



Lara Denise Góes da Costa

ABRAM ALAS PARA ELA PASSAR:

**Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de
Janeiro do século XIX.**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Ciências Sociais da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do título de Doutor em
Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Maria Alice Rezende de Carvalho

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2015



Lara Denise Góes da Costa

**Abram alas para ela passar:
Chiquinha Gonzaga e a agência no
Rio de Janeiro do século XIX**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Maria Alice Rezende de Carvalho

Orientadora

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Profa. Mirian Goldenberg

UFRJ

Profa. Sonia Maria Giacomini

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Profa. Maria Sarah da Silva Telles

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Profa. Ana Luiza da Gama e Souza

Centro de Ciências Jurídicas/UNESA

Profa. Mônica Herz

Coordenadora Setorial do Centro de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho, sem a autorização da Universidade, da autora e do orientador.

Lara Denise Góes da Costa

Mestre em Ciências Sociais pela PUC-Rio e doutoranda em Filosofia pela UFRJ.

Ficha Catalográfica

Costa, Lara Denise Góes da

Abram alas para ela passar : Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de Janeiro do século XIX / Lara Denise Góes da Costa ; orientadora: Maria Alice Rezende de Carvalho. – 2015.

183 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2015.

Inclui bibliografia

CDD: 300

Agradecimentos

À Prof.^a Maria Alice Rezende de Carvalho, por me receber de braços abertos, sempre com o olhar construtivo e por apoiar minhas decisões teóricas.

À PUC-Rio.

Ao Instituto Moreira Salles.

À Edinha Diniz, pelo debate e pela disponibilização de todo o material de sua rica pesquisa sobre Chiquinha Gonzaga.

À Prof.^a Santuza Cambraia Naves, inspiração para a mudança de tema da tese.

Ao Prof. Valter Sinder, pelas observações na qualificação e pelo carinho de sempre. À Prof.^a Sonia Giacomini, por toda a atenção durante o período de mudança de tema e pela participação na banca de defesa.

Às Professora Sarah Silva Telles, Mirian Goldenberg e Ana Luiza da Gama e Souza, por aceitarem compor a banca de defesa.

A todo corpo administrativo da PUC-Rio.

À Tika e à Krishna, meus amores, que tornam a vida mais fácil todo dia ao acordar.

Aos meus amigos queridos, em especial à Idia, amiga querida e ao João, pelo apoio. À Livia (Inhas), Adriano, Flavinho e Guel, minha segunda família, estar com vocês é sempre confortante.

À minha mãe, por todo apoio sempre, por acreditar em mim e por apoiar cada decisão difícil feita durante a passagem turbulenta do mestrado ao doutorado. Sem você, nada seria possível.

Ao meu amor, por tudo

Resumo

Costa, Lara Denise Góes; Carvalho, Maria Alice Rezende. **Abram Alas para ela passar: Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de Janeiro do século XIX**. Rio de Janeiro, 2015, 183p. Tese de Doutorado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese analisou o engajamento agêntico de Chiquinha Gonzaga e a estrutura social que a recepcionou, com as redes que estabeleceu e os valores vigentes à época, assim como a transformação urbana e social ocorrida no Rio de Janeiro em meados do século XIX. A vida de Chiquinha Gonzaga ofereceu um exemplo paradigmático de agência, na medida em que através da música e seu comprometimento deliberado de atuação como compositora possibilitou a transformação social da estrutura e das práticas sociais, como afirma Margaret Archer. Embora o conceito de agência seja relativamente recente na sociologia, o tema da relação entre indivíduo e sociedade ou agência e estrutura se desenvolveu desde sua formação, como espelho de diversos contextos sociais e a criação de modelos teóricos e categorias que tinham como objetivo apreender a realidade de forma mais rigorosa. Embora o desenvolvimento destes conceitos tenha se alternado com primazia ora para um ou outro, ambos estão intrinsecamente vinculados nas diferentes maneiras pelas quais moldam a ação social e neste sentido optou-se por uma análise das configurações sociais características de meados do século XIX no Rio de Janeiro. Podemos afirmar que a relativização das rígidas estruturas que impediam a emancipação feminina se deu em parte a partir do advento da “pequena imprensa” os “teatrinhos”, e sua conjugação com o entrudo e o carnaval que afrouxavam a rígida estrutura conservadora que limitava a atuação do universo popular. Soma-se a isso a personalidade e o caráter transgressor da compositora que contribuíram para o advento de novas formas de vida para a mulher.

Palavras-chave

Agência; Rio de Janeiro; Século XIX; Teorias Sociais; Música.

Abstract

Costa, Lara Denise Góes; Carvalho, Maria Alice Rezende (Advisor).
Make way for her: Chiquinha Gonzaga and agency in Rio de Janeiro of the XIX Century. Rio de Janeiro, 2015, 183p. Thesis – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis analyzed the agentic engagement by Chiquinha Gonzaga and their social structure, with the networks established and the values prevailing at the time, as well as the urban and social transformation that took place in Rio de Janeiro in the mid-nineteenth century. The life of Chiquinha Gonzaga offered an excellent example of agency, to the extent that through music and their deliberate commitment of activity as a composer enabled the social transformation of the structure and social practices, as stated by Margaret Archer. Although the agency concept is relatively new in sociology, the theme of the relationship between individual and society or agency and structure developed since its formation, as a mirror of various social contexts and the creation of theoretical models and categories that aimed to apprehend reality more strictly. Although the development of these concepts have alternated with primacy for one or another, both are intrinsically linked in different ways in which they shape social action and in this sense we opted for an analysis of social settings features of the mid-nineteenth century in Rio de Janeiro. We can say that the relativization of the rigid structures that prevented the emancipation of women was in part from the advent of the "small press", the "little theatres", and their combination with *entrudo* and carnival that loosened the rigid conservative structure that limited the performance of the popular universe. Added to this, the personality and character of the songwriter who contributed to the advent of new forms of life for women.

Keywords

Agency; Rio de Janeiro; XIX Century; Social Theories; Music.

Sumário

1.Introdução	9
2. <i>A Corte na Roça</i> : Chiquinha Gonzaga e a música no Rio de Janeiro	18
2.1.Cronologia.	18
2.2. Breve biografia	21
2.3. O universo musical pré-Chiquinha	35
2.3.1. A música de Corte	35
2.3.2. A música popular	48
3. <i>A filha do Guedes</i> : a mulher não conformada	56
3.1. O casamento de Chiquinha e o regime patriarcal	56
3.1.1. Entre a família e o amor?	58
3.1.2. A mulher cristã e a honra masculina	62
3.1.3. Romances para elas	69
3.1.4. Mulheres perdidas	77
3.2. Não conformismo e agência social	85
3.3. O piano e a transição	89
4. <i>A Mulher-Homem</i> : Chiquinha e a profissionalização	101
4.1. Profissionalizar-se	101
4.1.1. O trabalho e o lazer	101
4.1.2. A arte	108
4.1.3.Bom gosto e mau gosto	112
4.2. <i>Zizinha Maxixe</i> : Chiquinha e as redes populares	114
4.2.1. Baixa comédia x alta comédia	114
4.2.2. A revista e a modernização	121
4.2.3. A imprensa popular	127
4.2.3.1. O surgimento do carnaval	136
5. <i>Ô Abre-alas</i> : a agência e a arte	140
5.1. O desenvolvimento do self e a crítica feminista	140
5.1.2. Senso de self <i>versus</i> concepção de self	147
5.2. Identidade ou identificar-se	160
5.3. O artista e a agência	164
6.Conclusão	169
7. Referências Bibliográficas	174

Quem somos na visibilidade do espaço público?

Hannah Arendt, *Responsabilidade e Julgamento*

1

Introdução

A vida de Chiquinha Gonzaga oferece um exemplo paradigmático de agência. A compositora surge como hipótese primeiramente pelo fato de ter sido a primeira compositora brasileira, com vasta obra até hoje reproduzida nos teatros brasileiros¹. Este fato histórico seria suficiente para colocá-la como uma personalidade relevante para análise, mas o fato de ser uma mulher possibilitou ainda mais o questionamento do “como” foi possível para ela e com isso, se tornou imprescindível para esta tese mapear o sistema de valores no qual ela se situava, assim como os contrastes, restrições e oportunidades que lhe foram disponibilizadas. A personalidade e o caráter transgressor da compositora contribuíram em nosso presente para o advento de novas formas de vida para a mulher. A coragem de enfrentar barreiras em princípio “intransponíveis” é um elemento de exemplo para muitas mulheres que ainda hoje vivem condições opressivas. A opção por analisar uma mulher do século XIX já traria necessariamente a importância da discussão sobre o contexto do Rio de Janeiro desta época. Soma-se a isso o fato de ser uma compositora e pianista que ultrapassou barreiras culturais existentes, não apenas através de suas obras, mas com o próprio ato de compor músicas populares, impensável à época para uma mulher.

Assim, além da análise do contexto, não podemos prescindir do acompanhamento teórico no qual se torna possível chegar a uma compreensão da agência da compositora, além da pesquisa documental na qual obtive acesso a documentos e jornais da época em que Chiquinha foi atuante. Para isso, primeiramente, foram utilizadas cartas da própria Chiquinha Gonzaga, entrevistas e documentos da época disponibilizados no IMS. Das três biografias disponíveis sobre a Chiquinha Gonzaga, optei pela mais recente da Edinha Diniz que faz também uso da segunda biografia de autoria de Mariza Lira. A biografia de Geysa Boscoli também foi relevante, visto ter sido a primeira biografia de Chiquinha, feita por ser próprio sobrinho que chegou a conviver com ela e a entrevistá-la. Entretanto,

¹ Em 2014 houve uma nova adaptação de Forrobodó durante os meses de julho a dezembro no Teatro Ipanema.

a biografia é mais uma defesa apaixonada do que a narração de seus feitos. A vida de Chiquinha Gonzaga foi dramatizada inicialmente por seu primeiro biógrafo, sobrinho neto da compositora, que chegou a conviver com ela pessoalmente e em muitas reuniões do SBAT². Posteriormente, Mariza Lira retratou brevemente sua biografia, trazendo alguns dados até então desconhecidos do público, como a dificuldade das vendas de partituras e de conseguir alunos no início da carreira. Por fim, Edinha Diniz forneceu a última e mais completa biografia da compositora, na qual relaciona a biografada com as questões políticas que pairavam sobre nosso país na virada do século XIX para XX.

Esta tese, contudo, não é uma biografia. O interesse em Chiquinha Gonzaga não se deu por suas composições, ou para trazer ao público uma crítica à estrutura da época, embora tal dimensão seja importante. Parto daquilo que ela conseguiu, isto é, seus resultados. Chiquinha conseguiu ser Chiquinha Gonzaga e isso de fato é importante. Como foi possível? Como era este Rio de Janeiro que possibilitou isso, ou como ela conseguiu se integrar socialmente em outra camada social, mesmo sendo mulher? Como conseguiu transformar ou contornar a estrutura rígida patriarcal? Sua ação foi como conseguiu realizar seu projeto de vida. Chiquinha não fez parte de movimentos feministas, nem escreveu textos advogando direitos para as mulheres. Ela simplesmente se via como tão valorosa quanto qualquer outro. O valor que era atribuído a um homem deveria ser atribuído a ela, como deveria ser atribuído a um escravo. Eis como pensava e ela agiu de acordo com este pensamento. Separou-se do marido que não amava e que não permitia exercer sua grande paixão que era a música e diante da barreira construída pelos pais, foi morar com o novo namorado, João Batista de Carvalho e pouco tempo depois, sozinha.

Nesta tese focarei minha atenção primordialmente na transição entre sua juventude e fase adulta na qual suas decisões amadureceram, apesar de Chiquinha ter vivido bastante, e também por ter sido o período mais marcante de restrições e hostilidades com a compositora. A partir de 1906, quando Chiquinha retorna de Portugal, há maior reconhecimento, aclamação e aceitação tanto de suas obras quanto de si mesma. A partir de suas cartas³, pude compreender um pouco mais

²Sócios da sociedade brasileira de autores musicais também pertencem a de autores teatrais - Sociedade Brasileira dos autores teatrais, entidade que Chiquinha é fundadora.

³Todas as cartas, cartões postais, recortes de jornais referentes à Chiquinha se encontram no Acervo digital do Instituto Moreira Salles. Outros documentos estão sob a guarda de Edinha Diniz que efetuou uma pesquisa histórica sobre as certidões de Chiquinha Gonzaga, assim como os

sobre sua personalidade e os problemas que Chiquinha enfrentou por se separar do marido e filhos, assim como comentários críticos voltados para uma mulher em ofício permitido apenas aos homens. Entretanto, muitas cartas também ofereceram pistas das suas estratégias de ação, visto que Chiquinha soube muito bem transitar pelos meios jornalísticos e artísticos e fez muitos amigos e protetores.

Pouco se tem de sua própria mão, além de suas composições. Uma entrevista foi feita a ela já no final da vida e é um dos poucos discursos dela acerca de si mesma. Depoimentos de familiares e seus críticos no geral se referem a sua pessoa e não às composições de sua autoria. Reproduzirei brevemente alguns pontos que considero relevantes de sua vida, mas me aterei mais especificamente sobre alguns deles nos capítulos subsequentes. A cronologia do nascimento de seus filhos e os autos do divórcio, assim como o depoimento de alguns familiares deram pistas para a interpretação desta mulher do século XIX. Embora a preocupação desta tese seja em analisar o resultado de sua ação, isto é, o que ela conseguiu, que foi ser a Chiquinha Gonzaga, coube compreender também alguns aspectos de suas motivações frente à estrutura social da época e para isso analisarei um pouco do Rio de Janeiro em alguns aspectos culturais.

Embora os jornais da época depois de sua ascensão divulgassem seu trabalho, os setores mais conservadores se calavam e isso significava parcela relevante da população dirigente, tanto na classe artística quanto na estrutura institucional da sociedade carioca. Chiquinha arcou com as consequências - e não foram poucas nem fáceis - de se dar ao luxo de “escolher”. A questão da escolha será o ponto crucial de análise na medida em que há exemplos históricos de mulheres que devido à viuvez precoce eram obrigadas a assumir os negócios da família e moravam com os filhos ou filhas e a eles sustentavam sem que isso gerasse discriminação. O fato de Chiquinha “escolher” largar a família mostra que estruturalmente a família ainda era priorizada perante o indivíduo, que só anos mais tarde será priorizado socialmente no Brasil. O individualismo como movimento de valorização do indivíduo como unidade máxima de valor que caracterizou sobretudo a Reforma Protestante, não encontrou ecos no Rio de Janeiro de meados do Século XIX, pelo menos no que diz respeito à mulher. A família, unidade máxima no período colonial se prolongou pelo Império e talvez apenas para os

documentos referentes à ela que anteriormente se encontravam no SBAT. AS cartas pessoais aos filhos estão separadas por caixas distribuídas segundo a organização de João Batista de Gonzaga.

homens tenha sido um pouco mais relativizada. Para as mulheres, contudo, somente com os posteriores movimentos sociais inaugurados nos Estados Unidos e absorvidos aqui no século XX, a mulher será considerada indivíduo detentor de direitos.

No período de transição no qual Chiquinha viveu, a mulher passou de universo de ação restrito à casa para, aos poucos, poder frequentar a rua acompanhada do marido ou de algum parente. A sociedade carioca nesta época, mesmo para os mais abastados, limitava a disponibilidade de educação, interação e relacionamentos afetivos e mesmo com poder aquisitivo, senão justamente por isso, todos os arranjos sociais para a mulher obedeciam os interesses patriarcais da família e da igreja. Embora a religião seja talvez, um viés restrito de análise, uma análise da cultura do Brasil nesta época não pode prescindir do elemento católico. Não pretendo afirmar que a sociedade carioca até as últimas décadas do século XIX era estática e católica versus uma nova sociedade cosmopolita que se inaugura com a Belle Epoque: muito pelo contrário, a intenção é expor o caráter de transição que Chiquinha vivenciou, dois mundos em um mesmo local, com valores miscigenados e adaptados a uma realidade completamente diferente da europeia, da qual se esmerava o modelo de conduta.

Antes ainda de se casar, Chiquinha percebia que tinha interesses além da vida familiar. Comparava sua vida com a de outros animais⁴ e se sentia refém de um modo de vida restrito à casa. Mais importante do que narrar sobre ela é compreender como ela mesma se via e, traçar o sistema no qual ela estava inserida oferece um material simbólico importante para a compreensão de um artista nesta época, assim como as dificuldades e anseios que esta categoria enfrentava. Embora Chiquinha fosse uma mulher, sua comparação não era com outras mulheres, mas com homens. Cedo demais Chiquinha se atenta ao fato de que a hierarquia social de sua época e as restrições de liberdade impostas pela tradição androcêntrica lhe causavam sofrimento. Não à toa, Chiquinha se dedica mais tarde a comprar escravos e a participar da campanha abolicionista, talvez de forma a se sentir mais livre ao libertar outros. Para além das especulações psicológicas, muito se pode afirmar a respeito da sua condição financeira e ao status social que possuía em decorrência de seu pai. Mas há um limite para tal interpretação: embora Chiquinha tenha

⁴ Ao avistar um mico na árvore, Chiquinha teria afirmado: “Ele é mais livre do que eu”.

aprendido a tocar piano, um instrumento típico da classe aristocrática, Chiquinha optou por tocá-lo pelo e para o popular. Abdicou de sua herança e de um casamento que lhe daria conforto para dar aulas e viver com pouco, sozinha, desde que fosse livre para exercer seu ofício de musicista.

Tal escolha coloca em xeque algumas interpretações reducionistas⁵ na sociologia das mudanças sociais e traz à baila o indivíduo como questão a ser debatida no universo das teorias sociais e culturais. No que diz respeito à problemática da divisão cultural entre popular e tradicional⁶, adotei inicialmente a perspectiva de Terry Eagleton que ao buscar a idéia que subjaz o conceito de cultura, aponta que o termo pode ter associações diferentes segundo o indivíduo, a classe, o grupo ou toda uma sociedade. A cultura assim pode ser entendida como auto desenvolvimento do indivíduo, cuja cultura é vista contra o background cultural do grupo e da sociedade ou como mostrou Tylor⁷, cujo trabalho clássico sobre cultura oferece um alargamento do conceito, visto que para o antropólogo, se quisermos colocar em pauta sociedades complexas, o conceito de cultura tem que ser pelo menos relacionável com outras questões ou pelo menos deter três ou mais concepções em conjunto.

Disso resulta que ao invés de focarmos na cultura apenas sob o aspecto religioso, ou sob o aspecto do desenvolvimento individual⁸, nas sociedades modernas, exige-se uma compreensão mais global, ainda que específica sobre as características de determinada sociedade. Tendo isso em mente, o primeiro capítulo discorrerá sobre a biografia da Chiquinha e sobre o universo musical precedente à “chegada” de Chiquinha, no qual podemos vislumbrar a chegada da Família Real e

⁵ Discorrerei sobre este problema mais adiante, quando tratar da estrutura e da agência no capítulo 4.

⁶ O conceito de tradicional carrega em si os processos de dominação de classe e poder, por isso optei pela análise marcuseana de cultura, de forma a não deixar passar este aspecto da análise da formação cultural popular.

⁷ “*Culture or civilization is that complex whole which includes knowledge, beliefs, art, morals, law, customs and any capabilities and habits acquired by man as a member of society. The condition of culture among the various societies of mankind in so far as it is capable of being investigated on general principles is a subject apt of study of laws of human thought and action.*” Cf. TYLOR, Vol.1, 1871)

⁸ Diante do fato de que o conceito de cultura nasce em um quadro histórico no sentido atribuído a Vico ou crítico-evolucionista o enfoque individualista anglo-saxão se tornou inevitável. No enfoque individualista da cultura, Arnold por exemplo, está preocupado com o indivíduo e sua “perfeição” no sentido de ultrapassar as barreiras de classe. Entretanto, falta o background social no seu quadro moralista. Arnold critica as posições liberais de seu tempo que afirmavam que a discussão sobre a cultura era perda de tempo, ainda assim sua concepção de cultura está ligada a uma ideia de progresso econômico. (ARNOLD, 2009)

o novo “cenário” que é montado na cidade, com novas opções culturais de lazer e sociabilidade. Em paralelo ou em complemento a isso, traço alguns aspectos do desenvolvimento da música popular que se inicia ainda em Portugal, e que tem como característica a inclusão de tipos populares no rol dos aceitos pela Monarquia lusa. Neste primeiro capítulo farei uma breve reconstrução dos momentos históricos antecedentes à Chiquinha, no intuito de caracterizar alguns aspectos simbólicos que se faziam presentes a partir do início do século XIX. A chegada da Família Real, em especial D. João VI que era um amante da música, transformou o Rio de Janeiro não apenas em sua urbanidade, mas nas dimensões de lazer e cultura. A construção de Teatros “oficiais” e o posterior nascimento de “teatrinhos” possibilitou tanto o costume de assistir concertos musicais pela sociedade de corte, quanto a ascensão de nova classe de músicos da baixa classe média de funcionários livres. Por fim, abordarei a transição do papel da mulher, que de santa e virgem como ideal romântico às “doidas” desviantes passa ao universo realista que tem na literatura o primeiro passo para a atividade profissional da mulher.

Como forma alternativa ao conceito de cultura, privilegio a partir do segundo capítulo a noção de capital cultural de Bourdieu (1999), segundo a qual a posse de meios intelectuais valorizados em determinada sociedade fornece status para determinados membros privilegiados, apontando para a existência de hierarquias sociais⁹. Esta noção contribui para compreender o status que a mulher e mais especificamente a Chiquinha possuía, assim como sua perda de status e as novas possibilidades de ação e reconhecimento social.

No capítulo dois analisarei, a partir daí, o problema do desvio e a não-conformidade de Chiquinha às exigências familiares. Até o período de sua juventude e transição à vida adulta, a sociedade carioca viveu uma série de transformações que possibilitaram à Chiquinha escolher ser professora particular como forma alternativa à vida escolhida por seus pais. O piano, que inicialmente era um instrumento de elite, se “populariza” dentre a recente classe burguesa e viabiliza as aulas de piano que Chiquinha oferece para sustentar a si e a seu filho. A transformação do piano em instrumento de status, no entanto é o que possibilita à Chiquinha exercer o ofício a que se propôs: ser compositora. Como profissão, o ato de compor era restrito ao “erudito brasileiro”, isto é, aqueles compositores que

se espelhavam em compositores europeus e faziam adaptações aqui no Brasil. Valsas e improvisos tentaram vingar aqui no Brasil, mas com a impopularidade deste estilo, polcas e tangos brasileiros se tornaram, com alguma complexidade, mais populares.

A música popular, em contraste, se fortaleceu e colaborou para a consolidação de uma identidade nacional, da qual Chiquinha foi precursora. No capítulo 3 tentarei mapear os mediadores desta consolidação. O surgimento da imprensa popular, que com humor, sátiras e paródias denunciavam a hipocrisia do estilo “europeu nos trópicos”, adotado por parte da burguesia com pretensões aristocráticas, se propagou para além dos jornais e atingiu as atividades artísticas, os teatros e teatrinhos que outrora eram considerados “de baixo nível”. Em pouco tempo, o humor se tornou uma característica carioca, senão brasileira, de lidar com os ressentimentos sociais.

Do entrudo ao carnaval, as maneiras de ridicularizar as formas “sérias” ou rígidas de hierarquização social se consolidaram e possibilitaram um esvaziamento de críticas mais substantivas à Chiquinha, enquanto mulher compositora. Isso se vê em especial a partir de sua volta ao Brasil em 1906, que já com sua profissão como compositora consolidada é reconhecida nas ruas e aclamada, não de forma acrítica, mas suavizada diante desta configuração que pretenderei traçar. Neste sentido, o papel da arte como mediadora da inovação, do humor e da crítica foi crucial para a possibilidade de ação de Chiquinha. Sua agência, neste sentido, está vinculada ao caráter artístico de sua atuação e portanto tentarei articular algumas questões da sociologia da arte e a forma como podemos compreender o artista e sua agência. Se nas teorias estéticas a dicotomia subjetivismo x objetivismo pôde, de determinada maneira, ser superada pela descentralização filosófica da arte, a questão se perpetua agora sob a ótica sociológica e à redução social. O que parecia ser uma solução encontrada por Danto para romper o paradigma do indivíduo x sociedade, no que concerne à estética, na sociologia da arte não é tampouco abordada. O foco nas condições sociais como determinantes da ação individual ou a primazia da análise da obra como expressão cultural, deixa de lado a criatividade, o talento e as disposições individuais assim como não as explica, como bem colocou Vera Zolberg.

O universo cultural artístico e o artista podem ser compreendidos integradamente de forma a manter os aspectos estruturais nos quais arte se

institucionaliza e os aspectos individuais, nos quais o artista se descobre, desenvolve seu talento e faz escolhas. Partirei inicialmente da análise de Schiller sobre o lúdico como liberdade. No Romantismo, a arte então passa a ser forma de libertação ou a própria atividade pela qual somos efetivamente livres. Com a defesa da emancipação humana pela arte, nasce a crítica do *status quo* e embora a crítica à arte como cultura de classe surja neste período, em contraste, a arte passa a ser compreendida dentro de um universo cultural, e o nascimento da Antropologia¹⁰ acompanha esta compreensão com novas formas de elaborar teorias a partir das funções sociais e da linguagem, seja como estrutura, símbolos ou determinados padrões de interação. Através da arte se unem a forma e o conteúdo da cultura, convergem-se classificações e conceitos da vida social com motivações, sentimentos e símbolos compartilhados.

A partir daí seguirei com Danto a hipótese de que a interpretação do objeto como obra de arte tem de coincidir com a interpretação do próprio artista, por que o objeto da obra de arte só o é em relação a uma interpretação, isto é, é dependente da identificação artística. Assim, há um limite de interpretações, na medida em que as interpretações possíveis são limitadas pela posição do artista no mundo, pelo local e momento em que viveu e pelas experiências que vivenciou. Com isso, seguirei com Vera Zolberg a dicotomia criada entre humanistas e sociólogos da arte, segunda a qual a primeira, em geral de abordagem histórica da arte ou filosófica, defende apaixonadamente a desconsideração de qualquer caráter contextual, limitando-se a reificar o caráter criativo do artista e o cosmopolitismo de alcance planetário e atemporal da obra de arte¹¹. Em contraste, sociólogos discutem outras questões senão a própria arte. Nesta tese, considerando a vida da artista Chiquinha Gonzaga como fonte para uma concepção de agência, não se abordará, senão apenas rapidamente, suas composições. Por Chiquinha ter nascido entre a febre amarela e o novo conservatório que ensina escravos¹², este período de transição pode ser descrito como sendo tanto de inovações artísticas da cidade e de condições precárias urbanas. Isso ilustra um pouco das contradições que a

¹⁰ GEERTZ, 2013.

¹¹ Assim como Foucault para citar um contemporâneo que se dedicou a analisar algumas obras de arte, as peças que ele se debruça são relacionadas às teorias estéticas dentro do quadro da história da arte e não contextualizadas.

¹² A febre amarela no Rio de Janeiro teve início em 1847, mas a primeira grande epidemia foi em 1849. O Conservatório nasce em 1848.

sociedade carioca vivia na transição entre o segundo reinado e a República e este foi o período de atuação e engajamento de Chiquinha Gonzaga.

