

A sedução poética das composições de Chiquinha Gonzaga e suas parcerias textuais: o nascimento de uma estética brasileira na música do início do século XX.

Prof^a. Dr^a. Cida DONATO¹ (UNESA/ISE)

Resumo:

O Final do século XIX e o início do XX marcaram o Rio de Janeiro com as transformações que promoveram em seus espaços e organizações sociais, deixando a cidade partida e esteada por pilares que se dividiam entre a burguesia capitalista e a massa pobre — em sua maioria negros, mestiços e judeus —. Apesar de todo o seu brilhantismo, a Belle Époque carioca não conseguiu ocultar a contra-cena, a qual colocava em foco os movimentos das margens, movimentos estes que influenciaram, consideravelmente, as digitais da cultura brasileira. É nesse contexto, de pólos antagônicos e esferas híbridas, que despontou uma das vozes mais subversivas da arte nacional: Chiquinha Gonzaga. Pertencente às duas classes mais discriminadas de seu tempo, mulher e mestiça, Chiquinha levantou-se contra o autoritarismo masculino e os discursos sectários, defendendo veementemente as suas idéias e abraçando a sua maior paixão: a música. Em sua eloquência poética, subverteu a moral burguesa e encarnou a verdadeira essência do signo dandi, firmando parcerias que foram fundamentais para a estética da música brasileira, dentre elas a estabelecida com Anacleto de Medeiros, um dos maiores responsáveis pelo 'abrasileiramento' da música desse período.

Palavras-chave: Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, parcerias textuais, música brasileira, estética.

Francisca Edwiges Gonzaga do Amaral, Chiquinha Gonzaga, teria sido apenas mais uma mulher bem educada do século XIX, não fosse o seu temperamento forte, a sua coragem de romper com as convenções e a sua incansável paixão pela música: paixão que a fez ultrapassar os limites da sua resistência, garantindo-lhe um merecido lugar de destaque entre os grandes músicos de sua época. Em seu percurso, conquistou muitas parcerias — políticos, jornalistas, compositores, músicos —, no entanto foram o piano e a cidade os seus dois maiores parceiros e os que mais compactuaram com a grandeza de sua obra, a qual, por sua vez, redesenhou a cidade do Rio de Janeiro, colocando no centro da cena carioca os traços, sons e movimentos mestiços, antes ocultados pelas máscaras da colônia.

As composições de Chiquinha Gonzaga são mais que objetos de apreciação estética; são provocações, seduções, denúncias, rebeldias; são flertes, arrebatamentos, declarações de amor; são ressonâncias de corpos que influenciaram e se deixaram influenciar pelos movimentos de contração de uma urbe em busca de sua identidade. Por este assim dizer, contemplar a sua criação é ser surpreendido pela poética das margens de uma cidade, que desabrocha enquanto fenômeno estético; é compreender a obra em si e na complexidade de sua existência; é ver se desvelar em cada nota, em cada melodia, em cada composição, a essência de uma voz feminina, apaixonada e voraz, que não se deixou intimidar com o autoritarismo de uma sociedade preconceituosa.

Francisca Gonzaga nasceu e cresceu num tempo de transformações, no seio de uma população que vivia segregada por classe, raça e sexo e a sua condição de mulher e mestiça a inseria em dois dos três elementos mais marginalizados socialmente. No entanto, curvar-se à ditadura machista e racial não era algo que o temperamento forte da compositora pudesse suportar e muito embora o seu posicionamento de contestação tenha lhe custado muitas privações — filhos, amores, conforto, família —, isto não foi suficiente para que deixasse de defender as suas idéias e assumir as rédeas de seu próprio destino.

A industrialização do mundo, acentuada na segunda metade do século XIX, principalmente em alguns países como os Estados Unidos, a França, a Inglaterra e a Alemanha, provocou uma expansão econômica extraordinária nas sociedades, tornando-as, em sua maioria, capitalistas. O deslumbramento com o progresso crescia na medida em que, amparada pelas novas tecnologias — a estrada de ferro, a máquina a vapor e o telégrafo —, a indústria alargava os seus horizontes e ampliava as suas possibilidades de comunicação, estabelecendo uma expansão pela qual mercadoria, capital e homens viraram peças de uma engrenagem que se movimentava em direção a um único objetivo: o lucro.

