

## Compondo Chiquinha: para uma análise antibiográfica

Rafael do Nascimento Cesar\*

**Resumo:** Tendo como ponto de partida as relações histórico-sociais entre produção cultural e poder estatal, este artigo investiga, partindo das biografias escritas sobre a compositora Chiquinha Gonzaga, a construção e a mitificação desta personagem histórica analisando as estratégias discursivas de suas/seus biógrafas/os no tocante à objetificação de seu carisma e de seu renome.

**Palavras-chave:** Chiquinha Gonzaga, Sociologia da cultura, biografia.

### 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 – A sociedade de corte)*

Pioneira. É curioso que o adjetivo mais comumente utilizado para definir a personagem histórica de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) possua um sentido tão anti-histórico. E isso porque, ao ser qualificada dessa forma, ela magicamente desconecta-se de todos os vínculos sociais e culturais que a enredam, passando 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.

Nas cinco mais conhecidas biografias escritas sobre a compositora, tal adjetivo aparece em maior ou menor frequência e com maior ou menor ênfase, mas, de um

---

\*Graduando em Ciências Sociais – USP.

modo geral, nenhuma delas escapa à transmissão deste modelo que tem por finalidade confirmar tanto a genialidade pungente da biografada, quanto denunciar as mazelas de uma sociedade sexista, maledicente e obtusa, que não estaria “preparada” para uma personalidade tão “à frente de seu tempo”.

Este artigo vem na direção oposta a uma tarefa “biográfica”. Ele busca restabelecer os vínculos sociais, culturais e *históricos* que remeteriam Chiquinha Gonzaga à rede de relações e interdependências da qual ela teria curiosamente evadido – ou sido retirada –, isso na tentativa de evitar, como alerta Norbert Elias, esclarecer os nexos históricos com “algo misterioso”, que pareceu verificar-se nos epítetos de “*livre, corajosa e pioneira*” (DINIZ, 2009, p. 17), “*pioneira que continua atual*” (MUGNAINI JR., 2005, p. 128), “*uma das mais fortes e reais precursoras do feminismo no Brasil*” (BÔSCOLI, 1978, p. 31), ou “*espírito voluntarioso, empreendedor e brilhante*” (LIRA, 1978, p. 154), isto é, alguém que encontrou em si própria as forças necessárias para suplantar as injunções e os constrangimentos externos, encarando-os como simples obstáculos a se vencer.

Para tanto, foi-me necessário recorrer aos materiais disponíveis ao público em geral: a biografia. Escolhi-os por dois motivos: primeiro, o acesso fácil a eles, uma vez que o deslocamento até os acervos documentais de Chiquinha, na cidade do Rio de Janeiro, atrasariam em muito o desenvolvimento da pesquisa; segundo, o fato das biografias estarem compreendidas num grande intervalo temporal. Seguindo uma ordem cronológica, têm-se quase setenta anos entre a primeira obra e a última. Creio ser de fundamental importância, para a compreensão desse material, levar em conta que a categoria tempo não evidencia somente uma vontade sempre renovada de voltar-se à maestrina (suas obras, seus retratos e sua memória), mas também os diferentes modos pelos quais isto foi realizado. Assim como Chiquinha não vive livre de amarras sociais, também o/a biógrafo/a não escreve livre de quaisquer constrangimentos; ele/ela está, assim como seu objeto, imerso/a numa complexa rede de relações sociais que lhe dão mais ou menos mobilidade de ação, que lhe condicionam o pensamento de uma forma ou de outra.

Na introdução à obra *Sociedade de Corte*, Elias atenta para o fato de que a tendência em considerar o indivíduo enquanto um “sistema fechado”, isto é, encerrado em sua própria individualidade e não dependente de outros, está atrelada a uma concepção muito comum na historiografia do início do século XX, que é a de considerar indivíduo e sociedade enquanto duas *substâncias*, o primeiro, referindo-se a “as-

pectos humanos que existem fora das relações de homens entre si, fora da ‘sociedade’”, e a segunda, referindo-se a “algo que existe fora dos indivíduos, como se fosse um ‘sistema de papéis’ ou um ‘sistema de ações’” (ELIAS, 2001, p. 49). As biografias analisadas mostram Chiquinha como uma obra acabada, cuja “personalidade” – esta força insondável –, fora forjada em seus primeiros anos de infância e perdurou até seus últimos dias de vida. É preciso, então, pensar em “indivíduo e sociedade” não como um par antinômico composto de duas entidades, mas sim como dois *processos*, cujas durações no tempo são distintas, mas que se encontram imbricadas de modo a interferir uma no desenvolvimento da outra.

A leitura atenta do material empírico acabou direcionando-me não a reconstituir, a partir da análise em primeira mão de documentos e fontes, a trajetória social de Chiquinha Gonzaga, mas sim a atentar para questões de cunho metodológico que emergiam do próprio material. Percebi que, apesar de todos os biógrafos tocarem em pontos comuns acerca da vida da maestrina, as biografias mais antigas continham visões discrepantes das mais recentes, tanto nos conteúdos que abrangiam, quanto na forma de retratá-los. Isso me pareceu claro em um comentário feito por Edinha Diniz, uma das biógrafas, logo na apresentação de seu livro: “Seus dois biógrafos anteriores retransmitiram, ou criaram, versões moralizadoras, que encobriam mais que revelavam” (ELIAS, 2001, p. 11). Ora, por que a disparidade<sup>1</sup> de “versões”, uma vez que tratavam da mesma pessoa? A quais causas se devem versões mais ou menos moralizadoras? A partir de tais questionamentos, pareceu-me um tanto inócuo matizar o debate a partir da “confiabilidade documental das biografias”, como se as mesmas permitissem ao leitor “refazer os passos de Chiquinha” a partir de critérios “objetivos”.