Optei por “dividir” tematicamente a vida de Chiquinha Gonzaga em três períodos: o de sua juventude, na qual abandona o casamento e posteriormente a segunda relação com João Batista para adentrar o mundo da música, morando sozinha em um sobrado. Neste período caberá uma análise sobre o contexto da música de corte e popular e o ambiente ambíguo no qual Chiquinha se situou. No que se refere ao segundo período, abordarei o retrato da mulher na época tanto na literatura como em alguns exemplos históricos e a resposta de Chiquinha a este contexto. No terceiro período, inicialmente me proporei a colocar a dificuldade de abertura de um campo de trabalho para a mulher e a posição de amadorismo no qual o artista popular se situava. A articulação com músicos e com a mídia neste sentido exerceu um papel decisivo para a consolidação de Chiquinha como musicista. Esta divisão temática que envolve a estrutura social enfrentada pela compositora possibilitou uma análise conclusiva de sua agência desenvolvida nos primeiros períodos, nos quais creio que estão concentrados o engajamento e a inovação que caracterizam sua agência social em termos de capacidade de transformação e mudança social.

Embora consolidadora de um estilo musical – maxixe – e criadora da marchinha de carnaval enquanto gênero, no que se refere à qualidade musical, as músicas de Chiquinha eram populares e condizentes com aquilo que outros músicos compunham na época, como tangos, lundus, modinhas e batuques e dispensa análise pormenorizada neste trabalho, embora o desenvolvimento de algumas formas musicais características da cultura popular seja abordado nesta tese.

Por fim, no quarto capítulo farei uma análise conclusiva acerca da agência e atuação de Chiquinha. A partir do que consideramos como ponto de partida nesta tese, isto é, a agência como capacidade de transformação do ambiente social, tentarei articular algumas concepções de self e de agência que vem sendo desenvolvidas ao longo do século XX e defenderei a importância da compreensão sociológica da vida desta artista, que forneceu uma gama de debates, interpretações e contribui para pensarmos a relação do indivíduo com o mundo.

2

A Corte na Roça: Chiquinha Gonzaga e a música no Rio de Janeiro.

2.1. Cronologia

Devido aos escassos documentos acerca da vida pessoal de Chiquinha Gonzaga assim como os primeiros registros de sua trajetória profissional, não há como precisar especificamente algumas datas e eventos que marcaram a sua vida, restando um esforço aproximativo para conectar algumas passagens. Além das 73 operetas, Chiquinha compôs em torno de 2000 músicas, que não serão colocadas nesta cronologia.

1847: Nasce Francisca Edwiges Gonzaga em 17 de outubro. Filha de José Basileu Neves Gonzaga e Rosa de Lima Maria. José Basileu, seu pai era marechal de campo, cargo do Exército Nacional e se casa no Tribunal Eclesiástico com Rosa e com ela vive apesar de sua família ser contra o casamento. Rosa era filha de escravos, cujos proprietários a libertaram quando de seu nascimento. Chiquinha tinha apenas um irmão mais novo quando se casou, Juca, que anos mais tarde será médico e diplomata. Durante sua infância, Chiquinha Gonzaga teve aulas de música com o compositor e mais tarde editor, Arthur Napoleão, assim como o Maestro Elias Lobo, que compunha músicas populares. Chiquinha possuía um tio paterno, que também era seu padrinho que era flautista e ele frequentava constantemente a casa dos Gonzaga.

1858: Aos 11 anos, compõe sua primeira música, uma pequena valsa natalina.

1863: Casa-se com Jacinto Ribeiro do Amaral em 5 de novembro. Duque de Caxias foi o padrinho de casamento. Jacinto era filho de Miguel Ribeiro do Amaral, português, e de Maria Isabel da Rosa do Amaral, brasileira. O pai de Jacinto era comendador e proprietário de terras na Ilha do Governador. Jacinto nasceu em 11 de setembro de 1839, tinha então 24 anos quando se casou com Chiquinha Gonzaga. Jacinto cuidava dos negócios do pai e possuía boa situação econômica. Era alto, olhos azuis e cabelos louros. Torna-se proprietário de um navio mercante e como

comandante começa a viajar para o sul do país nas expedições para a Guerra do Paraguai.

1864: Nasce o primeiro filho, João Gualberto em 12 de julho.

1865: Nasce sua filha Maria do Patrocínio em 12 de novembro.

1866: Chiquinha embarca com Jacinto e seu filho mais velho para a Guerra do Paraguai.

1869: É homenageada pelo compositor Joaquim Callado, o que indica que já frequentava, embora não se possa precisar há quanto tempo, o ambiente musical popular.

1870: Nasce Hilário, terceiro filho do casamento.

1874 (?): Sai de casa e vai morar com João Batista de Carvalho, engenheiro.

1875: Tem início o seu processo de divórcio, na qual é acusada por Jacinto de abandono do lar. Não há no libelo de divórcio precisão quanto ao tempo que Chiquinha já residia com João Batista de Carvalho.

1876: Nasce a filha Alice, fruto do relacionamento com João Batista de Carvalho. Pouco tempo depois abandona João Batista com sua filha e se instala sozinha em uma casa em São Cristóvão.

1877: Publica sua primeira composição “Atraente”.

1880: Anuncia-se como professora de todas as matérias. Neste mesmo ano morre Joaquim Callado, compositor e amigo de Chiquinha Gonzaga. Compõe a opereta “Festa de São João”.

1881: Aproxima-se de Carlos Gomes e dele recebe apoio incondicional.

1883: Sua música para a opereta “Viagem ao Parnaso” de Arthur Azevedo é recusada por ser de uma mulher. É-lhe sugerido um pseudônimo, que no entanto, Chiquinha recusa. A companhia produtora da opereta cede e Chiquinha consegue musicar com seu próprio nome. Reencontra sua filha Maria, acompanhada dos seus pais, no bonde.

1884: Opereta “Festa de São João” estreia.

1885: Estreia “A filha do Guedes”, opereta com música original de Chiquinha Gonzaga. Toca pela primeira vez em público. Estreia de “A corte na Roça”, com música dedicada ao seu filho João Gualberto. Estreia como maestrina.

1886: Estreia de “A mulher-homem”, revista cômica do ano de 1885.

1887: Chiquinha tenta visitar o pai doente, acompanhada de Juca, seu irmão. Seu pai, no entanto, não a recebe.

1890: Nasce sua neta, Valquíria, filha de João Gualberto.

1891: Morre seu pai em 19 de agosto.

1893: Teve a prisão decretada por uma música que o governo não aprovou. “Aperte o Botão” foi destruída junto com outras partituras, não se sabe o conteúdo da música.

1896: Morre sua mãe, Rosa, e seu amigo e protetor, Carlos Gomes.

1899: Compõe “Ô Abre-Alas”. Conhece João Batista Fernandes Lage, o Joãozinho, 16 anos, português, que estava no Rio de Janeiro como músico amador na casa de seu irmão. Neste mesmo ano, Chiquinha se torna sócia honorária do Clube Euterpe que agrupava rapazes músicos, com cursos e saraus. Estreia a revista anual de 1888, musicada por ela.

1902: Viaja pela Europa com Joãozinho.

1903 (?): Maria, sua filha, a procura pedindo ajuda; deseja residir com as três filhas na casa de sua mãe.

1904: Viaja novamente para a Europa. Estreia de suas peças “O Esfolado”, “Não Venhas”, “Cá e Lá”, “A trombeta mágica”, e reapresentação de “Abacaxi”.

1906: Alice, filha de Chiquinha com João Batista de Carvalho procura a mãe em busca de ajuda. Chiquinha, no entanto, vai morar em Portugal e só retornará em três anos depois. Estabelece parcerias musicais em Lisboa e recebe prêmios e medalhas por sua atuação na música popular portuguesa.

1908: Estreia de suas operetas: “Salão do Tesouro Velho”, “A Batota”, “O crime do Padre Amaro”, “As Três Graças” e “A Bota do Diabo”. Seu irmão Juca a visita em Portugal.

1909: Participa de atividade beneficentes para crianças vítimas de um terremoto em Portugal. Retorna ao Brasil. Estreia de “Casei com Titia”.

1911: Estreia de “Manobras de Amor”. Começa a gravar discos com suas músicas.

1912: Compõe sua opereta mais famosa “Forrobodó”, que estreia no Teatro São José. Estreia também de “Colégio de Senhoritas” e “Pomadas e Farofas”.

1914: Sua famosa música “O Corta-Jaca” Estreia no Palácio do Catete a pedidos.

1915: Estreia de “É Ele”, “A Sertaneja” e “A Desfilada dos Mortos”.

1917: Funda a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Estreia de “Ordem e Progresso”, “Idalio” e “A Avozinha”.

1919: Estreia de “Juriti” e “O Minho em Festa”.

1920: Estreia de Estrela D'Alva" e "Conspiração do Amor". Escreve uma carta aos seus filhos, na qual se despede e pede que sejam tomadas providências específicas em caso de sua morte.

1921: Estreia de "Jandira", "Alba", "Redes ao mar", "Romeu e Julieta."

1922: Estreia de "De Volta à Pátria".

1925: Estreia de "Manto de Arlequim". Duas Homenagens à Chiquinha Gonzaga no SBAT.

1926: Estreia de "O Sargento de Milícias".

1929: Protesta na SBAT para que cesse a apropriação indevida de suas composições gravadas em discos, nas quais não recebe direitos autorais.

1933: Seu filho João Gualberto morre. Estreia de "Maria".

1934: Sua filha Maria morre.

1935: Morre Chiquinha Gonzaga em 28 de fevereiro.

2.2. Breve Biografia

Três biografias. Um site. Acervo com cerca de 2000 composições. Mais de 70 peças de teatro. Uma minissérie. Milhares de partituras reproduzidas por ano nos conservatórios de música. Músicas tocadas a cada semana em rodas de chorinho pela cidade. Não é pouco para uma mulher do segundo reinado. Se Chiquinha Gonzaga estivesse vivendo nesta época, seria talvez, apenas mais uma compositora, mas não. Ela foi a primeira compositora brasileira. Produziu incansavelmente até a sua morte aos 87 anos. Mas também não é só isso. Participou do movimento abolicionista, enfrentou a família conservadora e com isso arcou com as consequências de querer ser "a mulher-homem", isto é, de participar ativamente na sociedade e poder ter liberdade de ação, coisa que só homens podiam.

Neste ponto, devo ressaltar a dificuldade de apreender a biografia da nossa personagem diante de tão apaixonadas narrativas sobre ela. As suas três biografias são carregadas de paixão e defesa, orgulho e gratidão pelos seus feitos como compositora, mulher, abolicionista e como criadora da Sociedade Brasileira de

Autores Teatrais¹³. Aparte as biografias, a escassa documentação a seu respeito, deixou muitas lacunas interpretativas que tiveram de ser preenchidas a partir de inferências feitas pelas poucas informações suas, como certidões de nascimentos dos filhos, pais, algumas entrevistas feitas a ela mesma, comentários a seu respeito em jornais da época e algumas poucas pessoas que conviveram com ela na época. Foquei inicialmente no modo como ela mesma se descreveu e comentou sua vida. A partir daí a análise dos dados biográficos foi somada a alguns comentários sobre sua personalidade. Apesar desta tese não ter como foco a análise de suas motivações, interpretar suas razões foi importante para compreender como se deu sua agência. Que Chiquinha era uma pessoa querida em seu meio não há dúvidas: musicistas e jornalistas da época teciam inúmeros elogios, em especial após sua volta de Portugal em 1906. Em todos os jornais e panfletos disponíveis, não faltam elogios e cartas saudosas de amigos, cartões postais de amigos franceses e documentos de seu reconhecimento e consagração em Portugal, além de composições traduzidas para o alemão e o francês.

Chiquinha Gonzaga nasceu em família de classe média no Rio de Janeiro em outubro de 1847. Filha de um militar que tinha o anseio de garantir sua posição na corporação, não teve o apoio de sua família para a inclusão de Rosa, pobre, mestiça,¹⁴ escrava alforriada pela Lei do Ventre Livre e mãe de Chiquinha, no seio da família. Impossibilitado de casar oficialmente com Rosa, José Basileu se casa ocultamente diante de sua gravidez. Consta que esta teria sido a terceira gravidez de Rosa, mas a única que vingou. Chiquinha foi educada e alfabetizada pelo Cônego Trindade que foi seu professor de literatura, cálculo e alguns idiomas. Também estudou piano com o Maestro Elias Álvares Lobo, que produziu diversas operetas e óperas sacras, assim como modinhas. Também foi aluna de piano de Arthur Napoleão, criança prodígio que deu seu primeiro recital aos sete anos, posteriormente tocou pela Europa e se estabeleceu no Rio de Janeiro onde se tornou editor de partituras e músicas. Chiquinha foi criada, portanto, com acesso aos livros e à música e aos 11 anos compôs sua primeira música, um ato de natal. Não faltam relatos de seu temperamento em cartas e depoimentos: “trigueira, danada, o diabo!” Durante sua juventude dedicou-se ao piano clássico, mas o interesse pelos

¹³ Chiquinha se preocupou logo cedo com a autoria de suas peças que era modificada muitas vezes pelos maestros e intérpretes o que lhe causava muita irritação.

¹⁴ Consta em sua certidão de batismo “parda

ritmos africanos e pelas músicas dos escravos foi o *leitmotif* para sua dedicação à composição musical. O casamento contudo, era o projeto de vida planejado para Chiquinha por seus pais e estava de acordo com os parâmetros da sociedade conservadora da época.

Casar significava mais do que a constituição de uma família aos moldes tradicionais, expressava o cumprimento do dever filial da mulher e a realização da função familiar que era atribuída ao papel de mãe e dona de casa. Pelas narrativas da época, Chiquinha era considerada uma moça muito bonita e charmosa, o que lhe trouxe muitos pretendentes. Coube ao seu pai, entretanto, a escolha de seu marido e Chiquinha se casa aos dezesseis anos com Jacinto Ribeiro do Amaral, vinte e quatro anos, de família carioca, proprietária de terras. Jacinto por sua vez era considerado um bom partido, bonito, responsável e rico e queria em troca uma esposa como Chiquinha que para sua felicidade seria uma jovem muito bonita e inteligente, além de ter sido educada na música e nas prendas femininas o que faria dela também uma excelente esposa.

O piano, instrumento típico das classes mais abastadas da época, para Chiquinha, entretanto, era mais que um instrumento de lazer. A música era a forma de expressar sua autonomia e temperamento e seu marido ao perceber isso se enciumava e a reprimia no intuito de transformá-la naquele ideal de esposa abnegada, voltada apenas para a família. Embora tenha inicialmente engravidado e dado à luz a dois filhos, Chiquinha continuava se dedicando ao piano, o que agravou a crise no seu casamento e fez o marido lhe transportar para as viagens da Guerra do Paraguai. Segundo narra seu último companheiro, presenciar a forma como os escravos alforriados eram tratados, com violência e crueldade, assim como sua própria situação de submissão, presa em um navio no front de batalha foi para Chiquinha causa de muito sofrimento e com isso queria a separação do marido. Tentou se socorrer com a família que recusa hospedá-la.

Chiquinha permanece mais quatro anos com o marido e ao descobrir-se novamente grávida e diante do ultimato do marido para escolher entre ele ou a música, Chiquinha, obstinada, opta pela segunda. Sua família recusa apoio novamente e logo depois de ter seu terceiro filho, Hilário, e lhe dar os primeiros cuidados, Chiquinha resolve de vez largar o marido e vai morar com João Batista de Carvalho. Provavelmente, Chiquinha já conhecia João Batista para que pudesse ir morar com ele, mas não há registros de que se conheciam antes de 1875. Também

não há registro de composições suas antes de 1877, mas diante da dedicação de Joaquim Callado ainda no ano de 1870 é de se esperar que ela convivesse, mesmo casada ainda com Jacinto com os grupos musicais da época. João Batista era do ambiente boêmio, gostava de música e dança, como Chiquinha, porém, era considerado mulherengo e provocava muitos ciúmes em Chiquinha, que se sente humilhada diante do comportamento do amante. Chiquinha engravida novamente, desta vez de Alice e com isso vai viver por um tempo na fazenda de João Batista em Minas Gerais. Descobre, enfim, que não havia realmente nascido para ser a mulher conforme os padrões da época e decide abandonar João Batista e sua filha Alice com ele.

Sem dinheiro e sem o apoio dos pais, Chiquinha se instala em uma casa de porta e janela em São Cristóvão e deve ter recorrido aos seus amigos, como Joaquim Callado para conseguir se manter. Consegue um piano e o transforma em instrumento de trabalho. Costurava suas próprias roupas e contava com a insegurança que os artistas em geral contam: a gangorra da renda. Sem renda fixa, Chiquinha trabalhava doze a quinze horas por dia e permaneceu assim, mesmo idosa e já com certa estabilidade, trabalhando sem cessar. Obstinada, Chiquinha se lança a dar aulas de todas as matérias e piano, ao mesmo tempo em que é lançada com compositora por Callado. Em 7 de fevereiro, na casa do Maestro e Professor do Conservatório de Música Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha improvisa uma música que é seguida pelos compositores presentes, flautistas e violinistas. Está lançada “Atraente”, batizada pelos amigos e publicada rapidamente às vésperas do carnaval, o que lhe rendeu algum dinheiro, mas não o suficiente. Vendo que Chiquinha conseguia improvisar, Callado achou interessante colocar um piano em seu Choro Carioca e ela atendeu a isso, com apresentações noturnas semanais.

Chiquinha se torna, então, a primeira “chorona”, tocando em bailes e saraus. Seu filho aprendeu a clarineta e também a acompanhava. A renda noturna somava às escassas aulas que lecionava, visto que os pais não apreciavam que seus filhos tivessem aula com uma mulher solteira. Em contraste, sua “Atraente” em seis meses chega à 15ª edição e seu nome ainda no fim do ano começava a se tornar conhecido. Segundo o jornalista Barros Vidal:

Chiquinha era um tipo bem brasileiro: morena, cabelos negros ligeiramente ondulados, uma mulher irresistível. Em seu redor havia sempre um grande número de admiradores. Cortejavam-na onde quer que ela aparecesse.¹⁵

Adotada pela boemia popular da cidade, em especial pelo flautista Joaquim Callado, que dedica uma música em sua homenagem, “Querida por todos” passou a fazer parte do quarteto musical como “pianeira” de choros, Chiquinha passa a ser comentada em toda cidade. Algumas cartas ressaltam o que se pensava acerca dela na época: sedutora, faceira, sensual, insinuante e parece que Chiquinha soube usar estas características a seu favor. Uma mulher sem família naquela situação de liberdade, frequentadora de rodas boêmias, compositora de títulos provocadores¹⁶, era impensável e um péssimo exemplo para a sociedade conservadora carioca. Muitas caricaturas e comentários faziam comparação entre os títulos das obras e seus próprios atributos e talvez Chiquinha os tenha feito propositalmente. Ter fama, nesse caso era uma faca de dois gumes: poderia vender mais músicas, mas poderia não conseguir alunos. Seu primeiro biógrafo, em 1939 justifica o comportamento de Chiquinha, de que ela embora de ambiente boêmio, “não resvalou pela estrada do vício¹⁷.”

O período de maior hostilidade, como apontamos anteriormente foi durante sua transição entre a vida no sobrado e compositora de músicas, ao trabalho como maestrina. Até o fim do século as críticas eram maiores, posteriormente ela se firmou e conseguiu mais respeito. Em 1877, seu nome era cantarolado com comentários maldosos e satíricos. Soma-se a isso o fato de que Jacinto coloca Maria, sua filha, em um internato para evitar que Chiquinha conseguisse vê-la, diante da insistência de contato com a filha. Com a internação, Chiquinha nunca mais a viu, até um encontro no bonde quando a filha, aos dezoito anos, acompanhada da avó, seguia para a rua do ouvidor. Chiquinha ao ver a filha vai até ela e ao perguntar se ela não lhe tomaria a benção, avó e neta descem do bonde e Chiquinha novamente só veria a filha quando esta fica viúva.

A mulher que se atrevesse a trabalhar estava condenada à perda de status social, à desmoralização e à maledicência. O fato de ser uma mulher criativa,

¹⁵ Revista da Semana, 16.01.1940

¹⁶ “Atraente”, “Sedutor”, “Harmonias do coração”, “Catita”, “Desejos”, “Manhã de amor”, são alguns títulos de composições de Chiquinha que causavam furor à época.

¹⁷ BOSCOLI, Sem ano.

inteligente e talentosa também gerava inveja por parte de músicos homens, afinal Chiquinha não era apenas a primeira mulher a frequentar o ambiente boêmio era também excelente musicista. Para frequentar este ambiente na época, tinha se de possuir um talento admirável ou ao menos “superar” aqueles já consolidados e Chiquinha satisfazia este quesito, embora fosse mulher. A hostilidade que sofreu, portanto, combinava o fato de ser mulher, autônoma e musicalmente superior, o que era inconcebível em muitos aspectos para o androcentrismo e honra masculinas da época.

Para Chiquinha, seu trabalho nada tinha de feminino nem de culto, mesmo por que se dedicava às camadas mais populares. Seu comportamento não era alvo de atenção apenas por que era considerado desviante ou perturbador da ordem social, mas também por que seus ideais eram conforme a camada popular, compreendida como vida errante. Sua família continuou a lhe hostilizar, rasgando-lhes as partituras quando as via. Entretanto, Chiquinha teve que se manter firme, certa de que embora não a reconhecessem como pessoa, não poderiam deixar de lhes reconhecer o talento e originalidade. Dava aulas de todas as matérias e suas composições faziam agora enorme sucesso, sua fama aumentava drasticamente.

A marginalização que sofria a excluía da classe dominante, mas abria as portas para a música popular do país. A música popular desta época, no entanto, deve ser compreendida como uma música das classes intermediárias e não no sentido de música de grandes massas, o que não havia no século XIX. Chiquinha se interessou desde cedo pelo popular, brasileiro e pelo povo. Suas composições tinham um caráter nacional e tinham tanta qualidade musical que se duvidava que as composições fossem suas. Mario de Andrade coloca bem a fase de transição em que Chiquinha se situava:

(...)vivendo no segundo Império e nos primeiros decênios da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, em que características raciais ainda lutam com os elementos da importação. E, ainda mais que Ernesto Nazareth, ela representa esta fase. A gente surpreende nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum compositor nacional. Parece que sua fragilidade feminina captou com maior aceitação e maior agudeza o sentido dos muitos caminhos e que se extraviava a nossa música então¹⁸.

¹⁸ Mario de Andrade dedicou vários comentários À Chiquinha Gonzaga e analisa pormenorizadamente em “Música, Doce Música”.

Embora eu discorde quando ao termo “fragilidade” atribuído ao caráter de Chiquinha, creio que Mario de Andrade soube perceber o conflito existente naquela época para um artista popular, ainda mais para a primeira do sexo feminino. Chiquinha não queria ser apenas intérprete do lundu e do maxixe, Chiquinha compôs tangos brasileiros, modinhas, batuques e pequenas operetas. Um total de duas mil composições constam em seu acervo.

Antes de Chiquinha, poucas mulheres haviam conseguido exercer alguma profissão tida como masculina. Algumas são: Clara Camarão, esposa de Felipe Camarão, que foi a primeira guerreira brasileira; Tereza Margarida da Silva e Orta (1712), primeira romancista e Violante Bivar, primeira jornalista (1817).

Suas composições tinham o caráter eminentemente nacional. Escreveu para o Teatro, o que facilitava a divulgação de suas músicas e devido ao caráter nacional, fazia frente aos gêneros de importação criticados por nacionalistas mais radicais. Sua primeira opereta, “A corte na Roça”, foi uma peça de costumes musicada por Chiquinha. Inicialmente foi negada por ser de uma mulher, depois foi aceita para estrear no Teatro Príncipe (depois Teatro São José), mas os empresários queriam colocar um pseudônimo masculino. Chiquinha não aceitou e disse que retiraria sua peça caso não aceitasse com seu nome, diante desta “ridícula imposição”. Estreou como ela quis em 1885 e sem escândalo: o comentarista Luiz de Castro do Jornal do Commercio ironizava: “e a vitória de Chiquinha Gonzaga ainda seria maior se a compositora tivesse arranjado um pseudônimo francês...”¹⁹

Depois deste sucesso, Chiquinha passou a ser procurada por empresários e autores. Estreou posteriormente no Teatro Recreio Dramático ainda em 1885, com a peça “A filha do Guedes”, com sua partitura integral. Em 1886, passou a nova empreitada: reabilitar os violões que eram menosprezados. Organizou então um concerto de 100 violões para ressaltar a beleza da música brasileira. Compôs 70 peças teatrais e colaborou em outras centenas de Arthur Azevedo, Viriato Correa, Carlos Bittencourt, Raul Pederneiras, entre outros. Com sua popularidade, muitas a imitavam enquanto outras a criticavam. ,

Na propaganda abolicionista participou de campanhas e criou uma cançoneta intitulada – “Aperte o botão” que quase causou sua prisão; uma de suas partituras – Caramuru – composta em 1888 em homenagem à Princesa Isabel, foi

¹⁹ Jornais acervo - IMS

vendida por ela própria pessoalmente para comprar a libertação do músico José Flauta. A música “Faceira” também foi da campanha do vintém e Chiquinha a dedicou a Lopes Trovão.

De cidade vazia, sem pessoas nas ruas, passa-se à construção de uma cidade voltada para o lazer do imperador. A partir daí, temos o desenvolvimento de duas “culturas²⁰” paralelas: uma da sociedade de corte e outra popular. No segundo capítulo desenvolverei um pouco dos contrastes e identidade entre estas duas camadas sociais, que conviviam inicialmente em diferentes realidades e posteriormente passam a falar a “mesma língua” com o advento do nacionalismo brasileiro e com os debates sobre a escravidão e o republicanismo. Estes dois primeiros capítulos, portanto, tem como objetivo traçar o momento cultural no qual Chiquinha nasce e se torna adulta, esposa e mãe. As duas últimas características – esposa e mãe – eram aquelas que se esperava dela. A primeira – adulta – foi a que prevaleceu em sua cabeça. Com isso, no terceiro capítulo, discorrerei sobre o simbolismo acerca da mulher, a influência católica fortemente defendida pela ala conservadora da nação frente a qualquer mulher que se insurgisse contra o status quo patriarcal e as consequências que eram sofridas pelas mulheres consideradas “perdidas”, isto é, aquelas que não eram incluídas em nenhum segmento.

Chiquinha era mulher, o que já lhe criava dificuldades, mas ser artista popular era ir diretamente contra a sociedade de corte. Chiquinha portanto não rejeitou apenas sua classe social, mas seu conteúdo simbólico. “Profanou” o piano, compôs polcas, maxixes e modinhas, musicou peças teatrais de “teatrinhos”, enfim, subverteu a ordem então estabelecida e teve o reconhecimento de seu talento. Ela mesma nunca foi reconhecida pelo menos não moralmente, mas seu talento ninguém pôde negar.

