetória de Chiquinha Gonzaga e da própria noção de “música popular brasileira” terão nesse nome um *locus* privilegiado de disputa.

II

Se a maioria das atrizes e cantoras brasileiras precisou fazer do nome próprio uma espécie de “cartão de visitas” que lhes permitisse agenciar a “ausência ou presença de capital social, cultural ou artístico das famílias de onde se originavam”²¹⁴, com Francisca Gonzaga esse movimento partiu primeiramente da iniciativa de outros sujeitos. Na verdade, a maestrina jamais assinou “Chiquinha”. Em todas as partituras que escreveu ou mesmo em sua correspondência pessoal, o prenome *Francisca*, inconfundivelmente registrado com sua caligrafia, denotava certa resistência em adotar o apelido com o qual público e crítica a batizaram. “Francisca Gonzaga é o seu nome. Chiquinha Gonzaga, como é ella conhecida”,

²¹¹ PONTES, 2010, *Op. Cit.*, p.228.

²¹² LIRA, *Op. Cit.*, p.15.

²¹³ CORRÊA, Mariza, *Antropólogas e Antropologia*, 2003, p.22.

²¹⁴ PONTES, 2010, *Op. Cit.*, p.214.

esclarecia um jornal²¹⁵; outro procurava associar “o carinhoso apellido talvez devido ao seu typo mignon e pela simplicidade do seu trato”²¹⁶; um terceiro chegava a sugerir que

Quando o nosso publico [...] conhece os seus artistas através os (sic) seus apelidos de intimidade, é que esses artistas, pela sua actuação brilhante, pelo valor incontestavel da sua obra merece a sua admiração. D. Francisca Gonzaga é para esse publico – Chiquinha Gonzaga. Somente²¹⁷.

Mesmo sabendo que um nome jamais substituiu inteiramente o outro, é difícil precisar o momento em que “Chiquinha” surgiu pela primeira vez. Avelino de Andrade remonta-o a um passado longínquo quando diz que “Por esse nome a todos attendia, num sorriso amigo. *Chiquinha para toda a vida*”²¹⁸, sugerindo uma presença marcante do apelido já na infância. Na visão de Avelino de Andrade, por não ser propriamente um *nome artístico* inventado com propósitos específicos de carreira, ele pertenceria à compositora desde sempre, dando a impressão de que a *mulher* e a *artista* emergiram simultânea e naturalmente de sua personalidade como um “sorriso amigo”. De maneira semelhante, em outros documentos da época, a permutabilidade entre os dois nomes alude retoricamente a um domínio de intimidade da maestrina à qual se era convidado a conhecer sem muitas cerimônias.

No entanto, supor que Francisca Gonzaga passou ao largo dos mecanismos simbólicos que vinculam a identidade social do artista à lógica da nomeação é alijá-la de uma consciência de si que ela provou ter em outros âmbitos de sua vida, ao passo que é também observar os processos de consagração artística com olhos demasiadamente ingênuos. A começar pela escolha do sobrenome paterno “Gonzaga”, preferido em relação aos demais. Segundo consta em sua certidão de óbito²¹⁹, Francisca Edwiges Neves Gonzaga *do Amaral* conservou até a morte o nome de casada, embora jamais tenha assinado qualquer obra sua dessa forma. Se, por um lado, é possível inferir desse gesto certa renúncia da parte de Chiquinha em assumir, perante seus pares artísticos, o lugar da *esposa* que, ao ser “renomeada” pelo matrimônio,

²¹⁵ “Chiquinha Gonzaga”. *Diário de Notícias*. 22/01/1935. CG_56_40_001. (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²¹⁶ “Musicas de cincoenta annos passados revivendo cheias de frescura e vivacidade”. *Correio da Manhã*. 17/01/1935. CG_56_42_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²¹⁷ “Chiquinha Gonzaga tem cinco operetas ineditas”. *Diário da Noite*. 18/10/1925. CG_56_35_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²¹⁸ *Boletim Mensal*, p.95. (Acervo pessoal de Edinha Diniz). Grifos meus.

²¹⁹ CG_69_35_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

permanece à sombra do marido²²⁰, é igualmente cabível ponderar sobre os benefícios inerentes a ser uma Gonzaga em plena *Belle Époque*.

Heloisa Pontes, detendo-se nas “conexões entre corpo, marca, nome e renome”²²¹ inscritas no campo da produção cultural paulista da segunda metade do século XX, sublinhou a importância das estratégias de nomeação empreendidas pelas atrizes do teatro moderno em seus processos de consagração. Se o uso de certos nomes sinalizava a presença de um capital cultural/artístico herdado – caso da atriz Bibi Ferreira, filha do também ator Procópio Ferreira –, recusá-los denotava a mesma preocupação individual, e ao mesmo tempo coletiva, em “fazer um nome” no universo cultural²²².

No caso de Chiquinha, tanto para ela quanto para seus irmãos, o sobrenome Gonzaga era sinônimo de distinção. O avô paterno, Feliciano José Neves Gonzaga (1791-1869), havia chegado ao topo da hierarquia militar, galgando o posto de Brigadeiro do Exército Brasileiro e reorientando o destino social da família aos moldes de uma elite arrivista e relativamente instruída²²³. Seguindo os mesmos passos de Feliciano, seu filho José Basileu se formou engenheiro pela Real Academia Militar, onde posteriormente foi condecorado com a patente de Marechal de Campo²²⁴. Assim, a geração de Chiquinha pôde usufruir das benesses oriundas da boa reconversão do capital simbólico que circulava entre os Neves Gonzaga. Além dela, seu irmão José Basileu Neves Gonzaga Filho (1850-1931), o “Juca”, também era uma figura pública: conhecido como “Dr. Gonzaga Filho”, graduou-se na Imperial Escola de Medicina do Rio de Janeiro, chegando à posição de cônsul em países como Canadá, Inglaterra e Japão²²⁵.

Portanto, se “as oportunidades disponíveis para um indivíduo dependiam de sua posição na família e da posição desta na hierarquia política e econômica local”²²⁶, o uso do sobrenome “Gonzaga” sinalizava um passo a frente em uma sociedade de privilégios e

²²⁰ Este fenômeno foi exemplarmente analisado por Mariza Corrêa (2003) a propósito das relações e assimetrias de gênero dentro do campo intelectual brasileiro.

²²¹ PONTES, Heloisa. “A Burla do Gênero”, livro, artigo?, 2004, pp.231-262.

²²² Idem. *Op. Cit.*, 2010. Um bom exemplo é o das irmãs Cacilda e Cleyde Becker Yáconis, ambas atrizes renomadas que adotaram cada uma um sobrenome em suas carreiras.

²²³ É bem possível que Feliciano José Neves Gonzaga não viesse de uma família aristocrática. Segundo Sergio Buarque de Hollanda (1997), o aumento considerável de oficiais nas forças armadas durante as primeiras décadas do século XIX indicava mudanças em seu perfil de recrutamento, que agora passava a acolher jovens de origens sociais diferentes. Além da laureada carreira militar, Feliciano José casou-se com Joana Perpétua de Costa Barros, prima da avó de Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias (DINIZ, 2009, pp.48-49).

²²⁴ Até 1874, a Real Academia Militar era a única escola de engenharia do Brasil (HOLLANDA, 1997, p.238).

²²⁵ “A morte do Dr. Gonzaga Filho”. In: *Diário Carioca*. 10/09/1931.

²²⁶ NEEDELL, *Op. Cit.*, pp.143-144.

profundamente estratificada, correspondendo a uma lógica de autorreconhecimento e distinção social da elite carioca à qual Chiquinha dificilmente conseguiria desviar. Levada a uma condição de marginalidade relativa, em que uma situação econômica adversa contrastava com o cabedal da “boa família”, portar, ainda que fosse apenas na assinatura, as insígnias dessa classe privilegiada, era-lhe inescapável na busca cotidiana por trabalho.

III

É bem provável que João Baptista e Mariza Lira tenham se conhecido em 1935, logo após a morte de Chiquinha. Vivendo ilegalmente no Brasil talvez desde a infância e desprovido de documentos que lhe comprovassem a identidade, Joãozinho encontrava-se em situação de extrema vulnerabilidade. Até que sua filiação com Chiquinha e Jacinto Ribeiro do Amaral fosse regularizada – como consta na certidão de nascimento de 1936 –, qualquer tentativa de exercer seus direitos de filho e herdeiro expunha-lhe ao perigo do desmascaramento. Graças à vasta experiência no mercado fonográfico, adquirida no período em que fora da Diretoria Administrativa da SBAT e sócio da fábrica de discos Lacombe & Cia²²⁷, Joãozinho conseguiu emprego na famosa Casa Edison, empresa de seu antigo conhecido Fred Figner²²⁸. Homem simples e reservado, o trabalho lhe deu condições de manter-se até que pudesse gozar de todos os privilégios, materiais e simbólicos, de ser um legítimo Gonzaga.

Mariza Lira era uma “autêntica” mulher de seu tempo. De origem abastada, formou-se na Escola Normal do Rio de Janeiro, onde conheceu Leonor Posada e outras mulheres ligadas ao movimento feminista. Contando trinta e cinco anos e uma separação conjugal, ela ganhava a vida como professora e morava nos arredores da Cinelândia com a filha, Luísa Aparecida, e a afilhada, Luísa Maria. As circunstâncias do relacionamento com João Baptista são lembradas por esta última em uma entrevista relativamente recente, conduzida por Edinha

²²⁷ A sociedade entre João Baptista e Paulo Lacombe vigorou de 1º de março de 1920 a 22 de agosto de 1922. CG_52_100_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga/Instituto Moreira Salles”).

²²⁸ A relação entre João Baptista e Frederico Figner remonta ao início do século XX, quando Chiquinha Gonzaga, em viagem à Europa, “parou numa loja de músicas, entrou, folheou exemplares e encontrou nada menos do que isso: algumas composições musicais de sua autoria” (BITTENCOURT *apud* DINIZ, 2009, p.240). Concluindo que fora Fred Figner que autorizara as publicações sem sua permissão, Chiquinha incumbiu Joãozinho, à época funcionário da Casa Buschmann & Guimarães, de tratar da questão diretamente com o seu causador.

Diniz e Wandrei Braga²²⁹. Segundo “Dona Luísa”, como gostava de ser chamada, Joãozinho entregou diretamente à sua madrinha fotos, cartas, recortes de jornal e, inclusive, um broche pertencente à própria Chiquinha Gonzaga, que acabou permanecendo com Mariza Lira.

“Ele não saía lá de casa”, confessa a entrevistada, “e conversava com a Dindinha só sobre Chiquinha Gonzaga”. As visitas constantes pareciam ter um objetivo muito claro para todos os envolvidos: enquanto Mariza “tomava nota” de tudo aquilo que João Baptista relatava sobre si e a mãe, sua filha operava a máquina de escrever, passando a limpo as preciosas informações. À Dona Luísa, que era apenas uma menina oito anos, cabia observar passivamente a cena com a pouca liberdade escusada às crianças daquele tempo, tirando dela suas impressões sobre o senhor “baixinho e muito simples” que frequentava cotidianamente sua casa. Para ela, não havia dúvida acerca da relação entre Joãozinho e Chiquinha Gonzaga. “Ah! Aquela mãe pra ele era tudo!”, opinava Dona Luísa em tom seguro. A controvérsia, que só chegaria a seus ouvidos muito tempo depois, era algo absolutamente interdito a seu universo de escuta silenciosa. “A criança naquele tempo não é como a de hoje”²³⁰, arrematava ela, justificando seu desconhecimento.

De fato, construir uma narrativa que fixasse definitivamente a ilustre maestrina como protagonista e seu filho caçula como um devotado coadjuvante era o principal interesse de João Baptista. O acesso a documentos e informações de toda sorte, meticulosamente catalogados por Mariza Lira em fichas datilografadas²³¹, consistia na matéria-prima por excelência desse empreendimento biográfico que intentava fazer da primeira a “Grande Compositora Popular Brasileira” daquele tempo, e do segundo “Exemplo admirável de

²²⁹ Em uma conversa, o pianista e pesquisador Wandrei Braga contou-me sobre o interesse em procurar Dona Luísa, a afilhada de Mariza Lira: “Estava eu a procura do broche de Chiquinha, Edinha já tinha procurado por ele na época da pesquisa, mas não o encontrou. Em uma visita a Edinha no Rio, perguntei como poderíamos encontrar uma pista sobre o broche, ela disse que a única pessoa que poderia dar essa notícia seria a filha de Mariza Lira, se eu não me engano, Edinha tinha a informação de que Joãozinho havia dado o broche a Mariza Lira em gratidão a biografia que ela teria escrito em homenagem a Chiquinha. Foi uma surpresa, Edinha me disse o nome da filha de Mariza e fui em busca de um catálogo de telefone e eu fui para internet. Achei em um site de catálogo telefônico online o nome que poderia corresponder à filha de Mariza. Ligamos e confirmamos, foi uma grande surpresa. Uma amiga de Dona Luíza, Mara, ajudou a organizar o encontro, que foi no Palácio do Catete no dia seguinte do telefonema. Daí pra frente as revelações estão no áudio. Também fiz uma matéria para o site ChiquinhaGonzaga.com sobre a descoberta do broche”.

²³⁰ Todas as citações foram transcritas diretamente do áudio da entrevista. Agradeço especialmente a Wandrei Braga e Edinha Diniz por permitirem sua utilização nesta pesquisa.

²³¹ Em um total de dez fichas, Mariza inventariou as setenta e sete partituras de Chiquinha Gonzaga para o teatro, as matérias em revistas e jornais mencionando a maestrina, as conferências feitas em sua memória, instituições as quais ela era vinculada, iconografia, retratos, estátuas e medalhas (incluindo o broche de ouro com observação feita a caneta “propriedade de D. Mariza Lira”. CG_51_01_018-129 (“Acervo Chiquinha Gonzaga/Instituto Moreira Salles).

dedicação filial”²³². Mas a minúcia da pesquisadora não superava a do informante, que havia ele próprio ordenado todo o material em pastas categorizadas antes de entregá-las à folclorista. Ao proceder assim, ele deteve o controle sobre o que seria consultado e averiguado por Mariza Lira, tomando o cuidado de não incluir em seu acervo qualquer pista que a desviasse de sua narrativa.

No limite, embora seja impossível saber se Mariza compartilhava com a afilhada a opinião sobre Joãozinho e Chiquinha, o modo como a biógrafa descreve a relação dos dois, nas poucas vezes em que é mencionada, indica a presença irrefutável do ponto de vista de João Baptista. Tal cumplicidade se revelaria mutuamente benéfica para ambos: para o filho redimido, as páginas de um livro representaria um acerto de contas com o passado, reorientando sua trajetória no futuro, para a pesquisadora da música popular urbana, a publicação da biografia – gênero literário até então reservado aos grandes nomes do mundo erudito, mas que “se tornaria regra a partir dos anos 60-70”²³³ – a consagraria na área dos estudos folclóricos e na historiografia cultural brasileira.

IV

Publicada em 1939, *Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira* condensa, na forma de livro, um antigo interesse de Mariza Lira por questões envolvendo personalidades notáveis no universo cultural e musical da nação. Em *Brasil Sonoro* (1938), seu primeiro trabalho de fôlego, as relações entre a sociedade brasileira e suas manifestações musicais eram apresentadas em uma trilha argumentativa muito próxima a de autores como Euclides da Cunha e Silvio Romero, sintetizada na observação de José Geraldo Vinci de Moraes: “Suas análises pareciam repercutir de modo tardio o ideário predominante na passagem dos séculos XIX-XX, em que meio e raça era o binômio explicativo para compreensão de nossa identidade nacional”²³⁴.

Um estudo sobre o flautista negro Joaquim Antonio Callado (1848-1880) – publicado em 1940, mas provavelmente conduzido paralelamente à escrita da biografia de Chiquinha

²³² A biografia é dedicada “Ao Sr. João Batista (sic) Gonzaga. Exemplo admirável de dedicação filial”.

²³³ José Geraldo Vinci de Moraes, “Entre a memória e a história da música popular”, livro/artigo, 2012, p.233. Até 1939, a única obra que se ocupou de traçar perfis biográficos de músicos populares tinha sido *O Choro*, escrita por Alexandre Gonçalves Pinto e publicada em 1936.

²³⁴ *Ibidem*, p.229.

Gonzaga – expôs de forma acabada a inexorabilidade da raça na elucidação dos aspectos físicos e estéticos da música brasileira. Segundo a autora,

a música do povo para Callado era uma fatalidade racial... Callado reunia em si a ancestralidade musical, a influência do meio e a tendência da raça... Do estudo comparativo de suas composições sente-se a luta para libertar-se da tradição e lançar a inovação, isto é, fugir do hábito de se amoldar a nossa inspiração ao molde estrangeiro e lançar as características da raça²³⁵.

Filho de músico, Callado assistiu de perto aos festejos carnavalescos do Rio de Janeiro sempre acompanhado do pai, trompetista profissional de quem herdara o nome e o “gosto [...] pelo Carnaval de rua”²³⁶. Sua rápida e fértil carreira, entremeada por bons relacionamentos com outros compositores influentes e, no final da vida, um cargo de professor no Imperial Conservatório de Música, é aquilatada por Mariza Lira sob as lentes do determinismo racial, cuja “tendência” natural à rítmica sincopada esbarrava com a arquitetura sonora da polca, resultando na “inovação” dos novos gêneros musicais urbanos. Derivando a plêiade de sons nacionais das três raças responsáveis por sua formação – branca, negra e indígena – e escalonando sua relevância de acordo com hierarquias sociais e musicais, Mariza Lira descrevia seu “Brasil sonoro” a partir das balizas de uma *harmonia* racial²³⁷.