A produção de objetos em escala atingiu os mais variados setores, inaugurando práticas que tornaram-se “rituais de autocongratulação”¹, tais como as Grandes Exposições Internacionais, nas quais o maior propósito estava em confrontar a capacidade produtiva das indústrias dos diferentes países, visando, por esta manobra, o fortalecimento das identidades das nações. Em menor escala, também os indivíduos estabeleceram com os artefatos uma relação de construção de identidades, iniciando-se, por este engajamento, a marcha que desencadeou a cultura material da modernidade, sobre a qual se ergueu um novo estilo de vida, onde incluíram-se as profissões liberais, o conceito de democracia (reduzindo os privilégios de sangue) e, principalmente, os novos ambientes nos quais a presença da mulher era permitida: os centros urbanos e os magazines. Desta maneira, a segunda metade do século XIX ficou marcada pela ruptura no *modus operandi* das sociedades que se industrializaram. A arte, como não poderia deixar de ser, sentiu os reflexos desses transtornos e revelou-os em alguns de seus movimentos, tais como o *Arts and Crafts* – defensor da idéia de uma arte “para todos”, seguindo o ideal socialista de que a produção artística deveria pautar-se na busca por objetos belos e funcionais –, e o movimento decadentista – o qual, em grande parte, abominava a monotonia das paisagens da arte clássica, dedicando-se a expressar o grotesco, o perverso, o drama da vida, sentimentos típicos do mal-estar e do tédio, presentes no pensamento *fin-de-siècle* –.

Uma das grandes metas dos projetos modernos era conseguir ordenar tudo aquilo que no novo panorama havia sido criado, desarticulado ou transformado. As cidades, as sinalizações, a extensão das atividades para a vida noturna, a burguesia, a destruição da paisagem natural, a exploração do trabalho humano, a redução da vida social, a aristocracia, o proletariado, a mão-de-obra escrava, a arquitetura – ainda com os traços das cidades medievais –, o estranho circundante, a classe operária, o lucro, a velocidade, os informes, dentre outros elementos, eram todos componentes de um roteiro que necessitava de enredamentos capazes de estabelecer um convívio, no mínimo, democrático. As referências da sociedade tradicional, as quais determinavam os padrões sociais vigentes até então, não se ajustavam ao novo cenário que se iluminava pelos holofotes do pensamento moderno, causando grandes dissonâncias entre o que se via, o que se praticava e o que se desejava:

A arquitetura estaciona com estilos ultrapassados e reinterpreta-os para os novos usos. As descobertas arqueológicas e as revelações históricas esterilizam o espírito de invenção. As escolas de belas-artes ensinam uma doutrina considerada como princípios intocáveis à base das ordens clássicas estabelecidas desde a Renascença. (CHAMPIGNEULLE, 1976. p.21)

Na marcha contra o capitalismo industrial estavam os intelectuais, a aristocracia rural e a igreja, todos compreendendo o novo sistema como uma ameaça ao bem-estar comum e aos valores mais elevados da sociedade. Neste decurso, surgem os movimentos para se tentar educar o gosto alheio, delegando ao design, campo do conhecimento responsável pela estética dos produtos industriais, a tarefa de agente transformador no combate à falta de estilo que parecia pairar sobre os ávidos consumidores. Num movimento antagônico, as grandes cidades investiam cada vez mais nos programas de entretenimentos públicos: circos, festas populares, teatros, exposições, jardins, com o objetivo de aproveitar-se da grande concentração de pessoas dispostas para o consumo, incentivando o consumo compulsivo o fetiche ao objeto industrializado:

¹ HOBBSAWM, *A era do capital*.