Aqui, as aspas indicam a sensação de implausibilidade epistemológica que subjaz à tendência historicista de “voltar à informação inicial” (RANKE apud Elias, 2001, p. 18) como tentativa de fazer o “registro fiel dos eventos” – sabe-se que isso foi amplamente discutido pelas correntes contemporâneas da historiografia. Por-

---

<sup>1</sup> Um exemplo interessante é a questão do feminismo. Seus biógrafos insistem em associar Chiquinha Gonzaga ao movimento feminista, seja, mais uma vez, na condição de “pioneira” – “a primeira feminista brasileira” – seja como aquela que anteciparia historicamente a emergência do mesmo, sendo chamada de profeminista. O fato é que, durante o século XIX, o feminismo inexistia, no Brasil, enquanto movimento político organizado, com pautas que tratassem exclusivamente da condição feminina e das assimetrias de gênero. Contava somente com algumas manifestações de cunho sufragista disseminadas em pontos esparsos do país (PINTO, 2007).

tanto, coube à pesquisa mapear os contextos de elaboração das biografias e retrazar as intenções dos autores, remetendo-os, portanto, ao contexto histórico-intelectual em que foram escritos. Como mostrarei ao longo deste artigo, o procedimento biográfico foi, a meu ver, responsável não por traçar um quadro definitivo da compositora, mas, sim, por recriá-la: a cada obra, ela adquiria novas características e perdia outras, sempre de acordo com o autor que se dispunha a narrar sua vida<sup>2</sup>. Desta forma, a primeira impressão de descompasso entre o real e o ficcional tornou-se estéril, uma vez que estas duas esferas de significados não se encontravam de maneira clara no universo empírico da pesquisa. No limite, o real *era* ficcional, fazia-se ficção da mesma forma que as biografias adquiriam, em algumas ocasiões, um estatuto verdadeiramente literário.

### **Uma Francisca, cinco Chiquinhas**

Foram selecionadas para análise cinco obras: *Chiquinha Gonzaga*, de Mariza Lira, sua primeira biógrafa, escrita originalmente em 1939 e publicada em 1978; *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*, de Geysa Bôscoli, sobrinha da compositora, escrito em 1967, mas publicada onze anos depois; *Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei. Tive muito amor* (1999), de Dalva Lazaroni; *A jovem Chiquinha Gonzaga* (2005), do jornalista Ayrton Mugnaini Jr. e, por fim, *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, de Edinha Diniz, publicada originalmente em 1982, mas reeditada com revisão da autora em 2009.

### **Primeiros escritos: Lira e Bôscoli**

Maria Luísa Lira de Araújo Lima (ou simplesmente Mariza Lira) nasceu na cidade do Rio de Janeiro a 17 de junho de 1899 e faleceu, no mesmo local, a 4 de setembro de 1971. Formada pela Escola Normal do Rio de Janeiro, à época ainda Distrito Federal, foi uma das primeiras mulheres a se dedicar aos estudos da música popular urbana, além de ter sido, também, uma das primeiras pesquisadoras sobre a obra do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado, o que lhe rendeu, em 1944, o artigo “As características brasileiras nas interpretações de Callado”. Em 1939, Ma-

---

<sup>2</sup> Sobre este tema ver especialmente Schwarcz (1993), Engel (1987) e Laqueur (1992).

riza Lira produziu o manuscrito *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, publicado em 1978, na tentativa de exaltar, mais do que reconstituir, a vida daquela que foi “uma emoção e um orgulho para todo brasileiro”, como prefacia Leonor Pousada no mesmo livro.

Segundo o historiador André Diniz as análises da folclorista, musicóloga e jornalista “refletiam a simplicidade dos questionamentos da época” (2008, p. 77), isto é, sem remeter-se às fontes a partir das quais ela constrói seus argumentos, e nunca explicitá-las, a autora segue fiel ao projeto de delimitar uma “nacionalidade” para a música popular brasileira. Influenciada pela obra inaugural de Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala*, de 1933, em que a figura do mestiço, resultado do processo colonial de “formação, pela poligamia [...] de uma sociedade híbrida” (FREYRE, 1992, p. 48), é apontada como algo positivo, Mariza Lira afirma que

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 [...] A raça nova, com arroubos ardorosos, não podia aceitar indefinidamente a imposição de músicas de dança e canto, francesas, italianas, polonesas, espanholas, etc. (LIRA apud DINIZ, 2008, p. 74).

Tal concepção positiva da miscigenação advogada por Freyre ia de encontro às demais interpretações da época que afirmavam ser o cruzamento racial um dos grandes males da nação e responsável pelo “atraso” que nela observavam. O trabalho sobre Callado também segue esta senda de aliar os “arroubos ardorosos” da raça mestiça com uma espécie de inevitabilidade rítmica. Por “reunir em si a ancestralidade da raça” (LIRA apud Diniz, 2008, p. 74), Callado possuiria, segundo a autora, predisposições à música determinadas por sua “raça” que seriam capazes de suplantar as injunções sociais e transcender às contingências históricas. André Diniz prossegue dizendo que há controvérsias acerca das particularidades da vida de Joaquim Callado relatadas por Mariza Lira que, “no esforço intelectual de valorizar os traços de mestiçagem a brasilidade do músico” (DINIZ, 2008, p. 74), acabam dando uma interpretação mais subjetiva a fatos que, possivelmente, passariam ilesos sob o crivo da objetividade.

O livro de Diniz é interessante na medida em que busca questionar certas mistificações que insistem pairar sobre a figura de Chiquinha Gonzaga. Para o autor, “o que Chiquinha Gonzaga fez – deixar o marido, ter amantes e viver na boemia como chorona – só foi possível porque a sociedade permitia brechas para tal comporta-

mento” (DINIZ, 2008, p. 77). Neste sentido, permite-se que seja dada uma nova interpretação para algumas das atitudes e comportamentos de compositora, não mais retratada como aquela mulher “a frente de seu tempo” e capaz de transcender, por puro vigor do espírito, todo um conjunto de valores fortemente arraigados em seus contemporâneos. Diniz, além de criticar a alcunha de feminista dada à Chiquinha Gonzaga por Mariza Lira, questiona também o caráter assumidamente nacionalista da música da maestrina. “Como não poderia haver música nacional sem nação, também não haveria feminismo sem movimento feminista” (DINIZ, 2008, p. 77).