Em “Rhythmos Brasileiros”, artigo escrito para a *Revista da Semana*, ela revisita gêneros da modinha ao samba em um arco temporal de quase meio século, partindo da premissa de que “a historia da musica do nosso povo é um relampejar de indecisões em busca da característica musical brasileira”²³⁸. Como uma personagem à procura de um autor, tal “característica” essencialmente brasileira seria um conteúdo – já dado de antemão pelo processo miscigenatório – carecendo de uma forma expressiva que superasse o “molde estrangeiro” e sua inautenticidade.

Entre tantas “indecisões”, as trajetórias de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth parecem constituir o “tripé” de sustentação da música nacional-popular, na

²³⁵ LIRA, Mariza. “A característica brasileira nas interpretações de Callado”, In: *Revista Brasileira de Música*, 1940.

²³⁶ DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*, 2008, p.16.

²³⁷ Inspirada pela teoria culturalista de Gilberto Freyre acerca da formação da sociedade brasileira, Mariza Lira sustentará em seus escritos o aspecto positivo da miscigenação na definição de uma identidade musical brasileira. Segundo ela “Se não fosse a exuberância da natureza, a ardência do clima e o fator máximo do cruzamento das raças que aqui chegaram, não possuiríamos, jamais, tão precioso populário musical” (LIRA, [1940]).

²³⁸ Cf. LIRA, Mariza. “Rhythmos Brasileiros”, In: *Revista da Semana*, 19/08/1939.

qual “um ritmo genuinamente brasileiro” era gestado no seio de um grupo seleta, patriota e, claro, *mestiço*. Da raiz tripartite cresceriam outros ramos espreado-se no maxixe, no tango e no samba. No entanto, se a questão da raça era tão incontornável quanto aparente em Joaquim Callado²³⁹ e Ernesto Nazareth²⁴⁰, no caso da filha da “aristocracia do velho Rio” ela assume uma posição lateral, à qual só é possível olhar de esguelha.

Até pouco tempo atrás nada se sabia sobre a composição étnica da família Neves Gonzaga e tampouco sobre as circunstâncias da união entre José Basileu e Rosa²⁴¹. Na verdade, por pertencerem a um estrato privilegiado da sociedade carioca – embora não propriamente aristocrático –, tanto a origem distinta quanto a branquitude de seus integrantes ficavam implícitas nas narrativas sobre Chiquinha²⁴². A intimidade estabelecida desde menina com o piano, instrumento típico das elites e camadas médias cariocas, a ajuda de um tutor privado, na música e nas letras, e a relação de parentesco com Tomás Antonio Gonzaga e o Duque de Caxias, sublinhada sempre que possível, distanciavam-na do imaginário da mestiçagem cultural e biológica, alçado, nas décadas de 1930 e 1940, ao estatuto de “‘essência’ que nos define enquanto povo e Nação”²⁴³. Até mesmo as poucas passagens concernentes à sua descrição física não ultrapassam observações superficiais cuja vacuidade é em si expressiva das novas imagens de “brasilidade” que começavam a povoar o imaginário dos anos 1930²⁴⁴.

No entanto, se Mariza Lira pôde referir-se a Chiquinha Gonzaga como *tradutora* da alma brasileira foi porque, segundo a biógrafa, algo na compositora garantiu-lhe o acesso a

²³⁹ Na biografia de 1939, Mariza Lira refere-se a Callado como “um grande flautista, *moreno*, vasta cabeleira crespa [...]” (p.47, grifo meu); já em uma palestra no Centro de Pesquisas Folclóricas Mario de Andrade, em 1947, ela muda para “*mulato* flautista”. CG_70_11_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²⁴⁰ Ernesto Nazareth (1863-1934) nasceu na freguesia da Cidade Nova, mais especificamente no Morro do Nheco, em uma família humilde. Sua trajetória, brilhantemente analisada por Cacá Machado (2007), revela as contradições inerentes à uma formação fora das instituições e círculos de prestígio e um interesse pela tradição musical erudita. Contradições essas que irão conferir uma textura muito própria às suas composições, na qual elementos rítmicos e melódicos de diversas origens adquiriam uma síntese “genial”, nas palavras de Mario de Andrade.

²⁴¹ Foi somente com a reedição do livro de Edinha Diniz *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, em 2009, que essa questão foi levantada, graças à incansável pesquisa documental da autora. Fiz um breve resumo sobre o assunto na nota 55 do capítulo “O Retrato”.

²⁴² Uma passagem do discurso proferido por Avelino de Andrade em 1925 parece, em termos muito cifrados, fazer menção à questão da origem mestiça de Chiquinha Gonzaga: “Preconceito injusto e cruel tem sido esse das collectividades mais cultas, que deixam sem louros a fronte genial de um filho só porque *nas arterias ainda palpita a ultima gota de sangue esquecida pelo martyrio!* Glorifiquemos nós o merito onde elle se encontre! Divinizemos o genio onde elle desça das alturas!”.

²⁴³ ROSSI, Luiz Gustavo. “As cores e os gêneros da revolução”, 2004, pp.149-197.

²⁴⁴ Mariza Lira a retrata como de “Tipo brasileiro, o moreno da pele casava-se com o negror dos cabelos brilhantes, ligeiramente ondulados” (1947, p.41).

uma espécie de inconsciente coletivo do “povo”. Enquanto Callado compassava as marcas da negritude em suas composições “feitas em plena rua”²⁴⁵, e Nazareth procurava dissimulá-las com o *toucher* semierudito de um pianeiro “familiar de Chopin”²⁴⁶, Chiquinha Gonzaga operava sua “tradução” em um registro no qual “os condicionantes meio e raça estavam um tanto deslocados”²⁴⁷. Para a folclorista, então, o que parece ser definitivo na apreensão da trajetória da maestrina é o afastamento total em relação à classe de origem, entendido por sua biógrafa como um ato voluntarista decorrente de fortes decepções.

Um dia o destino feriu Chiquinha nos seus sentimentos mais íntimos. Abandonou o lar, o conforto, a posição social. Voltou-se para o povo. Com ele foi viver. Com ele lutou. Nele se inspirou. Para ele compôs. Com ele venceu²⁴⁸.

Resoluta, Chiquinha teria renunciado à condição de filha e esposa juntamente com o “lar, o conforto, a posição social”. Como consequência desse “suicídio de classe”, um conhecimento sobre o “povo”, antes obstaculizado por sua condição social privilegiada, teria sido-lhe facultado. Ao deter-se sobre esse momento de inflexão em um capítulo da biografia denominado “Contratempos”, Mariza Lira argumenta que

Para melhor compreender e interpretar o sentimento da alma popular, Chiquinha passou a conviver nos meios boêmios. A boemia de Chiquinha Gonzaga, porém, não a degrada nem a avilta. Ela não resvalou pela estrada do vício. Encontravam-na onde houvesse música.

Do convívio com sua gente, Chiquinha pôde compreender-lhes os anseios e as alegrias, transmitindo-os em músicas de uma expressiva brasilidade²⁴⁹.

É interessante notar como a decisão, motivada pelos “sentimentos mais íntimos”, de romper os laços com a família e o ambiente social da elite deu ensejo a um trabalho cujo engajamento infundiu-lhe total dedicação. Depreende-se do excerto acima que Chiquinha Gonzaga, empenhada na observação e na escuta de um tipo de vida diferente do seu, passou a

²⁴⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*, [1936], p.11.

²⁴⁶ ANDRADE, Mario de. *Musica Doce Musica*, 1967, p.323.

²⁴⁷ MORAES, José Geraldo de. *Op. Cit.*, 2012, p.232.

²⁴⁸ LIRA, Mariza. *Palestra no Centro de Pesquisas Folclóricas Mario de Andrade*, em 1947. CG_70_11_001-011 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²⁴⁹ *Ibidem*, p.32.

frequentar espaços de sociabilidade impensáveis para uma mulher de sua origem social²⁵⁰. Administrando o duplo jogo de proximidade e afastamento, a compositora procurava compreender “os anseios e as alegrias” de “sua gente”, sem se deixar “degradar” pelos seus “vícios”. Seu interesse quase científico pela alma popular possuía na música o fio condutor e recebia dela forma e conteúdo para sua “inspiração [...] rápida e vertiginosa”²⁵¹.

A conduta moral incorruptível de Chiquinha, descrita por Mariza Lira, também capitaneava outras dimensões de sua vida. Um fragmento do capítulo “Perfil Harmonioso” deixa claro que, apesar de sua irascibilidade para com os valores da alta sociedade, ela jamais se esquivou das responsabilidades envolvendo os filhos.

Como mãe, foi de uma dedicação bem brasileira, não poupou sacrifícios para orientar os filhos e prepará-los para a vida. Recebeu, porém, o prêmio. Filhos e netos tinham pela grande artista uma verdadeira adoração, principalmente o Joãozinho, que fez de sua vida uma veneração perene, intensa e viva²⁵².

Se a personalidade indômita da maestrina desencadeou um comportamento pioneiro no que se referia a papéis de gênero historicamente colocados – principalmente em relação ao casamento –, a questão da maternidade permaneceu intocada. Segundo a versão da biógrafa, Chiquinha não apenas recusou-se a abandonar os filhos como os manteve junto de si, ainda que isso requeresse abnegações e sacrifícios de sua parte. A “dedicação bem brasileira”, imaginada e tecida no interior de uma urdidura biopolítica disposta a vincular à essência da feminilidade sua capacidade de procriar, deslocava, no entanto, o sentido tradicional de família ao apostar na independência feminina no tocante à criação da prole²⁵³. Sozinha, ela assumiria o papel provedor hegemonicamente masculino sem jamais abrir mão do cuidado e da afetividade, principais características associadas ao feminino.

Para compor esse “perfil harmonioso”, Mariza Lira ateu-se ao ponto de vista de João Baptista, desconsiderando possíveis versões alternativas acerca da mãe exemplar. Mas seria ingenuidade pressupor que a biógrafa fez as vezes de *ghost writer* de seu inestimável informante, mantendo-se estritamente fiel à sua perspectiva. Com efeito, a notabilidade de seu

²⁵⁰ Oscilando entre o fascínio e o receio, as ideias relativas aos círculos boêmios cariocas povoavam um imaginário letrado que ia da literatura ao saber médico. Tencionando as normas sociais, esses lugares de lubricidade e “vício” foram alvos de políticas sanitaristas no entresséculos que buscavam normalizar o problema da prostituição, fortemente associado à boemia.

²⁵¹ *Ibidem*. p. 45.

²⁵² LIRA, 1978 [1939], *Op. Cit.*, p.45.

²⁵³ Cf. ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores*, 1989.

trabalho vai além do registro pormenorizado da vida de Chiquinha Gonzaga conforme a documentação coletada por Joãozinho. Se este conseguiu dar a seu acervo o sentido que melhor lhe cabia, assegurando a prevalência de uma versão dos “fatos” em detrimento de outras, Mariza Lira também infundiu certa dose de personalidade em sua narrativa. A seus olhos, a compositora reunia as qualidades da mulher autossuficiente e bem-sucedida, porém em sintonia com uma dimensão inexpugnável de sua feminilidade. “A vida das mulheres tem a mesma finalidade, o mesmo objetivo – O Amor!”, proclamava Leonor Posada em seu prefácio à obra da colega. Movida pela sensibilidade aguçada de artista e mulher, a Chiquinha Gonzaga de Mariza Lira dedicava-se de corpo inteiro à tradução da alma brasileira a partir dos elementos de seu folclore, bem como encarnava um destino alternativo para as mulheres, e real para sua biógrafa.

“O que Chiquinha Gonzaga fez [...] só foi possível porque a sociedade permitia brechas para tal comportamento”²⁵⁴. A frase de André Diniz, ao condicionar o comportamento da maestrina a um conjunto de relações sociais mais amplo, vincula as possibilidades de agência individual aos constrangimentos externos. Sem relegar Chiquinha Gonzaga à condição de coadjuvante dos processos culturais em curso no Rio de Janeiro, o autor tenciona o triunfalismo presente nas narrativas sobre a compositora. A estratégia do “pioneirismo insuspeito”, aperfeiçoada por Mariza Lira, produz o efeito de desconectar Chiquinha Gonzaga de todos os vínculos sociais e culturais que a enredam, fazendo-a pairar livremente sobre um cenário que ora deleita-se ora enraivece-se com a intrepidez de seu caráter. Pioneira, Chiquinha Gonzaga inauguraria, com seu modo de ser, pensar e sentir, uma mentalidade inaudita e sem precedentes entre as mulheres e homens de sua época; algo que, por um lado, seria a razão última de seu reconhecimento e renome e, por outro, a maldição que a condenou a uma vida de sofrimento e incompreensão por parte de seus contemporâneos. Nesse sentido, se sua vida foi um “prelúdio” do feminismo no Brasil, só poderia tê-la sido para uma sociedade que assistiu aos seus primeiros atos e, principalmente, para as mulheres que lhe tomaram a dianteira.

Qualquer processo de consagração – ou mesmo o seu inverso – revela mais sobre seu percurso do que os sujeitos por ele engendrados. Portanto, atribuir a essa “pioneira” tanto uma identificação com o “povo” brasileiro – ideia ainda muito incipiente no final do século XIX²⁵⁵

²⁵⁴ DINIZ, 2008, *Op. Cit.*, p.77.

²⁵⁵ Esse tema será explorado em “Catete em ré menor”, último capítulo deste trabalho.

– quanto uma identidade retrospectiva de feminista *avant la lettre* diz menos sobre quem ela *foi* do que sobre as pessoas que disseram quem ela era. Sob a voz de João Baptista e a pena de Mariza Lira, o nome *Chiquinha Gonzaga* expressava a tentativa de ambos de colocar a personagem em seu devido lugar: para ele, a imagem modelar de mãe “bem brasileira”, cuja história de vida empanaria as saliências de uma trajetória errática; para ela, a “grande compositora popular”, lembrança fugidia de um passado preconceituoso e promessa republicana de um tempo “escandalosamente” livre, inauguraria a noção da *autora* moderna: inspirada, incansável e ciente de seus direitos de cidadã.

Ao referir-se a ela simplesmente como “Chiquinha”, Mariza Lira evoca uma *persona*²⁵⁶ inscrita na dupla relação entre categorias sociais e temporais – ou, se quisermos, entre “povo” e “elite” e “passado” e presente”. Imiscuída no espaço urbano e em sua música, a “compositora-folclorista” teve a excepcionalidade creditada à capacidade de destacar-se do mesmo povo para o qual compôs e para o qual venceu. Estando “a frente de seu tempo” em relação às demais mulheres e artistas, ela era singularizada ao mesmo tempo em que inaugurava uma tradição da qual era a pioneira. Essa sensação de proximidade e afastamento simultâneos que o/a leitor/a obtém do contato com a biografia é o principal efeito da *persona* de Chiquinha Gonzaga: a força simbólica de seu nome, ao se espriar pela intimidade simples do apelido e pela notoriedade altissonante do sobrenome, fixa a ideia de alguém a meio caminho de mundos sociais diferentes, porém reconciliados sob uma ideia de nacionalidade incrustada no folclore e na “cultura popular”.

V

Talvez por excesso de zelo ou mesmo ciúmes, João Baptista recuperou com Mariza Lira os documentos que entregara a ela em meados de 1930. Com exceção de um broche de Chiquinha, que ele ofereceu à biógrafa em agradecimento por seu trabalho, as cartas, as fotografias e os recortes de jornal voltaram ao apartamento da Praça Tiradentes, onde se

²⁵⁶ Refiro-me ao conceito brilhantemente esboçado por Marcel Mauss em “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’” (2003) e retrabalhado de maneira não menos brilhante por Luís Felipe Sobral em relação à construção social da *persona* cinematográfica do ator norte-americano Humphrey Bogart (2015).

misturaram com os pertences de Joãozinho²⁵⁷. A iniciativa de dar-lhes algum destino além do esquecimento veio em uma carta de outubro de 1960. Nela, o proprietário do acervo pede ao amigo Djalma Bittencourt, presidente da SBAT à época, que este lhe faça o “obsequio de, quando eu morrer, acontecimento que por certo não demorará muito a se verificar pois já estou velho”²⁵⁸ atender a alguns pedidos em nome da amizade. O desejo de ser sepultado ao lado da “saudosa mãe”, no Cemitério da Irmandade de São Francisco de Paula, no Catumbi, e a aflição quanto ao destino da esposa, Dona Amélia, atestam o tom testamentário da carta, infundido por um pressentimento mórbido que seria confirmado em menos de um ano. Ao dar cabo a todos os seus pertences, inclusive a “máquina de escrever, mesinha e escrivaninha”, que ficaram para o amigo Djalma como lembrança, Joãozinho explicou detalhadamente o que devia ser feito com sua documentação e os objetos de Chiquinha.

O piano, banco e armarios onde se acham arquivados os retratos, peças, musicas, recortes de jornais, livros com dedicatórias, inclusive um pequeno arquivo contendo cartões de registro de peças e de musicas, com a indicação dos números das pastas e das peças, musicas que estão dentro do armario, e os quadros de retratos de pessoas da família, que se acham no meu escritório, tudo enfim deve ser remetido para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, antigo Assírio, pois já me entendi a respeito com a respectiva Diretoria, a quem fui apresentado por Luiz Peixoto”²⁵⁹.