Os mundanos e os artistas enfeitam-se com o exótico, trazendo para as suas casas objetos orientalistas (turcos, chineses, etc.). É o reino das pelúcias, dos acolchoados, dos pufes, dos divãs e dos sofás. (CHAMPIGNEULLE, 1976. p.23)

Neste decurso, o Rio de Janeiro não poupava esforços para manter-se no rol dos grandes centros, adotando, para isto, medidas severas que incluíram desde a proclamação da República, em 15 de novembro de 1899, até o bota-abixo de Pereira Passos, as quais transformaram consideravelmente a rotina dos habitantes e dividiram a população em dois pólos antagônicos: de um lado a ostentação do luxo se refletindo em vários momentos, tais como na vida noturna incrementada pela iluminação a gás e o surgimento dos teatros, cabarés e salões; nas tardes nas confeitarias; nos passeios nos jardins públicos; no flunar nas grandes avenidas e em oposição a isto, a varredura da classe pobre, negra e mestiça varrida do centro para a periferia e subúrbios, zonas com pouca ou nenhuma infra-estrutura.

No alude dos acontecimentos, a mulher, embora tivesse conquistado um pequeno espaço de interação e expressão sociais, ainda era uma voz marginal que não podia elevar-se em causa própria. Os discursos permaneciam predominantemente masculinos. As contestações ou aclamações partiam dos brados masculinos, para uma sociedade masculina. A indústria libertava a mulher das árduas tarefas domésticas, mas a sociedade não a inseria na massa crítica que opinava sobre o seu futuro. Em meio a tantas transformações, o lar ainda era o seu lugar de direito e dever: “de um momento para outro, as damas burguesas viram-se sem ter o que fazer, e o que lhes restara era esperar por um casamento.” (SOUZA, 1993. p. 89).

Com o remanejamento de coisas, pessoas e valores, coube à parte feminina da sociedade moderna a responsabilidade do cuidado e da honra da família, por este motivo os investimentos na educação de uma menina eram direcionados para recursos que a preparassem para a arte da sedução: aulas de boas maneiras, canto, piano, bordados e tudo mais o quanto fosse necessário para garantir a conquista de um bom marido. Esta imposição, principalmente por parte da burguesia, visava manter preservados os interesses privados, o patrimônio e a civilidade social. Com os indivíduos se misturando constantemente, sem controle, nas metrópoles, a única forma de se garantir o funcionamento econômico e a transmissão de bens era, de fato, estabelecendo critérios rigorosos para os enlances matrimoniais.

O deslumbramento com a indústria gerara a expectativa de um progresso baseado na aquisição e acumulação de bens, desencadeando uma cultura material que marcou definitivamente o final de século. O fetiche do objeto virou febre nas sociedades a tal ponto de alguns se tornarem símbolos de poder econômico e ascensão social. Assim aconteceu com o piano. Até a segunda metade do século XIX possuir um instrumento desses no Brasil, em face do alto custo que isso representava, era algo restrito a pouquíssimas famílias de algumas províncias: Pernambuco, da Bahia, do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Desta maneira, ostentar um piano na sala fazia parte dos ideais burgueses, visto que a presença do instrumento conferia ao seu dono o status de nobreza, poder, cultura e boa linhagem familiar. Com a prática dos saraus e dos salões nos principais centros urbanos brasileiros e a multiplicação desses espaços, incentivada pela riqueza que a cultura do café trazia para o Vale do Paraíba, houve uma grande importação do caro instrumento e, consecutivamente, uma considerável oferta, em jornais, de pianos usados, tornando-o mais acessível aos mais bem sucedidos das classes mais baixas da sociedade. A popularização do piano fez com que, num curto espaço de tempo, esse bem deixasse de ser um privilégio das elites e passasse a compor outros cenários, menos restritos, nos quais os seus freqüentadores pertenciam a diferentes descendências. O que se percebeu, portanto, foi a apropriação da melodia do piano na música mestiça brasileira, numa

curiosa trajetória social descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do Primeiro e Segundo Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros mestiços de gafeiras, salas de espera de cinemas, de orquestras de

teatro de revista e casas de famílias dos primeiros anos da República e inícios do século XX. (TINHORÃO. 2005. p. 195)