No caso de Chiquinha Gonzaga, o plano foi mais ou menos o mesmo. Os capítulos destinados à infância e à adolescência da pianista são curtos, não ultrapassando cinco páginas, e falam muito resumidamente sobre os contextos de seu nascimento, de seu matrimônio com Jacinto Ribeiro do Amaral, o desquite, o romance com João Baptista de Carvalho (cujo nome não é sequer citado), os filhos, etc, ao passo que as páginas dedicadas à repercussão de sua obra evidenciam a intenção da autora de defini-la a partir de sua música. Logo nas páginas iniciais do livro, a primeira descrição de Chiquinha feita por Lira é:

*Figura insinuante, trazendo presos aos seus encantos nomes fulgurantes do país, poderia deslizar sobre rosas, mas preferiu caminhar sobre espinhos, para alegrar três gerações com melodias e ritmos* (LIRA, 1978, p. 12, grifos meus).

As “rosas” remetem-se, certamente, à condição material favorável da compositora que, filha do Marechal José Basileu Neves Gonzaga, gozou, desde a infância, de um ambiente propício para o culto às artes. Descendente do poeta inconfidente Tomás Antonio Gonzaga e de Luis Alves de Lima e Silva, também conhecido pelo seu título de Duque de Caxias, Francisca Edwiges Lima Neves Gonzaga, seu nome de batismo, tinha em sua casa a herança cultural e econômica que mais tarde lhe seria herdada. Os “espinhos”, por outro lado, corresponde a trajetória controversa e atribulada que percorreu: o desquite com o marido, o abandono dos filhos, a separação do amante, a vida na boêmia carioca. O interessante de tal descrição é que esta trajetória aparece como fruto de uma escolha cuja motivação configurava-se como exterior ao próprio indivíduo: é por um “compromisso” com a música, e mais, com o seu público, que Chiquinha viveu a vida que teve. Os percalços, os acidentes de percurso, enfim, todo o contexto social que a cercava possuía a característica

residual do “empecilho” que não condiciona nem determina uma pessoa que, já se encontrando pronta, acabada, *perfeita*, apenas pode retirá-lo de seu caminho.

À parte estas críticas – que apenas servem de orientação metodológica para o prosseguimento da pesquisa, e não para desqualificar a biografia analisada – o trabalho de Mariza Lira adquire sua qualidade mais pela iniciativa do que pelos rendimentos finais. O intuito de trazer ao público algo que fosse além de pequenas notas na imprensa sobre a primeira maestrina brasileira não pode ser compreendido sem contemplarmos seu contexto de produção. As décadas de 1930 e 1940 representaram, sob a figura de Getúlio Vargas, um momento de centralização política que até então, com o predomínio das oligarquias cafeeiras da República Velha, ficava impossibilitado de ocorrer, graças a uma estrutura de poder difusa e calcada em relações pessoais entre as governanças dos Estados. Da mesma forma, além de promover tal centralização, “a ditadura getulista tinha um agudo senso da importância política da cultura popular como um meio de aglutinar o apoio ao governo” (SKIDMORE, 2000, p. 167). Portanto, não era incomum a alguns intelectuais da época investir tanto na questão de esmiuçar e constatar a “brasilidade” dos brasileiros, aqueles arraoados de traços e costumes culturais que dariam a todo o povo brasileiro uma identidade corporificada, indelével, *nacional*.

Também o sociólogo Renato Ortiz, em *Cultura brasileira e identidade nacional*, mostra como a “urgência” de elaboração de uma cultura propriamente nacional se constituiu ao longo do século XIX e teve seu ápice na primeira metade do século XX. “A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país” (ORTIZ, 1985, p. 42). À época em que Mariza Lira realiza seus estudos sobre música popular, a “incompatibilidade” entre o ideário evolucionista e determinista de pessoas como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha tornava-se patente. Com a eclosão do Estado Novo, verifica-se na música popular – assim como em outros setores da produção cultural – um forte direcionamento ideológico estatal que buscava substituir as características ditas “degeneradas” do povo brasileiro, isto é aquelas inerentes à “raça mestiça”, por qualidades como o trabalho, a previdência e a retidão moral.

Sem dúvida, Mariza Lira encarna os ideais getulistas ao se referir à Chiquinha Gonzaga como aquela que “revelou com rara fidelidade a alma do nosso povo” (LIRA, 1978, p. 49), ou então a quem “coube a glória de fixar na música do nosso povo o rit-

mo nacional do seu tempo” (LIRA, 1978, p. 52). Não por acaso a autora deixa na obscuridade a natureza deste “povo”: devido ao exíguo material disponível acerca da composição da população e, principalmente, de seus gostos, este amálgama cultural a qual Mariza Lira, entre outros, faz referência, é menos uma constatação estatística do que uma abstração de forte caráter ideológico.

Não quero, porém, conferir a esta obra uma “inutilidade” que ela não tem, e nem afirmar, como o fez Diniz, que sua obra refletia “a simplicidade de sua época”. Isso seria recair a um anacronismo por demais injusto. Nenhuma “época” se pensa simples, essa atribuição é própria das gerações posteriores. Se hoje os modos de análise, sejam eles nas áreas da Antropologia, da Sociologia ou da Musicologia se complexificaram foi somente devido à “simplicidade” de outrora. Por ser um documento histórico, seu valor a mim é dado de antemão, pois nele consigo identificar, mais do que a fidedignidade nos relatos de uma vida, as motivações que impulsionaram a autora a querer registrá-los; as preocupações que circulavam na época de sua publicação e a leitura que podemos fazer deles. Mariza Lira, a todo o momento, procura exaltar o pioneirismo de Chiquinha Gonzaga e dar os feitos da compositora um estatuto tão apoteótico que talvez parecesse exagero até mesmo aos olhos da velha maestrina. Mas, na verdade, o grande pioneirismo veio da biógrafa, e não da biografada.