O interesse em objetivar a memória da maestrina transformando-a em um arquivo propriamente dito já era vislumbrado por João Baptista em 1960. Doar o piano, os manuscritos e as fotografias de Chiquinha Gonzaga à Diretoria do Teatro Municipal, espaço que sintetizava as conquistas de sua carreira, estava longe de ser um gesto banal. Enquanto as décadas de 1940 e 1950 assistiram à “era de ouro” do samba, capitaneada por figuras como Sinhô, Noel Rosa e Francisco Alves, desenrolou-se o gradativo ocaso da primeira geração dos chorões²⁶⁰. A exposição de objetos biográficos da “grande compositora popular brasileira” seria uma forma de trazê-la de volta ao imaginário cultural de um “povo” que, embora não

²⁵⁷ Contou-me Edinha Diniz que, dentre esses pertences, havia uma fotografia de Mariza Lira dedicada a João Baptista. “Aquela foto está no acervo, no IMS”, disse ela, “talvez se possa localizá-la; ela estava, originalmente, em uma pasta de fotos (Pasta n. 51) com o título Álbum de fotografias: ‘retratos que acompanharam Chiquinha desde 1898 e dos quais tinha grande ciúmes’. Claro que esse título foi dado por Joãozinho e, no caso da foto de Mariza Lira, não é verdade, pois Chiquinha faleceu em 1935 e a foto tem a data de 1937”. Embora qualquer sugestão de um envolvimento entre ambos seja enfaticamente desmentida por Dona Luiza na entrevista que concedeu a Edinha e Wandrei Braga, é possível ver nessa demonstração de afeto um sinal da boa relação que os dois mantiveram.

²⁵⁸ Carta de João Baptista a Djalma Bittencourt. 19/10/1960. CG_51_57_001 (“Acervo Chiquinha Gonzaga”/Instituto Moreira Salles).

²⁵⁹ *Idem, ibidem*.

²⁶⁰ Cf. Marc Hertzman, *Op. Cit.*

fosse mais o mesmo de meia década atrás, ainda se lembrava de um ou dois versos de “O Abre Alas!”.

Com o falecimento de João Baptista, apenas parte dos itens relacionados na carta de 1960 foi entregue a seu destinatário, e mesmo aqueles que não se perderam, jamais chegaram ao museu do Teatro Municipal. A razão de tais desencaminhamentos, embora obscura, leva a crer que decorreu da relação próxima entre velhos amigos. Edinha Diniz, primeira pessoa a pesquisar diretamente o acervo de João Baptista em 1977, relatou-me parte de sua experiência entre os corredores da SBAT.

Acredito que o Sr. Djalma Bittencourt, responsável por sua guarda, tivesse suas razões para não fazer a entrega ao Museu dos Teatros, segundo recomendação de Joãozinho por escrito. Uma delas seria a relação muito próxima entre os dois, incluindo sociedade comercial, o que poderia significar a existência no acervo de documentação reservada que não lhe interessasse que viesse a público. Creio que isso o fez esperar por alguém da sua confiança para abrir os pacotes. Digo isso porque ele acompanhou cada passo das minhas descobertas, indo mesmo, com muita frequência, à sala da biblioteca da SBAT onde eu trabalhava, além de ter imposto a condição, desde o primeiro momento, de que eu procedesse ao inventário do material. Me pareceu claro que ele queria conhecer o conteúdo, principalmente do arquivo, ou seja, da parte de documentação.

Ocupando o cargo de superintendente da SBAT, Djalma Bittencourt aguardou longos dezesseis anos até que encontrasse alguém apto a revelar-lhe o conteúdo das pastas de Joãozinho, trancafiadas na sala da Diretoria da Sociedade e distantes da curiosidade alheia. Edinha Diniz, cumprindo a condição que lhe impuseram, deu contorno definitivo ao acervo, inventariando todos os seus documentos²⁶¹. O cotidiano de trabalho intenso e cuidadoso, ocorrido entre 1977 e 1983, acabou estreitando o vínculo entre Djalma e Edinha, permitindo-a o acesso a papéis pessoais de João Baptista ausentes nas pastas e que, posteriormente, foram anexados ao acervo²⁶². Ao final da pesquisa, Edinha havia conseguido acondicionar todo o material segundo o critério de seu primeiro idealizador. Até mesmo os números originais das pastas foram preservados. Ainda assim, não houve interesse em levá-lo a público – o que traria custos incabíveis para a Sociedade –, tampouco em transferi-lo para alguma instituição

²⁶¹ Em suas fichas de pesquisa Edinha contabiliza “17 pastas” contendo “fotos de artistas, amigos e alunos; recortes de jornais (1885-1947); versos; publicações teatrais; livros de compra de direitos autorais e correspondência” (Arquivo Pessoal Edinha Diniz).

²⁶² Entre esses papéis estão a dedicatória de “Desejos”, de 1899; a carta de Chiquinha Gonzaga de 20/01/1920 endereçada a seus filhos e o dactiloscrito em que Joãozinho conta, com português sofrível, as circunstâncias da morte de Chiquinha.

que se incumbisse dessa tarefa. Com o passar dos anos, o relativo desconhecimento por parte das sucessivas diretorias da SBAT a respeito do acervo comprometeu a continuidade de sua manutenção e tornou seu destino incerto até 2005, ano em que o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro manifestou interesse pelo material e recebeu sua guarda definitiva²⁶³.

VI

“O contexto está dentro e fora do arquivo”²⁶⁴. Com esta afirmação, o historiador e antropólogo Nicholas Dirks desestabiliza uma célebre convenção historiográfica acerca da “santidade primária” dos tombos e salas de registros. Imaginados como guardiões da “verdade histórica”, esses espaços teimam em fugir à análise do/a pesquisador/a justamente por oferecerem-lhe materiais necessários a outras análises. A possibilidade de “conhecer o passado” vasculhando suas caixas e estantes, aliada à opacidade de sua constituição, dão a impressão de um contato não mediado a temporalidades diversas que, nuas, precisarão ser costuradas à trama histórica do “contexto”.

Olhar os arquivos por “dentro” e por “fora”, entendendo-os previamente como fruto de elaborações discursivas e disputas de sujeitos concretos, implica afastar-se da concepção de um “ser encarnado da factualidade”²⁶⁵ e ir em direção à desnaturalização de seus princípios constitutivos. No caso do *Acervo Chiquinha Gonzaga*, “a tendência a associar os arquivos pessoais à ‘memória individual’, a interpretá-los, unicamente, como acúmulos que documentam as atividades do titular ou revelam dimensões da sua personalidade, parece prevalecer”²⁶⁶. Quem o visita nas belas dependências do Instituto Moreira Salles, no Rio de

²⁶³ Com a morte de Djalma Bittencourt em 1987, o acervo – que fora propriamente acomodado em grandes arquivos de aço – foi removido da sala de estudos da biblioteca da SBAT, embalado em sacos plásticos e depositado em um dos corredores da instituição a mando de Neide Barros, responsável pela gestão subsequente. Talvez com o intuito de angariar fundos para a SBAT, à época com sérios problemas financeiros, Neide elabora um projeto cultural tendo como carro-chefe a revitalização do acervo. O projeto, não obtendo sucesso, é engavetado. Em 1999, Edinha escreve uma carta a Carlos Eduardo Novaes, candidato à presidência da SBAT, a propósito do acervo, na tentativa de dar-lhe uma outra finalidade. Em 2001, deliberou-se sobre a criação de um certo “Instituto Chiquinha Gonzaga” que teria como finalidade exclusiva angariar recursos para a SBAT. A proposta dividiu a opinião de seus membros, provocando reações decididamente contrárias à sua aprovação. Enfim, em 2005, Humberto Franceschi entra em contato com a direção do Instituto Moreira Salles que se interessa prontamente pela guarda do acervo, oficializando a transferência em outubro daquele ano.

²⁶⁴ DIRKS, *Op. Cit.*, p.42.

²⁶⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, 2009[1962], p.269.

²⁶⁶ HEYMANN, *Op. Cit.*, p.69.

Janeiro, repara inadvertidamente em múltiplas camadas de sentido contemporizadas pela figura que o nomeia. Sobrepostas, elas ocultam o caráter incontornavelmente coletivo da “memória individual”, sublinhando o presentismo pioneiro de Chiquinha Gonzaga; desdobradas, elas deflagram interesses e negociações íntimas, “procedimentos labirínticos e protocolos profissionais”²⁶⁷. A natureza múltipla do *Acervo*, armazenando documentos pertencentes a diversas pessoas em diferentes tempos, evidencia, ao mesmo tempo, a ambiguidade entre Chiquinha e Joãozinho, a cumplicidade entre Joãozinho e Mariza Lira e a confiança de Djalma Bittencourt em Edinha Diniz. As relações entre essas personagens, longe de serem adjacentes à memória da compositora, constituem-na de maneira inquebrantável. Elas são o “contexto” por dentro do arquivo.

É impossível, portanto, hipostasiar o *Acervo* apenas como o repositório de informações sobre “a primeira maestrina do país”. Sem dúvida, dele conseguimos estabelecer alguns nexos históricos indispensáveis à reconstrução de uma experiência social determinada, mas somente tendo em vista um conjunto de relações sociais que em muito extravasa o ponto de vista limitado de uma única vida. Caso contrário, nos restaria apreendê-lo segundo a perspectiva laudatória da grandeza pessoal, aquele “algo misterioso” que, segundo Norbert Elias, verteria obscurantismo sobre os papéis. Mais do que pistas silenciosas, os arquivos contêm pistas silenciadas; mais do que histórias por contar, eles possuem histórias já contadas.

²⁶⁷ DIRKS, *Op. Cit.*, p.49.

Catete em ré menor

ou

A invenção do público

“O Brasil não tem povo. Tem público”.

(Lima Barreto)

I

A noite de 26 de outubro de 1914 foi sonora em todas as suas dimensões. Celebrando o quatriênio de Hermes da Fonseca na presidência, a então primeira dama Nair de Teffé (1886-1981) animou os espíritos ilustres e oficiais de seus convidados com uma programação musical um tanto inusual para a ocasião. No repertório que incluía peças do compositor Arthur Napoleão e uma das célebres *Rapsódias* do húngaro Franz Liszt, praxes de qualquer

ambiente “elevado” da Primeira República, figurava timidamente um tango²⁶⁸ para violão a ser executado pela própria “*Mme. Nair Hermes*”²⁶⁹ em pleno Palácio do Catete.

Não era a primeira vez que certo “sotaque” popular se insinuava na prosódia da elite política do Rio de Janeiro. Em maio do mesmo ano, o casal presidencial recebeu, no Palácio do Governo, Catulo da Paixão Cearense para um sarau no qual estavam presentes nomes que iam de José Gomes Pinheiro Machado a Oscar Guanabarro, representantes respectivamente das cúpulas política e artística da República. Poeta, letrista e personalidade incontornável entre os artistas de seu tempo, “Catullo”²⁷⁰, como era conhecido entre seus pares, era um amante adicto das modinhas brasileiras²⁷¹ e fez de sua carreira um gesto a favor da legitimação desse gênero enquanto expressão da cultura popular brasileira, chegando até mesmo a receber de Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, a alcunha de “Ghandi da modinha brasileira e dos poemas sertanejos”²⁷². Com espírito aguerrido de trovador, Catullo fez ecoar pelas salas do palácio um som diverso do erudito habitual, para contentamento dos convidados e inclusive do presidente, seu admirador confesso²⁷³.

O relativo sucesso do recital de maio seria mais do que suficiente para ensejar uma nova *soirée*. Recorrendo à memória, Nair de Teffé conta ao historiador Paulo César dos Santos que

Catullo, depois do estrondoso sucesso alcançado no recital realizado no Palácio de Catete, pediu-me para interpretar alguma música nossa. Não havia partitura para

²⁶⁸ A palavra “tango” – ou “tango brasileiro” – não circunscreve com precisão um gênero dentro da história da música brasileira. Ele pode, contudo, ser genericamente caracterizado por sua estrutura binária *sincopada*, isto é, em que a acentuação do tempo forte do compasso ocorre na segunda semicólcheia ao invés da primeira, como na polca europeia. No entanto, outros nomes designam formas musicais semelhantes, como o *maxixe*, o *batuque*, o *cateretê* e o *choro*, indicando que a nomeação desse material musical era objeto de disputa entre produtores culturais da época, ora mitigando ora pontuando a presença de hierarquias simbólicas e relações de poder no campo da cultura. O pianista Ernesto Nazareth, por exemplo, compunha canções que correspondiam ao gênero binário sincopado, mas recusava-se a chamá-las de “maxixes”, preferindo o termo *tango* dadas as suas intenções de ocupar um lugar dentro do campo da produção simbólica que o aproximassem do estilo erudito.

²⁶⁹ O programa da recepção oficial foi publicado no jornal *A Rua*, em 6 de novembro de 1914.

²⁷⁰ A referência a artistas e intelectuais a partir de seus nomes pessoais denota, como sugere Heloisa Pontes (2010) um acúmulo de prestígio e notoriedade provenientes da reconversão bem-sucedida de capital social e simbólico.

²⁷¹ Apesar da origem portuguesa, a modinha, gênero musical no qual se canta geralmente acompanhado de violão ou outro instrumento de cordas, foi muito popular no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Recuperar as principais linhas históricas que amarram a modinha à história da música brasileira foge aos meus propósitos neste capítulo. Vale apenas ressaltar que, desde o século XVIII, este gênero musical já era identificado no Brasil através de relatos escritos e, desde então, foi associado tanto à condição *popular* quanto *mestiça* daqueles que dele faziam uso. Também à modinha sempre esteve associado o *lundu*, gênero de origem africana com presença marcante de percussões e uma rítmica *sincopada*. Acredita-se que o choro enquanto gênero musical é devedor tanto da polca búlgara quanto do lundu. Uma excelente recapitulação da história desses dois gêneros é feita por Carlos Sandroni em *Feitiço Decente* (2001).

²⁷² PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Edições Funarte: Rio de Janeiro, 2009 [1936], p.58.

²⁷³ SANTOS, Paulo César. *Nair de Teffé, símbolo de uma época*. Sermograf: Petrópolis, 1983, p.44.

piano e violão das músicas de nossos compositores daquela época. Catullo falou com Chiquinha Gonzaga, grande maestrina, que escreveu especialmente para mim a partitura para violão e piano do seu famoso “Corta-Jaca”.²⁷⁴

Em 1914, se o “Corta-Jaca”, subtítulo da canção e espécie de seu codinome, já era “famoso”, é porque havia circulado um bocado até chegar às mãos da primeira dama. Composta por Chiquinha Gonzaga originalmente para a opereta *Zizinha Maxixe*, em agosto de 1895 (que gozou de pouca repercussão²⁷⁵), a música foi editada em abril de 1899 sob o selo da Casa Vieira Machado, um dos poucos estabelecimentos do Rio de Janeiro responsáveis pela publicação de partituras musicais. De lá para cá, o tango para piano “O Gaúcho”, título oficial, fora incluído na revista *Cá e lá*, de 1904, e entoado pela população carioca em “chopes berrantes”, espaços de sociabilidade e divertimento das classes baixas onde a preferência era por música nacional²⁷⁶. Por fim, devido ao sucesso de *Cá e Lá*, Fred Figner, proprietário da Casa Edison – primeira empresa fonográfica do Brasil – gravou duas versões da canção em seu pequeno estúdio na afamada Rua do Ouvidor, coração do Rio de Janeiro²⁷⁷.

Mas “O Gaúcho” ouvido e cantarolado na rua adquire significados muito diferentes quando executado na “casa” de Marechal Hermes e Dona Nair. Chega mesmo a *soar* diferente. Na noite de 26 de outubro, os acordes sincopados do tango foram seguidos do ruído das palmas e do escárnio. As palmas vieram das mãos dos presentes: além do presidente da República e do maestro Arthur Napoleão, Nícia Silva, professora de canto da primeira dama, Leopoldo Duque Estrada e o maestro Ernane de Figueiredo, todas elas figuras associadas ao Instituto Nacional de Música, espécie de farol que nortearia os rumos da música erudita no Brasil durante parte do século XX²⁷⁸.

Já o escárnio veio dos jornais, obstinados a “criticar, de muitos e diferentes modos, a inclusão do tango magnífico no programma de uma festa diplomatica”²⁷⁹ e tratando rapidamente de vincular o malfadado evento à gestão atribulada de Hermes da Fonseca. Veio também, de forma mais cáustica e severa, da boca do senador Rui Barbosa, que num discurso em sessão do Senado Federal, ridicularizou a música e a festividade ao redor dela.

²⁷⁴*Ibidem*, p.45. A entrevista foi concedida ao autor em 1977, quatro anos antes da morte de Nair de Teffê.

²⁷⁵ FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapu: 2002, p.154.

²⁷⁶ DINIZ, 2009, *Op. Cit.*, pp.225-228.

²⁷⁷ FRANCESCHI, *Op. Cit.*, p.149.

²⁷⁸ Criado em 1841 por iniciativa de Francisco Manuel da Silva, o Imperial Conservatório de Música, única instituição especializada em formação erudita durante o Império, tornou-se, com o advento da República, o Instituto Nacional de Música. Transformações significativas em sua estrutura administrativa fizeram com que o antigo Conservatório, subordinado à Escola de Belas-Artes, agora galgasse a dianteira na consolidação da música erudita nacional.

²⁷⁹ *A Rua*. 6/11/1914.

Uma das folhas de hontem estampou em *fac-simile* o programma da recepção presidencial em que, deante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelles que deviam dar ao paiz o exemplo das maneiras mais distinctas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas, o *corta-jaca* de que eu ouvira fallar há muito tempo, que vem a ser elle, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as dansas selvagens, a irmã gemen do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciaes o *corta-jaca* é executado com todas as honras da musica de Wagner, e não se quer que a consciência deste paiz se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!²⁸⁰

O tom mordaz que Rui Barbosa emprega em seu comentário parece ir além de um exercício desinteressado de crítica musical, bem como escapa ao teor puramente pessoal de rugas entre adversários políticos²⁸¹. Valendo-se de um ataque pontual e certo ao evento no Catete e deflagrando de maneira inconformada a decadência moral à qual se submeteram o dirigente da nação e a “mais fina sociedade do Rio de Janeiro”, o senador baiano vocaliza em sua diatribe diversas das tensões constitutivas da experiência republicana brasileira nas primeiras décadas do século XX. Tensões essas que estarão presentes não apenas em discursos inflamados no Senado, mas que coordenarão práticas de controle e estratificação sociais, reconfigurarão de modo perene o espaço urbano da capital e serão responsáveis não só pelo redesenho de algumas categorias culturais, mas, como procurarei sugerir ao longo deste capítulo, na *imaginação* de outras.