A falta de reconhecimento ou o reconhecimento apenas tardio de sua obra e de si mesma lhe causava grande tristeza e amargura. Reclamava que se dedicara ao Brasil, com amor e nacionalismo e que o Brasil, ao contrário reconhecia o “bom” pelo estrangeiro. Este caráter melancólico ajudou a compor a personagem e a compreender suas razões, assim como confirmar algumas hipóteses a seu respeito

Maria, sua filha, segundo consta, tinha ressentimentos da mãe, não apenas por seu nome estar vinculado à má-fama inicialmente, mas por posteriormente a

²⁰ O termo cultura por ora utilizado apenas no sentido de vivências diferentes e com isso gostos musicais divergentes. O termo será desenvolvido com mais clareza no capítulo 2.

mãe ter-lhe negado ajuda. Maria foi renegada pelo seu primeiro noivo que ao saber que ela era filha de Chiquinha Gonzaga, rompeu o noivado. Tal feito levou Maria a casar com outro rapaz que não dava importância para este fato e com isso ela teve três filhos e viveu com muito conforto com sua família e pelo que consta não tinha interesse em procurar a mãe. Entretanto, quando seu marido perde tudo no jogo e em seguida falece, ela recorre à mãe que lhe recusa ajuda. Sua filha Alice, filha de João Batista também recorre à mãe depois de ficar pobre. Alice teve cinco filhos e tinha uma vida confortável no sul do país. Quando também fica precocemente viúva, volta ao Rio de Janeiro e recorre à mãe. Alice queria que Chiquinha a recebesse com os cinco filhos em sua casa, o que Chiquinha nega. Seu filho Hilário viveu junto ao pai, Jacinto, que perde tudo duas vezes e passa a viver na pobreza. Tem seu enterro pago por Chiquinha.

Chiquinha era uma nacionalista, fazia parte do movimento romântico de resgate às fontes primitivistas para a consolidação da identidade nacional e era contra o gosto europeizado que as elites ajudavam a promover. No que se refere ao Brasil, defende: “Que mágoa eu tive quando vi João Caetano inaugurado por uma companhia estrangeira.” Embora fosse nacionalista, Chiquinha sabia que diante do gosto vinculado ao estrangeiro ter um caráter legitimador do que é considerado bom, poderia usufruir disso ao provar a eles seu trabalho. Neste sentido, conseguiu que seu nome fosse publicado na França e em Portugal ao compor músicas em homenagem aos “Geraldos” portugueses, grupo de teatro popular lusitano e fazer uma homenagem aos soldados franceses atracados no Rio no Navio Duquesne: O *Jornal Du Bresil*²¹ parabeniza Chiquinha, “*d’une inspirations a la fois elevee et gracieuse.*”

Ao ser descoberta como compositora de sucessos, Chiquinha foi convidada a integrar o repertório musical do Navio Duquesne. Tocou além de seus sucessos, várias homenagens aos oficiais. Passou a frequentar os almoços e bailes e recebeu das mãos do comandante, em nome do governo francês, uma medalha e o título de “alma cantante do Brasil”²². Foram dois meses de festas e homenagens.

Chiquinha recebeu muitas cartas de amigos e cartões postais dos filhos e familiares. Entretanto não costumava receber visitas. Chiquinha protegia tanto a sua privacidade que muitas pessoas achavam que João Batista fosse filho dela, adotado

²¹ O estado do recorte de jornal não permitiu ver o nome do jornal e seus dados.

²² Em uma foto Chiquinha aparece com a medalha.

ou de um de seus maridos, ou que tivesse engravidado em Portugal. Chiquinha passa a se apresentar com João Batista como mãe e filho de forma a se conformar com a moral da época. A relação “secreta” com João Gonzaga, talvez a constrangesse. Chiquinha de qualquer maneira era obstinada em preservar sua privacidade e não dividia sua vida pessoal com ninguém, além de não dar margem para perguntas indiscretas ou comentários sobre sua vida.

A partir de 1920 já era conhecida e aceita de modo geral. Amigos franceses e o reconhecimento em Portugal podem ter ajudado a sua consolidação e respeito nacional. Aos 42 anos de idade Chiquinha torna-se avó. Seu filho Gualberto se casa e suas duas netas recebem os nomes de suas valsas mais famosas – Valquíria e Iara.

Com a imprensa libertina da época, muitos poemas eram publicados parodiando os fatos corriqueiros, como o desembarque de muitos estrangeiros, prostitutas e a preocupação médica que ocorria neste caso. Uma paródia do Navio Negreiro de Castro Alves – chamada esculhambações, foi conservada por Chiquinha em seu acervo pessoal, em que Chiquinha é associada à prostituta Suzana de Castera:

(...) Putaria fatal, que a porra esmaga!
Engalica de vez o cono imundo
Daquelas que Suzana mais afaga
Por lhe meter a língua mais no fundo...
...Mas é infâmia demais! Chica Gonzaga!
Faze dançar as almas do outro mundo...
Deiró! Arranca o teu perdão colosso!
Suzana! Fecha-o dentro do teu poço!

Chiquinha representava a dança e Suzana a prostituição. Chiquinha

(...) faria dançar as próprias árvores se a autora quisesse, um dia, transformar a floresta num salão de baile. Era Irrequieta, diabinha, capaz de seduzir uma dúzia de cardeais se for chorada em regra, à meia-noite por três seresteiros matriculados defronte do Vaticano²³.

²³ Avelino Andrade, p. 93, Boletim SBAT de 1925. Chiquinha, inclusive teria sido parabenizada por D. Pedro II.

Considerada uma mulher bonita e que despertava grandes paixões, não foi difícil para ela conseguir protetores e amigos que se colocavam à disposição. Nas reuniões do SBAT, Chiquinha já idosa se vestia sobriamente, de preto, coque arrumado na cabeça, sempre séria, como se vê em algumas das fotos da época. Mas em sua juventude usava os vestidos que ela mesma costurava e sempre estava atrás de um novo projeto.

Quem visse aquela morena faceira, cheia de vida e de entusiasmo, animando as festas do povo, metida nos teatros, discutindo como um homem e vivendo a vida a seu modo, pensaria, por certo, que tal criatura tivesse uma origem baixa e vulgar²⁴.

Embora Joaquim Callado tenha sido retratado como amigo e parceiro musical, ele pode ter sido mais do que um mentor e protetor. Houve, contudo, uma tentativa de moralizar a relação entre eles, mas os descendentes de Callado afirmaram que houve queixas de sua esposa, Feliciano, com acusações à Chiquinha e declarações de ciúmes. Não há como saber se eles tiveram algum relacionamento além da identidade musical e amizade. Das casas particulares e sociedades onde se ia assistir a saraus musicais, o teatro foi na verdade o grande meio de divulgação da música popular. Chiquinha começou a se tornar famosa quando conseguiu que sua música, da peça *A corte na Roça* de Palhares Ribeiro fosse tocada no Teatro Príncipe Imperial. A partir daí, seu nome seguirá pelos jornais, não sem críticas.

Ante-hontem representou-se no Príncipe Imperial a opereta “A corte na Roça”, letra de Palhares Ribeiro e música de Sra. D. Francisca Gonzaga. A concorrência foi regular, o desempenho dos artistas deixou a desejar, mas a música alegre e inspirada da Sra. Francisca Gonzaga arrancou dos espectadores aplausos merecidos e que jamais devem ser regateados a uma senhora de talento.

²⁴ Iglesias, “Patronos do conselho deliberativo – Francisca Gonzaga – Boletim Sbat, 216.

Em 1899, Chiquinha escreve uma pequena música para o Cordão Rosa de Ouro que se tornará somente anos mais tardes uma marchinha de carnaval como conhecemos hoje. Ô- Abre-alas como canção carnavalesca ainda não existia. Ficou restrito ao cordão até o seu reconhecimento em 1904, como maxixe e posteriormente como canção de carnaval. Mario de Andrade afirmou certa vez: “Quem quiser conhecer a evolução das nossas danças urbanas terá sempre que estudar muito atentamente as obras dela”

Chiquinha teve o reconhecimento de seu mérito, mas com a chegada do samba e do rádio, suas músicas se tornaram obsoletas e embora ainda produzisse, seus últimos anos foram de ostracismo artístico. Em 16 de janeiro de 1920, Chiquinha escreve uma carta a seus filhos, no qual narra que sentia que sua morte estava próxima e que havia pedidos a fazer a eles, dentre alguns, o de não fazerem por luto para ela, por que “tenho horror ao luto e à hipocrisia”, e ao invés de fazerem missa, eles deveriam dar o dinheiro “em uma Igreja Pobre, *“aos pobres”*”. Solicita ainda que conste um emblema com o dizer “Sofri e chorei” e pede que Deus perdoe aqueles que a fizeram sofrer tantas injustiças. Termina a carta com o seguinte dizer: “Amanhã faz 35 anos que luto com a minha triste vida de trabalho e injustiça. Adeus!”

Pode-se perceber nesta carta o teor dramático que Chiquinha avocava para sua vida e, isso pode ser interpretado como o arrependimento por ter se recusado a ajudar suas filhas quando a ela recorreram e também por ciúmes de João Gualberto, o que levava Chiquinha a despachá-las da porta de casa. Tanto Alice quanto Maria solicitaram sua ajuda poucos anos após terem lhe virado as costas. O que Chiquinha pensava disso não se pode saber, mas sua justificativa de não poder ajudar as filhas se deu por conta de seu trabalho que não permitia abrigar sua filha Alice e seus cinco filhos. Assim como Maria que teve três filhas e também ficou viúva e pobre recorreu a Chiquinha e guardou ressentimentos da mãe por ter lhe negado ajuda. Alice, mesmo com dificuldades e sem ajuda da mãe fez questão de se manter próxima. João era o filho primogênito que a acompanhou e a apoiou a vida toda. Talvez Chiquinha desconfiasse do resgate do amor filial das filhas, talvez confiasse apenas no amor de seu filho, representado pelo apoio incondicional que lhe guardou. Recebeu vários prêmios e homenagens e os parentes começaram a se

aproximar e a cortejar²⁵. Talvez desconfiasse da procura de parentes, talvez se ressentisse. Ou talvez não quisesse ser mãe. Chiquinha teve quatro filhos. Com o filho mais velho se comunicava frequentemente. Com as filhas não teve relacionamento, não as criou, seja por que sabia que não tinha como sustentá-las seja por que em algum nível não queria ter sido mãe. Talvez soubesse que naquela época havia uma chance para ela no meio musical desde que não tivesse filhos. Em carta a um antigo parceiro musical, Chiquinha diz:

Meu bom amigo, o meu nome é pequeno, mas quem o fez, fui eu, cheia de coragem e trabalhando sempre para honrar a minha pátria, fui eu só a mulher que escreveu para o teatro, e neste mês no dia 17 faz 41 anos que estreei a minha peça “A Corte na Roça” – e eu só, sem ter ido estudar na Europa, sem amparo de Governos, só e com a minha força de vontade, me instruindo, até hoje já representei 72 peças e tenho 5 para serem representadas! E quantas polcas, valsas, cançonetas...(…) bem sabe que os brasileiros não se incomodam com os seus!! E...entretanto... no mundo... só há o Brasil!!!(...)

O ressentimento por não ser mais valorizada como musicista ou por não ter mais como produzir o que era “da moda” musical, fazia Chiquinha se sentir menosprezada. Sentia que havia contribuído para a música popular e sem dúvida nenhuma contribuiu, mas isso não era suficiente. João, seu companheiro fazia-lhe todas as vontades e Chiquinha teve um padrão de vida que não condizia com o que ela podia ter. Eles almoçavam diariamente nos restaurantes próximos e vivam em um edifício de apartamentos luxuoso. Para quem visse ela teria um alto padrão de vida, mas na verdade, não possuía renda e sim muitas dívidas. As filhas, acreditando na aparência de luxo que a mãe sustentava, provavelmente esperavam que por este motivo ela as ajudaria, mas Chiquinha nega ajuda. Ao ser questionada por sua filha que declara: “Você é minha mãe, tem que me ajudar!”, Chiquinha responde: Foi exatamente isso que eu disse ao meu pai.” Ao abdicar do casamento, Chiquinha abdicou também de uma vida confortável. Talvez esperasse que as filhas agissem como ela. Talvez simplesmente as rejeitasse.

²⁵ Cartas constam a partir de 1926, Chiquinha já era considerada uma grande artista e maestrina e recebia frequentemente homenagens e prêmios.

Segundo o depoimento de suas netas, Chiquinha teria sido “uma péssima mãe”, que “ao avistar pela gelosia da porta a filha, mandava dizer que não estava”. Este retrato da “mãe Chiquinha” mostra o caráter pouco afeito que ela possuía a exercer o papel de mãe. Maria, contudo jamais procurou Chiquinha depois de adulta, pelo contrário, como seu primeiro noivo a rejeitou ao saber que era filha de Chiquinha Gonzaga, Maria quis manter distância. Só procurou Chiquinha quando achou que a mãe estava em boas condições de vida. Além disso, Maria esperava que Chiquinha a recebesse para morar com ela, no apartamento de luxo, pois queria que suas “filhas casassem bem” e para isso não podiam morar na “Zona Norte”. Esta situação de status que Maria busca para as filhas é exatamente o que Chiquinha mais repudiava e o oposto do que Chiquinha fez. “Casar bem” para Chiquinha representava o caráter classista de seus pais, da sociedade que a condenava e criticava e o conservadorismo monárquico, em posição ao republicanismo que defendia. Questionada uma vez se havia empregada na sua casa, ela responde: Ué, mas a escravidão já não acabou? Ainda assim, Chiquinha já idosa se culpa ao mesmo tempo que se vitimiza. Foi condenada, sim, mas pede perdão. Talvez ao final de sua vida se sentisse pecadora. Descumprir o papel de mãe era pecado nos moldes religiosos e culturais da época, além disso, desobedeceu a família e não obteve o perdão de seu pai.

“Condenada a vida inteira!...
A cruciante tormento,
A minh'alma em desalento
Pede a ti Senhor – Perdão!!!...”²⁶

Morre Chiquinha Gonzaga aos 87 anos. Orgulhosa de seu feito, culpada por seu feito.

²⁶ Verso de Chiquinha em seu arquivo pessoal.

2.3. O universo musical pré-Chiquinha

2.3.1. A música de corte

Logo na introdução de “Visões do paraíso”, Buarque de Holanda (1994) se remete a Rabelais - pensador francês do século XVI - que contribuiu através da literatura para libertar os homens da França dos mitos e superstições que o medievo divulgava. Rabelais não teria se posicionado, entretanto, apesar de sagaz crítico da sociedade francesa, contra o Evangelho nem contra o valor divino, considerados caros aos franceses na medida em que traduziriam sua formação moral e valorativa do mundo.

A obra literária de Rabelais, mesmo polêmica, passou a se constituir numa das mais originais manifestações da crença no homem e nas suas capacidades, simbolizadas pelo gigantismo de seus personagens (Vainfas, 2000). Sua contribuição foi crucial na medida em que se tornou de certa forma, contestador de seu tempo, atacando as características sociais que vivenciou - como a grande cavalaria, o espírito conquistador e escolástico - com o objetivo de renegar as tradições e manifestar sua implícita defesa aos aspectos realistas da sociedade parisiense. A imaginação europeia medieval religiosa detinha antigas superstições mitológicas, como mostrou Holanda. Monstros e seres fantásticos seriam os únicos obstáculos para a vida paradisíaca na Terra. Nas múltiplas descrições do nosso território, lugares reais se confundem com imaginários, cruzam-se tradições orais e mitos originários da Europa e lendas são traduzidas para a realidade. Um exemplo é a lenda das pegadas, das prédicas e dos milagres de São Tomé nas Índias que para os portugueses eram o indício da sacralidade do território brasileiro. Para os espanhóis, em contraste, o mito de El Dorado refletia a esperança e a crença nas narrativas indígenas acerca de um lugar imaginário onde tudo teria sido construído a ouro. Assim,

O velho sentimento de miséria do homem e de decrepitude da natureza pode agora aliar-se ao de um mundo quase independente das potências celestiais ou ao de um Céu quase indiferente às contingências terrenas. E é quando a confiança em uma salvação ultramundana se amplia ou, de certo modo, se deixa substituir pela

esperança de uma salvação neste mundo: não o mundo conhecido e desde há milênios habitado, por isso mesmo gasto e estéril, mas talvez alguma das suas partes ainda ignota e - quem sabe – poupada à maldição divina. (...) ²⁷

Estes primeiros momentos mágicos de esperança e simbolismo ensejaram as concepções de mundo e desenvolvimento que foram formadoras do imaginário social brasileiro durante os primeiros séculos. A distinção entre as perspectivas ibérica e lusitana se deu primeiro na escolha do território a ser desbravado pelos espanhóis, que se insurgiam pelas matas e se instalavam no interior com o intuito de reconstruir uma imagem edênica, ao passo que a colonização portuguesa teria se dado no litoral, tendo como características a nostalgia e o pragmatismo objetivando conquistar as riquezas que o Brasil poderia proporcionar à Portugal.

Para Buarque, a falta de encantamento de Portugal com o Brasil, também poderia se explicar pelo fato de o país lusitano possuir grande histórico de navegações, o que não teria resultado numa grande surpresa quando chegaram às condições tropicais brasileiras. Os elogios portugueses ao Brasil - como de Pero Vaz Caminha - portanto, teriam sido direcionados apenas diante das possibilidades econômicas e à exploração territorial. Em contraste, encontrar-se-ia a perspectiva Ibérica, com visões de um paraíso tropical, relatos de viajantes, depoimentos de navegadores e mapas da época, que se direcionavam no rastro de uma terra maravilhosa.

Esta profusão de lendas e verdades influenciou e compôs o imaginário dos séculos XV, XVI e XVII na Europa, expressando a busca de uma idade de ouro, que transformaria a idéia de Brasil em paraíso na Terra. No entanto, a chegada lusitana aqui e a falta de ouro - só encontrado posteriormente no século XVIII - ensejou a perda na convicção edênica e a atitude realista que possibilitaria, assim, as condições de construção do país. Para os colonizadores portugueses, principalmente, não se trataria de um paraíso de origem, mas de uma terra que poderia se tornar lucrativa e talvez, habitável (Holanda,1995). Simultaneamente, novas formas de cultura e lazer surgiram com o advento da burguesia em Lisboa. A impressão estrangeira dos portugueses é que eles “são dados ao folgar não gostam

²⁷ HOLANDA,1994, p.231.

de trabalho”. Das mais importantes mudanças sociais em Lisboa, a maioria se deu no âmbito artístico: em 1551 já se tem 14 escolas públicas de dança e treze escolas de canto com 150 cantores²⁸ (Pratt,2006). Há uma disseminação do cultivo de cantigas e bailadas, violas e carpinteiros especializados em fazer pandeiros, em muito por que a nova burguesia se interessava pelo “exótico” das cenas de canto e danças negra. Uma curiosidade é que do total de 169 ofícios criados em Lisboa no século XVI (1552), 75 ofícios são femininos. Em Portugal, portanto, as mulheres exerciam diversos ofícios, inclusive na área literária e no teatro. As que vieram para o Brasil queriam “distinção” e se comportar como nobres e isso significava não fazer absolutamente nada como alguns viajantes retrataram²⁹.

O pragmatismo característico da colonização portuguesa remontaria à vivência cotidiana dos antigos lusitanos que se tornaram brasileiros. O “semeador português” possuía as características do personalismo na qual cada um é filho de si mesmo, de suas próprias virtudes e deve se bastar e exercer esforço próprio. Dedicou-se este personagem ao trabalho rural, relacionando a terra com a família e o trabalho com a população, de forma que alcançasse a exploração comercial de conquista fácil. Assim, a expectativa de conquista de um “paraíso pecuniário” refletiria a conciliação da fé católica e a avidez por riqueza fácil, ensejando a construção simbólica de dois tipos humanos ideais que se desenvolveriam e posteriormente se aprimorariam no interior de uma ética de trabalho e conquista: o aventureiro e o trabalhador. No primeiro tipo, a amplitude espacial e a negação de fronteiras seriam as suas tipicidades principais, enquanto que no segundo o esforço e o limite os caracterizaria. Estes dois personagens refletiriam os valores em conflito numa ética de trabalho (Holanda, 1995) e vagabundagem que definiriam as formas coletivas de convivência social no Brasil.

O aventureiro, com seu espírito de expansão e de espacialidade do mundo, como rompimento de fronteiras, seria predominante entre os portugueses e espanhóis, enquanto que o trabalhador, com a perspectiva de estabilidade e paz em longo prazo teria um papel muito pequeno, visto que isso traduziria uma visão temporal do mundo terreno, o que de certa forma singularizaria a dificuldade cultural brasileira de desenvolver formas de associação com objetivos comuns,

²⁹ Não apenas Gilberto Freyre, Mas Debret se espanta com o ócio e a falta de atividade das mulheres da corte no Brasil. “Não levantavam nem para pegar água”

estabelecendo-se aqui um individualismo estigmatizador do trabalho mecânico e favorecendo as relações pessoais baseadas na afeição e nos vínculos familiares.

Aquele espírito de aventura, no entanto, fez do português um homem adaptado a qualquer meio em que se imiscuísse. Mais do que qualquer outro povo europeu, se abria com docilidade à diversidade dos costumes, das culturas e das seitas dos indígenas e negros. Diferentemente de outros povos europeus, que não se adaptavam com facilidade e impunham seu *modus vivendi*.

Esta atitude portuguesa vai percorrer todas as relações sociais que se darão sempre com base na afeição pessoal. A cordialidade do brasileiro se somará aos aspectos econômicos e sociais, ensejando um sistema político de personalismo e economicismo. As instituições sociais se desenvolverão com base tanto no pouco trabalho e aventura como na cordialidade e na amizade. Os valores universalistas de justiça e igualdade diluídos nos ideais românticos rousseuanianos e Schillerianos serão adaptados ao nosso sistema. O conjunto da obra portuguesa de colonização teria, portanto, desenvolvido formas de exploração e conquista que resultariam em relações patrimoniais, tanto pelo interesse no imediatismo da conquista de riquezas quanto pela capacidade de sentimentos amparados no favor e no castigo, sentimentos estes característicos das relações familiares que se tornariam as peças-chave para compreender nossa atitude cívica.

O quadro familiar, torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades.³⁰

O clã patriarcal de proteção familiar decorre desta forma, da própria institucionalização econômica, cujo poder é único e exclusivamente do proprietário de terras. Toda produção econômica e social decorre desta sociedade colonial e se generaliza pelo espaço e pelo tempo na formação da sociedade brasileira, através

³⁰ HOLANDA, 1995, p.50.

do privilégio de ser proprietário, de ser protegido individualmente e de ter posteriormente alguma posição social advinda de algum apadrinhamento ulterior.

Muitas foram as interpretações do Brasil e as explicações de seus problemas de “origem”. Durante todo o século XIX, teorias científicas e evolucionistas afirmavam a supremacia da civilização europeia, estabelecendo hierarquias culturais, étnicas e raciais entre os povos. Como princípio ordenador social, no entanto, a hierarquia (Dumont, 1997) está presente em toda sociedade. Seja pela divisão de funções e do valor atribuído a cada uma delas, seja organizando características compreendidas como “essenciais” de cada tipo ou grupo social. Contudo, a partir do advento da idade moderna europeia, começa-se a questionar a hierarquia religiosa e tanto a partir da mundanidade dos membros da Igreja³¹ como posteriormente política, nascendo assim o indivíduo e com ele a dicotomia hierarquia x igualitarismo.

No Brasil, a história foi diferente. Embora a hierarquia social fosse produto da tentativa de reprodução dos valores e instituições portuguesas no Brasil, a miscigenação com africanos, estes já presentes na Europa portuguesa, foi um traço característico nosso, o que aos olhos da elite da capital federal conferia à nação certo mal-estar. Portugal trouxe seus costumes, instituições, valores e tentaram adaptá-los a um ambiente não apenas diverso climaticamente, mas com uma diversidade de pessoas e culturas específicas. O resultado foi a hierarquização segundo seus padrões e tal como os valores europeus cristãos tomistas, a hierarquia foi compreendida como natural³² e com isso, inevitável.

Os valores portugueses foram portanto, aqueles que ditaram as regras de convivência, etiqueta, lazer, educação e cultura. A miscigenação estava associada à formação de uma sociedade agrária escravocrata, ao exercício da exploração humana. A expansão urbana e demográfica tendeu a limitar ou se contrapor ao poder de decisão da monarquia, que em substituição ao monopólio de poder se torna um jogo de forças pelos privilégios e por status. Na corte portuguesa, os conflitos sociais e políticos nem sempre eram resolvidos de forma pacífica, e a repressão era usada em momentos que se desconfiava de possível balanço no poder do Rei e da

³¹ A existência de padres usurários e sodomitas era socialmente reconhecida como hipocrisia católica e as modificações econômicas que teriam dado margem ao nascimento da burguesia e da idéia de mercado livre teriam partido da constatação deste fato ao longo do tempo. (GOFF, 2014)

³² O mundo real é o mundo da cidade de Deus, na qual a harmonia era assegurada por Deus, por leis eternas indiscutíveis. A comunidade dos justos não existe na terra, mas sim na fé e na imortalidade

configuração estabelecida. A estrutura econômica que se instalou, patriarcal e aristocraticamente à sombra das grandes plantações de açúcar, ditou as regras de poder e esta estrutura residia na família. A família colonizadora no Brasil, na figura do pai se torna a unidade que compra escravos, casa as filhas, manda na casa e por fim manda na rua³³ mesmo miscigenada de índio e mais tarde de africano³⁴.

A família Real atracou no Rio de Janeiro com um contingente em torno de quinze mil pessoas e estas formarão a corte brasileira, com seus hábitos e busca de privilégios e benefícios da convivência direta com o Rei. Este número é relevante visto que a cidade antes esparsa e com poucos espaços de sociabilidade viu nascer uma nova cidade, urbanizada, artística e aos poucos com novas opções de lazer. O desenvolvimento da cidade passou por uma grande reformulação: a construção de teatros, hospitais, bancos, capelas, escolas, jardins, assim como a criação da Imprensa Régia, da Biblioteca Nacional entre outras instituições culturais que trouxeram uma atmosfera “civilizada” para o Rio de Janeiro, até então considerado atrasado em termos de organização social.

As centenas de livros trazidos da Europa desencadearam o surgimento de editoras que vieram para o Brasil, o que inaugurou a paixão pelas novelas e romances típicos nossos. Confeitarias e cafés viriam um pouco mais tarde, só após a missão francesa, que não trouxe apenas pintores e artistas mas toda a mentalidade: dos cabarés franceses à retratação de paisagens ou o costume de “sair para tomar um café”, o que até então era restrito ao universo doméstico. O ideal civilizatório transformou a cidade, antes considerada feia e arcaica. Com a independência do Brasil da metrópole portuguesa, o anti-lusitanismo veio à tona e com isso até os nomes portugueses mudaram de “Joaquim(s)” para “Jefferson (s)”, ou nomes indigenistas tupis. Enquanto a cidade se torna “brasileira à inglesa” e à francesa, ostentam-se os charutos, símbolos da elite europeia. Jornais políticos surgem com artigos da imprensa europeia e análises da vida política na Corte, em especial, a imprensa exalta a civilização no Brasil enquanto massacra a população que considera incapaz e preguiçosa.

³³ Roberto DaMatta é referência aqui no que condiz a dicotomia casa e rua e as implicações destes conceitos para a análise do Brasil. A rua simbolizaria o público e com isso o político, e a casa a entidade privada. (DAMATTA, 2000).

³⁴ Freyre nos lembra a predisposição portuguesa para a colonização híbrida devido ao seu passado étnico de povo indefinido entre a Europa e a África, assim como o simbolismo das mouras encantadas, legado deixado pelo contato com sarracenos.