Também o livro *A Pioneira Chiquinha Gonzaga* é dedicado à consagração da maestrina e de sua enorme relevância não só para com a música, mas também para com o teatro. A obra não surpreende pelo ar de familiaridade que se encontra diluído ao longo de suas 176 páginas. Sobrinho da compositora, Geysa Gonzaga de Bôscoli (1907-1978) formou-se, em 1927, pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, trabalhou como revisor no *Jornal do Comércio* além de ter sido presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), fundada por sua tia, durante seis anos consecutivos. Destacou-se no teatro musical como autor, produtor de revistas e compositor, além de ter colecionado, ao longo da vida, prêmios como melhor produtor de teatro musicado. É notável que uma carreira tão próxima dos palcos e uma herança familiar de grande quilate no tocante às artes, em geral, produzissem em Bôscoli a motivação necessária para escrever a biografia de uma parenta sem que isso se convertesse sub-repticiamente num elogio a si próprio.

Como o próprio título do livro explicita, o adjetivo “pioneira” tem a função de retirar Chiquinha de suas relações reais e lançá-la no obscuro domínio da excepção-



nalidade. Qualificá-la dessa forma, na simples preocupação de inventariar os episódios em que ela desafiou os costumes de sua época, leva a um paradoxo interessante: sem submeter tais eventos a uma análise sociológica e antropológica das relações de gênero historicamente determinadas de sua sociedade, se tem a forte impressão, pelo menos a meu ver, de que Chiquinha Gonzaga consegue suplantar as injunções e determinações exteriores (sua identidade de gênero, sua classe social, a cor de sua pele, etc.) passando a viver sua vida a despeito e, mais importante, *consciente* delas. No entanto, o ar de magnificência que é dado a este fato pelas suas biógrafas e pelos seus biógrafos releva o quanto tal esforço foi árduo (pioneiro) e fruto de uma personalidade fora de série (única). Em outras palavras, ao mesmo tempo em que Chiquinha, tal como é narrada, tinha para si a liberdade para agir como lhe convinha, é tacitamente sabido que isto corresponde a um grande feito, provavelmente impossível para a esmagadora maioria de mulheres de sua época.

As circunstâncias que levaram Bôscoli a escrever o livro remontam ao ano de 1967, quando o autor, após a realização de uma palestra intitulada “Você sabe quem foi Chiquinha Gonzaga?”, foi encorajado a publicar o que o próprio autor chama de “uma simples reportagem” por Magalhães Júnior, membro da Academia Brasileira de Letras e diretor da SBAT à época. Assim como aparece na biografia de Mariza Lira, os fatos da vida privada de Chiquinha Gonzaga evanescem quando comparados aos feitos musicais da grande maestrina. Mais do que citá-los *en passant*, o autor chega mesmo a omitir alguns dos detalhes íntimos que mais tarde revelar-se-ão em biografias posteriores. Dois exemplos. O primeiro seria a figura de João Baptista de Carvalho, homem com o qual Chiquinha teve um relacionamento breve do qual resultou numa filha, Alice. No livro, ele é apenas citado como um “jovem engenheiro” cujo passado, nem o presente, nada se sabe. Até mesmo as circunstâncias da separação do casal não ficam muito claras. Bôscoli apenas diz que

Chiquinha, altiva, nobre como sempre, corajosa, abnegada, compreendeu que não devia sacrificar o nome e o futuro do seu dedicado companheiro, embora essa deliberação lhe custasse um enorme sacrifício (BÔSCOLI, 1978, p. 27).

O que aparece aqui como um ato de altruísmo em que a jovem, ao encarar a dura e preconceituosa aderência de seu círculo social aos costumes tradicionais, preferiu a separação aos comentários maledicentes, o desterro solitário à “má fama”. Contudo, outras fontes alegam que tal separação deu-se por motivos internos ao ca-

sal. “A impressão era a de que João Baptista não correspondera à grande paixão que ela sentira por ele” (DINIZ, 2009, p. 74). Minha sugestão é que, diante deste tema ainda tabu para a época em que Geysa Bôscoli escreveu a biografia – em meados da década de 1960 –, a melhor alternativa encontrada por ele foi de enaltecer as qualidades de Chiquinha.

Outro ponto curioso reside em outra figura masculina, também de nome João Batista. Definido como “o mais querido filho de Chiquinha”, João Batista Gonzaga seria seu filho mais novo, tendo 36 anos a menos que sua mãe. Mas, em nenhum momento, o autor menciona o pai deste rapaz, que, seguindo uma linha cronológica elementar, deveria ter tido relações sexuais com Chiquinha quando esta teria 52 anos. De fato, João Batista foi apresentado aos conhecidos da compositora e ao público em geral como sendo seu filho, mas a relação entre ambos não era, por assim dizer, biológica (que, no início do século XX, era o único vínculo possível entre mãe e filho). João Batista Gonzaga era, antes da adoção, João Batista Fernandes Lage, um rapaz que, aos 16 anos, enamorou-se de Chiquinha e com ela passou a ter um relacionamento que duraria até 1935, com o falecimento dela. Consciente da repercussão inevitavelmente escandalosa que tal acontecimento teria, Chiquinha tratou de registrá-lo como seu filho, adotando-o.