II

Foi Benedict Anderson quem apontou para a centralidade do ato de imaginar no processo de constituição das nações modernas. Recusando um “nacionalismo com ‘n’ maiúsculo”²⁸², fruto de visões universalistas acerca da emergência e desenvolvimento desse fenômeno, Anderson argumenta que, ao serem imaginadas por seus habitantes enquanto

²⁸⁰ É possível ter acesso ao conteúdo integral do discurso de Rui Barbosa a partir de duas fontes. A primeira são os Anais do Senado Federal, Volume VII, onde constam as sessões de 1 a 30 de novembro de 1914. A segunda é a edição de 8 de novembro de 1914 do jornal *A época*, páginas 1 e 2.

²⁸¹ De fato, entre Rui Barbosa e Hermes da Fonseca não faltaram motivos para desavenças. Cinco anos antes os dois foram oponentes na campanha de sucessão presidencial – a primeira a produzir turbulência na constelação do “café com leite” –, à qual o primeiro, engajado em sua Campanha Civilista, opôs-se ferozmente à intervenção do Exército na política nacional. Segundo Boris Fausto, Rui Barbosa representou “a luta da inteligência pelas liberdades públicas, pela cultura, pelas tradições liberais, contra o Brasil inculto, oligárquico e autoritário” (FAUSTO, 2007, p.271).

²⁸² ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991, p.5. Tradução minha: “Nationalism-with-a-big-N”.

comunidades “inerentemente limitadas e soberanas”²⁸³, as nações não corresponderiam meramente ao resultado de arranjos políticos ou cálculos econômicos os quais a ideologia nacionalista trataria de apreender e converter em “discurso”, mas seriam também produtos de *invenção* no plano das representações coletivas. Mobilizando instituições de poder como censos, mapas e museus na elaboração das narrativas nacionais, os nacionalismos (ou “nacionalidades”) seriam artefatos culturais particulares cujos conteúdos históricos divergiriam necessariamente, fazendo da imaginação algo indissociável tanto da cultura quanto da política.

Tal como empreendida por Anderson, a formulação “em espírito antropológico” do tema da nacionalidade pode nos ser útil para entender em que medida “cultura” e “política” estavam articuladas nas primeiras décadas da república. Episódio de natureza fosfórica e controversa, o advento do regime republicano marcou o clímax de inúmeros conflitos que se arrastavam Império adentro. “Tendências federalistas, movimento republicano, crise religiosa, questão militar, problema servil, sucessão imperial, predomínio político de uma aristocracia decadente, ascensão de novas camadas oligárquicas, urbanização[...]”²⁸⁴ eram alguns dos problemas que enfrentava o *Ancien Régime* brasileiro. Após o “salve a república!” de 15 de novembro, seguiu-se uma longa tarefa de legitimar a nova situação política perante o grosso da população, que pouco ou nada havia interferido em sua proclamação.

José Murilo de Carvalho denominou essa tarefa de uma “batalha de símbolos e alegorias”²⁸⁵ na qual se digladiavam setores da intelectualidade republicana (liberais e positivistas, para citar dois) visando à constituição de um *imaginário* popular que falasse a língua do novo regime. Realizar essa façanha era tão importante quanto assegurar o controle oligárquico dos grandes proprietários rurais e alijar camadas sociais desprivilegiadas da engrenagem democrática representativa. Não é à toa que José Murilo de Carvalho vincula o fracasso dos intelectuais em forjar tal imaginário à inexistência de um “sentimento de nação”²⁸⁶ que pudesse alicerçar o desenvolvimento de um modelo eficaz e legítimo de república, fosse este de feitio liberal ou sociocrático.

Entre os “símbolos e alegorias” que serviram de munição a essa batalha discursiva pela definição de um *eidós* e um *ethos* republicanos, conhecemos bem as figuras do herói, da

²⁸³ *Ibidem*, p.6. Tradução minha: “*inherently limited and sovereign*”.

²⁸⁴ CARONE, Edgard. *A República Velha II: Evolução Política (1889–1930)*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977, p.25.

²⁸⁵ CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.10.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.32.

bandeira e do hino nacionais. De natureza análoga aos censos, mapas e museu os quais Benedict Anderson se refere, podemos ver em Tiradentes, a flâmula de Debret e a obra de Francisco Manuel da Silva expressões simbólicas de um pacto social claudicante, sempre às voltas com o passado colonial, imperial e escravocrata. Creio que a partir do estudo desses símbolos e dos discursos sobre eles é possível entrever quais eram as principais contradições que davam corpo à lógica social da imaginação republicana.

Este capítulo leva adiante a ideia da construção de um imaginário popular procurando desdobrar a “noite do Corta-Jaca” dentro da cosmologia carioca e na intersecção entre política e cultura. Meu intuito é compreender como a escolha de uma peça musical em uma cerimônia oficial – e, posteriormente, sua crítica e repercussão na imprensa – diz algo sobre as ansiedades de certos grupos intelectuais. O discurso de Rui Barbosa e tudo o que se falou nos jornais (e fora deles) sobre a *soirée* de 26 de outubro mostram, como sugeriu Carlos Sandroni, que “alguma coisa se movia”²⁸⁷ na sociedade carioca. De fato, os diversos significados e lugares sociais que a música erudita e não erudita ocuparam nos primeiros anos do século XX apontam para mudanças expressivas nos modos de produção cultural do Rio de Janeiro.

Se desde a instalação da corte joanina, em 1808, o gosto pela música europeia fora cultivado como expressão de etiqueta e civilidade e usado como princípio de distinção social pela aristocracia luso-brasileira, ele não havia perdido seu sentido fundamental cem anos depois²⁸⁸. Quando o senador baiano deixa clara a superioridade da “música de Wagner” em relação ao “Corta-Jaca” de Chiquinha Gonzaga, o que vem à tona é o contraste entre o caráter edificante da primeira e a “selvageria” do segundo. O que mudou efetivamente foi a composição da audiência. Eis que surgia o *público* moderno brasileiro.

Segundo Erich Auerbach, a França do século XVII assistira à emergência de um novo significado para tal termo. Originalmente associado às noções de “bem comum” e “Estado”, presentes na tradição filosófica contratualista, *le public* passou a denotar a “plateia de teatro já formada e pronta para assistir à peça”, transitando, assim, da “esfera pública no sentido político”, espaço da representatividade, para a “esfera pública em sentido *publicista*”²⁸⁹, espaço da representação. No entanto, o deslizamento semântico de *le public* só adquire concretude analítica para Auerbach quando conjugado a um termo muito recorrente na literatura da época: *la cour et la ville*. Tomados respectivamente como frações específicas da “corte” e da “cidade”, o binômio aludia a uma espécie de “unidade cultural” resultante do

²⁸⁷ SANDRONI, *Op. Cit.*, p.89.

²⁸⁸ MONTEIRO, *Op. Cit.*.

²⁸⁹ AUERBACH, Erich. “La cour et la ville”. *Ensaio de Literatura Ocidental. Filologia e Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007. Grifo meu.

equilíbrio tenso entre nobreza e setores abastados da burguesia, no qual a relação entre o soberano e a aristocracia togada indicava a interdependência entre o poder simbólico da realeza e o poder econômico burguês²⁹⁰.

Embora reduzida a “apenas um círculo em do torno do rei” e esvaziada de suas prerrogativas políticas, a nobreza ainda se encarregava da atmosfera cultural da corte. Do outro lado, a alta burguesia, “alienada de sua função original como classe produtiva”²⁹¹, inspirava em seus membros o desejo de aceder à posição de *honnête homme*, arquétipo da pessoa moral refinada e avessa às atividades mundanas. Reunidos nos salões e teatros parisienses, homens e mulheres estabeleciam relações em que “o sentimento de hierarquia de classe dissolvia-se numa atitude pouco perceptível, mas cuidadosamente cultivada por ambos os lados, em que as distâncias eram mantidas”²⁹². Como espectadores da mesma plateia, burguesia e aristocracia fundiam-se formando um “público” relativamente homogêneo e informado pelos valores de uma educação humanista interdita à maioria da população.

Ao enfatizar a contradição entre o amplo alcance do significado de *la cour et la ville* no imaginário francês e seu caráter socialmente circunscrito, Auerbach mostra como a formação da noção de público “no sentido publicista” deve-se ao papel central da produção simbólica (no caso, o teatro) na constituição da experiência social. Frequentado por grupos não representativos do “povo”, o teatro tinha seu duplo na intrincada *mise-en-scène* da corte, corroborando o imbricamento entre cultura e política enquanto dimensões constitutivas da vida social.

Operando de maneira semelhante, minha aposta é que, nos anos que sucedem a proclamação da República, uma nova ideia de “público” será aos poucos inventada por setores da intelectualidade. Ele não será nem o resultado da relação entre duas classes decadentes, pois nossa aristocracia, que nunca fora hereditária, havia sido completamente desmembrada com o fim da monarquia, nem expressará uma “unidade cultural”, algo impossível para uma nação à qual faltava um “sentimento” identitário anterior. Mas será um público imaginado como “plateia” e portador de certo “sentido publicista”, uma vez que através do teatro e de seus pensadores (dramaturgos, críticos e empresários) seus contornos tornar-se-ão mais claros. Enquanto alvo das disputas pela legitimidade do novo regime, o

²⁹⁰ A aristocracia de toga é uma fração da nobreza que surge no século XV e que obtém seus títulos não mais através da hereditariedade, mas mediante pagamentos ao rei. Devido à queda dos rendimentos fixos das terras, a realeza deixa de ser a distribuidora de propriedades rurais e passa a oferecer títulos de nobreza, muito caros (o duplo sentido é evidente) às camadas mais elevadas da burguesia urbana, ávidas a imiscuírem-se nos círculos reais.

²⁹¹ *Ibidem*, p.268.

²⁹² AUERBACH, *Op. Cit.*, p.250.

público moderno dará corpo e voz à ideia sobre as possibilidades de existência – imediatas e futuras – de um governo de *cidadãos* e, sobretudo, de *cidadinos*.

Dessa aposta seguem duas implicações. A primeira delas decorre da noção formulada pelo historiador Adrian Gorelik de que “as cidades e suas representações se produzem mutuamente”²⁹³. A isso equivale dizer que o plano simbólico não deve ser dissociado do material, ou ainda, não deve corresponder a um ponto de fuga imagético, sonoro ou literário das relações sociais *reais*, pois a dialética entre ação e representação é o que dá vida a qualquer processo sociocultural. A outra implicação tomo de empréstimo de Carl Schorske. Em *Viena fin de siècle*, ele indica a possibilidade de uma história social das ideias ou da cultura a partir do entrecruzamento da *trama*, o movimento sincrônico que relaciona diferentes produções artísticas e sistemas de pensamento coetâneos, e da *urdidura*, o movimento diacrônico, que relaciona tais sistemas com aqueles que os antecederam²⁹⁴. Conselho metodológico vigoroso se buscamos, na análise dos objetos e sujeitos da cultura, a heterogeneidade e a transformação. Permanecer somente no polo da sincronia nos impediria de ver continuidades e rupturas processuais importantes de um determinado campo cultural e sua luta por autonomia em relação ao campo do poder²⁹⁵. Da mesma forma, apostar todas as fichas em um historicismo atento exclusivamente à “evolução” das ideias pode iludir o pesquisador e levá-lo a pensar que as mesmas não têm espessura social e que sua história apenas dispõe de maneira inteligível o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento, sem se dar conta que ideias, valores e práticas só existem uns em relação aos outros.

III

Visitando a imprensa nos dias subsequentes à recepção presidencial vemos opiniões duras ganharem as páginas dos principais jornais da capital:

Se o Sr. marechal Hermes, na sua residencia particular, no seio da sua intimidade, entre seus amigos mais intimos, tivesse agarrado o violão e tocado o *Corta-jaca* ou outra musica mais immoral, nós não tinhamos nada com isso. Mas como S. Ex. fez esta coisa em presença do corpo diplomatico, no palacio do Cattete, que é a residencia, não do Sr. Hermes, mas do primeiro magistrado da Nação, assiste-nos o

²⁹³ GORELIK, Adrian. “Historia de La ciudad y historia intelectual”. *Prismas, revista de historia intelectual*, n.3, 1999, p. 209-223.

²⁹⁴ SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

²⁹⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*, 1992.

direito de fazer considerações a respeito do papel ridículo a que S. Ex. sujeitou não a sua pessoinha, mas a figura do presidente da Republica”²⁹⁶.

Não se tratava de um tabloide. As “considerações” do editorial supostamente se justificariam dado o caráter público do evento; era algo que incitava nos cidadãos um posicionamento justamente por crer-se que ia além do âmbito privado, onde ninguém teria “nada com isso”. Despertasse incômodo ou admiração, o *Corta-Jaca* executado no Palácio do Catete não poderia passar despercebido porque, mais do que quebrar protocolos oficiais, ele embaralhou contextos considerados contrastivos e, sobretudo, mutuamente excludentes.

Continua o editorial de *A Rua*:

O Cattete deve ser um lugar de respeito. Lá dentro não podem caber os requebros lascivos de uma musica do quilate do *Corta-jaca* [...] Não podia caber no Cattete em hora nenhuma, quanto mais n’uma recepção diplomatica.

Dosando moralismo e derrisão, os editores do jornal emitem sua opinião com base em um paradoxo estruturante: assim como o Palácio do Catete era, ao mesmo tempo, “residência particular” e sede do governo, o “Sr. Hermes” era também o “primeiro magistrado da Nação”. Em um espaço de duplo sentido, interioridade e exterioridade borravam-se de acordo com a situação, dando margem tanto ao clima informal e íntimo do lar quanto ao “lugar de respeito” regido segundo valores públicos e impessoais.

Nair de Teffé expressa bem o caráter dúbio de seu novo endereço.

Ao abrir os salões do Palácio do Catete para receber os nossos amigos e parentes, abri-o como se fosse a *sala de visitas da nossa casa* [...] Na nossa casa, recebemos na sala de visitas ou na copa quem se bem nos entender e quiser. Por que no Palácio do Governo, onde estávamos residindo, não podia isso acontecer?”²⁹⁷

Em 1914 Nair de Teffé havia passado mais tempo de sua vida na França do que no Brasil. Filha legítima da aristocracia carioca, ela recebeu do pai, o Barão de Teffé, uma educação humanista que lhe dera o verniz dos estudos clássicos bem como as habilidades artísticas de desenhista e caricaturista²⁹⁸. Quando regressa ao Rio de Janeiro, em 1903, ela cultivava grande interesse por teatro e música, além da pintura, e o capital social e cultural que havia acumulado durante os dezesseis anos que passou na Europa conferiram-lhe as

²⁹⁶ *A Rua*. 1/11/1914.

²⁹⁷ SANTOS, *Op. Cit.*, p. 44. Grifos meus.

²⁹⁸ OLIVEIRA, Cláudia de. “Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada”. In: SIMIONI et al. (orgs). *Criações Compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014, p.31.

chancelas simbólicas para frequentar as rodas mais bem frequentadas da cidade. Em 1913, o Presidente Hermes da Fonseca, recém-viúvo de sua primeira esposa, vai até a casa do Barão de Teffé em Petrópolis e conhece Nair, então com 27 anos. Do primeiro encontro surge o pedido de casamento que se consuma em poucos meses – talvez devido aos dotes excepcionais da jovem, talvez pela ansiedade do marechal em contrair novas núpcias, talvez por ambos.

De todo modo, no ano seguinte, quando passou a residir no Palácio do Catete, a primeira dama respirava um ar moderno – um tanto rarefeito nos cômodos de sua nova casa –, antenado com as transformações em curso no microcosmo cultural da capital. Quando ouviu da boca de Catullo “tenha um repertório mais brasileiro, mais regional” e, seguindo rapidamente o conselho do amigo, promoveu um “programa de coisas brasileiras”²⁹⁹, Nair não apenas era capaz de dimensionar a importância candente de manifestações “populares” dentro da cultura da *Belle Époque* carioca – coisa que ela já entrevia e ensaiava em algumas de suas caricaturas³⁰⁰ – como detinha os meios materiais e simbólicos para impulsioná-las e dar-lhes uma visibilidade *oficial*.

Na medida em que o ato de “residir” implica na espacialização das relações sociais travadas dentro de um espaço que se torna expressão das subjetividades de seus habitantes, seria impossível para o casal presidencial fazer do Catete mero simulacro da República e local de “relacionamentos convenientemente personalizados”³⁰¹. Referindo-se aos salões do Palácio como “a sala de visitas da nossa casa”, a primeira dama infundiu a este ambiente a intimidade da moradora e da esposa do “Sr. Hermes”.

Para a maioria dos lares de elite urbanos, o espaço da sala de visitas é o centro irradiador da familiaridade. É lá que a noção de grupo doméstico traduz-se simbolicamente através da mobília, dos adereços e sua *exibição*. Enquanto cômodos como o escritório requerem silêncio e certo isolamento para “funcionarem” bem, “a sala de visitas é o lugar da *performance* feminina”³⁰², na qual anfitriãs recebem seus convidados e os entretêm com boa conversa e músicas facilmente reconhecíveis. Na sala, tudo deve combinar de modo

²⁹⁹ Depoimento de Nair de Teffé ao MIS-RJ *apud* OLIVEIRA, *Op. Cit.*, p.51.