Com a escravidão sendo “negada” pelas elites intelectuais e pelo Estado, numerosos estudiosos alertaram para a necessidade de “branqueamento” e com isso a possibilidade da nação ser civilizada. Como Bourdieu mostrou, o processo civilizador se dá pelos mecanismos reguladores de convergência sociogênica e psicogenética social das emoções. O processo de socialização se objetiva pelas posições sociais e se subjetiva pelas tomadas de posição dos agentes, que dialeticamente se objetivam institucionalmente. Em sua análise sobre as posições sociais e sua correlação com o habitus e com as tomadas de posição, o espaço social é construído em função das posições sociais dos agentes de acordo com a escala de diferenças de capital cultural que cada um possui.

Como afirmamos anteriormente, se o elemento de diferenciação surge em determinado momento histórico como pressuposto moral e político na ordem social, para Bourdieu (1974) ele precisa ser compreendido em termos de espaço, na medida em que este é o “conjunto das posições distintas e coexistentes” ocupadas no espaço social. Neste sentido, devemos compreender os campos de produção cultural de acordo com os espaços possíveis de tomadas de posição pelos agentes e com seu grau de diferenciação de capital cultural.

Ao chamar de civilização o processo fundamental da história e ao designar a mesma palavra ao estado final resultante deste processo, colocou-se um termo que passou a estar em contraste com qualquer outro: natureza, selvageria, barbárie, estado natural. O fundamento para esta diferença residia nessa concepção evolucionista moral da humanidade e a comparação entre culturas foi o meio para provar as diferenças dos graus de civilização. Até a proibição do tráfico de escravos em 1850, a escravidão é “minimizada” como um mal necessário. Durante todo o século XVI, o Brasil esteve aberto a estrangeiros. A única restrição era a religião: recebia-se a todos que fossem católicos. Ao português não importava a raça, apenas a religião, isto é, aquilo que se acreditava como valor e direcionamento moral. A solidariedade social portuguesa era a solidariedade católica de obediência suavizada pelo mérito, este considerado ainda mais digno se for de superação de barreiras. Contudo, escassas as possibilidades de superação da condição escravista, restavam a adaptação e a resignação da maior parte da população.

Responsável por iniciar uma grande transformação na cultura e na arte no Rio de Janeiro, D. João VI traz em seu séquito uma legião de cantores para compor as rudimentares orquestras musicais no Brasil. A música até meados do século XIX

no Brasil estava vinculada somente à Igreja e à catequese de acordo com os padrões portugueses de corte. A influência africana na música só veio à tona pouco tempo antes da abolição da escravidão. Ainda assim, os escravos ou ex-escravos e seus descendentes se associaram lentamente no universo musical e seus talentos começaram a ser notados ainda no século XVIII. Um século antes, surgiram as irmandades musicais em Lisboa que consistiam numa espécie de sindicato ou corporação de músicos, com regras rígidas de atuação e acesso para o exercício do ofício. Contudo, no século XVIII, mais de mil músicos já faziam parte em Minas Gerais das irmandades musicais.

Ainda nos setecentos, foram construídas dezenas de casas de óperas nas quais as operetas italianas eram representadas devido à enorme influência que tinha em Portugal naquela época. É claro que adaptações eram feitas nas músicas italianas, em geral se transformavam as falas e as cenas declamadas e se adequava para os costumes lusitanos em especial com espírito jocoso. A ópera *Buffa* italiana fornecia o modelo musical predileto dos portugueses, embora a *comédie comique* francesa estivesse mais associada ao modelo musical popular que chegará mais tarde aqui.

A existência de irmandades do ofício musical não era aberta a qualquer pessoa. Músicos mulatos passaram a se associar entre si assim como músicos negros e brancos possuíam suas próprias irmandades. Entretanto, as irmandades mulatas trouxeram a possibilidade de “miscigenação” dos músicos que ocorre a partir do século XVIII. A primeira irmandade que aparece no Rio de Janeiro é a da Misericórdia que nasceu em Lisboa e se disseminou por todo império português (Enders, 2008). Na segunda metade do século XVIII, o Rio já possui sessenta irmandades reservadas a brancos. A partir daí surgem irmandades específicas de negros e de mestiços. Estas irmandades se multiplicaram e devido à exclusão pardos das irmandades de brancos e de negros, eles passaram a se organizar entre si, desenvolvendo associações e corporações de certos ofícios, como as de músicos. Surge a irmandade de Santa Cecília em 1760 e a ela é atribuída o monopólio da música. Para os escravos alforriados e os mestiços, estas corporações de ofícios representavam momentos de reunião entre si e um espaço para uma construção identitária própria.

A abertura dos portos revolucionou o desenvolvimento do Rio de Janeiro, especialmente na construção social do lazer. Como ilustrou Gilberto Freyre (2006),

no Brasil, até o início do século XIX, só existiam casas-grandes e senzalas. A vida social era voltada apenas para missas, feriados e festas religiosas. Uma das festas mais populares era a do Divino espírito santo, que desapareceu no segundo reinado sob o efeito da urbanização. Não havia vida na rua ou vida pública praticamente. Somente escravos homens circulavam, mulheres jamais. Até 1809 os navios de comércio que chegavam aqui carregavam a bandeira portuguesa, daí a bandeira inglesa foi crescendo na escala das nacionalidades que tiveram livre entrada. As primeiras casas comerciais europeias foram as inglesas que se apoderaram em pouco tempo do comércio internacional. Para o Rio de Janeiro, a partir de 1817 chegaram franceses, alemães, ingleses, italianos sem contar os portugueses. A imigração francesa foi artística e comercial, com a rua do ouvidor ocupada principalmente por negociantes desta nacionalidade.

A chegada de Dom João ao Rio de Janeiro resultou na decadência da primazia do rural frente à urbanização e desenvolvimento da cidade. Já no século XVIII se via burgueses e negociantes questionando o poder familiar. A rua, até então só de negros, começava a se aristocratizar. Civilizar a cidade, a população, os costumes: este era o objetivo ao chegar aqui. A palavra civil, assim como suas variações civilização ou civilizar só é encontrada a partir do século XVI e a princípio tem uma conotação evolutiva ou relacionada a uma idéia subjacente de progresso moral. Levar a civilidade aos outros é tornar aqueles que “ainda não são”, civis e brandos nos costumes e maneiras de agir dos indivíduos. Em outras palavras, o termo pode ser entendido como tornar indivíduos *sociáveis* ou *aptos à convivência social*.

D. João VI na busca por trazer os aspectos culturais presentes na Europa, funda a imprensa régia e constrói teatros. Como apreciador de música e com a influência da ópera italiana em Portugal, D. João importa músicos e *castrati*³⁵ para compor corais e orquestras para lazer da população recém chegada. D. João VI era um amante da música e para sua chegada foi organizado um imenso espetáculo (Vasco,2008), assim como foi construída uma passarela que o levasse diretamente de sua residência para a Capela Real onde as músicas eram executadas. Diante da escassa habilidade musical dos músicos segundo D. João, este achou conveniente

³⁵ Mulheres eram proibidas de cantar, portanto meninos *castrati* eram inicialmente “importados” para compor os conjuntos musicais. Posteriormente o nascimento do Conservatório de música irá desenvolver os nossos “castrati brasileiros”

trazer de Lisboa organistas e instrumentistas. Sua paixão pela música era tão grande que participava ativamente dos ensaios musicais e do recrutamento dos músicos, levando inclusive alguns para tocarem em sua fazenda ao lado de músicos negros. Este dado é de grande informação histórica visto que a abertura artística que D. João forneceu, inclusive ao juntar músicos negros e brancos, entra em choque com a diferenciação social que ocorrerá poucos anos depois de forma mais rígida entre a sociedade mais conservadora e a população ex-escrava ou ainda escrava mas que possuía acesso às outras atividades. As atividades musicais eram financiadas pelas jazidas de ouro vindas de Minas Gerais desde Portugal. Isso possibilitou a importação da música italiana e a música litúrgica que era amplamente influenciada pelas óperas italianas, inclusive a ópera *buffa*, que invadiu a cidade de Lisboa durante grande parte do século XVIII.

A constância de cantores e instrumentistas imigrantes que chegavam aqui possibilitou a preparação de obras maiores e mais complexas. Entretanto a convivência entre músicos portugueses e brasileiros se tornou inviável diante da negativa dos primeiros a conviver com afrodescendentes brasileiros. A Igreja não permitia mulheres nos coros musicais, portanto *castrati* eram importados e posteriormente os meninos mais novos para compor os corais. Os padres controlavam as orquestras, espetáculos e cerimônias. Muitos músicos considerados das belas artes compuseram por motivos religiosos ou para cerimônias religiosas.

No período colonial, a cidade era primordialmente desenvolvida em volta da Igreja. Nos encontros nas igrejas, feriados procissões ou datas festivas, se acentuava ou atenuava algumas diferenças objetivando certa unidade entre o todo social. Até a instalação da corte, não havia músicos estrangeiros. O mestiço, muito flexível, aderiu ao estilo português e se apropriou de atividade de brancos. Outros passaram a ocupar setores intermediários, como as profissões de barbeiros ou carteiros. O que era comum era o fato de que todos tinham consciência de que viviam numa colônia e que deveriam ir as missas e procissões. Sabiam ainda que existia uma metrópole, afastada, mas que determinava a maneira de viver. A vida portanto obedecia a uma distância mais social do que espacial. Simultaneamente coexistiam o anonimato e a distinção, pois embora o número de pessoas aumentasse e com ele a atomização se fizesse presente, os vínculos eram aparentes com alto grau de distinção de um grupo para outro. Mesmo com a independência, grande parte do Brasil ainda vivia numa situação agrária do século XVIII, o que dificultava

qualquer fator de mudança mais significativa diante do isolamento das casas e da pouca vivência em espaços comuns.

Sigismund Neukomm no início do século XIX foi convidado a vir ao Brasil para influenciar a música na corte, pois era considerado um músico moderno, de estilo classicista e a ideia era justamente trazê-lo para que a corte pudesse usufruir das belas composições e estilo musical que se afirmava na Europa com Beethoven, Chopin e Mendelssohn. Os músicos de corte no Brasil passam a ser aqueles que possuíam o status social e financeiro na cidade. Neukomm compôs e dava aulas para as senhorinhas da corte e tentou articular o classicismo com os costumes locais. O desenvolvimento do gosto musical no Brasil foi uma reconstrução de época e lugar e sua adaptação aos costumes brasileiros que por si também estavam em reconstrução diante da multiplicidade de etnias presentes em convívio não apenas com o português, mas com outros tipos europeus que aqui passaram a residir. A sociedade de corte definiu o bom e o mau gosto segundo os padrões europeus³⁶. Imitavam os gestos e costumes com entretenimentos dos brancos como jogos, música e gastronomia e os pobres imitavam mais humildemente, com aquilo que era disponibilizado para eles.

A proliferação de cafés e lojas de diversos tipos de produtos importados transformou o centro da cidade em *Champs Elisees*. Era costume não procurar freguesia, esperava-se os fregueses na loja. Era costume português inclusive esperar o freguês deitado no fundo da loja. A atividade comercial não era vista como trabalho que deve ser árduo e dedicado. O ócio conta mais do que o negócio, pois a existência deste já constituía o mérito individual burguês dos portugueses. A sesta encurtava o tempo útil, mas os comerciantes não se preocupavam, pois as compras eram constantes e os fregueses a tudo toleravam, contudo, as casas comerciais trocavam permanentemente de proprietários que conseguindo garantir seu sustento, vendiam o negócio para viver o ócio. Com o surgimento do bonde em 1868, a Gazeta de notícias e mais à frente a chegada da luz elétrica em 1900 se inicia o desenvolvimento da cidade, e com isso as configurações sociais se transformam e a mulher passa a frequentar também os recentes cafés e teatros, sempre

³⁶ Norbert Elias (2001), ao tratar da sociedade de corte francesa, mostra como este tipo de sociedade tem a si mesma como centro, com regras e condutas sociais das monarquias absolutistas pelas quais os reis mantinham seu poder e transformavam súditos em dependentes da obtenção de prestígio e favores. Embora a sociedade de corte seja proveniente do campo, no Rio de Janeiro teve um significado representativo ainda no século XIX durante o período de urbanização.

acompanhada, no entanto do marido ou do pai e posteriormente da mãe ou tia. A mulher vista sozinha já era sinônimo de desonesta³⁷.

A música, e com ela a atuação artística são chaves para a compreensão desta multiplicidade e adaptabilidade que caracterizou o período de transformações do século XIX e com ele a agência possível de Chiquinha Gonzaga. Entre dois mundos, o classicista europeu e o local das senzalas, a divisão entre erudito e popular era acentuada, cada um com elementos próprios e preconceitos. A primeira foi herdeira do medievo, principalmente das ordens monásticas que começaram a definir e racionalizar a gramática da música ocidental para a criação de um discurso próprio de acordo com a estilística germânica e austríaca, na qual há a predominância da melodia dinâmica, do movimento sobre a harmonia.³⁸ A segunda permaneceu por um tempo isolada e aos poucos passou a fazer parte de uma tradição cultural que teve como característica a tradição oral de segmentos sociais onde não se sabia ler e escrever. No geral, estas músicas são de expressões ligeiras e espontâneas. A entrada do classicismo em fusão com os costumes locais no Brasil se deu em parte pela adaptação diante da ausência de algum aparato que não estava disponível no Brasil naquele momento. A necessidade de importar cada material da Europa e o longo tempo de espera até sua chegada gerou um resultado particular diferente de Lisboa.

Nos relatos de Debret (2008) e Rugendas (1998), pode-se ver a rápida europeização carioca, com a mudança no vestuário, na arquitetura, e sobretudo nas relações cotidianas. Entretanto, se vê músicos negros com instrumentos de sopro, escravos carregando atabaques na cintura em procissões, o que mostra a adaptabilidade que foi necessária diante das circunstâncias locais. As músicas possuíam ingredientes de civilidade, religião e moral e eram performaticamente produzidas segundo os hábitos de corte, com suas demonstrações de civilidade e cultura. A classe menos favorecida, por sua vez, imitava estes costumes na medida do possível.

Cinco anos depois da chegada de D. João, é inaugurado o Teatro Real São João que visava ser um Teatro São Carlos³⁹ no Rio de Janeiro. Para fazer alcançar

³⁷ Desonesta aqui tem o sentido de “sem família” ou perdida com ênfase para o aspecto sexual.

³⁸ O estilo Rococó durou 150 anos e só começou a perder sua influência a partir de Mozart. Ainda assim, este dedicou algumas óperas no final da sua vida a este estilo.

³⁹ A arquitetura do Teatro São João é uma réplica do Teatro São Carlos, onde se celebravam nascimentos, aniversários e dramas e comédias.

a “civilização” europeia, D. João manda trazer artistas e mão de obra qualificada para o desenvolvimento das ciências e das artes no Rio de Janeiro. Ainda em 1813 já são notadas mudanças urbanísticas na cidade, o que abre espaço para o desenvolvimento de novas instituições, passeios e atividades sociais. Florestas foram abertas, terrenos divididos, numerosas casas foram construídas. A polícia passa a ter atribuições de controle e repressão de crimes mas também das grandes obras, do abastecimento da cidade. Surgem associações artísticas como a Sociedade de São Lucas, fundada em 1827 de pintores nacionais e a Sociedade de Beneficência Musical⁴⁰, que começou a funcionar em 1834 e já em 1850 era autônoma financeiramente. Esta tinha também a finalidade de difundir a cultura musical e de amparar moral e materialmente os seus associados. Em 1845 surge uma associação recreativa dançante, a “Assembleia Estrangeira”, que no entanto foi substituída pelo Cassino Fluminense que entretia a elite carioca. A ostentação como marca de grandeza do Estado em Portugal do século XVI exacerbava em luxo e moda para se distinguir, e o resultado desta preocupação ostentatória como marca de autoridade e elevação social foi o estímulo à burguesia nascente no Brasil.

Os cariocas viveram de perto as práticas trazidas pelos portugueses, como as novas maneiras de se vestir e comportar-se a mesa, os cortejos, nascimentos, batizados, as idas ao teatro, as missas cantadas, saraus, teatros, bailes e cultos religiosos. Tiveram que saber sobre o gosto do cortesão e conviver com ele. Isso teve como resultado de um processo lento de transformações desencadeado a partir da chegada da corte portuguesa. A família real e os cortesãos não aboliram as práticas existentes, mantiveram as suas em um ambiente plenamente diverso. Como afirmou Monteiro (2008), o gosto seleciona hábitos comuns de grupos⁴¹ e classes, conjugando e diferenciando, de acordo com o comportamento do outro. A divulgação das práticas de corte contou com vários anúncios a partir da circulação da Gazeta do Rio de Janeiro em 1808, em especial de objetos de “bom gosto” e veremos mais adiante como a cultura popular respondeu a isso com música e bom humor. A atividade musical neste sentido, pode ser entendida como práticas artística e culturais, na medida em que possui a mesma estrutura de símbolos, sons e gestos comuns com significados sociais.

⁴⁰ FILHO, 2000.

⁴¹ Monteiro, Maurício: A construção do gosto. Ed. Ateliê Editorial, 2008.

No Brasil, a música foi a mola mediadora para o nascimento da cultura popular. Em países europeus, nos quais o índice de alfabetismo era maior, a literatura pôde exercer a mesma função. No campo da literatura e da filosofia na Alemanha, por exemplo, ainda no século XVIII era possível libertar-se do padrão do gosto aristocrático-cortesão. As pessoas que trabalhavam através dos livros e um público leitor crescente em meio à burguesia alemã, fez surgir formas culturais específicas de cada classe. Tais formas satisfaziam os padrões de gosto dos grupos burgueses não-cortesãos e expressavam crescente confiança face ao establishment aristocrático dominante. Isso não quer dizer que a população brasileira não tinha conhecimento do que estava acontecendo, como veremos adiante, pois mesmo com o surgimento da imprensa e o alto índice de analfabetismo, a tradição oral de ler alto para os outros mantinha a população informada de tudo o que ocorria no Império e os assuntos eram discutidos e comentados nos cafés e confeitarias.

D. João, na ânsia de trazer Lisboa para o Rio de Janeiro, trouxe o quadro da música. Fez questão do requinte e da ostentação de cantores castrados, artistas franceses, cantores italianos e professores alemães. Assim o ideal de modernidade passa a existir no Rio de Janeiro, com a circulação de músicos e a sua prática de corte, com a ópera italiana e o instrumental vienense, com a mistura de classicismo, italianismo e colonialismo; com um gosto moralizante e civilizacional; com a França como modelo e por fim, diante da impossibilidade de se igualar a Europa, a adaptação diante do que era possível e a imitação de gestos e costumes por aqueles que sabiam de certa maneira que era um ideal não realizável...

2.3.2. A música popular

A música popular foi no Brasil uma criação típica da vida citadina. No Rio de Janeiro, muitos escravos eram aprendizes junto aos artesãos e recebiam determinada renda vendendo, carregando ou cozinhando. Com a renda, o escravo podia se dedicar a alguma atividade e muitos se voltavam para a música como passatempo. Este afrouxamento das atividades escravistas pode ser interpretado como uma estratégia do Reino e tinha como objetivo a manutenção do poder Real, propagando a imagem benéfica do Rei como bondoso e paternal.

Nos quadros de Debret ou Rugendas, escravos com pequenos instrumentos de sopro ou de percussão e mais tarde flauta e instrumentos de corda como violão e cavaquinho mostram o caráter musical da cidade. Os meios artísticos populares eram constituídos pelos escravos alforriados e seus filhos⁴². Quanto mais rico o senhor de escravos, mais hierarquia existia entre os escravos que exercem atividades de acordo com a confiança que possuem com seu senhor. O paradoxo é: quanto melhor escravo ele for, mais livre ele é. A confiança exercia um papel primordial na relação escravo-senhor. Entretanto, a relação entre alta cultura e baixa cultura era de convívio mútuo em Lisboa desde o século XVI. Em Portugal, a alta e a baixa cultura conviviam: uma comédia de 1554 (Tinhorão, 2011), por exemplo, mostra um grupo de “marginais”⁴³ correndo atrás de mulatas e moças de balaio a quem recitavam trovas ou cantigas ao som das violas simplificadas chamadas de guitarras. A “relé” portanto tinha suas próprias formas de se organizar em termos de lazer.

Alguns autores criticavam a diversão do dito populacho como fazedores de pagodes que sucumbem ao amor carnal e não ao amor contemplado. Entretanto, muitos versos populares se tornaram famosos e com a fama surgia também patrocinadores interessados em divulgá-los. Era comum em Portugal a predisposição para a dança dos negros, tanto o gandu como a dança da fofa assim como o cânone espontâneo, que era o coro africano com vozes superpostas.

Do prolongamento da herança afro-portuguesa no Brasil, tivemos inicialmente o fado e a fofa. A fofa era uma dança que se tornou popular em alguns centros urbanos da colônia no século XVIII, principalmente em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Essa dança teve a maior divulgação em Portugal e era considerada pelos viajantes como a mais característica dos portugueses⁴⁴. No Brasil, contudo, a fofa não durou muito, era considerada lasciva e tinha como característica o tremelique do corpo, sendo dançada em pares que corriam de um lado a outro. 20 mil africanos e descendentes no século XVII no Brasil. Meninos índios faziam esta dança com tambores e violas, imitando os portugueses só de que de forma mais

⁴² Um caso ilustrado por Enders é o dos escravos músicos da fazenda de Santa Cruz, onde um conservatório de música de domínio jesuíta ensinava a escravos o canto e a música e possuía uma orquestra de 57 cativos que faziam muito sucesso em diversas localidades do Brasil.

⁴³ O nome seria Rufistas da Osmá, mas a tradução do português para o brasileiro seria mais ou menos a idéia de marginais.

⁴⁴ A fofa durou bastante tempo em Portugal e só foi substituída pelas modinhas. (KIEFER, 2013).

relaxada e melancólica. Frans Post fez gravuras do período colonial com imagens de escravos em posição de dança, mostrados em pequenos grupos dançando ao redor de tambores do tipo candongueiro que transportavam preso à cintura, entretanto há ainda dúvidas quanto à interpretação se estas danças seriam rituais próprios ou imitação adaptada⁴⁵.

Um registro de um inglês em de 1774 que presenciou a fofa se indigna com o fato de que as mulheres presenciavam normalmente as danças sem nenhuma perturbação e os homens aplaudiam felizes. Isso mostra que a distinção com relação a mulher que poderia presença se torna mais forte a pós a chegada da corte e os cortesãos e os mecanismos de diferenciação social que se instalam a partir do modelo civilizatório francês. Na ânsia de imitação do modelo civilizacional cortesão, passa-se a definir quem pode assistir o que, e o que é bom e mau. Mas a fofa durou pouco tempo e foi logo substituída pelo lundu que tinha como atrativo o improvisado de cantos de resposta, com a dança dos negros que quase não movem as pernas, ondulando o corpo aproximando uns dos outros diante dos aplausos dos presentes⁴⁶.

A modinha foi um exemplo de música que durou bastante tempo no Brasil embora tenha suas raízes em Portugal. A música exercia um papel fundamental na construção do gosto, em especial as músicas cantadas (Monteiro, 2014) A modinha teve duas acepções distintas, uma genérica, que indicava qualquer tipo de canção e a de moda de viola, cantada a duas vozes. O primeiro compositor de modinhas teria sido o cantor e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa que deixou o Brasil em 1770 para ir para Portugal e teve acesso às altas rodas as quais impressionava com suas modinhas e lundus cantados ao som da viola. Era brasileiro, filho de pai branco e mãe preta e os contatos que Domingos Calas Barbosa teria feito seriam todos de mestiços, negros e pândegos em geral tocadores de viola e nunca com mestre eruditos. Para alguns intérpretes musicais⁴⁷, o que há de mais brasileiro nestas modinhas é a existência de síncopes internas nas linhas melódicas, o que aliás se

⁴⁵ Diante da mistura sincrética brasileira e das múltiplas etnias circulantes naquela época com línguas e costumes diferentes, a dança pode ter sido uma linguagem em comum para a formação de uma identidade própria, desde que aos olhos dos senhores não fosse um ritual religioso.

⁴⁶ Op. cit. O tremelique do corpo pareceria quase um choque elétrico simulado, p. 67

⁴⁷ Há uma discussão entre Tinhorão e Mario de Andrade acerca das danças portuguesas e as músicas e estilos que surgiram no Brasil, em especial no que diz respeito a interpretação das modinhas e sua origem. Tinhorão discorda de Mario de Andrade e atribui o surgimento de modinhas e lundus de origem popular e não das elites portuguesas. Modinhas e lundus são criação de gente branca e mestiça dos principais centros urbanos do Brasil. Cf. As origens da canção urbana

tornará uma característica crucial nas músicas subsequentes brasileiras. Outra característica típica da música popular que começa a surgir no Brasil é o tom melódico, triste, com harpejos ascendentes, o que seria interpretado como suspiros de saudade.

Os negros escravos desenvolveram paralelamente uma dança à base de percussão, com ritmos próprios que davam o nome de Kilundu⁴⁸. O batuque começava sempre à noite, quando estava já tudo quieto, em geral era permitido à noite, depois dos afazeres domésticos terem sido concluídos, embora fosse controversa a sua permissão. Kilundu era uma entidade responsável pelo destino e cada indivíduo e sua dança era considerada uma invocação com o nome de calundu. Posteriormente de possível ritual de ordem religiosa, a dança secular se transformaria em lundu como dança profana, cultivada por mestiços e transformada em teatro e canção humorística.

Os colonizadores tinham dúvidas quanto à permissão ou proibição dos calundus, com receio de que se transformasse em atos de resistência da cultura dominada. Um decreto de 1735 ordena que se leve à prisão qualquer um que fizesse o calundu, reprimindo os grupos e destruindo os instrumentos, e isso se deu pela expansão e adesão de brancos e mestiços aos batuques e o medo das autoridades de expansão social crescente das camadas mais baixas da população. A Proibição valia tanto para homens como para mulheres, mas estas em especial por causarem ciúmes aos homens e com isso brigas e desordens.

Como afirma Tinhorão, o batuque posteriormente seria designado como vil e o lundu de “quente”, com ênfase na mulata que o dança. Portanto, se reprimia enquanto se entendia que o batuque ou o kalundu eram expressões religiosas. Quando passa a se distinguir como mero lazer ou interação social, passa a ser aceita progressivamente. Cabe ressaltar que quem podia imigrar para o Brasil, segundo os portugueses, era qualquer um que fosse católico, não se distinguia raça, apenas aquilo que o sujeito professava.

Da distinção entre culto e rito social, cresce a participação de brancos e mulatos de camadas mais baixas nas periferias ou escondidos nas matas. As animadas rodas de negros tidas como lascivas pelos portugueses, se transformava

⁴⁸ Kilundu, lundu e calundu foram nomes usados como similares. Não se sabe ao certo se era usado pelos africanos diferencialmente. Cf. TINHORÃO, 2008.

em embigada a que os negros chamavam “semba” que é a escolha de quem vai para o meio do círculo substituir quem estava anteriormente no meio. Um colonizador registrou que esta dança se assemelhava muito ao fado português, só que com cantares menos obscenos. Uma característica comum seria os estalos dos dedos acima da cabeça que teria sido a única contribuição portuguesa, enquanto no lundu as palmas são mais características. Eram portanto três tipos de batuques de acordo com a classe socioeconômica existente no Rio de Janeiro em meados do século XIX: africanos ainda escravos que dançavam nos terreiros das senzalas ao som dos cantos de suas terras; os negros livres que faziam rodas em suas choupanas e os brancos de classe média que imitariam os dois mais reforçariam a parte cantada com a coreografia do fandango ibérico ou da fofa. Estes três segmentos foram formando uma expressão popular consistente, na medida em que começaram a se interpenetrar a partir do desenvolvimento da cidade.