Antes de prosseguirmos com a análise do discurso de Bôscoli, isto é, com a análise da forma como ele expõe vida e obra da compositora seria interessante um pequeno comentário retomando a relação entre cultura e Estado. Se, durante a ditadura estadonovista, a maior preocupação do Estado foi definir teoricamente em que consistia o fenômeno do “povo brasileiro”, isto é, conferir-lhe uma unidade (como o fizeram as teorias raciológicas da mestiçagem) e vinculá-la à noção de Estado nacional, na ditadura militar, a intervenção do poder estatal incidirá diretamente sobre a elaboração e gestão das práticas culturais. Por ter ensejado uma série de mudanças estruturais, sejam elas no âmbito político-jurídico (com a promulgação dos Atos Institucionais), seja no âmbito econômico, a atuação do Estado no que se refere à cultura (entendida aqui não em sua acepção antropológica) e ao planejamento cultural é uma consequência, aponta novamente Ortiz, deste processo de intensa modernização o país. A criação, em 1966, do Conselho Federal de Cultura (CFC) e, posteriormente, de diversas instituições como, por exemplo, a FUNARTE, a EMBRAFILME, a RADIOBRÁS e o CONCINE, só reforçam a ideia de que a cultura era entendida pelo regime dos generais como um meio de *integração nacional*.

Ao contrário do que comumente se pensa e diz, o período ditatorial não foi marcado pela absoluta e irrestrita repressão às formas de manifestação cultural, pelo contrário, estas foram incentivadas numa escala até então desconhecida. Obviamente, a este incentivo não se somava a liberdade de expressão de contextos democráticos. Por se tratar de um regime autoritário, a questão da censura era essencial ao controle, por parte do próprio Estado, dos conteúdos veiculados pelos diversos meios de comunicação, agindo como uma espécie de “repressão seletiva” (ORTIZ, 1985, p. 89) impedindo a emergência de possíveis materiais “subversivos”. Para que se pudesse elaborar um “plano nacional em favor da cultural” era necessário contar com a ajuda de uma *intelligentsia* ideologicamente favorável ao regime. E isto, como se sabe, era raridade.

Recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas *Academias de Letras*, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país (ORTIZ, 1985, p. 91, grifos meus).

A vinculação destes intelectuais à preservação da tradição, no sentido das expressões e manifestações típicas do passado da história brasileira, e à ideologia oitocentista de um Brasil “mestiço”, apontam para um tipo de orientação das práticas culturais calcado no duplo aspecto da diversidade de um “continente arquipélago”, de um lado, e da unidade nacional, por outro. É, portanto, na tentativa de “manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira” (PLANO NACIONAL DE CULTURA apud Ortiz, 1985, p. 97), que se torna propício para figuras como Geysa Bôscoli a publicação de sua “reportagem”. O incentivo que recebe de homens como Magalhães Júnior e Ney Machado corrobora com as diretrizes deste plano, de bases nacionais, de memorialismo edificante e nostálgico.

O fim do livro, no entanto, tem um interesse especial. É nele que afloram os laços de familiaridade entre biógrafo e biografado que resultam num desenlace tão romantizado e ideal que esboçaria até mesmo uma certa pieguice para quem o lesse com lentes de historiador. No entanto, como já declarei no início deste trabalho, não tenho o interesse de reconstituir a trajetória da compositora com base nessas fontes. Talvez isso só seja possível em outra ocasião, quando tiver em mãos os documentos a partir dos quais foram escritas estas biografias. Interessa-me mais um fator difícil de ser reconstituído na análise, que são as motivações do autor e sua

seletividade naquilo que escreve. Somente assim faz sentido debruçar-se sobre este livro: o que ele traz implicitamente em seu discurso é aquilo que procuro explicitar não para desqualificá-lo, mas para situá-lo no cruzamento de duas vidas, a do biógrafo e a da biografada.

### **Construção de um legado**

O outro conjunto de biografias, compreendidas nos últimos 30 anos, possuem características muito diversas deste primeiro grupo. Edinha Diniz, Dalva Lazaroni e Ayrton Mugnaini Jr., apesar de contribuírem com obras bem diferentes e não necessariamente articuladas entre si, representam um movimento de contestação – às vezes deliberada, como no caso de Diniz, às vezes implícita – ao passado de Chiquinha Gonzaga da forma como ele fora escrito outrora. Evidentemente, esse movimento é acompanhado por uma dissolução ideológica da unidade do povo brasileiro e de seu destino: o “moralismo” das primeiras biografias deu lugar à explicitação mais aguda e a desmistificação de certos episódios de sua vida pessoal. Ao abandono do lar somou-se o adultério, à maternidade somou-se a escolha de não criar os filhos e nem vê-los crescer, à adoção somou-se o relacionamento amoroso. Além disso, observa-se uma mudança radical em relação ao controle ideológico do Estado no tocante à manipulação da “memória nacional”, seja dentro das universidades e demais instituições ou fora delas. Como se viu, no período da ditadura militar, este domínio simbólico era de extrema importância ao projeto governamental de construção de uma cultura nacional que exprimisse, em seu passado, seu presente e seu futuro, os valores sólidos de uma unidade identitária brasileira.

Ora, porque subsumir estes autores, então, a um conjunto só, enquanto que as duas primeiras biografias analisadas mereceram uma exposição detalhada? A meu ver, as obras destes três autores dizem mais a respeito do processo de negociação dos sentidos e da vida de Chiquinha quando justapostos do que separadamente. O que é curioso, uma vez que o livro de Edinha Diniz está ancorado na análise documental e na reconstrução de alguns nexos históricos da sociedade carioca do *fin de siècle*, o livro de Dalva Lazaroni corresponde ao “romance de uma existência”, incorporando elementos próprios da literatura como diálogos entre personagens, descrições subjetivas, tramas paralelas, etc, e o livro de Mugnaini Jr. consiste quase que num verbete de dicionário, preocupado em pontuar muito mais a personalidade musical de Chiquinha do que os pormenores de sua carreira e vida pessoal.