³⁰⁰ Cláudia de Oliveira mostra como algumas caricaturas de Rian, pseudônimo de Nair de Teffé, possuem um traço que as aproximam do *grotesco*, salientando nos corpos retratados aspectos de uma sexualidade enxovalhada. *Hermes Nu*, obra exposta postumamente, é o exemplo analisado pela autora para indicar o trânsito da artista entre estilos “clássicos” e “populares”. Na caricatura Rian apresenta seu marido já velho e destituído do cargo presidencial; prostrado e impotente, Hermes parece expressar ao mesmo tempo as frustrações que acumulou nos cinco anos ocupando a chefia do governo e a falta de vigor físico-sexual decorrente de sua idade avançada.

³⁰¹ NEEDELL, *Op. Cit.*, p.137.

³⁰² CARVALHO, Vânia. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp, 2008, p.164.

artisticamente elaborado e, ao mesmo tempo, *natural*; a oscilação entre concentração e descontração, permitida aos homens no ambiente do gabinete, é interdita às mulheres pela necessidade contínua de manter e encenar as distâncias sociais e as estruturas de prestígio. Literalmente, *fazer sala*.

Foi com esse intuito que Nair de Teffé abriu as portas de seu Palácio. Ciente da função pública inerente ao recém adquirido título de primeira dama, ela não podia se furtar aos rituais que marcavam periodicamente a vida política na capital; ciente de seu papel de esposa, ela sabia da tarefa de “assumir o comando da casa”³⁰³. Se foi nesses mesmos salões que se ouviram “os requebros lascivos” do Corta-Jaca, entremeado pelas composições de Arthur Napoleão e o piano inconfundível de Liszt, é porque eles estavam longe de suportar, no cotidiano de habitá-los, apenas um de seus sentidos.

IV

Mas o que havia de tão escandaloso no tango composto por Chiquinha Gonzaga e executado por Nair de Teffé? O mesmo editorial do jornal *A Rua* procura sondar tais motivos ao esclarecer suas “considerações”:

Não ha ninguem que não sinta pelas musicas populares certo enlevamento. Mas isso pelas musicas *rigorosamente populares*. O *Corta-jaca* não póde estar nesse rol. O *Corta-jaca* é uma musica profundamente immoral. E não foi feita senão para despertar o “moral” nos clubs carnavalescos. Quem a ouve sente irresistivelmente o sangue estuar nas veias: ella desenha á visão de quem quer que seja o bamboleio impudico de quadris, o estremecer de seios nús, o palpitar de carne em febre, entrelaçamentos [...] de animalidade nojenta.

As musicas chamadas populares têm os seus requebrados, sim, mas são requebrados ingenuos, rusticos, innocentes, onde a gente percebe o trescalar da doce simplicidade do povo.

O Corta-jaca não. É nú, grosseiro, canalha.³⁰⁴

Para o historiador Bruno Carvalho, a *porosidade* que caracterizou a dinâmica social do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX e início do XX foi igualmente central à formação de seus gêneros musicais urbanos. Resistindo a dicotomias rígidas, termos como “ordem/desordem, colônia/metrópole, centro/periferia, negro/branco” desestabilizaram

³⁰³ SANTOS, *Op. Cit.*, p. 43.

³⁰⁴ *A Rua*. 1/11/1914. Grifos meus.

também “outro binário, popular e erudito”³⁰⁵. José Miguel Wisnik atenta para a mesma questão ao discutir o conto “Um homem célebre” de Machado de Assis. Sentindo-se “traído por uma disposição interior incontrolável”, Pestana vê seu fracasso como compositor clássico contrabalanceado pelo inegável sucesso de suas polcas, conflito que, para Wisnik, expõe o problema “ironicamente escorregadio” da relação entre música popular e erudita³⁰⁶.

Porosos ou movediços, os produtos culturais em circulação retraduziam simbolicamente as clivagens e contradições sociais de um lugar em processo de modernização. O crescimento desmesurado da população, a ocupação irregular do espaço e a configuração de novas classes sociais engendraram formas de habitar e representar a cidade pautadas no constante “*devassamento* dos biombos culturais”³⁰⁷, em que as práticas culturais de grupos distintos extravasam seus contextos de produção. Olhadas de perto, música “erudita” e “popular”, gêneros antitéticos à primeira vista, corresponderiam não a diferenças objetivas de um público sociologicamente circunscrito e estanque – com as classes altas ouvindo Wagner e as baixas dançando o Corta-Jaca –, mas a diferenças no entendimento da própria noção de “público”.

Mais do que versar sobre a inadequação da música para determinado ambiente, o que está em jogo no excerto acima é uma definição de *popular*. Enquanto é lícito a alguns ritmos “rigorosamente populares” suscitar “os seus requebrados” às pessoas, falando-lhes diretamente ao corpo, a sensualidade engastada no Corta-Jaca é um exagero que, além de fazê-lo “immoral”, tornava-o aparentemente impopular. A alusão ao caráter animalesco da dança ensejada por essa música tem o objetivo de distanciá-la do plano da cultura, projetando-a em direção a uma irracionalidade instintiva. Por despertar um *frisson* sexual descontrolado em quem a ouve, o Corta-Jaca seria, segundo os editores de *A Rua*, incivilizada e alheia à “doce simplicidade do povo”.

O sentido de “popular” expresso aqui é muito próximo daquele mencionado por Mário de Andrade no “Ensaio sobre a Música Brasileira”, de 1928. Assumindo a dianteira de um

³⁰⁵ CARVALHO, Bruno. *Porous City. A Cultural History of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p.45. Tradução minha: “*Order/disorder, colony/metropolis, centre/periphery/ black/white [...]* another binary, popular and erudite”.

³⁰⁶ WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008, p.7.

³⁰⁷ *Idem*. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado)”. *Música: o nacional e o popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.162.

novo nacionalismo musical³⁰⁸, o modernista propunha uma maneira de compor avessa ao “exotismo divertido”, tão caro aos europeus, que selecionava traços culturais específicos e os caricaturava, retirando-os de seu contexto de produção. Para ser considerada *artística*, a música deveria expressar a forma erudita, dominada pelo compositor, e o conteúdo popular presente “na inconsciência do povo”³⁰⁹; para ser considerada *nacional*, ela deveria beber diretamente nas canções folclóricas, entoadas por um populário distante dos centros urbanos. Assim, os “requebrados ingenuos, rusticos e innocentes” das músicas “rigorosamente populares” parecem corroborar com a ideia de um “inconsciente” musical proposta por Mário, na qual os ritmos oriundos de um povo “doce” e “simples” resultariam não do apelo desinteressado da arte, mas de “necessidades gerais humanas”³¹⁰.

Na “capital do século XIX brasileiro”³¹¹, a iminência de um *ethos* cosmopolita tornava difícil abrigar quaisquer manifestações “folclóricas” no sentido modernista. Em sua versão tropical, a *Belle Époque* das elites cariocas foi responsável por uma remodelação estrutural do espaço e da organização social do Rio de Janeiro. O traçado colonial de suas ruas, o caráter humilde e precário de suas habitações, o metabolismo vagaroso de suas atividades, tudo isso deu lugar a uma nova cidade e “o próprio compasso frenético com que se definiram as mudanças sociais, políticas e econômicas nesse período concorreu para a aceleração em escala sem precedentes do ritmo de vida da sociedade carioca”³¹². Embora restritas à região central e às freguesias de Botafogo e Laranjeiras, na zona sul da cidade, as reformas do prefeito Francisco Pereira Passos alteraram o centro de gravidade da capital republicana, irradiando para o resto do país e para o exterior a imagem de um lugar que se “civilizava”³¹³.

Os sons que acompanhavam tais mudanças socioculturais vertiginosas condensavam em seu aspecto “poroso” características da música europeia e africana. Enquanto a última se fazia ouvir sobretudo através da rítmica viva dos lundus, a primeira tinha na melodia e harmonia da *polca* sua expressão mais acabada. Introduzido no Brasil por volta de 1844, o

³⁰⁸ No Brasil, as primeiras tendências nacionalistas na música começam em meados do século XIX com a criação da Ópera Nacional, em 1857, e o Imperial Conservatório de Música, em 1841. Instituições precárias e de existência relativamente efêmeras, elas abrigaram, contudo, nomes como Carlos Gomes, Alexander Lévy e Alberto Nepomuceno que, embora enveredassem por caminhos sonoros distintos, foram os primeiros compositores de destaque a insistirem em uma forma “nacional” para a música erudita. Para mais detalhes, conferir o capítulo três de *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, de Paulo Guérios (2009).

³⁰⁹ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1972 [1928], p.15-16.

³¹⁰ *Ibidem*, p.41.

³¹¹ NEEDELL, *Op. Cit.*

³¹² SEVCENKO, *Op. Cit.*, p.38.

³¹³ ABREU, *Op. Cit.*, p.61.

gênero inaugurou o “protótipo das formas dançantes de música de massa”³¹⁴ e rapidamente infiltrou-se por grupos de diferentes estratos desempenhando o papel de “*médium* cultural na sociedade do Segundo Império”³¹⁵. Na década de 1870 a polca, já consagrada nos salões e ruas do Rio de Janeiro, começa a incorporar as feições contramétricas da síncopa e a transformar-se no primeiro gênero musical brasileiro inegavelmente *urbano*: o maxixe.

É preciso certificar-se que a polca ouvida e tocada no Brasil não denotava mera importação e consumo de um artigo estrangeiro. Embora o apelo derivado das mercadorias do “Velho Mundo” despertasse o interesse fetichista da elite carioca, a larga difusão desse gênero musical teve como consequência direta a reformulação de seus aspectos estruturais³¹⁶. Quando Cacá Machado distinguiu os tipos de polca que compunham o repertório de Ernesto Nazareth, célebre pianista e compositor de “tangos” (como o próprio Corta-Jaca), verificou que tanto as inflexões mais fiéis à modalidade europeia do gênero – chamadas aqui de “polca-salão” ou simplesmente “polca-polca” – quanto as “polcas-maxixe”, de ritmo sincopado, eram apreciadas por grupos diversos e em espaços dessemelhantes. Na esteira do século XX, a “decantação desse novo gênero”³¹⁷ musical e sua combinação com outras manifestações culturais engendrarão uma nova sensibilidade psicossocial e darão forma a suas representações, ainda que não o façam livre das intenções purificadoras de sujeitos desejosos de coordenar a recente arquitetura da cidade com o imaginário burguês europeu³¹⁸.

Ainda que Bruno Carvalho e Carlos Sandroni associem o surgimento do maxixe à freguesia da Cidade Nova, espécie de fronteira simbólica entre a capital moderna e os rincões tradicionais, podemos tomá-lo como um fenômeno geral a toda a extensão da cidade nas primeiras décadas do século XX. Denotando não apenas certo tipo de música, mas também “a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer no Brasil”³¹⁹, o maxixe começava a expressar novas maneiras de lidar com o corpo e a sexualidade, tencionando certas convenções da economia simbólica do erotismo. Patente tanto em títulos como “*Vem cá, mulata!*” – que denota a presença do elemento racial na construção do desejo heterossexual –

³¹⁴ WISNIK, 2008, *Op. Cit.*, p.22.

³¹⁵ MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007, p.30. Grifo do autor.

³¹⁶ Jeffrey Needell afirma que, para a elite carioca, o consumo de itens importados não correspondia a uma identificação de *classe* – cujos parâmetros seriam, em certa medida, nacionais –, mas a uma identificação *cultural* que transcendia tais parâmetros e “o fetiche que os cariocas reverenciavam nos importados de luxo tinha a ver com querer ser um aristocrata europeu” (1993, p. 193).

³¹⁷ MACHADO, *Op. Cit.*, p.50-51.

³¹⁸ Em setembro de 1907, o próprio Marechal Hermes da Fonseca, então ministro da Guerra, baixou um decreto proibindo as bandas militares de executarem canções do tipo maxixe, o que provocou grande polêmica e defesas aguerridas ao gênero na imprensa, como o artigo “O maxixe”, escrito por João Phóca para *Jornal do Brasil*.

³¹⁹ SANDRONI, *Op. Cit.*, p.66.

quanto nos versos insinuantes de “Maxixe da Zeferina”³²⁰, ária de “Forrobodó”, também de autoria de Chiquinha Gonzaga, o gênero musical foi considerado “um veículo ideal na constituição de estereótipos de longo-termo sobre raça e sexualidade”³²¹.

Conforme foi ganhando adeptos pelas freguesias do Rio de Janeiro, sua cadência sincopada ensejava um tipo de sociabilidade investida de sensualidade e erotismo. Os próprios versos do Corta-Jaca “*Ai, ai, como é bom dançar, ai!/Corta meu benzinho assim, assim!*” aludem a um clima de sedução e sublimação sexual circulante na paisagem sonora da capital, recodificando as diferenças, sobretudo, entre gerações. A anedota “Um bom partido”, publicada na revista *O Malho*, ilustra com bom humor essa questão.

A velha: – Olha, Manduca, aqui está o senhor Barradas, de quem te falei, e que vem pedir a mão da Dodóca.

O velho: – Sim...perfeitamente...Mas...os seus meios de subsistencia...são sólidos?

O pretendente: – Sim, senhor! Sou o mais afreguezado professor de *tango* e *maxixe*...³²²

Aviltante para as gerações mais velhas e conservadoras, a licenciosidade inerente a essa dança – e da qual o Corta-Jaca também era acusado – justifica a ironia do título ao passo que sinaliza transformações nas práticas e valores culturais em um plano mais geral. Se o costume de “pedir a mão” reiterava o velho protocolo das classes privilegiadas no firmamento de alianças, o perfil dos pretendentes havia mudado em virtude da disseminação de um novo *ethos*. Tal deslocamento de expectativas, grau zero do efeito cômico praxe dos humoristas da Primeira República, seria recorrente também em outras manifestações típicas do mundo social carioca.

³²⁰ “Sou mulata brasileira/Sou dengosa feiticeira/A flor do maracujá/A flor do maracujá/Minha mãe foi trepadeira/Ela arteira e eu arteira/Inigualmente a trepar/Inigualmente a trepar”.

³²¹ HERTZMAN, *Op. Cit.*, p.91. Tradução minha: “*an ideal vehicle for delivering long-standing stereotypes about race and sexuality*”.

³²² “Um bom partido”. *O Malho*. 03/01/1914.



[Remexe...assim...assim].

O casal presidencial dançando “O Corta-Jaca Político” as páginas de *A Rua*.

V

O maxixe também adquiriu uma repercussão notável junto ao *teatro ligeiro*. De fato, dentre os tipos de produção simbólica disponíveis no Rio de Janeiro do entresséculos, aquele que melhor soube identificar os contornos dessa nova sensibilidade e catalisá-los na elaboração de um novo imaginário social foi o *teatro*. Enquanto a literatura, suportada pelo mercado editorial ou pela imprensa, restringia-se a uma minoria alfabetizada, os espetáculos cênicos abrigavam multidões de perfis socioeconômicos e culturais variados³²³. A onipresença do teatro, além de ser fruto da natureza de seu meio expressivo (o corpo), está intimamente conectada à configuração de um tecido social que possibilite o acesso da população a bens culturais e, conseqüentemente, promova a contração das distâncias

³²³ No segundo realizado no Brasil, em 1890, a taxa de analfabetismo era de 82,6% para a população com cinco anos de idade ou mais. Dados disponíveis em <http://seculoxx.ibge.gov.br/populacionais-sociais-politicas-e-culturais/busca-por-temas/educacao>. Acesso em: .

geográficas inerentes a uma cidade de grandes dimensões. Conforme afirma Heloisa Pontes, “o teatro é inseparável da vida urbana, da sociabilidade multifacetada, dos novos meios de transportes, dos deslocamentos das multidões, do aumento da circulação em escala nacional”³²⁴. O efeito sistêmico desses fatores engendrava, portanto, uma arte da representação e aproximava a plateia dos palcos³²⁵.

À época de sua estreia como maestrina, Chiquinha Gonzaga já era familiarizada com as possibilidades de se fazer teatro no Rio de Janeiro. Sua experiência no piano e na teoria musical, aprimorada com o auxílio de Arthur Napoleão, assim como a fluência em gêneros musicais urbanos como a polca, a modinha e o maxixe, eram consideradas aptidões valiosas no meio artístico, e acabaram direcionando-lhe para o universo chistoso das operetas e revistas de ano. Após *Festa de São João*, comédia de costumes da qual ela mesma assinara música e libreto, permanecer no ineditismo, e *Viagem ao Parnaso*, revista cujo autor, Arthur Azevedo, negou-lhe a oportunidade de apresentar, Chiquinha Gonzaga finalmente fez seu *début* em 17 janeiro de 1885 com *A Corte na Roça*, de autoria de Palhares Ribeiro, inaugurando seu lugar entre os produtores culturais do Rio de Janeiro.

Com a dificuldade inerente a todos os começos, Chiquinha ganhou as páginas dos principais jornais da época.

Lastimamos sinceramente a sorte do spartito escripto pela Sra. D. Francisca Gonzaga para a farça que, guindada às alturas de opereta, foi ante-hontem com titulo de Corte na Roça representada no teatro Principe Imperial.

Lastimamos, porque aquella musica, boa, bem feita, original, verdadeiro mimo, que denota parte da sua auctora real merecimento, está jungida a um libreto impossivel, inverosimil e desempenhado de uma maneira indecente e repugnante.

A Sra. D. Francisca foi merecidamente aplaudida³²⁶.

Motivada pelo descompasso entre libreto “impossível”, desempenho “repugnante” e música “bem feita”, a resenha do espetáculo procurava sugerir que o talento da maestrina implume excedia o da companhia teatral que a havia empregado. Avaliação semelhante seria feita pelo periódico *O Mequetrefe* um dia depois:

³²⁴ PONTES, Heloisa. “Sociedade em cena”, introdução à edição brasileira. In: CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.12.