Silvio Romero⁴⁹ foi um dos primeiros a dar atenção ao folclore, em especial às canções populares sobre superstições e festas. Romero, assim como Afonso Arinos acreditava que as tradições e costumes do povo são organizações espontâneas que não deveriam ser contrariadas, e sim valorizadas. O lundu e a modinha se tornariam a fusão do elemento indígena, com o africano e o português. O lundu teria propiciado o sentimento nacional. O samba de “crioulos e mestiços com sátiras picantes, assim como o fato de que começava a mudar a concepção de que o cruzamento das raças não era um si um mal. Começou neste momento a ser valorizada a importância política e educacional do folclore⁵⁰, com mais ênfase no sentimento do que na razão.

Justamente em meados do século XIX, quando o termo folclore é criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor e os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em voltar ao passado como os românticos, pois, com base no projeto iluminista, acreditava-se que "o domínio científico da natureza permitia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição,

⁴⁹ Cantos populares do Brasil:

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02459210#page/1/mode/1up>

⁵⁰ ABREU, 2007.

liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio desse projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas" (Harvey, 1999, p. 23).

Silvio Romero teria sido influenciado pelos trabalhos realizados pelos irmãos Grimm, que já circulavam pelo Brasil, e pela própria definição do recém-inventado conceito 'folclore', que, como vimos, estava diretamente relacionado com o que era identificado como literatura popular. Romero utiliza-se da teoria da seleção natural, elaborada por Darwin, ao afirmar que pela lei da adaptação as raças tenderiam a modificar-se no mestiço, que tenderia a se integrar à parte, formando um novo tipo em que predominaria o branco. Nesse sentido, o futuro do Brasil pertenceria a essa raça, já que todos os primeiros tipos nacionais têm origem branca. Alguns argumentos como a extinção do tráfico negreiro, o desaparecimento dos índios, inevitável na concepção dos estudiosos deste período, e a crescente imigração européia são utilizados por Romero para legitimar essa tese de que os negros e índios estariam condenados ao desaparecimento e o mestiço seria apenas uma etapa para a constituição do branco puro como verdadeira raça brasileira. Justamente devido à fusão das raças não estar completa, não tínhamos no final do século XIX no Brasil um caráter original, um espírito próprio, que segundo o autor viria com apenas o tempo.

Canclini (1979) afirmou que a história do popular sempre esteve de algum modo relacionada com a história dos excluídos, daquele que não tinham patrimônio ou que não conseguiam legitimidade cultural. Como consequência, tivemos estudos culturais que enfocaram nas expressões tradicionais que forneceram o padrão para os populares. O popular era visto como exótico ou pitoresco na Europa, como uma característica de grupos indígenas ou camponeses cuja pouca diferenciação social os preservariam do progresso científico moderno. Neste sentido, o interesse europeu se dava apenas pelos objetos culturais destes grupos, pelo caráter original e não pelos agentes que os produziam.

A marginalização da população livre retirava à educação muito da sua funcionalidade. Durante o período colonial, os colégios religiosos tiveram o monopólio da cultura, fornecendo uma educação retórica e ornamental, essencialmente definidora de status e elitista. A igreja era o único lugar público no qual todas as camadas sociais se reuniam. A vida na cidade, contudo, não impedia

a segregação da mulher. Imperava na cidade um rígido sistema disciplinar patriarcal e a mulher gozava de pouca ou nenhuma liberdade para sair, sendo limitada às funções domésticas e ao convívio com escravos. Sua educação, mesmo as de classe mais alta era precária. As mulheres de classe inferior, entretanto, gozavam de uma liberdade de circulação e independência desconhecida das que integravam a elite, aparecendo frequentemente como chefes de família, exercendo suas atividades livremente, frente ao bom gosto da corte e aos padrões de etiqueta e bons costumes.

Os cultos religiosos populares foram proibidos nesta empreitada civilizatória e a pobreza se tornou um problema para a capital e não era mais tolerada no centro da cidade. Campanhas da imprensa procuraram eliminar pessoas ou grupos marginais do centro da área urbana. A cidade recém-burguesa carioca teoriza sistematicamente o lutar contra comportamentos, atitudes e expressões tradicionais que eram considerados inadequados à nova situação.

A rua, com a aquisição do novo status de lugar público em oposição ao espaço privado, as antigas formas de uso da rua foram banidas ou ajustadas a nova ordem, assim como as diversões populares. Esta nova condição deu um caráter ilegal a muitas das expressões sociais tradicionais e também impôs restrições à espontaneidade tradicional e cultural de certos grupos e a sua sociabilidade correspondente. Podemos perceber a partir desta relação o caráter simultaneamente descritivo e normativo da cultura, a forma como unifica fato e valor, o tradicional e o moderno.⁵¹

As pequenas ruas da cidade eram até então insalubres, embora das casas se ouvisse enredos e trilhas sonoras pelas frestas dos tijolos mal colocados. Os sons fugiam das casas e sobrados, dos terrenos e terreiros de candomblés. A cidade cantava, do ilustre burguês ao mais humilde trabalhador (Marzano, 2010). O crescente mercado de música, a compulsão por festas numa época de escrita e leitura limitadas passou a se tornar tradição popular. Neste contexto, de dualidade, entre o moderno e o arcaico, no qual predominava o desejo de europeização e modernização, de ser estrangeiro, aumenta-se a distância entre indivíduo e o Estado que pretendia ser cosmopolita e provinciano ao mesmo tempo. Simultaneamente convivia-se com o moderno e o antiquado, o liberal e oligárquico. Diante desta ironia espacial e cultural que era vivenciada, a sociabilidade popular trazia a chalaça

⁵¹ Novos estudos éticos sobre a cultura e a igualdade ou o limite entre os direitos individuais e culturais podem ser vistos em *Culture and Equality* de Brian Barry.

como forma de simbolizar a vida privada na sociedade imaginada⁵², Brasil: “Somos um povo que ri quando deve chorar”. Até mesmo o vocabulário induzia à mistura entre o público e o privado. A República caracterizada como mulher era ao mesmo tempo oligárquica coronelista, excludente e nepotista. A paródia se tornou uma forma popular de transpor o solene para o familiar, ou a tragédia para a comédia.

O desenvolvimento da cidade e da vida burguesa influenciou na disposição do espaço no interior das residências, tornando-a mais aconchegante, deixou mais claro os limites de convívio, e da privatização da família e a valorização da intimidade.

⁵² SALIBA, 1998, vol. 3.

3

A filha do Guedes: A mulher não conformada

3.1. O casamento de Chiquinha e o regime patriarcal

Chiquinha se casa com Jacinto, noivo escolhido pelos pais de acordo com o status econômico e social que ambas famílias possuíam. Chiquinha engravida primeiramente de João Gualberto, um ano depois de Maria e cinco anos depois de Hilário. Pouco tempo antes de dar luz à Maria, Chiquinha é levada pelo marido à Guerra do Paraguai, onde permaneceu fechada a bordo com seu filho primogênito de apenas dois anos. Maria teve que ser deixada aos cuidados de Rosa que cuidou dela como filha. Levar uma mulher que acabava de dar à luz para o front de guerra não era algo comum, mesmo por que as atividades fora de casa eram exclusivas aos homens. Acompanhar os homens em suas atividades não era comum, ainda mais em caso de guerra. Isso é importante por que mais adiante veremos que Chiquinha alega em sua defesa de divórcio que sofria maus-tratos do marido. Quando retorna da Guerra do Paraguai, Chiquinha quer se separar e a família se posiciona contra. Chiquinha embora infeliz no casamento permanece mais cinco anos junto ao marido e aos dois filhos até descobrir que estava grávida novamente.

Chiquinha neste momento decide largar o marido e deixa os filhos aos seus cuidados, com exceção de Maria, filha mulher que é deixada aos cuidados de sua mãe. Esta escolha condiz com o costume da época, na qual a filha mulher deveria ser educada e criada por uma mãe que fornecesse o exemplo moral da virtude e dos valores vigentes. João e Hilário, homens, serão criados por Jacinto. Mas para largar o marido Chiquinha não poderia simplesmente estar sozinha. No ano de 1869, Chiquinha larga o marido e teria conhecido o flautista Joaquim Callado, que em 1870 lhe dedica a música “Querida por Todos”. Hilário, seu filho mais novo nasce em 1870. Entre 1870 e 1876, quando Chiquinha vai morar com o engenheiro João Batista de Carvalho não se sabe onde viveu e se de fato seu filho Hilário como consta na certidão é filho de Jacinto, seu até então, marido.

O mariquinha
Quando for tomar o trem
Leva a mala na cabeça
E não se importe com ninguém⁵³

Em 1875, nos autos do divórcio, Chiquinha é acusada de se “entregar a mais completa devassidão” e à “prostituição” e que diante de sua desonra e abandono dos três filhos, seu marido, Jacinto, solicita o divórcio. As testemunhas de Jacinto afirmam já em 1876, tempo em que o processo se desenrolou, que Chiquinha andava grávida de outro homem pelas ruas do Rio de Janeiro e que era pública a sua desonra. Chiquinha em sua contestação afirma que não era adúltera e que diante dos constantes maus-tratos do marido, achou um lugar para “viver em paz”. Nos autos do processo, Chiquinha afirma ter testemunhas para os atos de sevícias do marido, o que nos coloca a questão se ela de fato saiu de casa por este motivo ou por ter se apaixonado por João Batista de Carvalho. Como apontamos acima o evento da ida forçada de Chiquinha para o front de guerra, podemos interpretar este ato, com alguma liberdade, de que no mínimo não era muito sensato. Se o casamento de Chiquinha não era feliz e à mulher que se separasse não eram garantidos direitos, a saída de casa não parece ter sido uma escolha fácil ou de uma paixão impulsiva, até por que Chiquinha permaneceu casada durante todo o período em que se descobriu grávida.

⁵³ Trecho de Sá Mariquinha, música de Chiquinha Gonzaga

3.1.1. Entre a família e o amor?

No regime patriarcal brasileiro, a mulher sempre esteve subordinada ao homem, exercendo o papel de dona de casa e devendo obediências maritais. Os filhos, no Brasil deviam obediência também ao pai provedor, assim como este era o responsável por possíveis castigos e punições. A família no Brasil historicamente formada pela família portuguesa era o núcleo central e político da nação, respeitada como núcleo privado, inacessível ao Estado, ao mesmo tempo em que o formava. A família colonial fornecia o substrato natural de poder posto que tradicional de respeito, obediência e lealdade, o que levava a certa coesão entre os homens da época. Desta forma, a família foi o grande fator colonizador no Brasil e reuniu uma variedade de funções sociais e econômicas, inclusive ao do mando político. A família na história brasileira foi um “grupo” exclusivo da classe alta. Com as características escravocratas, a sociedade patriarcal era dividida basicamente em duas camadas sociais e ambas demarcavam o quadro social vigente independente de outras classes intermediárias. É a situação de classe que vai exprimir as condições do grupo familiar e é a alteração do status ou posição da mulher que está em jogo na mudança social da família.

Alguns estudiosos descrevem a transformação social da família como uma transição de suas funções institucionais, outras contrapõem os aspectos éticos religiosos. A Família como instituição é associada ao autoritarismo e à religião frente ao ideal de família camaradagem, na qual a democracia, o individualismo, e romantismo urbano é associado. Na família patriarcal o matrimônio é regulado pelos pais com ênfase sobre a prudência e o status econômico e na conformidade dos deveres e à tradição. As mudanças estruturais da família sugerem para Calderan (1970) que o processo de industrialização como variável explicativa estrutural desencadearia o processo de mudança no status da família. O tipo ideal de família, nuclear⁵⁴ urbana com especificações quanto ao masculino e feminino é dissolvido de acordo com a concepção de família extensa, isto é, onde o matrimônio está

⁵⁴ Família nuclear compreendida como tipo familiar de marido e mulher com prole e mais pessoas relativas que possam conviver com eles. (BELTRÃO, 1970).

vinculado a um contrato entre as famílias nobres e diante dos conflitos do direito de amar individual e romântico perante da tradição. A segunda fase de mudança se dá no papel da mulher que sente o peso doméstico, é afastada da sociedade e quando trabalha usufrui de pouca satisfação e acaba por efetuar um trabalho dobrado. Na terceira fase de crise do patriarcado, a mulher encontra colaboração fora de casa e com isso a crise é masculina, é uma crise do patriarcado, de poder, de prestígio tradicional do marido e do pai, que costumam a se adaptar à nova situação.

O conceito de família extensa, patriarcal é a família patriarcal com prole não casada sob o mesmo teto como os pais de Chiquinha. Quando se casa, Chiquinha estava sob a égide de uma família nuclear a qual abdicou, mas Chiquinha adiantou a terceira fase do processo de crise patriarcal, saindo de casa e angariou uma rede social em que pudesse trabalhar. O fator crítico da relação marital está na organização interna da família e sua relação de parentesco e a partir disso o grau de domesticidade das mulheres envolvidas. Quanto mais tempo em casa, mais elas se envolvem nos assuntos domésticos. Como afirmou Levi-Strauss (Mauss,2011), o homem não troca objetos, mas sua relação, não troca coisas, mas o que elas significam. A filha-mulher terá em sua castidade o valor a ser trocado: na troca a mulher perde a virgindade e o homem a segurança da proteção futura pelos pais.

A cisão do nível de segregação vai individualizar homem e mulher face a si mesmos, diminuindo a importância de sua contribuição para a sociedade que é a criança nascida. Negando a criança, nega-se o casamento, e com isso nega-se a família. Chiquinha ao abandonar sua família como um todo, nega também a classe à qual pertencia assim como seus valores. Durkheim (Maier,2005) afirmava no século XIX que o casamento imunizaria o indivíduo contra a anomia: quanto maior nossa consciência social maior a importância da opinião social e quanto menor mais anômica seria a sociedade. Contudo, o mecanismo de diferenciação social e com ele a individuação também pode ser compreendido como uma possibilidade de superação da anomia se considerada injusta inconscientemente. O casamento pode ser entendido como um conjunto de disposições sociais que vão criar ao redor do indivíduo um tipo de ordem que vai adquirindo sentido próprio pela experiência vivida.

Como mostrou Foucault (2011b) o vínculo conjugal que se dá pelo casamento se constitui como uma subordinação do prazer ao dever natural de prosseguir o gênero humano, além da dimensão utilitária de seguir a educação.

Berger (1963) afirma que a sociedade define uma margem de tolerância de diferenciação individual o que garante o consenso geral que permite a base de comunicação entre os indivíduos. Cada indivíduo depende da validação deste mundo que atesta nossa identidade e o casamento no século XIX pode ser tratado como um tipo ideal para a compreensão do *nomos* social. Mas a ruptura do casamento implica que o indivíduo possua uma teia de relações expressiva o suficiente, na qual veja o conceito de família mais alargado.

O Rio de Janeiro do século XIX vai apresentar uma alta segregação dos papéis sociais ao lado de uma teia frouxa na camada mais baixa da população. A família brasileira vai expressar como afirmou Freyre (1977) uma teia de relações familiares mais fechada com alto grau de segregação dos papéis dos cônjuges. Este caráter segregado vai atravessar toda a sociedade, com maior ou menor frouxidão nas classes mais baixas. Como analisou Antônio Candido (1951), a família patriarcal é descrita como uma organização de estrutura dupla: um núcleo central localizado no casal branco e seus filhos legítimos e a periferia composta de escravos e agregados onde se incluíam as concubinas e filhos ilegítimos. Aquele núcleo central, a família do branco, formava uma teia fechada mas com a aparência de rigidez que contudo não estava isento de irregularidades comuns aos grupos da periferia.

Diante da amplitude do tema histórico do século XIX, Cândido mostra que a unidade familiar não estaria limitada aos pais, filhos e relativos: se integrava a “grupos maiores que constituíam juntos o sistema social por excelência do Brasil patriarcal, o qual se baseava na solidariedade do parentesco.” Marisa Correa (1994) contudo discorda da abordagem de Freyre e Candido sobre a família patriarcal com ênfase sobre a família nuclear branca e seus agregados. Para ela, ambos privilegiam um modelo de organização dominante sem analisar outros grupos e organizações familiares presentes na sociedade brasileira. Assim, a variedade de certas formas familiares alternativas é negligenciada ao mesmo tempo que não se atribuíra importância ao Estado como mantenedor da ordem social no que diz respeito às formas de uniões civis. Mas no que diz respeito à mulher e ao seu status diante destas formas familiares, Freyre oferece um retrato mais específico e de acordo com seu modelo de família⁵⁵ no qual a mulher presa à casa, “dentro dos preconceitos

⁵⁵ A palavra patriarcal de Freyre tem um sentido global como uma caracterização orgânica ou sistemática do fenômeno social.

mouriscos” possui um padrão de moralidade diferente do homem. Enquanto a educação da menina e o casamento com noivo escolhido pelos pais se torna tema favorito dos escritores o casamento infeliz, a educação masculina inclui o colégio, as brincadeiras e a vida boêmia.

A música Lua Branca de Chiquinha mostra em um trecho o conflito entre o direito de amar da mulher e a escolha patriarcal pelo pai:

Oh, lua branca de fulgores e de encanto
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
Vem tirar dos olhos meus o pranto

Ai, vem matar essa paixão que anda comigo
Oh, por quem és desce do céu, oh lua branca
Essa amargura do meu peito, oh, vem, arranca.
Dá-me o luar de tua compaixão
Oh, vem, por Deus, iluminar meu coração
E quantas vezes lá no céu me aparecias

A brilhar em noite calma e constelada
E em tua luz então me surpreendias
Ajoelhado junto aos pés da minha amada

E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo
Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo
Ela partiu, me abandonou assim
Ó, lua branca, por quem és, tem dó de mim

Ainda assim, embora a maior parte das mulheres fosse analfabetas, o Rio de Janeiro concentrava o maior número de mulheres letradas. Em 1856, a sociedade propagadora das belas artes inaugurava o Liceu de Artes e ofícios do Rio de Janeiro. Apenas em 1881, entretanto, se lança um documento comemorativo de inauguração das aulas para o sexo feminino, com o pensamento de *quatro* mulheres⁵⁶ e *cento e vinte e sete* homens. Trata-se do pensamento masculino sobre a educação da mulher segundo os intelectuais da época. Dos 127 colaboradores, apenas 23 consideravam que a educação representava a emancipação da mulher, contra 63 que se detinham

⁵⁶ BERNARDES, 1989.

no papel da mulher perante a família e 9 que acreditavam que a mulher deveria estar restrita ao lar. Os outros possuíam ideias vagas sobre o assunto⁵⁷.

3.1.2. A mulher cristã e a honra masculina

A mulher, enquanto categoria de análise, de geração em geração e de classe em classe se estabeleceu segundo os moldes cristãos frente aos pagãos do início do medievo. Entretanto, como categoria social, a mulher foi inventada por volta do final do século XVII, ou seja, tal categoria não surge após séculos de negligência para finalmente receber a atenção do discurso filosófico, do médico e do legal. São esses discursos que irão compor o conceito de “mulher”.

A mulher na perspectiva católica deveria desempenhar o seu papel segundo o padrão estabelecido pelos dogmas da Igreja e sua educação só poderia estar de acordo com um tipo de ambiente específico que atendesse a sua condição feminina. O discurso sobre a mulher, tanto na literatura quanto na ciência vinculava o determinismo biológico ao social de forma a justificar a imposição de uma gama de hábitos femininos, restritos à esfera familiar. O modelo civilizador, que era dirigido às mulheres se dividia em um duplo mecanismo educacional para cada gênero. Assim, mesmo que com o acesso ao conhecimento, o dever natural da mulher da mulher, legitimado pela literatura e pela moral cristã (Manoel, 1996)

A evangelização da mulher envolvia práticas e representações identificadas com os rituais católicos por meio do qual mantinham as mulheres voltadas para o casamento o que fortalecia os dogmas da doutrina para o resto da família patriarcal. Sob o discurso católico, a mulher era caracterizada como um ser frágil e sensível por natureza, traços valorizados e associados à expressão de sua alma. No século XIX, as narrativas que se desenvolveram no discurso dominante associaram a fragilidade feminina à cordialidade social. Para efetuar o controle sexual, sobretudo das jovens, os contatos sociais que pudessem despertar algum desejo sexual eram restringidos, assim como o pouco contato da menina com seu próprio corpo que

⁵⁷ Em 1872 havia 10 milhões de habitantes no Brasil, segundo o primeiro recenseamento. Na corte eram cerca de 270 mil habitantes, sendo 230 mil urbanos e 40 mil nas zonas rurais. Neste ano, estima-se que 66% da população é analfabeta. Cf. RENAULT, 1982.

deveria tomar banho vestida ou de olhos fechados. A virgindade das adolescentes era vista como virtude entre os intelectuais da época (Perrot,1991)

Do problema da mortalidade na Antiguidade e sua relação com o corpo, decorria uma série de princípios, que se cria ser a vontade de Deus. Sendo Deus incorpóreo, não-fenomênico, o corpo estaria em oposição a este princípio. Assim, desvaloriza-se o corpo e toda manifestação mundana e esta desvalorização se torna, com o tempo, uma desvalorização estética de tudo àquilo que está relacionado ao corpo. Como apontou Hannah Arendt, negamos nossa corporeidade escondendo o corpo com vestes, usando produtos que disfarçam odores, melhorem a aparência dos cabelos etc.

A mulher detém um papel primordial nesta lógica. A interpretação bíblica da Eva como protagonista do Mal estaria intimamente relacionada ao desejo feminino da mulher em adornar-se e este desejo demonstraria o mal que presidiria a mulher, na medida em que esta característica teria como fim tentar o homem a sucumbir aos desejos do corpo. Para este problema, Tertuliano (Silva,2010) desenvolveu o conceito de *puditicia*, um valor que se referia ao resguardo do corpo e este passa a ser apenas o veículo ou portal para a obtenção de qualidade espiritual para depois da morte. Assim, a mulher deve assumir sua condição de portadora do Mal e vestir-se em conformidade e isso significa assumir sua inferioridade aos olhos de Deus, isto é, à entidade incorpórea do Bem. Para Tertuliano, a mulher passa a dar à luz como castigo de Deus pela desobediência. Sendo a mulher a figura aliciadora que impede o homem de alcançar a divindade, e também responsável por sua expulsão do paraíso, a gênese da geração “multiplicai-vos” pode ser interpretada como o cumprimento de um mandato negativo, no qual o Bem está ausente. A mulher, de acordo com esta versão passa a ter o castigo de ser portadora da multiplicidade – isto é, o princípio oposto ao de Deus que seria a Unidade – e ainda mais, geraria outros seres com dor. Tertuliano interpreta este fenômeno, portanto como indicador da malevolência feminina e cria um manual de decore para a mulher, para impedi-la de tentar o homem e ainda com o intuito de dar-lhe o tom da vergonha e da humilhação que lhe é devida.

Temos assim uma interpretação bíblica na antiguidade que influenciará grande parte dos escritos cristãos e com o decorrer do tempo passará a se constituir como característica cultural, como se fosse específica ou particular de determinada sociedade. A religião faz parte das idealizações ou representações que os seres

humanos fazem de si mesmos e do mundo e estas representações são a maneira de construir a realidade na mente⁵⁸. As representações sociais se constroem dentro das condições concretas e históricas dos atores sociais. As representações ou ideias estão de certa forma vinculadas ao conjunto da realidade social dos grupos humanos e neste sentido se incorpora à cultura e às práticas sociais. Embora sejam os atores aqueles que produzem através de suas práticas as estruturas sociais, as representações sociais por sua vez, influenciam estas práticas.

No ocidente, apesar de alguns pensadores antigos já tivessem apontado para uma relação de igualdade entre sexos no que diz respeito ao desenvolvimento de capacidades intelectuais e físicas, esta igualdade era entendida num contexto conceitual de diferenças naturais consideradas essenciais para definição de uma idéia de mulher, legitimada pelos costumes. Pode-se afirmar que o início da modernidade representou um retorno às fontes gregas e a um ideal de razão centrada na possibilidade do ser humano – definido como homem – possuir a capacidade de extrair qualquer tipo de conhecimento por si mesmo através da razão. Esta capacidade, no entanto, foi desenvolvida segundo parâmetros androcêntricos, focalizados numa racionalidade lógico-formal, excludente e depreciadora de outros afetos e sentimentos, só retomados a partir de David Hume. Montesquieu, contudo, foi um dos poucos filósofos da modernidade a perceber a situação feminina em sua cultura e denunciá-la:

(...) Outra questão é saber se a natureza sujeitou as mulheres aos homens. O Império que nelas nos arrogamos é verdadeira tirania, e deixaram-nos usurpá-lo por que tem mais condescendência do que nós e são portanto mais racionais e mais humanas. A nossa supremacia não está admitida em todos os países (...) E por que havíamos de ter privilégio? Será por sermos mais fortes? Mas é manifesta a injustiça. Servimo-nos de todo gênero de meios para lhes tirar o valor. Experimentemo-las nos talentos e veremos se é tanta a nossa força.

Ainda assim na Europa a concepção de mulher não foi revista até o século XIX. Stuart Mill entretanto advogou uma defesa brilhante da falsa argumentação do discurso da naturalização de gênero, apontando para o equívoco de se atribuir uma diferença natural e subjugar ao mesmo tempo. Sendo natural, aponta o filósofo,

⁵⁸ HOUTARD, 1994.

por que então subjugar? Deixe que o natural se manifeste livremente, defendeu. Contudo, Mill não soube reformular suas teorias com base em sua defesa feminista, mantendo em separado estas duas questões.

No final do século XVIII, a identidade dominante era a de esposa e mãe. Claro, as mulheres eram vistas como esposas e mães antes do século XVIII, mas a novidade está na compreensão desses papéis como um status específico ou profissão. O cuidado materno se dividia em alimentar, vestir, verificar as dietas, cada uma dessas atividades era uma área de estudos. Basicamente, todas as mulheres deveriam ser educadas para ser mães que contribuíssem de forma positiva para a saúde e bons hábitos dos filhos. O ambiente visto como favorável para o desenvolvimento do papel de mãe e para a criação dos filhos é o ideal de amor e união no casamento. A idéia de uma esposa casta, cuidando dos filhos em casa e controlando, com sua influência moderadora os excessos do marido só podia ser ficção, mas esta imagem adquire poder, baseado em ideais de natureza e no que é natural.

Uma contribuição recente aos estudos culturais é de K. A. Appiah⁵⁹. Appiah analisa a questão da honra na sociedade europeia e mostra como a relação entre ser aceito em determinado grupo social e o conteúdo ético desta aceitação estão entrelaçados. Se olharmos de geração em geração com o recurso da história, exclamamos comumente: como fizemos isso por tanto tempo? O que estávamos pensando? Appiah examina algumas práticas modernas para analisar as revoluções morais as quais se modificaram, buscando alguns traços em comuns. Dos exemplos, Appiah se concentra na prática/tradição do duelo e sua decadência, o término da escravidão no Atlântico, e o amarramento dos pés das chinesas. Destas três práticas sociais, há um traço em comum que é o fato de que todas as objeções contra estas práticas já eram bem conhecidas muito antes delas serem abolidas.