Outro ponto que marca uma diferenciação em relação às demais biografias é que a separação entre a pessoa e a artista, fato que praticamente direcionava as narrativas de Lira e Bôscoli, já não é mais operada. Pelo contrário, procura-se cada vez mais buscar a indissociabilidade entre os dois de forma a corroborar a ideia de que sua trajetória pessoal foi determinante no seu modo de conceber e praticar a música e, da mesma forma, o conhecimento daquele tipo específico de música (a popular) levou-a a se relacionar com determinado público e tomar determinadas decisões.

*Insight* sensato, sem dúvida. Como já nos mostrou Elias em *Mozart* (1994), tal separação é fictícia e em nada ajuda na compreensão do fenômeno “artista”. Isto porque as duas esferas não se encontram dissociadas no domínio da experiência; elas se imiscuem de forma a comporem um só indivíduo. No entanto, a todas as biografias escapa a dimensão propriamente social (exceto, talvez, a de Edinha Diniz) da compositora. A investigação que é feita sobre sua relação com a música nunca é precedida pelo estudo de sua relação com os *músicos*, isto é, com os grupos de artistas com os quais ela tinha intenso contato e que possibilitaram sua ascensão e reconhecimento em seu *métier*. Ao não se analisar a posição de Chiquinha Gonzaga dentro destes grupos interdependentes, tudo acontece ao sabor da biografada, como se ela detivesse todo o poder de ação necessário para, racional ou instintivamente, galgar a glória.

Como se viu, há, portanto, certa ilusão inerente à narrativa (ou até mesmo *narrativização*) de sua (ou de qualquer) história de vida. Segundo Pierre Bourdieu, a este termo subjaz o pressuposto de que a vida é uma história e que essa história é necessariamente o “conjunto de acontecimentos de uma existência individual” (2006, p. 76) destinado a produzir um todo coerente e, em certa medida, teleológico. O biografado torna-se personagem de uma *estória* (aqui no sentido ficcional) cujo enredo faz-se inteligível e objetivo. As cinco obras escolhidas não escapam, respeitando-se as suas especificidades, a esta tendência “literarizante”: as peculiaridades da vida de Chiquinha Gonzaga – sua socialização em uma família de prestígio do Rio de Janeiro, sua formação intelectual e musical, os relacionamentos polêmicos e a maternidade – ora são expressas como fatos episódicos de um drama pessoal, ora eclipsam-se face à forte repercussão de sua música nos círculos de sociabilidade *popular* da capital imperial. Em suma, elas tornam-se meros obstáculos a serem transpostos pela obstinação intrépida de sua personalidade “forte e pioneira”.

No entanto, não quero dizer aqui que as biografias são “enganosas” ou que não dizem “a verdade” sobre a vida da compositora. Isto seria contraditório a ponto de

ferir meus objetivos na pesquisa. Algumas delas não tiveram, pelo que pude perceber, nenhum compromisso com a reconstrução precisa e parcimoniosa de fatos históricos, o que poderia nos direcionar, ilusoriamente, a uma verdade. Mais coube aos propósitos de sua elaboração mostrar a relevância de Chiquinha Gonzaga na música popular brasileira, algo que, ainda na década de 1930, era fenômeno muito pouco estudado. No limite, todos os autores tiveram sua fração de responsabilidade numa espécie de “invenção” da biografada, cujas características são definidas por uma coerência que lhe é sempre exterior, isto é, que é obra dos próprios biógrafos. A partir da leitura destes textos, sustento aqui que é impossível atribuir um sentido único, pautado sobre critérios objetivos, a uma vida. Toda forma de narrá-la é dar-lhe uma coerência *ad hoc*, uma teleologia tangível somente aos olhos daquele que se debruça sobre ela – seja ele o próprio biografado (no caso da autobiografia), ou não.

### **Outros parâmetros: para uma análise antibiográfica**

Depois de termos adentrado no universo da construção biográfica e constatado em que medida a inteligibilidade da história de vida de Chiquinha Gonzaga se origina da visão particular da biógrafa (ou biógrafo) que, como a biografada, está imersa num conjunto de relações de interdependências que lhe condicionam tanto *como ver* quanto *o que ver* da história de vida da compositora, temos de realizar o movimento inverso e sair dele para que possamos perspectivar os pontos de vista em jogo e comparar os conteúdos presentes nas biografias com outras fontes. Dessa forma, as categorias que aparecem à larga nas obras vistas (“mulher”, “opressão”, “sexismo”, “patriarcalismo”) podem ser refinadas uma vez que nos atenhamos ao seu significado histórico e antropológico.

Quando a questão da “mulher” apareceu pela primeira vez no pensamento brasileiro – ainda não matizada sob o termo *gênero* –, ela o fez correndo alguns riscos à época desconhecidos. Gilberto Freyre, tanto em *Casa-grande & Senzala* (1992) quanto em *Sobrados e Mucambos* (2003), sustenta o argumento de que, no Brasil, o modo produtivo patriarcal-agrário engendrou “*a extrema especialização ou diferenciação dos sexos*”, em que o “*duplo padrão de moralidade*” presente na interação entre eles conferia ao homem amplos poderes de iniciativa, fosse ela contratual (pública) ou sexual (privada), e submetia a mulher “*ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos*” (FREYRE, 2003, p.

208). O sistema econômico latifundiário calcado na monocultura de produtos tropicais agiu, diz Freyre, não somente no corpo feminino deformando-o e “alargando-o as ancas”, mas também sobre sua estrutura psíquica, em que o confinamento domiciliar a aproximava da loucura, da esquizofrenia, da depressão. Tais traços seriam os responsáveis pela construção de um tipo físico, psicológico e social identificável em diversas regiões do país.