³²⁵ Segundo balanço feito no editorial da *Revista Theatral* em 1895, a cidade do Rio de Janeiro possuía nove teatros: “S. Pedro e Lyrico, vastos e próprios para a grande opera”, A Phenix Dramatica, o Eden-Theatro, o Teatro Sant’Anna, o Teatro Lucinda, o Teatro Apollo, o Teatro de Variedades e o Recreio Dramático.

³²⁶ *Gazeta de Notícias*. 19/01/1885.

A *Corte na Roça*...É melhor não fallarmos em coisas tristes. É pena realmente que a Sra. Chiquinha Gonzaga gastasse tão cera com tão ruim defunto. A musica é boa – boa na extensão da palavra. A distincta compositora deve trabalhar, e trabalhar muito”³²⁷.

Escusado o “defunto ruim” em matéria de dramaturgia e encenação, o saldo positivo da estreia de Chiquinha Gonzaga granjeou-lhe outras oportunidades entre as companhias de teatro ligeiro da capital. Insígnias do *teatro musicado*, operetas, revistas de ano e mágicas atraíam a maioria da audiência e capitalizavam grande parte da produção cultural carioca, chamando atenção não apenas de diretores, dramaturgos e empresários, mas também de críticos e intelectuais, por vezes suspeitosos da qualidade de seu conteúdo³²⁸.

O embate entre produção e crítica, assinalando a busca por autonomia relativa do campo cultural em relação aos demais, expressa, sobretudo, a tentativa de criar e efetivar leis próprias que disputem o monopólio da *legitimidade* cultural³²⁹. No caso aqui analisado, embora fosse impossível aos produtores de cultura proclamar uma independência material e simbólica em relação às leis econômicas e políticas, é possível ver indícios dessa batalha por formas culturais legítimas no diálogo entre sujeitos que ocupam posições distintas e, frequentemente, antagônicas.

Um exemplo contundente deste fenômeno e muito ilustrativo da “porosidade” cultural carioca é a longeva querela entre Arthur Azevedo e Coelho Neto. Ambos homens de letras, veem-se em suas acaloradas discussões nos jornais alguns dos temas que desassossegavam a intelectualidade da época. A acusação de que o teatro brasileiro havia “sido desvirtuado na sua essência”³³⁰ e se encontraria em “crise” devido ao predomínio de peças estrangeiras e de valor artístico questionável colocava em xeque as operetas e revistas de ano – gêneros originariamente franceses –, ao passo que buscava estimular uma dramaturgia nacional. Segundo o historiador Fernando Mencarelli, esse posicionamento “estava em consonância com as ideias de uma jovem nação republicana e sobre o papel fundamental das artes nessa

³²⁷ *O Mequetrefe*. 20/01/1885.

³²⁸ Em artigo de 7 de janeiro de 1897 para o jornal *A Notícia*, o dramaturgo Arthur Azevedo contabiliza 1.896 espetáculos na cidade do Rio de Janeiro, sendo 59,13% deles correspondendo à apresentação de revistas de ano, operetas, mágicas e zarzuelas.

³²⁹ Ao analisar o processo de formação e autonomização do campo literário francês, Pierre Bourdieu (1992) mostrou como a lógica que regia os interesses dos literatos correspondia ao inverso das leis de mercado. Esse princípio particular, entendido como fórmula geradora das relações objetivas dentro do espaço social, só foi possível graças a diferenciações internas ao próprio campo, no qual a “arte pela arte” de Gustave Flaubert e o engajamento político de Émile Zola passaram a disputar os sentidos legítimos da literatura francesa no século XIX.

³³⁰ “Hygiene dos theatros”. In: *Revista Theatral*. p.2. 9/6/1894.

tarefa”³³¹. A empreitada dos literatos de fundar as bases simbólicas da nacionalidade impunha um trabalho criativo tão abrangente e profundo que os impedia de permanecer apenas no diminuto universo da literatura. Sua “mensagem civilizadora” deveria incidir igualmente sobre as outras representações dos grupos iletrados³³².

Dramaturgo, cronista, poeta e letrista, o maranhense Arthur Azevedo (1855-1908) chegou ao Rio de Janeiro em 1873 e, em pouco tempo, conseguiu edificar uma carreira literária prolífica e prestigiosa. Suas relações com outros intelectuais da chamada “Geração 70”, travadas no cotidiano politicamente turbulento de fins do Império, forjaram uma experiência social comum que ia se desdobrar tanto na produção artística quanto no estilo de vida do grupo. Detentores de um capital cultural invulgar, mas sem poder contar com os louros de seu ofício, esses jovens literatos encontraram no funcionalismo público o casamento entre a estabilidade financeira e a rotina relativamente flexível, permitindo-lhes uma sociabilidade intensa nos cafés e bares da cidade³³³.

Arthur Azevedo não escapou às vicissitudes desse tipo de vida: passava metade do expediente no marasmo das repartições oficiais e no resto do dia dedicava-se ao convívio boêmio com os colegas de profissão. “Eram quase sempre amigos, às vezes desafetos, mas tinham todos em comum a consciência e a determinação de cumprirem suas respectivas ‘missões’. A de Arthur Azevedo era *dedicar-se de corpo e alma ao teatro*”³³⁴. Sua vinculação ao ideário nacionalista impingia-lhe o gosto pelas letras brasileiras e a luta pela “regeneração do teatro nacional”³³⁵, enquanto a circulação pelos espaços elitistas de um Rio de Janeiro francófilo – como o *Alcazar Lyrique* e o Teatro São Pedro – deixava-lhe a par do fascínio que divertimentos como a ópera-cômica, a opereta e a revista exerciam sobre os corações e mentes da população.

O estabelecimento do teatro de revista como gênero rentável data do último quartel do século XIX. Recorrendo a diversas linguagens artísticas como poesia, música e dança, as peças tinham como invariante narrativa a recapitulação cômica e paródica dos eventos que

³³¹ MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p.51.

³³² PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.45.

³³³ O relato de Lima Barreto retrata com precisão esse cotidiano “Nós nos reuníamos nesse tempo (1907-1910) no café Papagaio. Aí pelas três horas, lá estávamos a palestrar, a discutir coisas graves e insolúveis. Como havia entre nós uns quatro amanuenses, o grupo foi chamado de ‘Esplendor dos Amanuenses’, na intenção de mais justamente destacar aquelas horas de felicidade, de liberdade em oposição às da inércia nas secretarias e repartições, quando, acorrentados à galé dos protocolos e registros, remávamos sob o chicote da vida” (BARBOSA, 1959).

³³⁴ MENCARELLI, *Op. Cit.* p.47, Grifos meus.

³³⁵ AZEVEDO, Arthur. “O teatro”. In: *A Notícia*. 11/04/1895.

marcaram o ano na capital³³⁶. As décadas de 1880 e 1890 representaram o apogeu do gênero, justamente quando o desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte alterava perenemente a compleição da cidade. Nos canais viabilizados pela imprensa – além dos jornais, começavam a irromper as revistas semanais³³⁷ – desaguavam os talentos polivalentes de jovens escritores ávidos por ganhar a vida com artigos, contos, *slogans* publicitários, versos e caricaturas. Certamente, o risco inerente a essa atividade impulsionava-os a aventurarem-se também nos palcos, uma vez que, derivado do modelo clássico francês³³⁸, o teatro feito no Brasil tinha os dois pés calcados no texto dramático.

A alta rotatividade de funções indicava, por um lado, as dificuldades enfrentadas na especialização e autonomização do ofício literário, fazendo com que seus partícipes assumissem “as figuras do caricaturista da imprensa, do publicitário, do revistógrafo e, não raro, a de ator”³³⁹; por outro lado, a presença de artistas polígrafos como Bastos Tigre, Raul Pederneiras e Oduvaldo Vianna foi central na configuração de um estilo teatral *transversal*, cujo recurso constante ao humor e à paródia dialogava diretamente com uma experiência social em formação e conferia ao teatro de revista “um lugar ambíguo na produção cômica, provavelmente naquele limiar sempre difícil de distinguir entre o culto e o popular”³⁴⁰.

Mas ver Arthur Azevedo traduzindo operetas francesas para o português e assinando a autoria de revistas de ano era uma imagem indigesta aos expoentes do purismo nacionalista. Enquanto membro da Academia Brasileira de Letras desde sua fundação, ele fazia coro às denúncias de decadência nas artes dramáticas brasileiras; enquanto dramaturgo e “revistógrafo”, procurava encabeçar espetáculos que fossem sucessos retumbantes de bilheteria. Diante dessa aparente indeterminação, o romancista Coelho Neto (1864-1934) foi quem mais manifestou indignação ao colega maranhense. Na polêmica travada no jornal *A Notícia*, em agosto de 1897, fica claro seu ataque ao “reles auctor *ad usum* de analphabetos de farandula”³⁴¹, alusão explícita a Azevedo e às peças que escrevia para divertimento de um

³³⁶ Escrita sob encomenda, *O Rio de Janeiro de 1877* é a primeira revista de Arthur Azevedo. Nela percebe-se a estrutura que irá consagrar o gênero ao longo das décadas de 1880 e 1890. A abundância de personagens de nomes sugestivos – como “A Política”, “O Boato”, “O City Improvements” – coaduna-se com a narrativa fragmentada, cômica e alusiva ao cotidiano da cidade.

³³⁷ Revistas de ampla divulgação como *Fon-fon*, *Kosmos*, *O Malho*, *O Mequetrefe*, *Revista de Semana* e *Revista Ilustrada* surgiram entre 1875 e 1907.

³³⁸ A dominância do *texto* no teatro francês tem suas origens no século XVII, quando a tônica das artes cênicas era dada pela pena astuta de autores como Molière e Racine que, desautorizando a *mise-en-scène* plástica e bufona da *Commedia dell’arte* italiana, com seus personagens “típicos [...] cujos nomes, caracteres e até mesmo as roupas permanecem mais ou menos imutáveis (BRAUDEL, 2007, p.125), traziam ao prosaetrio as tensões sociais da unidade cultural da França absolutista, expressa no binômio *la cour et ville* (AUERBACH, 2007).

³³⁹ SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.43.

³⁴⁰ *Ibidem*, p.94.

³⁴¹ AZEVEDO, Arthur. “O Theatro”. In: *A Notícia*. 19/08/1897.

público supostamente ignorante e desordeiro. Para Coelho Neto, o talento e a “vis cômica” do colega, ao invés de serem desperdiçados com as “cenas alvoroçadas e descompostas das revistas”³⁴², poderiam ser empregados em gêneros como a comédia, considerada “superior” em termos de seu valor literário e artístico³⁴³.

Opiniões severas como as do romancista contavam com o respaldo de alguns setores da imprensa. Nos dois anos em que circulou pela cidade, a *Revista Theatral* volta e meia ponderava sobre a qualidade do que era encenado nas casas de espetáculo:

Sendo o Theatro a mais forte e quasi unica distracção popular, não ha absolutamente razão para autores dramaticos escreverem e emperezarios montarem peças sem litteratura, torpes e idiotas, porque ainda maior seria a affluencia de espectadores se as peças exhibidas apresentassem fina contextura artistica³⁴⁴.

Esmerar-se em uma dramaturgia cuja forma e conteúdo correspondessem aos critérios de grupos letrados seria um gesto a favor da “desoladora minoria” da plateia apreciadora da “Arte” e culminaria em uma estratégia mercadológica certa, “uma vez que, no nosso mercado theatral, a procura é maior que a offerta”³⁴⁵. No entanto, o raciocínio dos editores da *Revista* – com destaque para Alvarenga Fonseca – parece ir de encontro ao do próprio Arthur Azevedo:

Se o fluminense prefere assistir a representação de uma magica, de uma opereta ou de uma revista de anno a ir ouvir um drama ou uma comedia, é porque n’aquelles generos inferiores o desempenho dos respectivos papeis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comedia os nossos artistas não dão, em regra, a menor idéa dos personagens nem dos sentimentos que interpretam. O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posta em scena³⁴⁶.

Para o revistógrafo, apesar de “generos inferiores” em matéria de “contextura artística”, mágicas, operetas e revista de ano não eram “torpes e idiotas”, apenas mais

³⁴² COELHO NETO *apud* MENCARELLI, *Op. Cit.* p.84.

³⁴³ É importante notar que a valoração e hierarquização dos gêneros teatrais dizem respeito a um processo em curso já na França de Luís XIV. Auerbach (2007) mostra como a unidade cultural ensejada pelo binômio *la cour et la ville* – fruto do equilíbrio de tensões entre a aristocracia decadente e setores arrivistas da burguesia – tinha como fundo comum a seus integrantes os valores humanistas de uma sociedade em profunda descristianização. No bojo desse processo, a emergência de novos códigos de conduta pautados no controle dos sentimentos e do corpo informará também as formas de representação da vida simbólica e os gêneros teatrais. Segundo esse novo esquema, a *tragédia* ocuparia o topo da escala, seguida pela *comédia* e tendo, por fim, a *farsa* como o gênero mais baixo e grotesco.

³⁴⁴ *Revista Theatral*. n.42. p.1. 04/05/1895.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.2.

³⁴⁶ AZEVEDO, Arthur. “O theatro”. In: *A Notícia*. 6/12/1894.

palatáveis e verossímeis à sensibilidade do público. Na opinião de Azevedo, se as comédias e os dramas representados não dependessem de uma atuação sofrível, eles não “afugentariam” o espectador. Ao dizer isso, ele desvia a questão da qualidade intrínseca ao gênero para as contingências de sua execução, contornando o problema de sua suposta inadequação aos palcos.

Em resposta à provocação de Coelho Neto, ele argumenta que, embora almejasse reverter “o estado lastimoso em que se acha a arte dramática no Rio de Janeiro”³⁴⁷, sua obra era pautada pelos interesses de mercado. Gozando de renome entre os produtores teatrais do Rio de Janeiro, ele afirma não haver “empresa que me rejeite um original...desde que esse original faça dinheiro”³⁴⁸. O tom pragmático e desencantado de Azevedo devia-se ao fato de que, para ele, a separação entre “público” e “sociedade” ensejava possibilidades restritas e, por conseguinte, requeria atitudes certas. A seu ver, “a arte que pretendesse sobreviver no mercado tinha que ir ao encontro do ‘público’, pois a ‘sociedade’, se tinha suas preferências literárias e dramáticas, não garantia a sobrevivência da produção artística”³⁴⁹.

Portanto, dedicar-se à dramaturgia exigia-lhe uma dupla acomodação: de um lado, aos constrangimentos estruturais do ofício literário que, por não conseguir desvencilhar-se das leis econômicas, obrigavam-no a “fazer dinheiro”; de outro, à ideia, compartilhada com outros intelectuais, de erigir um novo *sentimento de nação* a partir da invenção de um imaginário social moderno e republicano. Oscilando entre a recusa e o acolhimento desses gêneros teatrais em que noções como “alta” e “baixa” cultura tinham seus limites borrados por “fluxos de linguagens, de ideias, de modelos expressivos, de obras e autores”³⁵⁰, Arthur Azevedo encarnava os dilemas e as especificidades de uma produção cultural porosa na qual o Corta-Jaca era “executado com todas as honras da música de Wagner”.

VI

Saber se *O Bilontra* falava mais alto ao público carioca do que *Tartufo* ou *A Dama das Camélias* importa-nos menos que definir os significados associados à sua repercussão³⁵¹. A atribuição de valores hierárquicos a produtos culturais, vista sob o prisma da “Arte” como

³⁴⁷ AZEVEDO, Arthur. “O teatro”. In: *A Notícia*. 6/12/1894.

³⁴⁸ AZEVEDO *apud* MENCARELLI, *Op. Cit.*, p.85.

³⁴⁹ MENCARELLI. *Op. Cit.* pp.139-140.

³⁵⁰ MICELI, Sergio & PONTES, Heloisa. “Prólogo”. In: MICELI; PONTES (orgs). *Op. Cit.*, p.9.

³⁵¹ *O Bilontra* é uma comédia escrita em 1886 cujo sucesso provocou uma inflexão na carreira de seu autor, Arthur Azevedo. *Tartufo*, outra comédia, foi escrita pelo dramaturgo francês Molière e representada pela primeira vez em 1664. *A Dama das Camélias*, romance escrito por Alexandre Dumas Filho em 1847, foi encenado em 1852 e marcou a estética realista no teatro.

natural e autoevidente, consiste em uma ficção discursiva cuja lógica elucida as maneiras pelas quais relações de poder objetivas assumem contrapartes simbólicas no mundo social. Em um momento ímpar de arranque de novas forças políticas no Brasil – cuja condição de nação dominada interpunha-se recalcitrantemente ao projeto republicano –, os critérios de apreciação e julgamento das manifestações e obras artísticas denotavam a hegemonia dos velhos imperialismos. Assim, se para a dramaturgia nacional era forçosa a elaboração de um repertório dramático e cômico – gêneros consagrados do teatro “sério” francês –, tal como era para a música erudita combater o “conservadorismo” de Carlos Gomes com uma estética “moderna” inspirada no romantismo alemão³⁵², é possível ver nas alegações de “decadência” cultural uma reiteração velada das assimetrias de poder que, embora recodificadas no novo imaginário social, não se extinguíram com o fim da monarquia. Buscavam-se, aos tropeços, conteúdos locais para a mesma forma estrangeira.

Analisando o lugar do teatro nas capitais europeias do *fin de siècle*, Christophe Charle argumenta que a consolidação de uma “sociedade do espetáculo”, alinhada aos desígnios capitalistas da cultura de massa, depende tanto dos equipamentos culturais providos pela cidade quanto “das representações sociais e dos procedimentos literários das peças que circulam e entram mais ou menos em ressonância com as expectativas [de] públicos diversos”³⁵³. Ao final do século XIX, o Rio de Janeiro já havia se notabilizado como epicentro da cultura e da arte no país, sendo grande parte disso devido à iniciativa imperial de “reconhecer uma cultura” nos trópicos³⁵⁴. No entanto, o ponto de inflexão assinalado pela República, se pouco alterou os arranjos políticos e econômicos do Império, foi central na construção das “expectativas” às quais se pretendia atingir com os espetáculos teatrais³⁵⁵.