Se toda cultura possui aquilo que a contradiz, os elementos contrários também estão presentes, portanto as práticas que consideramos boas ou más,

⁵⁹ Para Appiah o espírito que move o conhecimento não é transformar o mundo, mas, entendê-lo. A moral, por outro lado, é em última análise prática: moralmente, importa o que pensamos e sentimos, mas a moral, em sua essência, está no que fazemos. Uma revolução moral tem de incluir uma rápida transformação no comportamento moral (social) e não só nos sentimentos morais. Appiah começa apontando que o duelo enquanto prática de manutenção da honra era considerada ilegal desde 1760, assim como era considerado contrário à doutrina cristã, ao Direito Civil e à prudência política. Entretanto, os códigos que regiam sua sociedade e de acordo com a classe a que se pertencesse, duelar poderia ser considerado como “direito”. Neste caso, este direito seria o de retomar sua honra.

mesmo que persistam, estão presentes. Os argumentos a favor ou contra elas já estavam ali. Não foi, portanto, por que as pessoas foram vencidas com novos argumentos que essas práticas cessaram, a transformação ocorreu na medida em que aquelas práticas perderam o sentido social e nesse sentido, a honra teve um papel central⁶⁰.

Nesta temática, o desenvolvimento da identidade social está ligado às revoluções morais, já que é um aspecto da psicologia humana que foi negligenciado por muito tempo. A vergonha, o orgulho ou a vaidade, isto é, sentimentos que expressam nossa profunda e constante necessidade de aprovação pelos outros e a preocupação com posição social e respeito. A classe na qual isso estava implícito era a classe de cavalheiros, ou a elite inglesa. Ter honra significava ter respeito perante os outros. Este tipo de respeito era um respeito por avaliação perante os outros da mesma classe e a mulher era um dos objetos de reconhecimento de valor masculino vinculado a honra ou desonra de acordo com o comportamento esperado dela.

Tem-se assim, segundo Appiah, que uma pessoa possui grande estima de acordo com alguma atitude específica que a torna positiva perante os olhos dos outros. Desta forma, o reconhecimento fica dependente desta atitude positiva, ou seja, do respeito por estima. Para ser honrado, segundo este código, é ser digno de respeito por quem vive de acordo com este código. Precisa-se estar ligado a ele. Ter vergonha é não corresponder a este código. O valor da pessoa existe de acordo com as ações promovidas por ela e não por suas falas. Ser *Honestus* podia significar tanto honesto quanto honrado. Estas duas características eram entrelaçadas.

A razão pela qual os duelistas não eram condenados era o fato de que a norma jurídica entrava em conflito com o consenso social entre a elite britânica que seguia moralmente o código de honra. O momento em que há uma revolução moral é o momento em que o código começa a não funcionar mais como deveria, controvérsias sobre a honra começam a surgir, questionando o próprio código. Francis Bacon era um oponente contumaz do duelo e criticou o fato de que esta prática feria a lei como se fosse uma “prática privada”. Na verdade Bacon não focou

⁶⁰ Em *Ethics of Identity*, por exemplo, Appiah defende que algumas maneiras como as identificações com a família, grupo étnico, religião ou nação podem criar vínculos mútuos de vergonha e orgulho e em Código de honra Appiah coloca a relação entre honra e identidade como cerne das revoluções morais que os indivíduos podem efetuar na sociedade.

sua atenção para o fato de que aquela era uma prática social de classe e não privada. Na época, Bacon escrevia que as brigas eram privadas entre grandes homens e podemos supor que se achava que isso denotava uma dicotomia público x privado e não uma prática social.

Para Appiah, o senso de honra dá aos homens apenas razões privadas para duelar embora fosse uma ética pública. Appiah, entretanto, confunde o efeito com a causa. O senso de honra é social, isto é, o que faz com que os homens ajam de acordo com a prática é uma razão social e não privada. O desejo de não sentir vergonha só existe perante o padrão social de corresponder ao código. Não é uma motivação privada, mas é desenvolvida socialmente. A pressão social é maior do que uma suposta motivação individual para não duelar, por isso os motivos ou a motivação é construída socialmente neste caso, assim como o sentimento de vergonha em caso de não corresponder a este ideal social. O investimento primordial nos jogos sociais que tornam o homem verdadeiros homem – senso de honra, virilidade, é o princípio indiscutido que reproduz a dominação legítima com relação à mulher, que em oposição é frágil, e em complemento ao homem deve respeitar sua honra de forma a legitimá-la⁶¹. Como afirmou Jaguaribe, o Rio de Janeiro do século XIX, com sua atmosfera de transição no espaço urbano, foi palco da encenação cultural das elites europeizadas, nas quais a honra foi responsável por muitos assassinatos por meios de duelos, principalmente no caso de perda de honra pela infidelidade feminina.

A mulher como matriarca no Brasil patriarcal, só existia como equivalentes de patriarcas, isto é, considerando-se matriarcas aquelas mulheres que, por ausência ou fraqueza do pai ou do marido e agindo performaticamente com características masculinas de personalidade, se tornaram os “homens da casa”. A honra feminina passa a existir a partir do discurso higienista da mãe e do seu papel como símbolo da honra familiar. Incumbida de transmitir os valores para os filhos, mulheres passarão a reivindicar o direito de educar-se, mas ainda segundo os moldes patriarcais, isto é, tendo o casamento como carreira.

Durante o século XIX os adultérios masculinos continuavam sem punição. As regras do celibato para os homens eram abertamente desrespeitadas. As ligações entre brancos e negros ou mulatos tinham como resultado o desrespeito moral em

⁶¹ Bourdieu vai um pouco além e acredita que a legitimação da dominação androcêntrica se dá para além das dicotomias e exageros da diferenciação entre os sexos.

relação aos filhos naturais. A fidelidade conjugal era tarefa feminina, e a falta da masculina era compreendida como um mal suportável. Sobre a mulher pesavam a honra e a responsabilidade pelo lar conjugal. Se a mulher cometia adultério e o homem a matava em defesa da honra, o crime era desculpável. A quebra de fidelidade era considerada grave para ambos os sexos, mas colocava a mulher numa situação pior juridicamente, pois punia com a morte tanto a mulher casada como, vez por outra, seu amante. O homem casado que traísse não era considerado criminoso nem era punido. No Rio de Janeiro francês, a dicotomia masculino-feminino se faz cada vez mais forte, aumentando um jogo de aparências, moda e poder. Como afirmou Bosi (2013), “o sistema de expectativas de honra só não reproduz simplesmente o modelo da convivência entre fildagos europeus por que não é uma relação entre iguais. Quem o instalou pretendeu subjugar o outro ao seu próprio mundo de dominação⁶².”

Um aspecto complementar a questão da honra é apresentado por Norbert Elias (1994) que chama a atenção para o sentimento da vergonha como o medo da degradação social, ou receio de cair em uma situação de inferioridade. De certa maneira, o sentimento de vergonha encapsula uma concepção hierárquica valorativa subjacente, na qual a hierarquia social existente subjaz nossos sentimentos de desaprovação de um ato ou outro considerado vergonhoso. As pessoas cuja autoridade se teme estão mais ou menos de acordo com o próprio superego da pessoa, com a agência de autolimitação implantada no indivíduo por outros de quem ele foi ou é dependente, que exercem ou exerciam poder e possuíam superioridade sobre ele. Subjetivamente entra-se em choque com as pessoas a quem se está ligado de uma forma ou de outra, mas principalmente consigo mesma e este conflito com a própria personalidade é a mesma com a opinião social prevalecente.

É a partir do surgimento do Romance como espelho da sociedade burguesa que o indivíduo-homem se afirmará e a mulher passará de objeto de interesse literário e consumidora de novelas para produtora de suas próprias histórias.

⁶² Bosi mostra como a honra é a pedra de toque das relações pessoais pré-burguesas que demanda todos os sacrifícios de uma aristocracia “a priori”. (BOSI, 2013. p.241)

3.1.3. Romances para elas

Creio no bem, creio em ti,
Quando teu lábio sorri.
Falas e me parece
Que a tua voz é uma prece.

Creio no bem, creio em ti,
Quando teu lábio sorri.
Falas e me parece
Que a tua voz é uma prece.

Ah, ahahaha...
Quem de ti pudera levar.
Ah ah haha...
Para te por num altar.⁶³

No geral, o romantismo no Brasil surge como uma idealização crescente do casamento baseado no amor e isso se deve a uma nova compreensão⁶⁴ social e com isso uma maior individualização⁶⁵. A rebelião contra a família patriarcal envolveu uma afirmação da autonomia pessoal e os vínculos voluntariamente constituídos em contraposição às demandas de uma autoridade que estabelecia alianças comerciais-familiares. Passa-se assim a valorizar a individualidade e a privacidade. A intensificação da valorização da classe média pelos sentimentos e a proteção familiar foram estabelecidos antes que a industrialização arrastasse o “grosso da população para os aspectos econômicos mais desenvolvidos”. O mundo familiar burguês se torna um mundo em si mesmo, não tem grandes laços com a sociedade inclusiva, é autossuficiente, e socialmente falando, isolado. As emoções são

⁶³ Música “Santa” de Chiquinha Gonzaga

⁶⁴ O novo romance destacou-se da literatura anterior e rompeu com a preferência clássica pelo geral e universal. Esta mudança reforçou o declínio da visão do mundo como incorporação de arquétipos

⁶⁵ Formalmente, a individualização como fenômeno social foi tematicamente desenvolvida por Simmel e levada à análise interacional com a Escola de Chicago. Este tema será abordado mais adiante.

controladas e privadas e não se conversa sobre outra coisa a não ser o que acontece na casa, em geral o que concerne à educação dos filhos.

O século do romance moderno coincide com a ascensão da sociedade burguesa: enquanto as formas de ficção anteriores tinham um direcionamento coletivo, o romance substitui essa tradição por uma orientação individualista e original. As tramas passam a envolver pessoas específicas, em condições particulares. Para isso, o estilo passa a incorporar expressões de uso cotidiano.

Cada romance se debruça sobre uma entidade individualizada e particularizada em dado momento histórico. Cada romance é um local de interseção de toda uma rede de códigos culturais, convenções, citações, gestos e relações. Durante o período da revolução francesa, alguém que soubesse ler, lia para os outros nas tabernas. No século XVII na Inglaterra, um operário que soubesse ler, lia para seus companheiros à saída das fábricas. Mas no século XIX se estabelece uma mudança no público leitor. Ele se torna maior e se constitui em grande parte de mulheres burguesas.

O Romantismo no Brasil teve como cenário a vida mundana, o convívio recente entre os sexos com a multiplicação de saraus e o progresso material da cidade. O nacionalismo brasileiro, expresso pelos românticos, ganhou prestígio rapidamente e eles passaram a frequentar os salões recitando poesias e consolidando a imprensa editorial brasileira. A escola romântica europeia, em contraste, foi um redespertar do espírito poético da idade média manifesto nas canções, composições artísticas, arquitetura, na arte e na vida. No entanto, este espírito poético surgiu a partir do cristianismo, muito embora na França, a palavra cristianismo seja entendida apenas como catolicismo romano⁶⁶.

No Rio de Janeiro o movimento romântico foi formado por jovens intelectuais que trabalhavam na imprensa, influenciados pelos modelos europeus, em especial o francês. A cortesã passa a ser retratada no Brasil como espelho das coquetes francesas e a narrativa é imbuída de denúncia moralista e explicada como consequência da falta de educação moral dos filhos ou da falta de firmeza ética da

⁶⁶ Heine mostra que isso se dá apenas no que se refere aos dogmas iniciais que incluíam a censura de toda carne. Foram precisamente as condenações da carne que transformou os mais inocentes prazeres dos sentidos em pecados e foi a impossibilidade de ser inteiramente espírito que compeliu o desenvolvimento da hipocrisia, alvo de crítica do protestantismo.

mulher⁶⁷. A diferença de classe entre cortesã rica e pobre é enfatizada de forma a aventar a possibilidade de arrependimento da mulher ou de sua salvação pelo casamento. O aprimoramento moral da sociedade foi a grande divisa entre o Romantismo e o Realismo teatral. Em José de Alencar, vemos Carolina⁶⁸, personagem que ilustra a transição de interpretação da mulher como heroína sonhadora, rebelde e convicta de que a felicidade reside no amor e crítica da hipocrisia social:

Essa sociedade que o senhor me fala, eu a desprezo. Temos o mérito da franqueza. Que importa esses senhores sisudos e graves nos condenem e nos chamem de perdidas? Uns vendem a sua probidade, e fazem um mercado mais vil e infame do que o nosso, por que não tem o amor nem a necessidade por desculpa.

Carolina desvenda algumas contradições sociais, enquanto Meneses aposta no falso moralismo. Carolina denuncia que as mulheres não possuem o direito de amar, mas Meneses mostra que a mulher aos olhos do homem é representada pela inocência:

Carolina: Pois a mulher que se perde é mais culpada do que o homem que furta e rouba? Entretanto, ele tem um lugar nessa sociedade, pode possuir família. E a nós, negam-nos até o direito de amar.

Meneses: Para nós, a mulher é a tríplice imagem da maternidade, do amor, da inocência.

Carolina: É um triste privilégio.

Embora José de Alencar tenha inovado por trazer como protagonista uma cortesã, permaneceu de acordo com a moral vigente, o que lhe custou a crítica de Machado de Assis por terminar com o casamento de Carolina como sua “reabilitação moral”.

⁶⁷ Lucíola de José de Alencar foi publicada em 1862 e também mostra a redenção da mulher que se arrepende da vida de “devassidão” para casar e se tornar pura novamente. É interpretada como uma denúncia da prostituição no Rio de Janeiro e como imitação da Dama das Camélias de Alexandre Dumas. Cf. FARIA J. R. O teatro Realista no Brasil. 1855-1865. Editora Perspectiva, 1993.

⁶⁸ “As asas de um anjo”, p.146, cena 1. Peça encenada sob censura a primeira vez no Teatro Ginásio Dramático em 1858 com uma cortesã como protagonista de uma comédia em quatro atos. Carolina passa de anjo que perde as asas, pois deseja conhecer os “prazeres da carne” e com isso se transforma em cortesã.

Como mostrou Gilberto Freyre (1977), não houve romance que libertasse a mulher do depotismo patriarcal do pai ou do marido, do sistema no qual a mulher mesmo se assumisse a posição de chefiar a casa não levaria ao matriarcalismo, nem que fosse superado o ideal do “nome da família ilustre, prestigioso ou importante” (Freyre, 1977, 132).

Diferente do romantismo à francesa, o romantismo alemão do início do século XIX seguiu o que a geração anterior havia iniciado, o *Sturm and Drang*. Este foi um movimento literário filosófico entre 1760 e 1780 que se caracterizava por uma reação ao racionalismo que o iluminismo do século XVIII postulava. Eles defendiam uma poesia mítica, selvagem, primitiva, espontânea sob o efeito da emoção, acima da razão. Os sturmer eram contra a literatura e a sociedade do antigo regime, voltavam-se para a poesia de Homero e para os contos e folclores nórdicos, na busca por autenticidade. Uma definição possível para o Romantismo vem de Novalis:

(...) ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo (Novalis, 2010, p.114).

O Romantismo foi em alguns aspectos uma continuação da religião pelos meios estéticos, uma tentativa de colocar algo no lugar do mundo desencantado pela secularização. Como o romantismo foi um movimento ético mais do que estético, os românticos se envolveram também em assuntos políticos. A partir da generalização de que tudo é história e que o valor do homem reside na cultura, cabe compreender a história da natureza como a história do desenvolvimento dos povos. Cada etapa teria sua razão de ser em si mesma, mas igualmente deteria a semente de algo mais elevado. Humano. A diferença cultural é vista positivamente, pela potência criadora que age na natureza e que se manifesta na cultura. Alvares de Azevedo, influenciado por Hoffman e Gonçalves Dias, por Schiller, absorveram a

crítica à sociedade burguesa que o romantismo alemão denunciava, além de denunciar a estrutura social através da negação dos limites morais.⁶⁹

No Brasil, a miscigenação entre nacionalismo e cosmopolitismo, catolicismo e liberalismo não se deu apenas no nível literário. Miscigenou-se ideologicamente positivismo, anarquismo, socialismo e liberalismo como ideias mal importadas da Europa que se combinavam com os princípios organizadores da ordem social e cultural brasileira. Havia um abismo entre a sociedade política e a sociedade civil, analfabeta. Os fundamentos dos direitos serviam para aqueles que os interpretavam a seu favor e a maioria da população pouco participava das questões que envolvessem seus próprios direitos.

Mas a invasão de peças românticas francesas fez o público carioca invadir os teatros e se posicionar perante uma heroína de algum romance transcrito para o palco. Posições inflamadas faziam chover moedas e batatas em cima das atrizes ou atores, levando à criação de códigos de etiqueta nos teatros e frequentes chamados à polícia. Mulheres passaram a ir ao teatro acompanhadas, entretanto, escrever não era ainda considerado atividade para elas. A alfabetização para mulheres a partir de 1840 começou a ser permitida e em 1852, algumas mulheres lançaram o “Jornal das Senhoras”, especialmente voltada para o público feminino. Em sua inauguração, a editora, Joaquina Paula Manso de Noronha, declara: “Se a sociedade considerava os literatos uma casta de vadios, imagina o que não pensaria de uma senhora à testa da redação de um jornal: um bicho de sete cabeças!”. A participação das mulheres em saraus literários era escassa, como lamentava Machado de Assis: “Por que não convidar ao belo sexo para infundir o gosto da literatura às nossas belas patrícias?”

A idéia de mulher ou de feminino, assim como sua representação social começou a ser objeto de discussão temática e literária a partir do século XIX no Brasil como problemática, controversa e imbuída de questões de cunho religioso que atravessou e ainda atravessa as relações e práticas sociais.

⁶⁹ Noite na taverna ilustra o caso de cinco homens que se vangloriam por terem feito tudo aquilo que a sociedade moralmente reprova. Cf. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/noitenataverna.pdf. Para a análise da recepção do romantismo alemão no Brasil Cf. <http://www.apario.com.br/forumdeutsch/revistas/vol6/eta.PDF>.

Não há pintura de olhos, de lábios, nem de rosto. As mulheres cariocas são figuras de marfim ou cera, visões maceradas evadidas de um cemitério. Quando passam em bandos lembram uma procissão de cadáveres. Diz-se pelas igrejas que é pecado pintar o rosto, que Nossa Senhora não se pintava...

Desde os primeiros navegadores que aqui chegaram e se defrontaram com o nu indígena, até a impossibilidade da mulher brasileira, já miscigenada, de sair às ruas ou de deter atividades profissionais, o catolicismo português determinou os costumes no que diz respeito à mulher no Brasil e delimitou as condições de atuação feminina de acordo com os termos da *pudicitia*. Outro aspecto relevante dos valores lusitanos se dá através da fé incontestada no catolicismo que se somava aos valores culturais portugueses, resultando na obediência às regras, mandamentos e ordenações que eram cumpridas cegamente; no entanto, estas caracterizavam algo destacado do mundo e contrário a ele. O mundo real português era o mundo da cidade de Deus, no qual a harmonia era assegurada por leis eternas indiscutíveis. A justiça não existia na terra, somente no mundo de Deus e na crença nele e na fé na imortalidade. O fundamento moral da religião católica, assentado dentro de uma hierarquia divina de merecimento pela fé e piedade, naturalizou, de uma maneira geral, a hierarquia social nas monarquias europeias.

Com o desenvolvimento urbano no Rio de Janeiro do Século XIX, a mulher passa a frequentar mais a rua, ainda assim, acompanhada, para ir principalmente à Igreja. Aquelas que não agem de acordo, não são consideradas “honestas” ou “de família”. Aliás, a palavra honesta vem de *onesti*, que é sinônimo latino de *castus*, isto é, *castitá*. A relação entre os termos honestidade – de proba, moral – está conectada a uma atitude sexualmente reservada, casta. Como defende Bourdieu (2014), o trabalho de domesticação social necessário para transfigurar a verdade objetiva de uma relação é a criação de todo um grupo que encoraja e recompensa. Para que o sistema de dominação não apenas exista, mas que seja considerado legítimo, é preciso que ele seja sustentado por toda a estrutura social, imerso em um mercado de bens simbólicos que dê recompensas morais, como: “É uma mulher honesta, de família!”, expressões deste tipo reforçam a fusão entre poder e status através do simbolismo moral.

Cada vez mais se torna reforçada a idéia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser atingido dentro

da esfera da família burguesa, visto que os cuidados da mãe passam a ser muito valorizados simultaneamente ao fato de que as mulheres passam a depender também do sucesso da família, quer em manter seu prestígio social, quer em empurrar o status do grupo familiar mais pra cima. Em outras palavras, a dedicação de acordo com os cuidados maternos significava um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar estivesse nas mãos do homem, as mulheres e seus papéis, como tia, mãe, esposa, cuidavam da imagem do homem público, este homem aparentemente autônomo. Mulher, portanto era a responsável pelo status de “lar modelo”.

A sensibilidade romântica apresenta o amor como estado da alma e condição de felicidade. Nos romances brasileiros, o amor é sempre vitorioso. Os heróis sempre amam nos livros, o que oculta a relação de aliança política e econômica do casamento. O maior público leitor dos românticos forma as mulheres e os estudantes. Os escritores escreviam para elas, cortejavam-nas, e elas se interessavam cada vez mais por literatura.

Na Corte no Rio de Janeiro, embora a França tenha deixado marcas na pintura e na arquitetura, assim como em teatros e artistas, a monotonia intelectual reinava e o evento social mais importante ainda era a missa dominical. Moral e sexual eram termos correlatos e imbricados na cultura brasileira. Assim, mulher de família é a mulher casta, aquela que não é ativa sexualmente, apenas reproduz, esconde seu corpo, quase não sai para não ser vista, desejada, sugerir outros comentários. Ou seja, é a mulher quem reconhece sua culpa e inferioridade perante o Homem e Deus e cumpre os desígnios divinos. O ideal de maternidade surge daí, decorrente da suposta natureza feminina e ser mãe se torna consequência dos mesmos princípios religiosos. Ser mãe é seguir o continuum do namoro, noivado e casamento, instituições consideradas “naturais” na ordem social brasileira. O casamento é o destino da mulher honesta, pudica, casta, aquela que aceita o papel de submissão e passividade atribuído a ela.

À mãe cabe educar, socializar e normalizar os filhos, moralizando-os dentro do âmbito de limitações religioso-culturais e para isso, o sexo não é para a mulher honesta que cumpre o papel de mãe. A castidade é não apenas convencionalmente respeitada, mas possui caráter normativo, estando presente nas leis, detendo legitimidade institucional. Em seu trabalho sobre a sexualidade humana, Foucault

(2011b) denuncia logo de cara: “A verdade do ocidente se alojou no sexo”. A produção de nossos ideais de verdade se torna de fato políticas da verdade.

A estrutura do mundo em eternas dicotomias exacerba a patologização da mulher que se torna objeto de estudo médico. Desta forma “legítima” de ciência, o poder através da sexualidade é produzido. A partir daí se proliferam estudos sobre a mulher e sobre o que é normal ou anormal, o que é exceção às regras e o que está conforme. O cultivo da maternidade e o sofrimento pela falta de mãe também são abordados nos romances. As coisas se passavam como se o amor de filho fosse instintivo, um sentimento “natural” e os laços familiares de sangue fossem mais fortes que quaisquer outros construídos no decorrer de uma vida. Machado de Assis vai descrever a doçura da família calma e equilibrada e a crescente santificação da mãe através do sofrimento.

Nesses romances, quando aparecem mulheres sozinhas, são tias solteironas que procuram favorecer a felicidade dos seus protegidos ou quando se aborda as questões de classe, as moças pobres que amam homens que lhes são proibidos se casam com outros de classe socioeconômica mais baixa (Freyre, 1977).

O papel maternal era sempre ressaltado como função moral da mulher, não apenas descritivamente, como prescritivamente, de forma que a mulher deveria se realizar e ser feliz através apenas do papel de mãe, no lar. Era condenado de maneira geral qualquer incentivo à autonomia financeira ou intelectual feminina.

Como denunciou Foucault (2011a), a vida ocidental foi a constante crônica da repressão sexual burguesa: com a censura e a fala institucionalizada, fez-se do desejo um discurso. Não bastou apenas estudar e sistematizar, houve a valorização constante do discurso sobre o sexo, seus limites entre o biológico e o econômico, a divulgação de maneiras de não-dizer, mas perceber os “sinais biológicos” de degenerescência.

A ciência segundo Foucault é eternamente subordinada à moral no qual falar neutramente sobre sexo é falar sob a forma científica, ou do contrário, falar sob a forma científica acredita-se, é falar neutramente. O sexo, portanto, vira objeto da verdade ocidental, formal e procedimental. A partir de Foucault, várias teóricas feministas desenvolverão as bases para a denúncia da opressão feminina em diversas matrizes teóricas na esperança de maior contribuir para a efetivação e maior inclusão política de diversas minorias sob a chave do gênero. Não pretendo nesta tese “denunciar” o modo de vida do século XIX e os limites para ação da

Chiquinha, contudo se torna necessário narrar as condições de sua vida, o que era considerado tabu, imoral, de mau gosto, em contraste com o que é valorado.

O casamento era o projeto de vida planejado para Chiquinha por seus pais. Casar significava mais do que a constituição de uma família aos moldes tradicionais, expressava o cumprimento do dever filial da mulher e a realização da função familiar que era atribuída ao papel de mãe e dona de casa. Esta característica da sociedade brasileira, contudo tem seus fundamentos na religião católica, muito cara aos portugueses e que não foram “atingidos” pelo protestantismo como em outros Estados europeus.

Embora tenha engravidado e dado à luz aos dois primeiros filhos, Chiquinha continuava se dedicando ao piano, o que agravou a crise de seu casamento e fez o marido lhe transportar para as viagens da Guerra do Paraguai de forma a ficar sob seu controle. Presenciar a forma como os escravos alforriados eram tratados, com violência e crueldade, assim como sua própria situação de submissão foi o estopim para sua revolta.

3.1.4. Mulheres perdidas

Chiquinha é acusada de prostituição e devassidão, termos que no século XIX tinham um sentido bastante diferente do que se considera hoje. Na classificação de prostituição no Rio de Janeiro do Segundo Reinado, costureiras e modistas eram consideradas prostitutas trabalhadoras, pois neste grupo estavam incluídas jovens brancas e negras livres e escravas empregadas em casas dirigidas por francesas. Os jornais faziam acusações contra as mestras costureiras como mulheres infames que atiravam as jovens à prostituição. Costureiras também eram associadas as caftinas. Floristas e vendedoras de charutos também eram alvo de críticas como praticantes de prostituição para complementar sua renda. De uma maneira geral, qualquer mulher que não estivesse de acordo com os moldes familiares poderia ser considerada prostituta. Chiquinha, ao sair de casa e viver com outro homem era considerada sem família e indigna do sobrenome, assim como por viver no ambiente boêmio. O adultério feminino era considerado prostituição e o masculino

um mal necessário ou aceitável. Da pureza e santidade feminina incorpórea, seu oposto é a devassidão ou uso do seu próprio corpo. Mary Douglas (1966) em sua “Pureza e perigo” ressalta a problemática de que o que é novo não nasce necessariamente da rigidez estrutural, mas daquilo que é considerado impuro. A impureza pode ser entendida como a flexibilização da ideia de perigo que como fenômeno coloca em xeque o sistema simbólico originalmente compartilhado. A impureza portanto, traz consigo o questionamento das regras e das estruturas dominantes.