As estratégias para a modernização do Brasil contavam com algumas artimanhas que visavam anular a força dos negros no sistema colonial. As práticas rituais dos africanos sustentavam-se na música e no canto e, na extensão dessas ações, a vida cotidiana desses povos não se dissociava do seu universo religioso. Desta maneira, o canto e a música constituíam o complexo cultural dos negros, residindo nelas o estímulo máximo para as suas ações criadoras. Além disso, o elo religioso permitia-os diferenciarem-se enquanto grupo étnico e estabelecerem uma unidade, mesmo entre povos de nações diferentes. No entanto, esta ordenação ameaçava a estrutura de poder existente, levando o Estado e a Igreja a encarregarem-se de profanizar os ritos para dissipar a força religiosa que impulsionava os escravos à rebeldia. Assim, as manifestações sagradas dos negros foram deslocadas de seu *locus*, as casas de axé, para as festividades públicas ou as da religião oficial. O que parecia, em princípio, contribuir para a dispersão e ruína de uma prática que ameaçava os bons costumes da sociedade, na verdade, culminou num processo de sincretismo religioso, facilitando a miscigenação entre os ritmos africanos e os demais existentes no país.

A identificação da classe mestiça com o som do piano e a sua introdução no ritmo que nascia dos movimentos dos negros não se deu por acaso: o piano é um instrumento musical de corda percutida e o som emitido por ele é produzido quando os batentes, cobertos por um material macio, tocam as cordas esticadas e presas numa estrutura rígida de madeira ou metal. As cordas vibram e produzem a melodia. Portanto, o piano, por si só, é a presença de um instrumento capaz de contemplar a música que se desejava naquela sociedade mestiça: corda e percussão, ou seja, o som poético-melódico dos instrumentos de cordas, presentes nas músicas de origem europeia e a cadência sincopada do batuque, de herança africana.

É fácil entender que o músico popular, executante “de ouvido”, ao fazer o transporte da melodia para o seu instrumento obtivesse um resultado diferente. Em geral mestiço, ele tendia registrar e executar a música europeia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. E assim ele respeitava a melodia, mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade; estava criado algo original. (DINIZ. 1984. p. 99)

Para a música popular isto significou um grande ganho e possibilitou o aparecimento de um novo tipo de artista: **o pianeiro**, como era chamado o tocador de piano com pouca ou nenhuma teoria. Os dois mais antigos pianeiros da história da música brasileira foram Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga, esta “nascida no fim da primeira metade do século XIX, quando o piano ainda constituía raridade e privilégio.” (TINHORÃO. 2005. p. 197) Ao se popularizar, o piano ampliou os seus horizontes para além do repertório clássico-romântico das cenas burguesas e invadiu os salões populares, incorporando-se à flauta, ao violão e ao cavaquinho, completando o quarteto instrumental que contribuiu para o abasileiramento dos ritmos estrangeiros. Na música, até então, prevaleciam o lundu, de origem africana, e a modinha, de procedência portuguesa, ambos não caracterizando, ainda, um ritmo autenticamente nacional. Nas danças predominavam o minueto, a quadrilha, a valsa e o xóti, que aqui se misturaram ao lundu - ritmo negro-africano já enraizado na cultura brasileira nesse momento. Será pelo entrelaçamento dessas manifestações, nas três últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do século XX, que a música popular nacional atravessará uma das suas fases mais encantadoras: nasce o choro como o representante mais autêntico dos ritmos brasileiros e os méritos desse acontecimento serão do próprio movimento da cidade, nas contrações e dilatações ocasionadas pelos necessários ajustes sociais.