Nesse sentido, o chão comum onde se travará a batalha simbólica pelo destino do teatro carioca será o *gosto popular*. Para que pudesse figurar como objeto de uma pedagogia civilizatória idealizada pela elite cultural e, ao mesmo tempo, servir de lastro às novas empreitadas cênicas, o público precisava estar sob vigilância constante. Com o desenvolvimento paulatino das classes médias urbanas, mais pessoas passaram a usufruir suas horas livres pela cidade. Se da segunda metade do século XIX até os primeiros anos do século

³⁵² GUÉRIOS, *Op. Cit.*, p.108.

³⁵³ CHARLE, *Op. Cit.*, p.209.

³⁵⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.178.

³⁵⁵ A passagem de uma estrutura social pautada nos mecanismos “pré-capitalistas” do antigo regime para uma propriamente capitalista, deflagrando os desdobramentos psicoculturais da “era burguesa” no Brasil, data de década de 1930, com a quebra do pacto oligárquico e a aliança entre uma burguesia incipiente e o Estado (FERNANDES, 2005 [1975], p.241).

XX as opções de entretenimento estavam concentradas na região central, o avanço das décadas fez proliferar não apenas outros espaços, mas também outros tipos de atração³⁵⁶. A certeza de que “o publico, no teatro [...], só ama quem o diverte ou comove”³⁵⁷ suscitou nos produtores e empresários novas estratégias para diversificar o leque de divertimentos do/a carioca. Uma delas foi introduzir espetáculos “por sessões”.

O nosso publico, desde que se iniciaram entre nós os espetaculos por sessões, está ocorrendo ao teatro, fazendo vêr num novo ressurgimento do gosto dramatico. As companhias esforçam-se para corresponder ao gosto popular e todas estão trabalhando, com melhor ou peor direcção, para o fim geral – chamar concurrencia para o teatro³⁵⁸.

A possibilidade de se representar o mesmo espetáculo mais de uma vez por dia permitia às companhias teatrais – a maioria especializada em revistas de ano e mágicas de baixo custo – angariar mais espectadores do que nas exibições convencionais. O esforço para “corresponder ao gosto popular” parece ser a tônica de um movimento menos atento à qualidade artística do teatro do que à sua rentabilidade, pois o “fim geral” de fazer-lhe um negócio competitivo implicava divertir um público afeito a sair às ruas “sem as preocupações de aprender as psicologias nem surpreender ‘estados da alma’, mas apenas rir um pouco e passar o tempo”³⁵⁹.

Outra inovação foi a combinação do teatro ligeiro por sessões com o cinema, novidade ainda muito incipiente nas primeiras décadas do século XX. Devido à curta duração de algumas revistas e seu conteúdo cômico e descontraído, muitos artistas optaram por intercalar apresentações cinematográficas com as sessões principais³⁶⁰. O relativo sucesso de tal estratégia, além de garantir a regularidade do público nas salas de espetáculo espalhadas pela cidade, foi tomado por alguns como fator explicativo da configuração do “gosto popular”.

³⁵⁶ O historiador Tiago de Melo Gomes afirma que “se regiões como a Avenida Rio Branco e a Praça Tiradentes mantinham uma posição central no panorama do entretenimento de massas da capital federal nos anos 1920, estavam longe de monopolizá-lo” (GOMES, 2004, p.58). De fato, a década de 1920 assiste à multiplicação de espaços dedicados a oferecer ao público divertimentos de gêneros e a preços variados, com predominância do centro da cidade, mas alcançando também os bairros de São Cristóvão, Botafogo, Méier, Jardim Botânico e Tijuca.

³⁵⁷ *Revista da Semana*, n.120, 31/08/1902.

³⁵⁸ *A Noite*, 22/06/1912.

³⁵⁹ *Don Quixote*, n.86, 25/02/1925.

³⁶⁰ GOMES, *Op. Cit.*, p.63.

O teatro por sessões está avassalando definitivamente o gosto popular. [...] É preciso assinalar que o gosto do público foi-se despertando aos poucos. Começou pelo cinema. O cinema obrigou o público, pela sua extrema barateza, a sair de casa à noite, depois do trabalho. E a evolução do cinema ao teatro levou tempo porque os empresários insistiam nos espetáculos a preços só para as classes conservadoras. Mal veio, porém, o teatro por sessões o público secundou-o com seu apoio. [...] Assim, o teatro por sessões, o *theatro essencialmente popular*, triunfou³⁶¹.

Com custos de produção e manutenção inferiores aos do teatro, o cinema consistia em uma alternativa de diversão que, de tão acessível à população, exigia dos empresários teatrais revisões em sua organização. Apesar do declarado rechaço de mentes mais conservadoras aos “creadores da ‘arte do silêncio’”³⁶² – alcunha dada aos diretores da sétima arte –, o cinema também abrigava um sentido conciliador, no qual tela e palco poderiam entreter o mesmo público e não disputá-lo. Até mesmo Rui Barbosa, considerado “excellente amigo do cinema”, afirmava que “O cinema [...] é o teatro condensado e rápido. É o drama ou a comédia, tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas”³⁶³. Em seu comentário, é possível notar que o ponto de contato entre essas duas formas de produção cultural existia em função de uma experiência social compartilhada que, apesar de restrita às camadas médias urbanas e à elite, acompanhava com atenção a “rapidez” e a fragmentação com as quais as transformações na cultura aconteciam.

“Teatro”, portanto, não era um termo de compreensão unívoca. Ocupando o núcleo da vida simbólica carioca, sua polissemia era cultural e política. *Negócio* para alguns e *projeto* para outros, ele ensejou empreendimentos privados visando ao entretenimento e ao lucro, bem como mobilizou setores da intelectualidade dedicados a construir um sentido de nacionalidade e vê-la representada no prosscênio. Como resultado, as companhias teatrais tinham que disputar o público com os proponentes da estatização da arte dramática.

A ideia de criar uma companhia nacional que subvencionasse espetáculos de autores brasileiros, desobrigando-os de atender às exigências de “fazer dinheiro” frente ao mercado cultural, foi apoiada por diversos intelectuais do entresséculos. Para transformar os teatros da cidade, “onde a gíria e o sal grosso das pilherias corrompem de vez o gosto popular”³⁶⁴, em espaços de qualidade dramatúrgica era preciso estabelecer critérios acerca da forma e do conteúdo das peças e assegurar-se da aplicação de tais critérios.

³⁶¹ *A Noite*. 24/08/1912.

³⁶² “A arte do silêncio”. In: *Careta*. N.604. 17/01/1920.

³⁶³ “Rui Barbosa e o cinema”. In: *Careta*. N.616. 10/04/1920.

³⁶⁴ *A Noite*. 06/10/1913.

Actualmente, á excepção de um theatro, o S. Pedro, que está transformado num vasto salão de dansas immoraes, todos os theatros estão funcionando, mas em nenhum está uma companhia que possamos assignalar como *nacional* – marcando uma étape da nossa civilisação, e onde pudessemos encontrar a nota característica da nossa nacionalidade.

O theatro municipal [...] está positivamente predestinado a ser o escritorio temporario dos genios que nos visitam. Não serve para a companhia nacional, que, como *escola de educação do gosto popular*, espanta os simples e impõe as tremendas despesas da “toilette”.³⁶⁵

A criação de uma “companhia nacional” tinha objetivos claros. Como “escola de educação”, ela opunha-se à livre oferta e demanda por diversão, estipulando bases pedagógicas para a constituição do “gosto popular”. Inaugurado em 1909 com capacidade para 1.739 espectadores, o *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* simbolizava as aspirações da elite bellepoquista em mimetizar o estilo cosmopolita típico da “toilette” francesa. Não por acaso suas grandes atrações consistiam em espetáculos de companhias parisienses. Mas ele também teria sido escolhido para encampar as diligências estatizantes do teatro, cuja versão original remontava a um desejo do próprio Arthur Azevedo que, inspirando-se no estatal *Comédie Française*, argumentava a favor de medidas urgentes do poder público.

É absurdo que n’esta grande capital, onde ha uma Escola de Bellas-Artes e um Instituto de Musica, não se faça alguma cousa pelo theatro. *Do governo, e só do governo*, pode vir o remedio a este penoso estado de cousas³⁶⁶.

De fato, em oito de junho de 1911 as ideias saíram da boca ultrajada dos críticos teatrais e ganharam os anais da Prefeitura. O prefeito Bento Ribeiro, a pedido do recém-eleito presidente Hermes da Fonseca, assinou um decreto firmando que a gestão e a exploração do Teatro ficariam a cargo do município, sob o pressuposto de que

não deve o poder publico esquivar-se á pratica de medidas que permitam o funcionamento do theatro Municipal, salvaguardando os interesses da Prefeitura e correspondendo aos fins de cultura artistica, que dictaram á municipalidade a fundação do mesmo theatro³⁶⁷.

Investida de sentidos diversos e tema de muita controvérsia, a noção de “teatro” corre paralela à de “público”. Os documentos consultados mostram que, nos primeiros anos da República, a movimentação pendular entre “arte” e “entretenimento”, “estrangeiro” e “nacional”, “público” e “sociedade”, denota o esforço conjugado de vários sujeitos em definir

³⁶⁵ *A Noite*. 26/05/1913. Grifos meus.

³⁶⁶ AZEVEDO, Arthur. “O Theatro”. In: *A Notícia*. 06/12/1894. Grifos meus.

³⁶⁷ “O nosso theatro municipal”. In: *Gazeta de Notícias*. 09/06/1911.

“a nota característica da nossa nacionalidade”, e com isso, a natureza do “gosto popular”. Atuando sempre na intersecção entre o imaginário político – que tinha na ideia de uma “civilização” por etapas um de seus alicerces – e o conjunto das representações culturais, os discursos a propósito do “destino” do teatro nacional, cuja centralidade na vida simbólica carioca decorria de sua íntima relação com o espaço urbano, refletiam a pertinácia de uma intelectualidade ansiosa por legitimar suas decisões políticas e culturais. Nesse sentido, o termo “público”, ao adquirir contornos claros de um sujeito *moral*, será um dos pivôs na “formação das almas” republicanas.

VII

Mas os sentidos da nacionalidade não pertenciam exclusivamente aos discursos da elite republicana. Por mais que expressassem relações de poder objetivas entre classes dirigentes e subalternas, eles encetavam uma realidade social continuamente renegociada no tocante às suas próprias representações. Se escolhi uma única canção – o Corta-Jaca, de Chiquinha Gonzaga – como protagonista deste capítulo, é porque pude notar, em sua circulação por espaços distintos, uma atribuição variada de significados. Ora servindo de *leitmotiv* para operetas cujo objetivo era fazer o público “rir um pouco e passar o tempo”, ora definida como “profundamente immoral”, o Corta-Jaca não indica simplesmente sua adequação, melhor ou pior, às convenções musicais do período, mas sim o caráter sociopolítico das próprias convenções. Fosse tango ou maxixe, ao piano ou violão, ele exprimia a dinâmica *porosa* da cultura carioca no entresséculos, na qual as fronteiras entre “erudito” e “popular” só eram eficazes em certos contextos.

O Palácio do Catete, lugar que replicava em seu cotidiano a separação entre “Estado” e “sociedade”, foi o caso-limite dessa interpenetração “immoral” de hábitos culturais. Na opinião de Rui Barbosa, partilhada por um séquito anônimo de detratores de Hermes da Fonseca, a execução do Corta-Jaca por Nair de Teffé foi ultrajante porque concatenou em um único evento vários graus de profanação simbólica. Ocorreu durante a presença de um militar no comando da República, posto que, desde o governo de Floriano Peixoto (1891-1894), havia sido ocupado por civis e membros da oligarquia cafeeira; teve como instrumento um violão, e como instrumentista uma *mulher*, situação que fugia do habitual recital ao piano e

certamente associava a figura feminina à má fama do pinho³⁶⁸; por fim, a música tocada irradiava um tipo de sociabilidade extremamente pessoalizada – consequência, sobretudo, da natureza dançante de sua estrutura sincopada –, contradizendo um ambiente propriamente “oficial”, cerimonioso e burocratizado.

No entanto, transpassar os limites estabelecidos não fez da noite do Corta-Jaca um episódio de pura negatividade. De acordo com Mary Douglas, para além da relação tensa entre pureza e perigo, os momentos limiares “simbolizam inícios de um novo *status*”³⁶⁹. Ao ressoar nos salões do Palácio do Governo, o tango/maxixe deixou de integrar somente o repertório das canções urbanas, amplo em sua difusão e ambíguo em sua reputação, e passou a referenciar uma ideia de *nacionalidade*, que àquela altura começava a ver (e ouvir) também nas manifestações urbanas a forma e o conteúdo de sua expressividade³⁷⁰.

Um curioso indício do novo *status* da canção é encontrado nas páginas de *A Rua*. Depois tê-la execrado em seu editorial, o jornal organizou um concurso literário com a finalidade de “premiar as melhores quadrinhas que nos forem enviadas, tendo como thema o corta-jaca [...], o feliz tango que teve *fóros de cidade* com a sua entrada gloriosa no palácio das aguias”³⁷¹. O júri, formado por Viriato Correia, Mauro de Almeida – ambos sócios da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e amigos de Chiquinha Gonzaga – e Artarbé Rocha, selecionou a quadrinha vencedora entre 2.320 recebidas. Assinada simplesmente por “Cunha”, ela enfatiza em redondilhas sagazes o viés político por trás do ocorrido, sumarizado no antagonismo entre militares e civis.

ESPADA – governo hermista
LEI – regimen de casaca
O Ruy cultiva a Justiça
Nosso Dudú o corta-jaca.

Contrapondo-se ao uníssono das críticas ao “governo hermista” na imprensa, a revista *Careta* também tratou de associar à composição de Chiquinha Gonzaga sentidos de

³⁶⁸ Lima Barreto refere-se em diversas passagens de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* ao caráter ambíguo do violão. O Major Quaresma, que via no instrumento a expressão adequada da musicalidade nacional, é aconselhado pela irmã Adelaide, logo no início do livro, a não tomar aulas com Ricardo Coração dos Outros, compositor de modinhas e morador dos subúrbios da cidade. Ao que ele retruca: “Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede” (BARRETO, 1998, p.20).

³⁶⁹ DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.141.

³⁷⁰ O caso de Heitor Villa-Lobos é sintomático desse movimento. Segundo Paulo Guérios, somente após sua viagem a Paris, em 1923, e o contato com as vanguardas artísticas, é que o compositor passou a incorporar em sua obra elementos da música urbana brasileira como matéria-prima para uma música considerada nacionalista.

³⁷¹ *A Rua*. 05/11/1914. Grifos meus.

nacionalidade. Realizando um balanço dos anos de Hermes da Fonseca na presidência, seus editores afirmaram que “na ultima recepção do Cattete, S. Ex. poude ainda prestar um serviço ás artes e aos costumes, introduzindo no palacio do governo a dança *eminente nacional*, Corta-jaca”³⁷². A avaliação – que, aliás, atribui tal beneficência ao presidente e não à primeira-dama – ressignifica o papel simbólico do Palácio do Catete, “logar de respeito” avesso às manifestações populares urbanas, ao enxergar uma etnicidade destilada na canção e na dança cultivadas pelo “Dudú”.

Em todo caso, o dissenso a propósito do tango/maxixe atixou uma miríade de reações: fosse como oportunidade a revistógrafos que quisessem incrementar o repertório e a receita de suas companhias³⁷³, fosse como pretexto para diversões carnavalescas³⁷⁴ entre jovens, o Corta-Jaca simbolizava um tipo de indeterminação sentida de forma mais ou menos unânime, mas significada diferentemente segundo a classe e a geração dos grupos sociais. A sensação de uma “desilusão republicana”³⁷⁵, resultado do fracasso das novas forças políticas em legitimar o novo regime, provocou o redesenho das expectativas no tocante à cultura e suas representações. No caso de um Rio de Janeiro vivendo em *Belle Époque*, onde as tensões sociais agudizavam-se no interior de um espaço urbano em profunda transformação, a paródia tornou-se a forma privilegiada de expressar as contradições e ansiedades de uma modernidade idealizada e prometida. Na alternância entre imoralidade e sensualismo, selvageria e urbanização, os contornos da identidade brasileira na Primeira República foram sendo esboçados à luz de uma sensibilidade moderna e experimentados em passos de dança.

³⁷² *Careta*. 14/11/1914. Grifos meus.

³⁷³ Em 28 de novembro estreou no Teatro Carlos Gomes a revista “Corta-Jaca”, provocando “boas gargalhadas e applausos da platéia”. *A Noite*. 29/11/1914.

³⁷⁴ Em janeiro de 1915, moradores do Maracanã, bairro próximo às imediações da Cidade Nova, fundaram o bloco carnavalesco “O Dudú no Corta-Jaca”. *Gazeta de Notícias*. 26/01/1915.

³⁷⁵ SALIBA, *Op. Cit.*

De Francisca a Chiquinha

(Epílogo)

Inscrita no debate antropológico acerca dos fundamentos simbólicos da vida social³⁷⁶, esta dissertação pretendeu alinhar três conjuntos de questões com o termo *composição*.