Em outras palavras, o regime colonial teria conflagrado a hegemonia da submissão feminina. Em uma sociedade intensamente estratificada como a brasileira de meados do século XVI até o XVIII, brancos e negros, senhores e escravos eram socializados de modo a internalizarem e externalizarem este tipo de dominação sexual que se espalhava em filigrana nas mais diversas dinâmicas sociais. Também Antonio Candido, no clássico ensaio “The Brazilian family”, de 1951, afirmava que o tipo de família ensejado pela grande produção latifundiária fora o modelo donde se derivou toda formação social brasileira. No entanto, esquece-se que, devido à forma parcial de ocupação de grandes extensões de terra pelos donos das sesmarias, foi possível a existência de grupos de homens e mulheres livres (aqui no duplo sentido marxista) “*que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição*” (FRANCO, 1997, p. 14). Tais grupos humanos mantinham-se, sobretudo, a partir da pequena propriedade de subsistência, na qual o núcleo familiar servia de mão-de-obra, uma vez que não possuíam capital para a compra de escravos. Estas formas de associação e de produção engendraram um tipo de sociabilidade outra daquela encontrada nas casas-grandes e senzalas e, por conseguinte, uma dinâmica entre gêneros igualmente diversa.

Mais especificamente para a teoria de gênero, a assunção de tal submissão global encontra, *hoje*, fortes resistências. Se, na década de 1960, algumas feministas apontaram para a desigualdade de gênero como fenômeno universal – derivada do fato de serem as mulheres as encarregadas da reprodução física da raça humana – posteriormente, estas premissas foram criticadas sob um viés culturalista, que procurava identificar nas culturas dos povos a gênese de certos comportamentos sexistas, e não na constituição biofisiológica do corpo.

Não duvido que o sistema colonial no Brasil tenha engendrado formas de socialidade patriarcal, em que ao homem 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 comezinha tarefa da manu-

tenção do lar, ou simplesmente ao ócio tedioso), mas, como afirma Mariza Corrêa, a família patriarcal nunca existiu sozinha como forma de organização doméstica dominante, estatisticamente falando (CORRÊA, 1993). Não foi devido ao declínio da casa-grande e do mocambo e à decadência da antiga “majestade dos tempos coloniais” (FREYRE, 2003) que ocorreu o ocaso 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.

Hoje, portanto, é um risco demasiado grande afirmar que: a) no Brasil, a família patriarcal, cujo senhor de engenho detinha, tanto os meios de produção econômica, quanto os de reprodução física, imperou como modelo sociológico por excelência; e b) que a submissão feminina nas terras tupiniquins, como em qualquer outro lugar, se deveu não à sociodinâmica das relações entre homens e mulheres, mas a causas de cunho estritamente biológico. A análise de Freyre, mesmo que generalize o modelo patriarcal, insiste na determinação cultural, tanto do corpo, quanto da psique feminina. Mas é necessário ir além e problematizar um pouco mais as categoriais analíticas mobilizadas neste tipo de pesquisa histórica.

Uma delas seria, portanto, a categoria “mulher”. Em todas as suas “recriações”, Chiquinha parece representar uma classe homogênea de mulheres que, inspiradas pela determinação e destemor de sua heroína, seriam capazes, também, de subverter as convenções cotidianas de gênero. Investindo-se de uma identidade transgressora, Chiquinha age transversalmente pela sociedade suplantando diferenças de classe social, cor, idade, etc. O que é preciso compreender é que, por ensejarem tipos de experiência muito distintos, estes eixos de diferenciação não podem ser subsumidos a uma unidade que, novamente, reside numa identidade anatômica e fisiológica: o corpo. Por serem negras ou brancas, ricas ou pobres, jovens ou velhas, em uma sociedade que sempre atribuiu um valor simbólico muito grande a estas características, as mulheres do Rio de Janeiro do *fin de siècle* estavam imersas em realidades muito distintas, e aquilo que pareceria moralmente condenável para a moça de certa posição social, como, por exemplo, a relação amancebada com um jo-



vem ou um tipo de trabalho desenvolvido fora da casa, colocava-se para outra como um imperativo social.

Como afirmou a antropóloga Avtar Brah:

É agora axiomático na teoria e prática feministas que ‘mulher’ não é uma categoria unitária. Mas isso não significa que a própria categoria careça de sentido. O signo ‘mulher’ tem sua própria especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero (BRAH, 2006, p. 34).

O que se pode observar, sobretudo nos discursos médicos, psiquiátricos, que durante a segunda metade do século XIX e começo do século XX matizaram a questão da mulher e da feminilidade, é uma tentativa de *explicação* do ser feminino pela ontologização de seu gênero, isto é, de reduzir as suas disposições psicossociais ao seu substrato material e fisiológico, o corpo, como se lá já houvesse, de antemão, respostas a serem descobertas. Obviamente, uma análise propriamente antropológica destas questões procura, se não romper com, ao menos problematizar a procedência deste tipo de raciocínio que, ao alijar seu objeto das contingências culturais e históricas as quais ele está inexoravelmente atrelado, acaba por engessá-lo nos termos de uma natureza sempre anterior e nunca explicável.

Desde a década de 1990 até hoje, este debate mudou radicalmente e, dentre os diversos “feminismos contemporâneos”, prevalece a visão de que é impossível dar conta analiticamente dos processos de diferenciação social levando em consideração apenas um eixo de diferença. E tal mudança epistemológica decorre do fato de que cada vez mais o conceito de *experiência* enquanto processo de significação e atribuição de sentido vem sendo utilizado no instrumental teórico dos estudos de gênero e também na teoria antropológica. Entendida como “o lugar da formação do sujeito” (BRAH, 2006), esta noção opõe-se à ideia de um sujeito previamente constituído e, portanto, imune às constrições e condicionamentos externos. A experiência tem uma propriedade formadora, socializadora, ao mesmo tempo em que é a matriz, culturalmente construída, que dá sentido ao mundo do indivíduo e constitui sua subjetividade. Assim, não é possível separar na análise as relações de gênero das relações de classe, pois estas não se apresentam à experiência dissociadamente. Da mesma forma, não se pode atribuir importância maior a um marcador social do que a outro, pois todos eles agem em conjunto, ainda que possam ser mais ou menos enfatizados contextualmente (como no caso dos feminismos *negro* e *branco*, por exemplo).