Chiquinha Gonzaga, a cidade e o piano firmaram uma próspera parceria que resultou nas mais belas composições de sua época. Sua linhagem nobre por parte de pai foi determinante para que desde menina tivesse contato com a música e com a leitura e escrita, além de contar em sua casa

com ambiente musical permanente, proporcionado por seu tio paterno, um animador de festas. Assim como o tão desejado instrumento, Chiquinha possuía em si os elementos pertinentes aos dois segmentos da sociedade da época: a fidalguia herdada do pai, descendente de uma alta família do Império, e a negritude plebéia herdada de sua mãe, conferindo-lhe uma raiz híbrida a qual ela valorizou na íntegra e fez questão de assumir. Porém, como toda mulher de sua época, a sua meninice durou apenas até os seus dezesseis anos quando, seguindo os hábitos de sua cultura, foi concedida em casamento a Jacinto Ribeiro do Amaral. Para outra mulher qualquer desse tempo a história terminaria neste ponto, no entanto, com Francisca Gonzaga, mulher essencialmente dândi, o desenrolar veio a surpreender a todos aqueles que duvidaram de sua coragem.

Chiquinha protagonizou a história do piano e o piano protagonizou a história de Chiquinha. E com certeza este foi o seu maior parceiro e a sua melhor parceria. Assim sendo, sua vida conjugal se inicia com a presença do instrumento, ofertado por seu pai em comemoração por suas núpcias. Desde então, para desgosto de seu marido, a artista se refugiou da enfadonha vida de senhora casada ocupando as suas tardes livres nos diálogos poético-melódicos travados com as delicadas teclas de marfim. Ainda aos dezesseis anos tornou-se mãe do menino João Gualberto e aos dezessete da menina Maria do Patrocínio. No entanto, o cuidado com os filhos não a fez abdicar de sua paixão pela música, para a qual se entregou sem pudores, despertando o ciúme no homem que contava como certa a sua atenção de esposa: ela insistia na música, ele na intransigência. As brigas do casal terminam por provocar em Jacinto uma posição irreduzível. Pediu à mulher que fizesse uma opção definitiva: ele ou a música. Chiquinha não hesitou: “-pois, senhor meu marido, eu não entendo a vida sem harmonia.”

Com o filho nos braços, retornou à casa do pai onde teve o apoio recusado. Descobrimo-nos novamente grávida, não encontrou outra saída senão submeter-se aos desmandos do marido. Todavia, a música para Chiquinha era mais que uma necessidade, era a razão de sua própria existência e viver sem ela não fazia o menor sentido, assim sendo, a sua opção por continuar a compor era irreduzível, o que tornou a relação do casal insuportável. Mesmo contrariando os modelos tradicionais de família, Chiquinha não recuou e abandonou de vez o casamento, deixando Maria e seu filho caçula, Hilário, aos cuidados de parentes, levando consigo apenas João Gualberto. Foi declarada morta por sua família e teve, até a morte de seu pai, as portas da casa de sua família fechada para si.

Morre Francisca Gonzaga e nasce Chiquinha Gonzaga. Não havia escolha para uma mulher sem marido na sociedade carioca do século XIX: a prostituição era o que parecia lhe restar, no entanto foi ao piano a quem a compositora irá recorrer, transformando-o de mero ornamento a um instrumento de liberação e sustento. O piano já conquistara o seu lugar na sociedade nesse momento. Ele e a polca dominavam como instrumento e gênero na animação das festas domésticas. E foi nesta circunstância que Chiquinha inseriu-se no ambiente musical do Rio de Janeiro: como pianista e compositora de polca. Audaciosa e determinada abraçou a música como religião e por ela colocou-se a serviço de si mesma, de seus desejos e suas paixões, renunciando ao papel que lhe reservara a cena burguesa: de mulher e mãe tradicionais.

O ambiente boêmio da cidade não lhe negou abrigo e no seio deste contexto compôs a sua primeira música de sucesso: “Atraente”. Foi o músico mais popular do Rio de Janeiro — Joaquim Callado — o seu primeiro parceiro e quem influenciou, consideravelmente, as suas criações. Para ela dedicou duas polcas: “Querida por todos” e “A sedutora”. Em resposta, a dândi feminina lançou o seu primeiro tango: “Sedutor”, sem se importar com as críticas de uma sociedade incomodada com essa figura de mulher transgressora, não mais pedra angular da família. Caiu na boca do povo: mulher de má fama, sem pudores. Foi marginalizada socialmente. Chiquinha definitivamente não era um bom exemplo para os modelos que desejava a burguesia carioca, mas isto não a impediu de continuar a luta pelo seu espaço. Callado, possivelmente seduzido pela sensualidade mulata e irreverente das canções de Chiquinha, abriu-lhe as portas da boemia; portas estas que a compositora não hesitou em atravessar: onde quer que houvesse música, lá estava ela, com “a brejeirice malicio-