Primeiramente, instigado pelas formas contemporâneas de apreensão e valoração de trajetórias artísticas pregressas, busquei compreender o processo de construção social do renome e prestígio de uma personagem particular a partir das múltiplas vozes que se dedicaram a narrar sua vida transformando-a em história. Posteriormente, deste interesse inicial atinei para a indissociabilidade entre tal personagem e a produção cultural, relação continuamente reiterada em documentos como a principal fonte de sentido a animar certa noção de “artista”. Aos poucos, à figura de Francisca Gonzaga foi sendo vinculada uma ideia de “música popular brasileira” proveniente das camadas médias e baixas urbanas e à qual a noção de *autoria* lhe era inescapável. Ao fazer da música meio permanente de subsistência, ela e os demais “autores modernos” redimensionaram o lugar social de sua profissão e projetaram novas possibilidades de carreira para as gerações que os sucederam. Por último, uma análise atenta às inflexões de gênero dentro do campo da produção cultural fez-me enxergar de que forma categorias gestadas no interior do mundo social (como “masculino” e “feminino”) engendram modalidades expressivas de nossa cultura que, por sua vez, são retrabalhadas cotidianamente pelos sujeitos por meio de seus corpos e sua criatividade.

³⁷⁶ Cf. PONTES, Heloisa. “Undivided object: language, ethnography and sources”, 2012, p.510-535.

Estimulado por uma bibliografia atenta ao entrelaçamento das convenções sociais de gênero/sexualidade e a formação do cânone musical³⁷⁷, interessei-me pela possibilidade de compreender *gênero* – relações marcadas pelas diferenças socialmente percebidas e significadas entre os sexos³⁷⁸ – e música dialeticamente, com base na relação que ambos estabelecem com a linguagem. Se os sentidos atribuídos aos corpos são resultados de atos performativos de gênero, socialmente repertoriados e mobilizados individualmente³⁷⁹, os sentidos atribuídos à música derivam, correlatamente, de atos interpretativos que se debruçam sobre o material musical transformando-o a cada nova execução³⁸⁰. Em ambos os casos a subjetividade é, ao mesmo tempo, criadora e criatura desses atos, uma vez que precisa lidar com os limites categoriais impostos pela linguagem; a aproximação entre gênero e música só é possível, portanto, tendo o corpo como o sujeito que “produz” música e gênero, ao passo que é produzido por eles.

Para compreender como a vida de Francisca Gonzaga foi transformada em história foi necessário consultar suas biografias. Embora existam, ao todo, seis livros disponíveis sobre a compositora, detive-me exclusivamente sobre o primeiro, publicado por Mariza Lira em 1939, e o último, em 2009 por Edinha Diniz. Tal escolha foi motivada menos pelo intervalo de tempo que separa as duas obras – o que já seria interessante por evidenciar pontos de vista situados em momentos históricos distintos – e mais pelo fato dessas duas biógrafas terem trabalhado com fontes primárias, perscrutando documentos e inquirindo pessoas³⁸¹. Tal especificidade revelou-se crucial na tarefa de “narrar” Chiquinha Gonzaga, uma vez que o contato direto das pesquisadoras com o material documental permitiu-me atentar para a construção tanto de sua história de vida quanto do *Acervo Chiquinha Gonzaga*.

Fruto de um longo processo de acúmulos, perdas, anexações e silenciamentos de escritos e imagens, o espaço do arquivo deve ser apreendido ele próprio enquanto um documento³⁸², comportando muito mais do que sua opacidade insiste em aparentar. O ato de vasculhar seus papéis na esperança de buscar a história bruta, ainda depurada do discurso,

³⁷⁷ Cf. McCLARY, Susan. *Feminine Endings*, 1991; GREEN, Lucy. *Music, Gender and Education*, 1997; CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*, 2000.

³⁷⁸ Cf. SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, 1990.

³⁷⁹ Cf. BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*, 2009.

³⁸⁰ Cf. ADORNO, Theodor. *Quase uma Fantasia*, 1998.

³⁸¹ Cleuza de Souza Millan (2001), autora do livro *A Memória Social de Chiquinha*, também fez pesquisa em arquivos e levantou uma documentação riquíssima acerca dos antepassados de Chiquinha Gonzaga, que acabaram resultando na elaboração de sua árvore genealógica, utilizada por mim neste trabalho. Prefiro, contudo, basear-me somente nas biografias de Mariza Lira e Edinha Diniz pela proximidade que ambas tiveram com o material e pelo tempo que despenderam consultando-os e organizando-os. As demais biografias basearam-se apenas em fontes secundárias, extraindo todas as informações acerca da história de vida de Chiquinha dessas duas biografias.

³⁸² Cf. DIRKS, *Op. Cit.*

pode ser tão enganoso quanto a consciência do antropólogo que crê na objetividade do conhecimento a despeito de sua representação (a escrita)³⁸³. Assim, importa menos ao olhar etnográfico as *informações* que o arquivo pode conter do que as *mediações* que ele estabelece com outros sujeitos, com outras histórias. Nas palavras de Olívia Cunha, “é preciso conceber os conhecimentos que compõem os arquivos como um sistema de enunciados, verdades parciais, interpretações histórica e culturalmente constituídas”³⁸⁴.

No caso do *Acervo Chiquinha Gonzaga*, só me foi possível atinar para o caráter descontínuo de seu conteúdo remontando ao início de sua constituição, na década de 1930. Ao fornecer a Mariza Lira o material de pesquisa necessário para a escrita de *Chiquinha Gonzaga: Grande Compositora Popular Brasileira*, João Baptista conseguiu coordenar uma narrativa que corroborasse seus interesses, ao passo que deu à jovem folclorista a chance de escrever uma biografia original a respeito de um nome da música popular. A negociação acerca dos aspectos “biografáveis” da vida de Chiquinha Gonzaga se expressa no texto através de estratégias discursivas que, enfatizando sua capacidade de vencer “preconceitos da sociedade do seu tempo”, conferem-lhe um “pioneirismo” insuspeito, capaz de “servi[r] de exemplo às outras mulheres temerosas”³⁸⁵.

Essa “tensão constante entre ser e parecer”, reconhecida por François Dosse no gênero hagiográfico, dirige-se não à personagem cuja vida deseja-se reconstituir em pormenores, mas sim ao leitor/a. Identificando em Chiquinha um “destino” que determinaria sua trajetória rumo ao sucesso, Avelino de Andrade e Mariza Lira não tiveram a intenção de “acompanha[r] uma evolução no tempo das potencialidades do indivíduo”³⁸⁶, mas sim postular uma origem edificante comprovada no decorrer da narrativa. O conhecimento objetivo dá lugar à interpretação subjetiva; a contextualização histórica dá lugar à sensação de transcendência.

A ideia de que Chiquinha Gonzaga foi uma mulher “a frente do seu tempo” incide diretamente sobre nossa “imaginação histórica”³⁸⁷, desatando a trajetória de Chiquinha Gonzaga das relações sociais que a constituíram e reduzindo a “sociedade” ao papel de uma entidade coercitiva e repressora. Se nossa compositora pôde abandonar companheiros e filhos e, paralelamente, dedicar-se à carreira artística, ela não o fez a despeito do social, mas devido a ele. A Chiquinha Gonzaga altruísta e insubordinada, feminista e maternal, reclama uma

³⁸³ Cf. GEERTZ, Clifford. *Vidas e Obras: o Antropólogo como Autor*, 2009.

³⁸⁴ CUNHA, *Op. Cit.*, p.287-322.

³⁸⁵ LIRA, 1978 [1939], *Op. Cit.*, p.16.

³⁸⁶ DOSSE, *Op. Cit.*, p.138.

³⁸⁷ Beatriz Sarlo define “imaginação histórica” como “um conjunto de personagens e uma organização narrativizada de suas relações” (2010, p.374), e que podem ser pensadas à luz do gênero biográfico.

persona sob a qual se tenta reconciliar contradições de uma época posterior à dela, bem como sua condição essencializada de “mulher” lança mão de uma experiência *a priori*, colocando-a como ponto de partida de toda a narrativa³⁸⁸.

Nesse sentido, procurei reconstruir sua trajetória afastando-me dessa prerrogativa e partindo, portanto, da rede de relações na qual ela se inseria, com o objetivo final de desnaturalizar sua experiência. Sem recorrer a noções preconcebidas de gênero, ou mesmo de “mulher”, cuidei para não privilegiar tal marcador de diferença em detrimento de outros. Nascida em 1847 de pai branco e mãe negra em uma família arrivista do Rio de Janeiro, a experiência social de Chiquinha Gonzaga precisa ser pensada levando-se em conta, além do gênero, sua geração, cor e origem social. No entanto, como resultados de um processo vivo, esses marcadores não permaneceram estáveis ao longo de sua vida. O relacionamento com Joãozinho inverteu as expectativas a respeito das uniões intergeracionais; a tez morena encarnada na corporalidade distinta das elites dissimilou sua racialização; a *débâcle* econômica relegou Chiquinha a uma posição de marginalidade relativa que a distanciava do cotidiano ocioso das *sinhazinhas* de sobrados. Portanto, uma visão homogênea acerca da identidade de gênero de Chiquinha Gonzaga revelar-se-ia anacrônica. A intersecção entre tais marcadores, longe de adequar-se a “um suceder de acontecimentos que elevaram seu nome na música popular brasileira”³⁸⁹, sustentou contratempos e contradições relativas a seu lugar social enquanto mulher e produtora de cultura.

No caso de Chiquinha, a atividade por ela desempenhada nada tinha de *ornamental*, pois representava uma forma de ganhar a vida; nada tinha de *feminina*, no sentido de ocupação de caráter maternal e recatado; nada tinha de *culta*, pelo contrário, destinava-se ao lazer das baixas camadas sociais³⁹⁰.

Portanto, só podemos compreender o que o gênero de Chiquinha fazia a partir do que ele “desfazia”. Se ela interpelava a norma referente a uma feminilidade hegemônica, isso não se devia somente a sua capacidade de fazê-lo. O efeito disruptivo que seu corpo “de mulher” produzia perante os mecanismos regulatórios de gênero tinha relação direta tanto com a rede de interdependências que ela adquiriu ao longo de sua carreira quanto com o lugar da

³⁸⁸ SCOTT, *Op. Cit.*, p.307.

³⁸⁹ LIRA, 1978 [1939], *Op. Cit.*, p.20.

³⁹⁰ DINIZ, 2009, *Op. Cit.*, p.120. Grifos meus.

produção musical *popular* no Rio de Janeiro do entresséculos. Em um terreno de constrangimentos, Chiquinha literalmente improvisava³⁹¹.

Se me posicionei contra a maneira personalista com a qual se construiu a história de vida da maestrina, nem por isso neguei-lhe o protagonismo acerca de processos culturais em curso na cidade do Rio de Janeiro. Sem sua atuação incansável junto a diretores e produtores teatrais, dramaturgos, instrumentistas, poetas e empresários de toda sorte, seria impossível compreender o papel central da produção cultural carioca na experimentação e representação da modernidade. Tocando, compondo e regendo, Chiquinha Gonzaga não encabeçou novos rumos para a *arte* musical, mas levou ao centro do palco temas ventilados pelas ruas da capital e soube dizê-los com eloquência sintética que só a música e o teatro podem conceber. Figura ímpar de nossa história cultural, Chiquinha resiste, ainda hoje, a um sentido unívoco, ao passo que seu nome evoca uma tradição difícil de definir, mas impossível ignorar.

³⁹¹ Na introdução de *Undoing Gender*, Judith Butler (2004) define gênero como “uma prática de improvisação dentro de um terreno de constrangimentos”. Agradeço à Prof^a Maria Filomena Gregori por, em uma de suas aulas, ter chamado minha atenção para essa definição.

Bibliografia

- ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da Biblioteca Nacional, 1987.
- ADORNO, Theodor W. *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. New York: Verso, 1998.
- ALEXADER, Jeffrey. “O novo movimento teórico”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.4, 1987.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. New York. Verso. 1991.
- ANDRADE, Mario de. “Chiquinha Gonzaga”. *Musica doce Musica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972 [1928].
- ASSIS, Joaquim Maria Machado. “Um homem célebre”. *Várias Histórias*. São Paulo: Ática, 1997 [1896].
- AUERBACH, Erich. “La cour et la ville”. *Ensaio de Literatura Ocidental. Filologia e Crítica*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa do Rio Grande do Norte, s/d.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Édition du Seuil, 1992.
- _____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Edusp/Zouk. São Paulo. 2008.
- _____. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. “A ilusão biográfica”. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus Editora, 2010.
- BRAUDEL, Fernand. *O Modelo Italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010.
- CARONE, Edgard. *A República Velha II: Evolução Política (1889–1930)*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.
- CARVALHO, Bruno. *Porous City. A Cultural History of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos. *O gênero da música. A Construção Social da Vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.

- CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARVALHO, Vânia. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo. Edusp. 2008.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHAVES, Tyara Veriato. A militância no facebook. Uma análise discursiva da Marcha das Vadias. *XVII Congresso Internacional Asociación de Lingüística y Filología de América Latina*, 2014.
- CITRON, Marcia. *Gender and the musical canon*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- CORRÊA, Mariza. “Revendo a família patriarcal brasileira”. *Colcha de retalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CORRÊA, Mariza *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COWLING, Camillia. *Conceiving Freedom: Women of Color, Gender and Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes. “Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo”. *Mana*, 10 (2), 2004.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Women on the margins: three seventeenth-century lives*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- DEBERT, Guita Grin. “A dissolução da vida adulta e a juventude como valor”. *Horizontes antropológicos*, 34(2), Porto Alegre, 2010.
- D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa Dos Tempos, 1984.
- _____. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar/IMS, 2009.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- DIRKS, Nicholas. *Autobiography of an Archive: a scholar’s passage to India*. New York: Columbia University Press, 2015.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: Escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- _____. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ENGEL, Magali. *Meretrizes e Doutores*. Cidade: Editora, 1989.
- _____. “Psiquiatria e feminilidade”. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2007.

- FELGA, Tatiana Emanuele Brito. *Manuais de Redação de Leonor Posada: as concepções de língua e as propostas de ensino para a produção textual*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2009.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica*. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- FONSECA, Cláudia. “Ser mulher, mãe e pobre”. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. “Mães ‘abandonantes’: fragmentos de uma história silenciada”. *Revista de Estudos Feministas*, 20(1), Janeiro-Abril, Florianópolis, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Graal: São Paulo, 2007.
- _____. “Nietzsche, a Genealogia e a História”. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FRANCISCO, Luís Roberto de. *Elias Álvares Lobo: um momento na música brasileira*. Itu: Editora Otoni, 2001.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- GEERTZ, Clifford. *Vidas e Obras: o Antropólogo como Autor*. Cidade: Editora, 2009.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- GORELIK, Adrian. “Historia de La ciudad y historia intelectual”. *Prismas, revista de historia intelectual*, n.3, 1999.
- GREEN, Lucy. *Music, Gender and Education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª edição. Curitiba: Parabolé, 2009.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro. Tipografia São Bento. [1933].
- HEYMANN, Luciana. “Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica”. *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- HERRERA, Hayden. *Frida – A biografia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.
- HERTZMAN, Marc. *Making Samba: a new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- HOLLANDA, Sergio Buarque. *História Geral da Civilização Brasileira: II: O Brasil Monárquico*. Tomo IV, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997
- KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- LAZARONI, Dalva. *Chiquinha Gonzaga: Sofri e Chorei. Tive Muito Amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Editora Vozes. 1982.

- _____. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus. 2009[1962].
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga. Grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1939].
- LIRA, Mariza. “A característica brasileira nas interpretações de Callado”. *Revista Brasileira de Música*, 1940.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’”. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MAYAYO, Patricia. *Frida Kahlo. Contra el Mito*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2008.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1991.
- McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- MICELI, Sergio. “O Enigma Portenho”. In: SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- _____; PONTES, Heloisa. “Prólogo”. *Cultura e Sociedade. Brasil e Argentina*. São Paulo. Edusp, 2014.
- MILLAN, Cleuza de Souza. *A Memória Social de Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Editora Independente, 2001.
- MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008
- MORAES, José Geraldo Vinci. “O Brasil sonoro de Mariza Lira”. *Temas e Matizes* (10). 2006.
- _____. “Entre a memória e a história da música popular”. In: MORAES, José Geraldo Vinci & SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda. 2012.
- MUGNAINI, Ayrton. *A jovem Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.
- NEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NIETZSCHE, 2010. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- OLIVEIRA, Cláudia de. “Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada”. In: SIMIONI et al. (orgs). *Criações Compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- PINTO, Celi Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009 [1936].

- PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “A Burla do Gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga”. *Tempo Social*. 2004.
- _____. *Intérpretes da Metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968)*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- _____. “Undivided object: language, ethnography and sources”. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v.8, n.1, January-June, 2012.
- _____. “Sociedade em cena”, introdução à edição brasileira. In: CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ROSSI, Luiz Gustavo. “As cores e os gêneros da revolução”. *Cadernos Pagu*, v.I, n.23, 2004.
- SALIBA, Elias Tomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Paulo César. *Nair de Teffé, símbolo de uma época*. Petrópolis: Sermograf, 1983.
- SARLO, Beatriz. “Dizer e não dizer: erotismo e repressão”. *Modernidade Periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.
- SCHÖENBERG, Arnold. *Tratado de Armonia*. Real Musical. Madrid. 1974.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*, v. 20, n.2, 1990.
- _____. “A invisibilidade da experiência”. *Proj. História* (16), São Paulo, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Marilda Santana da. “Normas e Padrões do Tribunal Eclesiástico Mineiro (1750-1830) e o Modo de Inserção das Mulheres Neste Universo Jurídico”. *História Social*. v. I, n.7, 2000.
- SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo. Edusp. 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: A Moda no Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOBRAL, Luís Felipe. *Bogart duplo de Bogart: pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart*. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- VENÂNCIO, Renato Pinto. “Maternidade negada”. In: PRIORE, Mary Del (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. San Bernardino: Snowball Publishing, 2014.