O desenvolvimento da agência social pressupõe o não-isolamento do contexto, a análise de acordo com o movimento do agente, ao invés do foco na ordem ou no processo de estruturação. Este, de acordo com a ênfase na agência, seria um processo permanente de transformação da vida social. Assim, trazer a ideia de dinâmica ou de relação dialética entre ação humana e estrutura pode também envolver tanto o sistema de propriedades presentes na vida social, quanto o *set* de relações individuais nas quais o indivíduo opta de acordo com a identificação que lhe caracteriza.

O termo desvio foi usado por Becker (2008) e Goffman para abranger várias possibilidades e não somente aquelas que tratam de comportamento criminal, isto é que infringem leis ou regras formais. A ideia era abranger desviantes de regras costumeiras e informais, assim como regras de etiqueta ou aparência triviais. O que é visto como incomum, também é tratado segundo a dimensão do desvio. O *outsider*, isto é, aquele que infringe as regras de determinado grupo pode ser caracterizado segundo seus atos ou segundo as características da pessoa. No caso de Chiquinha Gonzaga, podemos ver que os atos infringiam a concepção de pessoa, na medida em que os atos não eram considerados imorais em si, mas inadequados para uma mulher.

A concepção sociológica do desvio, o define como infração de uma regra geralmente aceita. Tal pressuposto, para Becker (2008) ignora o fato central do desvio: de que ele é criado em sociedade e que suas causas estão localizadas na situação social do desviante ou em fatores sociais que incitam sua ação. Isso quer dizer que grupos sociais criam o desvio a fazem as regras cuja infração constitui desvio. As regras de grupos se entrecrocavam e contradizem e pode haver desacordo quanto ao tipo de comportamento apropriado. Além disso, há fatores econômicos e políticos nos quais as regras são criadas:

Da mesma forma que homens fazem regras para as mulheres em nossa sociedade, os negros veem-se sujeitos às regras feitas para eles por brancos. As diferenças de poder explicam em parte as diferenças de grau na estipulação de regras para outros (Becker, 2008, p. 29).

As análises de pessoas envolvidas em determinada subcultura particular, assim como casos de não conformidade intencional, caso específico de Chiquinha, são tratados no geral a partir de motivações pessoais. Em geral, se pergunta por que a pessoa fez, ou quais eram suas características pessoais e se utilizam de teorias psicológicas para tal análise. Nas teorias sociológicas, as fontes procuradas em geral são as de tensão, posições sociais sujeitas a conflitos, de modo que o indivíduo busque de maneira ilegítima resolver seus problemas. Becker sugere que os casos de não conformidade sejam tratados de forma a nos perguntarmos como a pessoa consegue evitar o impacto de compromissos convencionais. A maioria das pessoas permanece sensível a códigos de conduta convencionais, embora aja em sentido oposto. Ser rotulado como desviante tem grande impacto sobre sua autoimagem assim como consequências para sua participação social.

Becker (2008) mostra o caso dos músicos de casa noturna que tem como maior problema a manutenção de sua liberdade diante do controle sobre seu comportamento artístico. O desvio é sempre resultado de um empreendimento pessoal frente à estabilidade dos padrões convencionais. Algumas mulheres na Europa do século XVIII e adiante, se fizeram passar por homens e tentaram viver e trabalhar como homens em algum momento de suas vidas. Esta prática é muito diferente do hábito de se vestir como o sexo oposto. Mulheres que se vestiam como homens em geral alcançavam uma melhor situação social e econômica, caracteristicamente masculina. O fato de que as mulheres que se faziam passar por homens eram acusadas de fraude, nos faz pensar que o problema maior talvez fosse a impostura e a consequente apropriação de direitos e privilégios do que o próprio desvio sexual. Olympe de Gouges, no século XVIII, na França, quis situar a mulher no mesmo patamar de direitos que o homem e por isso foi guilhotinada em 1793, sob a acusação de querer ser homem e não exercer as virtudes “próprias” de seu

sexo⁷⁰. Escreveu para o teatro e reivindicava direitos de exercer profissão mas não foi ouvida.

Em um recorte do *Jornal do Commercio* de dezenove de junho de 1899, Chiquinha escreve ao Diretor geral dos correios, elogiando-o, usando um pseudônimo masculino, “Arnaldo Neiva Valderato⁷¹”. Era possível que uma mulher publicasse uma opinião no jornal, visto que alguns jornais feministas começavam a surgir⁷², entretanto, será que lhe dariam ouvidos?

Os ataques de escritores franceses às “futilidades femininas” eram uma crítica às mulheres que davam mais importância à identidade sexual do que à preparação para os deveres da maternidade. A “fraude” das mulheres que se travestiam incluía a rejeição implícita ao papel materno e a apropriação do papel sexual masculino. Na nova configuração, em que o indivíduo foi redefinido, também o foi o papel da mulher. A mulher passou a ser ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar. Ou o oposto: as mulheres decaídas ou fatais. A cultura burguesa se fundava em binarismos e oposições tais como natureza/cultura, pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. A mulher é musa ou criatura, nunca criadora. Mesmo assim, foi a partir dessa época que muitas mulheres começaram a escrever e publicar na Europa e nas Américas.

Tal ousadia, elevou o nível de violência conjugal naquele momento: além de surras e açoites, havia a violência da indiferença, o malquerer, o desprezo ou racismo e o abandono. Muitas mulheres de trinta anos não podiam mais passear, pois eram casadas e deveriam ficar presas ao ambiente doméstico. Ser teúda e manteúda de um homem importante, era a opção para quem não se casava cedo por falta de bens no mercado matrimonial. Esta era uma forma de ascender socialmente, ganhar status econômico, embora se exigisse dela conhecer muito bem seu lugar na hierarquia social, adquirindo comportamentos esperados, adequados e comedidos para conseguir respeito. A escritora Nísia Floresta, por exemplo, casou-se aos 13 anos e deixou o marido no ano seguinte. Por ter largado o marido foi repudiada por

⁷⁰ Rousseau ao justificar uma dicotomia entre os sexos segundo uma concepção de natureza, colaborou para a justificativa de normalidade ou anormalidade segundo o padrão estabelecido culturalmente. No Emílio, a mulher tem como função a dedicação ao homem.

⁷¹ “É meu. Usei de um pseudônimo de ocasião” escreveu à mão no recorte de papel.

⁷² Exatamente como as histórias universais ignoram as mulheres, as obras sobre a imprensa brasileira ignoram a imprensa feminista do século XIX. O livro de Nelson Werneck Sodré menciona centenas de jornais sem ao menos citar os periódicos feministas.

toda sua família, com exceção da mãe que enquanto viveu sempre lhe deu apoio. Assim, foi ensinar em um colégio e publicou um livro no qual denuncia a injustiça contra as mulheres e advoga o direito de instrução e de trabalho feminino. Republicana e abolicionista, no Rio de Janeiro, escreveu em jornais e suas ideias provocaram polêmicas, ainda assim, viajou pela Europa onde foi apreciada por figuras de renome. Em seu livro, pegou emprestado de Mary Wollstonecraft ideias para enfrentar o preconceito da sociedade patriarcal, usando da escrita para reivindicar igualdade e educação para as mulheres.

A escritora Julia Lopes de Almeida em final do século XIX expõe a idéia:

Não há meio de os homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais e extremamente miudinhas para nós (...) e o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto!⁷³

Algumas mulheres, portanto, não colocaram em primeiro lugar o que “os outros vão dizer” e tentaram se livrar da tirania do alfabeto, tendo primeiro que aprendê-lo para depois deslindar os mecanismos de dominação existentes. No século XIX era importante manter as aparências de que a situação em que as mulheres viviam era boa e que elas em sua condição eram felizes. Muitos autores estrangeiros publicavam, contudo, cartas afirmando o contrário. Alguns exemplos podem ser vistos no livro de Miriam Leite (1993):

As mulheres brasileiras gozam de menos privilégios do que as do Oriente. Relegadas, na maioria das vezes, ao convício das escravas, elas levam uma vida inteiramente material. Casam-se cedo e logo deformam pelos primeiros partos, perdendo assim os poucos atrativos que podem ter tido. Os maridos apressam-se em substituí-las por escravas negras ou mulatas. O casamento é apenas um jogo de interesses. (Conde de Suzannet)

⁷³ BERNARDES; 1989, p. 39

A brasileira não faz nada por si mesma, mas manda fazer. Põe o maior empenho em não ser vista nunca em ocupação qualquer(...) Recebem da França gravuras das modas e esforçam-se por imitá-las. (...) professam o maior desdém por quem trabalhe.” (Adèle Touissant-Samson)

As internadas nos conventos de freiras, segundo se afirma, são felizes (...)

Um negociante levou certo dia sua filha única para uma visita ao Convento da Ajuda. A jovem, que havia recusado um marido escolhido por seu pai, ficou dois anos enclausurada até ceder e dar seu consentimento. Só assim pôde sair do Convento.” (Thomas Ewbank, 1846)

Outro caso foi o da Irmã Paula, que tendo lhe morrido a mãe e deixado uma rica herança, seu pai e irmãos arranjaram uma arca e a transportaram ao Convento da Ajuda e embora tenha tentado fugir três vezes, implorado, sofreu castigos terríveis, falta de alimento e diversas punições até que a razão lhe fugiu e ficou irremediavelmente louca⁷⁴.

Um caso bastante conhecido foi o da Madre Ana Teresa que na juventude foi uma das mais belas jovens do Rio de Janeiro. Teve um namoro que o pai não aprovou, e devido a sua influência mandou o rapaz para longe e a filha para a prisão perpétua no Convento da Ajuda. Angustiada, o horror e desespero dominaram-na por meses. Tentou o suicídio por algumas vezes, mas aceitou o véu do casamento, até que na cerimônia explodiu em desaforos contra os pais e a tirania eclesiástica. Assim, foi amordaçada, levada para a cela, presa com cordas e punida de tal maneira que nenhum ser vivo sabe, só ela própria⁷⁵.

Como podemos ver, a mulher era considerada como propriedade quase análoga a do escravo, podia ser isolada, presa, punida, surrada, sem que isso pudesse ser considerado imoral naquele momento. A dicotomia criada entre anjo e demônio, inocência e impureza, de acordo com a religião católica era associada à interpretação superficial do romantismo europeu que aqui não fugia dos ditames religiosos.

Paralelamente, surgem jornais femininos que circularam apenas no final do século XIX. A imprensa feminina tinha como reivindicação a educação e a instrução da mulher baseado no argumento de que a mulher possuía o papel de instrutora através do papel materno. A nova identidade da mulher neste discurso era ambígua, na medida em que estava entre o papel materno e sua atuação individual

⁷⁴ Anônimo.

⁷⁵ Anônimo.

na esfera pública. A imprensa feminista nesta época foi cúmplice do discurso higienista, segundo o qual as mulheres se lançaram à defesa da mulher como autoridade feminina no seio da família e sua influência nos destinos da sociedade (Bicalho,1989).

O jornal *A Família* tinha como proposta iniciar as mulheres no dever maternal e esposal, mas com vistas a sua emancipação pela instrução e outros defendiam a dignidade da mulher pela instrução: “Com a instrução conseguiremos tudo e quebraremos ainda as cadeias que desde séculos de remoto obscurantismo nos roxeiam os pulsos e aviltam a própria dignidade”⁷⁶. Embora a imprensa feminina reproduzisse a dicotomia mulher anjo x mulher demônio, esta era vista como aquela que é superficial, que deseja luxo e mundanidade, frente à virtude da maternidade:

Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes de elegância, aos espetáculos em que se ri ou em que se chora(...) é deixar de aparecer em bailes, de valsar, de ir a pic-nics, é renunciar à independência feliz e passar as noites num cuidado incessante em sonhos curso e leves com o pensamento sempre preso à mesma criaturinha(...)

A questão feminina, portanto estava em pauta, mas de acordo com a ação moralizadora do papel materno. A difusão do conhecimento proposta pelo iluminismo, restrita às mulheres, mas defendida por elas mesmas, não era possibilitar sua auto realização ou autonomia individual, até por que a realização era compreendida em termos familiares. Excluídas da participação efetiva da sociedade, as mulheres do século XIX até meados do século XX permaneciam trancadas, fechadas dentro de si mesmas.

Tanto na vida como na arte, a mulher aprendia a ser tola e estavam sujeitas a autoridade masculina. Virginia Woolf (1987) comenta que durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado de poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Para poder torna-se criadora, a mulher teria de matar a doce criatura que segura o espelho de aumento e teria de enfrentar a sombra,

⁷⁶ O Jornal O Sexo Feminino de 1873 in <http://jornalggn.com.br/noticia/o-jornal-o-sexo-feminino-de-setembro-de-1873>.

o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia e desobediência. A performance e presença pública da mulher como artista era proibida, mas escritoras de novelas e romances tinham diferentes status, tinham proteção pela sua criatividade assim como pela função social que cabe à literatura, como cultura, desenvolvimento ou educação (Korsmeyer,2004)

As leituras animadas pelos encontros sociais geraram um público leitor eminentemente feminino e o ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas diariamente. As histórias das heroínas românticas, langorosas e sofredoras, acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento. Um aspecto de mudança portanto, que se torna característico da vida moderna na metrópole, foi o surgimento do romance não apenas por serem temas da classe burguesa, mas por envolver uma dimensão igualitária.

Chiquinha iniciou sua vida sob influência do Romantismo, do ideal de mulher e mãe de acordo com o casamento, mas se identificou com a recém emergência do universo popular artístico e com as transformações sociais urbanas que possibilitaram a criação de novos empregos, em especial nas artes.

Neste capítulo analisei o contraste entre a música de corte trazida ao Brasil, que resultou na confluência entre o ambiente cultural popular e a integração social, não sem conflito, através do teatro musicado. Chiquinha Gonzaga embora tenha sofrido influência da música clássica de corte e ao piano tenha aprendido compositores europeus, compôs para as operetas populares e para os teatros de revista e posteriormente compôs suas próprias operetas, sempre privilegiando o universo popular que considerava plenamente como brasileiro. A música sacra e clássica de corte desenvolvida inicialmente por D. João VI teve que ser adaptada à falta de recursos do Brasil e talvez esta tenha sido a primeira abertura para a coexistência do popular e o erudito.

Entre anjo e demônio, a mulher transitava na dicotomia católica adaptada ao romantismo de salvação moral, mas a realidade para a mulher não permitia a liberdade defendida pelos românticos, somente para os homens. Aquela que contrariasse o ideal de inocência era punida ou “convencida a mudar de idéia”. Chiquinha casou-se como quis seu pai e acompanhou seu marido no navio de guerra ao Paraguai para que estivesse sob seu controle. Ao se descobrir grávida de Maria, permaneceu mais quatro anos casada e diante da nova gravidez e da imposição de

não se dedicar à música, Chiquinha opta por sair de casa. Chiquinha se apaixona por João Batista de Carvalho e com ele mora até o nascimento de Alice. Neste momento, Chiquinha vai viver sozinha, sem filhos em uma casa de porta e janela. Já era compositora desde 1870, como podemos ver com a música dedicada a ela. Oficialmente, porém, Chiquinha não era musicista, era D. Francisca Gonzaga do Amaral, casada, mãe de três filhos. Com o divórcio, Chiquinha mora com o amante e logo após o nascimento da filha, se separa. É com esta separação que Chiquinha Gonzaga se torna Chiquinha Gonzaga.

3.2. Não conformismo e agencia social

Chiquinha recusou a lógica econômica do casamento, o cálculo oculto das relações patriarcais; recusou não ter os mesmos direitos que os homens se atribuíam, recusou não ser reconhecida como igual, em pensamento, em talento, em aptidão. Como mostrou Bourdieu (2014b), recusar a lógica do preço, do presente, da dádiva é recusar o cálculo, a racionalidade envolvida que deve, em tese, ficar implícita. Como Bourdieu mostrou, os bens simbólicos, como a mulher dotada de valor na troca, são situados “espontaneamente pelas dicotomias comuns e interpretados de acordo com os valores que subjazem a dicotomia reinante” Bourdieu (2014b) compreendeu que há um intervalo entre a dádiva de Mauss e a retribuição da dádiva, a reciprocidade para Lévi-Strauss, e que este intervalo configura um véu entre dádiva e retribuição, permitindo que estes atos simétricos pareçam singulares, sem relação um com o outro. A relação ou interação entre as pessoas prescinde da exposição dos motivos ou da explicitação das regras do jogo social. Chiquinha explicitou as regras do jogo para depois “sair dele”. A teoria da ação implica que a maior parte das ações humanas tem por base algo que pode ser diferente da intenção, isto é, alguma disposição adquirida que faz com que a ação possa e deva ser interpretada como orientada em direção a determinado fim, sem que se possa dizer que ela tem por princípio a busca consciente deste objetivo.

Se os agentes podem ser mistificadores de si mesmos e dos outros é por que eles foram imersos desde a infância em um universo no qual a troca de dádivas é

socialmente instituída em disposições e crenças e escapa aos paradoxos da consciência e do livre arbítrio de um indivíduo isolado. Quem dá e quem recebe é preparado por um longo trabalho de socialização. O capital simbólico que resulta deste processo é percebido pelos agentes sociais, que, dotados de percepção e avaliação, podem reconhecê-la. Chiquinha não oculta e mostra os objetivos claros de sua conduta. Amava a música e não queria casar. Casou sem amar e por força das convenções que não considerava justas. Com isso, questionou a estrutura social na qual o casamento tem a função de formar a família, bem máximo da sociedade brasileira neste período, frente ao indivíduo que só mais a frente será valorado.

O debate acerca da estrutura e a agência nas ciências sociais nas últimas décadas tem levado em consideração a problemática da criatividade individual frente à estrutura, tema pouco tratado na sociologia clássica⁷⁷. Com Margaret Archer (2000) vemos surgir o indivíduo na teoria social, não apenas como receptor passivo dos efeitos estruturais, mas como agente transformador. As teorias da mudança social, neste sentido se entrelaçam com o debate agência-estrutura e com isso abrem mais espaço para se pensar a ação social criativa.

Morfofenética ou mudanças estruturais como definidos por Archer, são aqueles processos que são elaborados e que modificam a forma da estrutura, e tais processos são resultado de entrelaçamentos específicos entre as estruturas, culturas e agentes. Em contraste com sociedades menos complexas, onde o nível de diferenciação social é menor, a morfostase se caracteriza por maior controle da diferenciação e em mecanismos de perpetuação de subordinação a algum padrão dominante. A morfostase, portanto, é característica de sociedades tradicionais, que não possuem muitos recursos ideacionais que possibilite a mudança social. Esquemáticamente, se pensarmos a manutenção estrutural no tempo como uma constante, isso significa um condicionamento cultural maior, que por sua vez, leva a manutenção cultural que retorna ao condicionamento estrutural. Este ciclo morfostático mostra como os fatores se perpetuam ou não no tempo social e permite avaliar as transformações sociais não apenas estruturalmente, mas nas relações específicas dos indivíduos com a estrutura. A sociedade carioca deste período entre 1860 e 1890 se situava entre a manutenção do tradicional e o apelo do novo.

⁷⁷ Weber é considerado um individualista metodológico embora não tenha focado suas teorias na questão da agência, que surge como tema a partir de Lukes (1973) e da Escola de Chicago.

Embora alguns autores⁷⁸ pensem a criatividade do agente apenas como uma capacidade pragmática que surge diante de um problema de grandes impactos, como a urbanização ou a transformação econômica, esta perspectiva não leva em consideração o tempo como fator preponderante para a mudança, visto que mesmo uma mudança de grande impacto se dá no tempo e gera assimilação, adaptação ou rejeição como respostas agênticas. Desta forma, ela também pode ser pensada de acordo com a variedade cultural e social disponível presente naquele momento específico. É uma característica das cidades comerciais a convivência com a diferença diante da circulação de tipos diferentes de línguas, etnias e culturas disponíveis. Em termos de mudança social, podemos concordar com Archer que quanto maior for a disponibilidade de recursos e tipos, maior será a possibilidade de engajamentos inovadores por parte dos indivíduos.

Merton (1938) aponta três graus de conformidade e não conformidade entre os objetivos culturais e os meios institucionais como espaços de oportunidades para a ação: no primeiro grau estaria a aceitação dos padrões e no segundo sua total eliminação por parte do desviante. No terceiro grau e é este o que detém relevância para este trabalho, se encontra a rejeição de alguns objetivos culturais e sua substituição por novos *goals* e padrões. Chiquinha se encontra, portanto, entre aqueles considerados desviantes subculturais, que não rejeitam a totalidade do sistema cultural predominante vigente, mas diante da diversidade disponível, apresenta uma abertura de possibilidade profissional para a mulher.

Howard Becker (2008) mostrou a importância das diversas concepções de desvio de acordo com a cultura e com o exemplo do músico das casas noturnas. A rotulação atribuída ao desviante, a problemática da família com a preocupação de perda de status cria a transgressividade que se coloca contra as regras, cuja infração constituiu o desvio e, por outro, atribuíram o rótulo de marginal, desviante ou “perdida”, como no caso de Chiquinha. Ainda segundo Becker, a premissa teórica da construção do desviante, como categoria estigmatizante, se encontra sobretudo no interacionismo simbólico. O self se situa no centro dos processos de elaboração da imagem social. A sociedade como produto da inter-relação entre agentes que têm uns nos outros “o outro significativo” de Mead, em conjunto com o ambiente externo e as expectativas sociais que circundam. A idéia de self nasceria para

⁷⁸ Giddens embora tenha fundido a agência na estrutura, defendeu a criatividade e a reflexividade do agente e Hans Joas mostra que pode surgir a criatividade diante de problemas.

Becker das relações face a face nas quais se constrói o significado complexo que os sujeitos passam a assumir na sociedade. Contudo, uma concepção de self não é a mesma coisa que um senso de self e veremos adiante como Margaret Archer coloca a questão.

Se tivermos em mente que uma sociedade individualista no sentido sociológico é aquela na qual a autonomia do indivíduo é considerada um valor dominante, este não seria o caso de meados do século XIX no Rio de Janeiro, mosfostático, tradicional e moderno, mas com poucos recursos disponíveis. Com a transição pela urbanização do espaço urbano e o desenvolvimento da cidade comercialmente, o fluxo migratório aumenta e com ela a diversidade cultural. Desta maneira, podemos compreender o universo com o qual Chiquinha Gonzaga estava lidando. Se antes não estava disponível na estrutura social a possibilidade de agir e atuar como musicista, devido à morfostática transição da sociedade na qual ela se encontrava, a explicação para suas escolhas não poderia ser apenas estrutural. Sua agência foi utilizar dos insipientes recursos que começavam a surgir e que ainda assim estavam proibidos para uma mulher. Para isso, inverteu a ordem hierárquica: trouxe o piano, seu instrumento aristocrático para o popular. Relacionou-se com a nascente imprensa e com ela abriu caminho para que a divulgação de seu trabalho pudesse ser reconhecida. Fez amigos em um ambiente boêmio, contrariando aqueles que tentaram limitá-la. Voluntariosa, discutia frente a frente com quem quer que fosse, mesmo que isso ocasionasse eventualmente uma perda de trabalho ou lhe custasse uma crítica ou um desafeto.

Como afirmou Colapietro (2009), o que mais incentiva as pessoas no sentido do autogoverno é o profundo desgosto por um tipo de vida e uma intensa admiração por outro⁷⁹ e suas atividades sociais irão se pautar de acordo com a dimensão multi engajada que os agentes puderem desenvolver.

⁷⁹ Colapietro revisa as teorias de Archer, Giddens, Joas em especial critica a abordagem de Joas que não leva em consideração a situação dramática do agente e a espontaneidade das atividades humanas.

3.3. O piano e a transição

No Brasil, a defesa liberal não defendia ideais liberais no sentido político, igualitário e democrático, mas apenas no sentido econômico. Acreditavam na distribuição de benefícios de acordo com as capacidades e os talentos e não almejavam uma sociedade igual, mas desigual, meritocrática, sem oportunidades para aqueles que não possuíam o status necessário para usufruir da liberdade e da igualdade, como mulheres e escravos. A proposta de ser “civilizado”, como eram os franceses e os europeus em geral, acontecia deixando parte da sociedade à margem, estagnada em sua situação inferiorizada. Entretanto, o termo civilizar pode abranger ideias mais humanistas, como superação do ser humano ou da natureza, educação, pedagogia ética, *Bildung*, etc. Contudo, a comumente conduta polida que costumamos enaltecer nas relações e o comportamento ético, também incluem em algum grau o aspecto da civilidade, isto é, das formas culturais de tratamento. Usar o termo civilidade é de certa maneira diminuir as diferenças culturais numa tentativa de unificação do comportamento e usar o termo cultura pode significar realçar as diferenças e as escalas valorativas.

Em suas cartas persas, Montesquieu (1979) aponta para a comparação entre civilizações: “*os do reino do México eram absolutamente mais civilizados e mais engenhosos do que as outras nações da América*”⁸⁰. Este era o sentido padrão do termo civilizado, isto é, sociáveis, desenvolvidos e estas concepções estavam de acordo com a perspectiva evolucionista na qual há uma escala em que a Europa estava situada no topo.

A partir da década de 1850 nas ruas cariocas só se ouvia o piano. A música prolongava-se até a meia-noite e reclamações não faltavam para a cantoria que o piano acompanhava. O piano levou um tempo a se popularizar. Era confidente das moças que se apresentavam à sociedade como o charuto para os homens. Assobiavam-se modinhas e polcas graças ao interesse dos românticos pelas raízes populares. Poemas eram musicados e os jornais lançavam as últimas novidades e

⁸⁰Cartas Persas de Montesquieu in Coleção Os Pensadores. Ed. Abril cultural, 1979.

sucessos à venda. Não se compreendia um artista que não fosse boêmio. Sem vida noturna, só restava saraus domésticos

A vida carioca passa a se concentrar entre a Lapa e o Paço, entre os cafés, confeitarias e Teatros. O comércio modificava a paisagem carioca. Alguns comerciantes tinham como objetivo sua independência e caminhavam muito levando as encomendas à freguesia, pois os bondes funcionavam apenas duas vezes ao dia, uma pela manhã e outra à noite. Não era raro encontrar mulheres entre os proprietários de estabelecimentos comerciais. Muitas viúvas assumiam o controle do negócio e outras legavam ao filho homem.