sa de suas melodias” (DINIZ, 1984. p.114), subvertendo toda e qualquer regra imposta à mulher de seu tempo. Seu corpo mulato não negava a sua raiz e respondia aos estímulos negros entranhados em cada canto da cidade, fazendo das ruas o seu território de estudo musicais, de onde extraiu diariamente um material farto de melodias populares, de cantos negros, de batuques, dos assobios e de danças permeadas de sincretismo religioso.

Dos parceiros de Chiquinha, Anacleto de Medeiros, possivelmente, tenha sido o mais distante, porém, um dos que mais tenha fortalecido a sua busca por uma música autenticamente brasileira. Mestre da Banda do Corpo de Bombeiros e compositor, Anacleto impressionava com ritmos que variavam entre as denguiças do choro e o requinte das execuções sinfônicas. Foram as bandas e, principalmente, a regida pelo maestro, as que muito contribuíram para o abraço da música e dança européias que chegaram ao Brasil no século XIX, como a polca, a valsas, o schottish, a mazurca e a quadrilha. Para ele Chiquinha dedicou a sua composição chamada “Cecy” e ambos foram responsáveis pelo nascimento e propagação do maxixe nos salões da elite carioca. Outras parcerias vieram: Ernesto Nazareth, e Carlos Gomes. Por intermédio deste segundo tornou-se maestrina. Compôs óperas e introduziu o maxixe, um jeito brasileiro de dançar o tango, a polca e o lundu, no gosto nacional. Transitou pela imprensa e estabeleceu amizades com jornalistas. Não obstante, retirou da marginalização os violões, as violas e os pandeiros, levando-os para o teatro, numa homenagem prestada a Carlos Gomes, no arranjo da música *caramuru*.

Chiquinha Gonzaga rompeu barreiras e colocou nas páginas da história um divisor de águas para a música e sociedade brasileiras: antes e depois dela, tornando-se uma das maiores protagonistas no estabelecimento da identidade musical brasileira do século XIX. Seus jeitos, seus trejeitos, sua empáfia e coragem não deixaram que o preconceito calasse a sua musicalidade. A natureza mestiça, o corpo mulato e os gingados de alguém que possui raízes nas classes populares, somados à educação aristocrática que recebera, foram fundamentais para que a musicista e compositora pudesse atender aos apelos de uma sociedade que já não mais respondia às melodias de uma corte em falência. As suas composições são retratos de uma cidade que, mesmo contrariando a sua geografia e tendo sido construída a custas das dores de um povo escravizado, ainda assim, se fez maravilhosa; são poéticas de um povo que se inaugurava, se personificava, e se fortalecia em meio ao grande mosaico que definia a cena da *Belle Époque* carioca, dando um basta às vozes que proclamavam o estrangeirismo. Os desenhos musicais de suas composições são o som, o alarido, o suspiro, o clamor, a cor, o aroma, o silêncio dos versos e reversos de uma sociedade em transformação.

Notadamente Chiquinha nasceu para subverter

Referências Bibliográficas

- [1] CHAMPIGNEULLE, Bernard A “*Arte Nouveau*”. São Paulo: Verbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- [2] DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- [3] DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- [4] HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital*. São Paulo: Editora paz e Terra, 2005.
- [5] SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- [6] TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- [7] VASCONCELOS, Ari. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro, Liv. Sant’ Anna, 1977.

Autor

¹ **Cida DONATO, (Profa. Dra)**
Universidade Estácio de Sá (UNESA)
Instituto Superior de Educação da zona Oeste (ISE/UEZO)
cida.donato@estacio.br; profcidadonato@yahoo.com.br
www.rafrom.com.br