Desse modo, não podemos falar em “mulher”, mas sim em “mulheres”. Chiquinha Gonzaga seria, portanto, uma mulher entre centenas de milhares, cuja socialização, educação e trajetória criaram-na de um modo específico que não pode ser generalizado, a não ser que se leve em consideração certas homologias entre sua posição na estrutura social e a posição de outras mulheres. Com isso pretende-se, de um lado, evitar qualificações exageradas – Chiquinha não fora a primeira mulher na cidade do Rio de Janeiro a abandonar o lar, o marido e os filhos, nem a primeira a enfrentar o mercado de trabalho – e, de outro, compreender com mais acuidade como ela se insere na rede de relações que a mantém conectada à vida artística e musical dos tempos da *Belle Époque*.

### Conclusão

Este artigo corresponde à reflexão de apenas um dos temas de uma problemática que considero mais ampla – tão mais ampla que tentar esgotá-la ou reduzi-la a estas páginas seria simplificar grosseiramente a sua complexidade. O estudo sobre a história de vida de Chiquinha, ou melhor, o estudo sobre o estudo da história de vida dela, não só buscar articular o olhar antropológico de gênero a um contexto historicamente determinado, como também se preocupa em analisar sociologicamente os condicionantes sociais da produção dos registros acerca da existência da compositora, isto é, da produção de um bem cultural simbólico.

A recusa em admitir que Chiquinha Gonzaga fosse de fato “pioneira” não tem o intuito de desmerecer o seu valor enquanto artista talentosa que de fato esteve presente de forma ativa em diversos processos culturais recentes, num Rio de Janeiro em busca de uma modernidade. A meu ver, o pioneirismo atribuído à Chiquinha é uma forma paradoxal de conferir-lhe *a posteriori* uma autonomia que, por se tratar de uma “mulher” – as aspas indicam a vacuidade do termo – é digna de observação e exultação. Por não fazerem, tal qual fizera Norbert Elias ao fim de sua vida, uma “sociologia de uma pioneira”, suas biógrafas e seus biógrafos preencheram o nexos histórico que vincula os constrangimentos sociais e a ação individual com um elemento disruptivo e obscuro: sua personalidade. Edinha Diniz comenta sobre um curioso fato logo nas primeiras páginas de seu livro: “Aquela que mais tarde viria a ser conhecida como uma mulher de enorme audácia, a compositora Chiquinha Gonzaga, já veio à vida conhecendo o perigo e sabendo vencê-lo” (DINIZ, 2009, p. 23, grifos meus). Efeitos de retórica à parte, este excerto mostra que, ao que se seguirá nas demais páginas, o leitor deparar-se-á com um indivíduo cuja coerência de personalidade

já saltava aos olhos logo ao nascer, preexistindo, portanto, à própria experiência de vida responsável por sua formação.

Como já foi dito anteriormente, a atribuição de um único sentido a uma existência humana, de modo a torná-la coerente, clara, uma *história de vida*, é impossível. Qualquer que seja o critério utilizado, por mais que creia na sua correspondência com os “fatos”, este será sempre o resultado de uma escolha arbitrária e subjetiva como o próprio fenômeno estudado. Acredito, portanto, que a sociologia e a antropologia nos oferecem um instrumental capaz de ir além do ponto de vista daquela ou daquele cuja vida buscamos ilusoriamente reconstituir. A análise de processos sociais mais amplos e das instituições envolvidas em tais processos pode ajudar na compreensão da trajetória social de um indivíduo, uma vez que estabelece – ainda que conceitualmente – as relações sociais que o mantém vivo e atuante no jogo social. Mas, de qualquer forma, acredito que a frase de Peter Berger resume (de um modo talvez um pouco sucinto) o objetivo de busquei durante este artigo: “Temos tantas vidas quantos pontos de vista” (BERGER, 1976, p. 66).

## Referências

- BERGER, Peter. (1976). *Perspectivas sociológicas*. São Paulo, Círculo do Livro.
- BÔSCOLI, G. (1978). *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal, Departamento Estadual de Imprensa de Natal.
- BOURDIEU, P. (1996). “A ilusão biográfica”. In: \_\_\_. *Razões práticas*. São Paulo, Papirus.
- BRAH, A. (2006). “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu*, n. 26, Campinas, UNICAMP.
- CAZES, H. (1998). *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo, Ed. 34.
- CORRÊA, M. (1993). “Repensando a família patriarcal brasileira”. In: ARANTES NETO, A (Org.). *Colcha de Retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. Campinas, Ed. UNICAMP.
- DINIZ, A. (2008). *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- DINIZ, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- ELIAS, N. (1994). *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Sociedade de corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- FREYRE, G. (1992). *Casa-grande e Senzala*. São Paulo, Record.

\_\_\_\_\_. (2003). *Sobrados e Mucambos*. São Paulo, Record.

FONSECA, C. (1997). "Ser mulher, mãe e pobre". In: PRIORE, M. D. (Org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto.

FRANCO, M. S. de C. (1997). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Ed. UNESP.

LAZARONI, D. (1999). *Chiquinha Gonzaga: sofreu e chorei, teve muito amor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

LIRA, M. (1978). *Chiquinha Gonzaga: grande compositora brasileira*. São Paulo, FUNARTE.

MUGNAINI JR., A. (2005). *A jovem Chiquinha Gonzaga*. São Paulo, Nova Alexandria.

ORTIZ, R. (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.

PINTO, C. R. J. (2006). *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

SKIDMORE, T. (2000). *Uma história do Brasil*. São Paulo, Paz e Terra.

*Recebido em abril/2012*  
*Aprovado em junho/2012*