A partir dos anos 80, a conversação política e literária que tinha seu lugar nas lojas ou casas de tipografia, passa a se concentrar nas confeitarias ou nos pontos de bondes. O surgimento das confeitarias na cidade possibilitou novos pontos de encontro entre trabalhadores de diferentes áreas, como os recém jornalistas e pasquineiros, músicos e políticos que se reuniam para debater questões do dia. A confeitaria Carceller era o ponto obrigatório dos altos diretores da política e da administração pública. Frequentar as confeitarias era status. Apenas os livres e com dinheiro disponível podiam comprar os requintados doces e tartelletes francesas. Quem comia no Hotel Globo “enchia a boca” para alardear tal distinção (Senna,2006)

Com a área sociável do Rio de Janeiro bastante restrita, apenas o centro da cidade era desenvolvido, os mesmos lugares eram frequentados constantemente e as pessoas eram conhecidas entre si. Neste sentido, o controle social era mais rígido, na medida em que se sabia o que o outro fazia ou não fazia, na frente ou às escondidas. Até o surgimento dos pasquins, a fofoca exercia a autoridade de controle dos hábitos. Como Bourdieu (2014b) afirma, não se espera que os agentes sociais se conformem perfeitamente às regras do jogo social, mas sim que eles ajam em conformidade, que mostrem sinais visíveis de que respeitariam as regras estabelecidas.

O piano surge no Rio de Janeiro por volta de 1850 e vira objeto de fetiche e símbolo de classe. Comprava-se o piano por motivos ostentatórios e por se símbolo de uma aristocracia europeia. De móvel aristocrático privado, o piano se tornara símbolo de uma sociabilidade urbana, pois das fazendas, iriam par aos salões, com saraus, bailes e muda a paisagem das salas familiares, que agora está apta a receber pessoas e fazer pequenos eventos familiares musicais. A abertura dos portos

possibilitou a democratização dos pianos e seu aproveitamento e a venda de partituras, a partir daí, se tornou um negócio lucrativo. Enquanto a *apassionata* era admirada nos teatros, o corta-jaca estourava nos teatrinhos.

A Casa de pianos A. Guigon e C. surge no Rio de Janeiro em 1849 como fábrica de órgãos e posteriormente alugando pianos e como referência na impressão de músicas. O piano passa a fazer parte da educação feminina. Segundo Senna era comum se tocar mal muitas vezes os amaxixados tangos populares à venda nas livrarias. Machado de Assis (1994) denuncia o caráter “fora de lugar” do piano, ao dramatizar seu personagem Pestana, que não consegue compor no piano senão modinhas e polcas, apesar de fixamente namorar Beethoven ao retrato em cima do piano⁸¹. Só com Nazareth e Villa-Lobos que o piano da música europeia classicista encontrará sua adaptação no Brasil.

Em todo aniversário, festa, baile ou sarau o piano era instrumento obrigatório e isso levou à incorporação do instrumento aos conjuntos de chorões, junto com o cavaquinho e a flauta. Surgem assim também os “pianistas populares” que iam adaptando a música a uma identidade nacional com a febre dos teatros musicados que passam a caracterizar o lazer carioca. É neste período de transição que surge Chiquinha Gonzaga como compositora, que soube aproveitar o piano como carreira popular nascente, com composições para o teatro de revista, inicialmente e posteriormente, para os teatros tradicionais.

O teatro de revista reunia canto, composição, arranjo e interpretação para refletir humoristicamente sobre as mudanças cotidianas do comportamento e da política nacional durante o ano. A fórmula das revistas, que expunham os diversos pontos de vista, era uma forma de agradar a um público cada vez mais heterogêneo, ao não se assumir nenhuma opinião. O motivo das revistas era quase sempre algum acontecimento no céu ou inferno ou em alguma cidade que não fosse o Rio de Janeiro, de forma a levar a plateia a enfrentar uma aventura. A comicidade se dava pelos personagens alternados em elegante e grosseirão, se alternando nas falas e atitudes, o que fazia o gosto da plateia.

Na primeira metade do século XIX, a companhia teatral que atuou com mais regularidade foi a do ator João Caetano. Em meados do século, a vida teatral é renovada com a fundação do Alcazar Lirique e do Ginásio Dramático, este último

⁸¹ Um homem célebre.

pretendeu renovar o repertório com encenação de peças de novos autores brasileiros e franceses que abordassem o cotidiano com linguagem simples e direta, modificando os costumes da plateia. Em contraste, o Alcazar era um cabaré que escandalizava as famílias e despertava os interesses masculinos, com dançarinas dançando o can-can, dinamizando a vida noturna. As profissões se diversificavam e o número de imigrantes crescia, aumentando o número de livres pobres na cidade. Mulheres dos sobrados começavam a se fazer mais presentes nos espaços públicos e o novo hábito dos saraus levou as mulheres da elite à transformação do ambiente ao recitar poemas e tocar piano (Marzano, 2010).

Chiquinha passa a compor operetas e músicas para peças de teatro. Inicialmente houve resistência quanto ao fato de se admitir composições de uma mulher, mas posteriormente, devido à irremediável admissão de seu talento, Chiquinha compôs para O Teatro de Arthur Azevedo e para o Teatro Apolo várias peças musicadas. As casas mais ricas se abriam para uma espécie de apreciação pública por parte do círculo de familiares, em realizações de saraus, jantares e festas. A mulher, em especial submetia-se à avaliação e opinião dos outros. A mulher da elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatro e certos eventos da vida social. Não só o marido vigiava seus passos, sua conduta também estava submetida aos olhares atentos da sociedade. Tinham que saber se comportar em público e a conviver de maneira educada. Impunham-se regras para receber bem e representar diante das visitas.

Para Chiquinha, o nível de desenvolvimento artístico não era o maior problema, mas a falta de organização. Era exigente na disciplina da orquestra e na seriedade com que os ensaios deveriam ser praticados. O caos que reinava, como afirmou em entrevista, levava a performances ruins no palco e a atitude dos maestros era de total desrespeito com a autoria da obra. Na grande estreia de sua composição em um Teatro em 1885, Chiquinha não conseguiu ensaiar:

Tive de lutar contra a má vontade dos empresários até conseguir que a companhia Souza Bastos a encenasse. Não ensaiei. Os ensaios eram feitos pelo maestro da companhia que queria executar os diversos números com andamentos conforme sua vontade e não como estavam na partitura. Disse-lhe que a música havia sido escrita por mim e não por ele e que ele tinha de respeitar meu pensamento.

Ao mesmo tempo, começam a existir novas oportunidades para os profissionais da música, até então dependentes do patronato do Reino. Com o desenvolvimento de certa classe média ansiosa para adquirir certa independência, nasce uma rede de músicos que partilham informações, se apadrinham e indicam mutuamente para novos trabalhos. Esta rede de trocas e obrigações mútuas consiste principalmente na competência para tocar quando é recomendado, receio comum entre os músicos que indicaram e no caso de sucesso, o retorno por meio de favores e empregos. Chiquinha possuía inicialmente o flautista Callado como padrinho e posteriormente conseguiu outros compositores como protetores como Carlos Gomes, mas acima de tudo, ela conseguiu se articular com os recentes donos de editoras que imprimiam suas músicas e faziam dinheiro com isso e com os recém jornalistas e comentaristas teatrais e carnavalescos que divulgavam suas peças exaltando-as e com isso legitimando sua profissão como compositora.

Desde o início da modernidade europeia era característico do artista burguês viver em dois mundos, o da manutenção de tradições e o do ideal de liberdade pelo mercado. Ao mesmo tempo que os burgueses começam a “consumir” as obras de arte e a opinião pública, começa a ter um papel nas relações entre as pessoas, mudando estruturalmente o poder exercido pela corte, a música comercial para venda e alcance de estabilidade e apadrinhamento por pessoas de níveis melhores entrava em choque com a subjetividade do artista que queria tocar o que sente e não necessariamente o que o público gosta de ouvir. Se há uma mudança estrutural de interesse – da encomenda do Rei para o mercado livre – esta mudança na vida do artista em termos de liberdade é bastante pequena⁸².

Esta rede de relações informais não só estava ligada à estrutura das ocupações profissionais. Este apadrinhamento mútuo envolvia fazer muitos contatos, formar panelinhas que oferecem segurança, na medida em que se

⁸² Canclini afirma que as mudanças sociais que os artistas se empenharam em prol de sua liberdade artísticas se tornaram inócuas, pois se dependente originalmente do mecenato e do patronato, se tornam agora dependentes da opinião pública generalizada que não necessariamente o acolhe. A ideia de gênio, neste sentido teria tido um papel crucial na medida em que fez crer que o artista era incompreendido, sozinho, autossuficiente e que suas criações fossem expressões de sua subjetividade transcendentalizadas. Há a partir daí uma mudança na função social da arte a partir da crítica da concepção moderna de “genialidade” individual, desinteressada, decolada da realidade. Ao mesmo tempo que as mudanças econômicas e sociais que procuravam a maior democratização e o desenvolvimento da participação popular, com novas tendências artísticas, trataram de substituir o individualismo pela criação coletiva, de ver a obra como fruto de excepcional genialidade para o produto das condições materiais e culturais de cada sociedade. Cf. A socialização da arte. Ed. Cultrix, 1980.

protegem, renda, pois se indicam mutuamente para empregos recorrentes e novas oportunidades que são descobertas, mobilidade, visto que cada um que conseguisse alcançar um contato mais importante levava os outros juntos e por fim, prestígio social, que cada vez mais aumentava diante da fama e da rede que se torna mais forte.

Para Becker (1982), o mundo artístico se realiza a partir de convenções sociais que distinguem dentre aqueles que cooperam na criação, quem deve ser chamado de artista e quem deve ser considerado como pessoal de apoio. Neste sentido, o artista perde a aura de gênio herdada do renascimento e reforçada pelo romantismo, e passa a ser, na divisão do trabalho e com o reconhecimento de seu mérito, aquele que merece ser chamado como artista. A mistura entre burgueses e aristocratas se torna o público comprador ou a clientela principal dos artistas que expõe em showrooms ou salões de reconhecimento. Ali os artistas encontram colecionadores e estabelecem relações com eles. Surge a figura do marchand, o intermediário que vende em suas lojas afrouxando as ligações diretas entre compradores e artistas. Outros pintores menos conhecidos venderão em feiras e estarão obrigados a recorrer as estruturas mais econômicas como, publicidade ou anúncio de vendas com pinturas em série.

Com a necessidade da venda em série, a oposição entre artistas com peças únicas e artesãos se torna mais clara, na medida em que aquele que produz em série é considerado um imitador e aquele que produz um único quadro possui a originalidade. A obra-prima se torna assim o símbolo da capacidade de criar, ao mesmo tempo que a industrialização varre o artesanato e banaliza os gostos e preferências. O artista, ao contrário, entra para o campo da vocação, do talento, da aptidão para o cargo. Ao mesmo tempo a arte pela arte toma o papel da religião, na medida em que uma aura mística acompanha a ideia de transcendência social e religiosa.

Mas o caráter cooperativo do mundo da arte vai além da mera divisão do trabalho entre os aqueles chamados de artistas e o pessoal de apoio. Envolve também os meios de distribuição e divulgação, jornais, panfletos, revistas especializadas, como também o público consumidor e veremos mais adiante como funcionou esta cooperação fraterna entre jornalistas, artistas e o humor. Como mostra Maria Alice Rezende de Carvalho (2012) em sua pesquisa sobre Irineu Marinho, a cidade tramou de baixo para cima uma verdadeira malha de autores

teatrais, artistas, músicos e jornalistas, um grupo de profissionais que constituíram uma rede que se empenhou “em fazer nome e dinheiro, valendo-se da animação que costuma caracterizar uma cidade portuária, principalmente se ela acumula a função de centro político e administrativo do país”.

É claro que esta fraternidade interna envolvia alguns conflitos, em especial de confronto à tradição, à liberdade de composição do músico e da relação com sua família. Como afirma Becker (2008), o problema dos músicos é a manutenção da sua liberdade diante do controle de seu comportamento artístico pelos familiares e pelo mercado. Querer compor “livremente” é o ideal de todo músico, mas esta liberdade nem sempre era possível. Para sobreviver, o músico tinha que se adequar àquilo que o mercado queria e isso consistia muitas vezes em se submeter a um trabalho repetitivo e monótono. Além disso, a família exerce uma pressão considerável na vida dos músicos, tanto inicialmente na escolha da profissão que era considerada degradante, contra a moral e isso acarretaria perda de status para os familiares e posteriormente para o cônjuge, que exige certos compromissos com horários e salários.

Chiquinha teve um relacionamento com um rapaz mais novo, admirador de seu trabalho e talvez por isso não tenha sido pressionada como foi no seu primeiro casamento. Como lembra Becker, ao escolher uma carreira, em especial uma carreira artística, o agente vê sua vida como um todo e imagina os resultados de acordo com as ações e as coisas que lhe acontecem e podem acontecer e que dependem de si mesmo. Chiquinha arriscou, neste sentido, mesmo sabendo que a aceitação do seu trabalho por parte de qualquer homem que não fosse artista seria impossível.

O quarteto inaugural de instrumentos no Rio de Janeiro teve como membros, Joaquim Callado (2008), Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazaré. Em um Rio de Janeiro provinciano e pequeno em seu espaço social, era muito comum o encontro de músicos de diferentes níveis sociais. Eles se cruzavam, trocavam informações e participavam de audições públicas e este convívio ajudava a aprimorar suas técnicas musicais. Era normal haver grupo de mulheres tocando bandolim, o que passou a ser fundamental posteriormente para o choro carioca.

O Conservatório de música oferecia aulas gratuitas para homens e mulheres, entretanto, as aulas eram disponibilizadas apenas para cidadãos livres, escravos não eram considerados cidadãos e sim mercadoria, portanto ficavam de fora das artes

institucionalizadas, o que não os impedia de aprender instrumentos no tempo livre (Diniz;2008)⁸³. O coreto era o espaço principal de apresentação pública, de forma circular, permitia a integração de vários tipos de exibição artística. Este momento de diversidade foi muito importante para a história artística da cidade, por conta da mistura de diversos elementos, do convívio entre níveis sociais e dos gostos musicais diferentes, fora o fato de que muitos músicos encontravam neste ofício a chance para sair da miséria e aumentar seu status, já que ser instrumentista neste momento representava dignidade.

O entrelaçamento com o lundu gera uma fusão que dá origem ao choro e daí ao maxixe, resultado da mistura do lundu com a polca. O choro do Callado, como ficou conhecido, era formado de um quarteto, no qual apenas um sabia ler músicas e os outros seguiam com improvisações de ouvido, o que passou a ser característico do choro. A popularidade do choro, além de ser oriunda da improvisação popular, pode ser explicada pelo fato de animar festas populares que não possuíam piano, instrumento de distinção social da época. É nesta época que Chiquinha Gonzaga aparece, como compositora de polcas e choros ao piano. Durante sua juventude dedicou-se ao piano clássico, mas o interesse pelos ritmos africanos e pelas músicas dos escravos foi o *leitmotif* para sua dedicação à composição musical. Do lundu e do maxixe, Chiquinha tirou tangos brasileiros, modinhas, batuques e pequenas operetas.

O teatro do fim do século XIX esteve preso a um estigma de inferioridade durante muitos anos. Durante alguns anos, os escritores estiveram interessados no teatro, com peças encenadas no teatro Ginásio. Neste movimento destacam-se José de Alencar, Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo⁸⁴. Com o advento do teatro musicado que se iniciou com o abasileiramento da opereta francesa, houve a popularização de peças ligeiras em prol daquelas “sérias” e eruditas” legadas agora a segundo plano. A defesa de gêneros alegres garantia a sobrevivência dos artistas, ao mesmo tempo que qualquer gênero do popular podia ser bem escrito e apresentar qualidades. Assim a música popular e sua encenação artística passam a ser levadas a sério.

⁸³ O único emprego que permitia um tempo vago para aprendizagem de outros ofícios era o de barbeiro, daí inclusive o nome da primeira banda de instrumentistas que se constituiu na cidade.

⁸⁴ AZEVEDO,2009.

O Café do Rio, mais conhecido como Café do Britto, era estabelecido na rua do ouvidor, assim como o café Armada, Java e Cascata. Em 1889, já havia no Rio mais de 360 cafés em várias ruas da cidade até o Jardim Botânico⁸⁵. O café do Britto se tornou o ponto de encontro para classes armadas e acadêmicas. Em contraste, o teatro lírico Alcazar é um local “tumultuado”, segundo cronista do Jornal do Comércio de 22 de setembro de 1873. A polícia era frequentemente chamada para intervir na casa de diversão por conta dos desordeiros que “apupam e maltratam” a atriz Berger. No Alcazar Lírico apresentou-se a companhia de J. Arnaud com Operas Buffas, trazendo ao ar do Rio de Janeiro o estilo cabaré francês, onde a polca se torna predominante por toda a década de 70. A sociedade carioca, assim, se apaixona pela música.

Nos salões do Clube Mozart o público aplaude o flautista Callado e frequentemente lá se realiza partidas de músicas quinzenais, concertos de várias músicas, seguidos de chá e bailes que vão até a madrugada. Com a intensificação do comércio pelo desenvolvimento do capitalismo, a cidade passa a ser o cenário da circulação de mercadorias e indivíduos que buscam cada vez mais novas formas de entretenimento.

As músicas e partituras vendidas no comércio são o reflexo da melodia do momento. Nos jornais oficiais o compositor Carlos Gomes está presente constantemente e sua fama lhe permite receber também o patrocínio do Governo. Começa a se torna mais fácil ser compositor, na medida em que as casas editoriais que aqui se instalam vendem as composições rapidamente. Bastava o compositor levar até lá e a edição ficava pronta em poucos dias. Uma das mais famosas era a Felippone, que imprimia modinhas, lundus e recitativos, com direito a cada autor de 30 exemplares. Professores de música e de dança anunciavam seus serviços nos jornais diários e lecionavam tanto na casa dos alunos quanto em suas próprias casas. O piano foi durante muito tempo o instrumento preferido, embora flautas, violões⁸⁶ e cavaquinhos também fossem comuns, com serenatas frequentes. A polca também mudou os hábitos da sociedade patriarcal, pois com ela veio a exposição do corpo e a fala ao pé do ouvido. As sociedades carnavalescas do século XIX mantinham o

⁸⁵ ALENCASTRO, 1997.

⁸⁶ Chiquinha tratou de devolver ao violão o seu lugar ao sol, convocando uma orquestra de cem violões para “limpar” o caráter negativo que o instrumento possuía perante as elites locais. Seu concerto fez tanto sucesso que o violão passou a ser moda não apenas nas camadas mais populares.

luxo das pioneiras mas criticavam os costumes da época e inauguravam o carnaval das mulheres despidas. A polca surge como um gênero musical modificado e surgem novos instrumentos para a camada mais pobre da população, como cavaquinhos e violas. Os músicos mestiços executavam as músicas europeias modificando os ritmos e fornecendo uma cadência sincopada que chega aos pianos.

O choro do Callado, tão famoso à época, consistia no diálogo entre instrumentistas que se desafiavam mutuamente para ver quem caía primeiro a perder o tom. A palavra “choro” segundo Luís Câmara Cascudo vem de xolo, uma festa que os negros faziam nas fazendas no período colonial. Entretanto, Tinhorão apresenta outra possibilidade para o termo, na qual a palavra vem dos graves do violão que possibilitavam um tom melancólico, quase um choro⁸⁷. Os chorões vinham das baixas camadas médias da sociedade e no geral trabalhavam nos novos empregos burocráticos que emergiam na cidade, como os Correios, a Casa da moeda ou em lojas de fumo e chocolates. Residiam na maioria das vezes na Cidade Nova, entre o Estácio e a Tijuca e buscavam oportunidade de trabalho na capital. Chiquinha se mudou várias vezes e chegou a residir tanto no centro da cidade quanto em Andaraí, provavelmente em busca de novas redes musicais que surgiam no período. Neste tempo, o Rio era repleto de artistas que se amontoavam em locais insalubres, mas atuavam em bailes populares e saraus e muitas músicas retratavam este cotidiano de luta diária.

O choro não constituía um gênero da música popular, mas uma forma de tocar, na qual se uniam cavaquinho, flauta e violão. Os choros, que vinham das fazendas fluminenses, partiram para a cidade, onde tocavam em festas de santos da Igreja e em serenatas ao anoitecer. Estes pequenos conjuntos começaram a ganhar celebridade e a partir daí surgem festas em determinadas casas com a presença de músicos mais afamados. Nestas festas privadas, os conjuntos de chorões se sucediam, cada qual mostrando mais habilidades e agilidades e a fama corria de boca em boca.

O ano de 1885 foi um ano produtivo para Chiquinha. Muitas composições e vários sucessos, inclusive a canção cômica “Rondolini-Rondolinão que foi ouvida durante todo o ano:

⁸⁷ TINHORÃO, 1974.

Saindo um dia a Joanhinha
Com seu púcaro na mão,
Topou com um guapo mocetão
Que amor lhe tinha...

Ai! Credo, meu senhor!... Que medo me meteu!

Espera aí, meu coração!...
Não fujas, eu não sou papão!..
Rondolini... Rondolinão...
Não fujas, eu não sou papão!
Rondolini... Rondolinão...
Não fujas, eu não sou papão...⁸⁸

A música popular cantarolada nas ruas, assim como o *singspiel* alemão, era conhecida de grande parte da população, mas nos teatros o público era eminentemente masculino. Senhoras de “primeira sociedade” não iam aos teatros por que se exibia o lundu. Só à medida em que houve a transformação do lundu amador para o lundu profissional, isto é, quando a crítica do lundu dos negros se transfigurou em criação de um lundu “artístico”, passou a existir a presença de mulheres mestiças nos camarotes, que segundo relato da época eram pessoas “adotadas” pelas brancas.

Os bailes não eram bem vistos pela elite carioca, onde predominava os tipos musicais oriundos dos escravos. Os locais com presença feminina eram raros, no Rio de Janeiro apenas em 1859 um café cantante – o Alcazar Lirique - com francesas importadas por Joseph Arnaud. O lundu característico, primeiramente composto por Joaquim Callado, era uma dança onde predominava a percussão, se misturou posteriormente os gêneros estrangeiros para fazer nascer a polca e o maxixe (Efegê,2009), também considerado “um escândalo” pela elite carioca. O Maxixe foi o grande gênero do teatro musicado. Envolvia o corpo colado no outro que se mexia e não desgrudava, o que era criticado por setores conservadores da sociedade, além do pouco estudo musical pelo que eram taxadas as composições novas.

⁸⁸ A música possui mais três estrofes que dão continuidade à história.

O maxixe foi o primeiro passo dado para a nacionalização da nossa música popular. Chiquinha Gonzaga, a grande maestrina brasileira compreendeu perfeitamente o ritmo deste gênero musical. As várias facetas esplendidas de seu talento, espargiram estonteante harmonias, cadenciadas em surpreendentes ritmos (Andrade,2000).

Entretanto, a música popular foi fonte inspiradora de grandes compositores eruditos brasileiros. A partir do momento em que a música popular começa a ser objeto de troca e admiração por compositores eruditos, se inicia uma expansão cultural em direção a uma identidade nacional e à maior abertura a inovações artísticas. Como Bourdieu (1972) bem mostrou, o sentido de uma expansão cultural se encontra no leitor que está munido de sua compreensão, ou seja, para identificar algo como cultural, deve-se poder ter a cifra para sua leitura. Esta operação de leitura é muitas vezes inconsciente, ainda assim, algo em comum perpassa os universos culturais dos agentes para que se compreendam mutuamente.⁸⁹ A música, dentre as artes foi a principal aliada do Império brasileiro e da sua ordem social.

⁸⁹ Bourdieu nos esclarece como determinadas funções como usos de língua, fatores linguísticos e extralinguísticos, contexto e situação de escolha de uma fonia possui todo um universo próprio e muitas vezes, teóricos de certo artificialismo social colocam implicitamente na consciência dos agentes singulares culturais o conhecimento teórico que só pode ser construído contra esta experiência linguística.

4

A mulher-homem: Chiquinha e a profissionalização

Formar uma rede de apoio e troca de favores é uma característica fundamental para o artista. A indicação, o atestado de competência fornecido por algum famoso já consolidado, tocar junto com alguém de nome, fazer parcerias, todas estas ações formam as panelinhas que permitem a um artista ingressar na área e conseguir um lugar ao sol. Além disso, a mídia tem um papel relevante para tal ofício, pois é ela quem irá divulgar, fazer a fama ou destruir a carreira de um artista. A crítica, se recorrente e destrutiva, pode levar um artista ao ostracismo. Saber lidar com a mídia é uma habilidade que poucos possuem, visto os exageros que costumam ser publicados. Chiquinha soube lidar com a mídia e fazer amigos que a apoiavam mesmo diante das críticas em jornais concorrentes. Soube formar uma rede, sua própria panelinha e de certa forma se tornou a referência para muitos. Ao escrever e compor músicas para o teatro musicado, recheado de humor e sátiras provindas da classe popular, Chiquinha se uniu aos pasquineiros e à imprensa popular.

4.1. Profissionalizar-se nas artes

4.1.1. Trabalho e lazer

Embora Chiquinha tenha sido criada na classe média burguesa com pretensões aristocráticas, ela optou pela cultura popular, seu meio e difusão. Para Chiquinha, seu trabalho nada tinha de feminino nem de culto, mesmo por que se dedicava às camadas mais populares. Seu comportamento não era alvo de atenção apenas por que era considerado desviante ou perturbadora da ordem social, mas

também por que seus ideais eram conforme a camada popular, compreendida como vida errante. Sua família continuou a lhe hostilizar, rasgando-lhes as partituras quando as via, entretanto, Chiquinha estava certa de que embora não a reconhecessem como pessoa, não poderiam deixar de lhes reconhecer o talento e originalidade. Dava aulas de todas as matérias e suas composições faziam enorme sucesso, sua fama aumentava drasticamente.

Mas mesmo com os treinamentos pianísticos voltados para o ouvido europeu, muitos musicistas mantinham o ouvido voltado para as ruas, como era o caso de Chiquinha, ao misturar ao piano, os violões, cavaquinhos e batuques. A primeira composição de Joaquim Callado, impressa pela primeira vez, foi a polca “Querida por todos”, homenagem a Chiquinha Gonzaga e feita com seu próprio dinheiro. Com a proliferação dos pianos, Chiquinha pôde aproveitar a oportunidade e aumentar seu número de alunos.

Chiquinha passou da pobreza à riqueza, da crítica à aclamação, da vergonha dos parentes, aos elogios e orgulho da “ilustre Chiquinha”. Foi uma reviravolta de quase trinta anos. A tão sonhada liberdade que o artista deseja, como mostrou Becker talvez não tenha sido alcançada. Mas Chiquinha inaugurou a estrada, deu o primeiro passo para a mulher “ir à luta” no Brasil. Trabalhar, morar sozinha, se sustentar sem marido foram as inaugurações que Chiquinha fez no Rio de Janeiro do Segundo Império. A possibilidade de ação de Chiquinha foi ser o que ela queria ser: “uma pianista”. É lógico que foi preciso coragem, mas foi preciso articulação. Foi preciso ser esperta, e Chiquinha soube como unir e conseguir apoio das pessoas certas, de nome, que legitimassem sua ação. Ainda assim, a nova classe que estava surgindo foi a estrutura recepcionante de Chiquinha. Ex-escravos, funcionários públicos que exerciam atividades musicais em horas vagas, jornalistas e pasquineiros formaram o conjunto de associações que não apenas receberam Chiquinha, mas junto com ela cresciam socialmente. Será que era ela quem precisava deles? Esta pode não ser uma resposta suficiente, visto que não podemos deixar de lado os aspectos subjetivos de Chiquinha, por isso tentei na medida do possível articular a estrutura social na qual Chiquinha estava inserida, com alguns aspectos de sua biografia.

A relação entre trabalho e dominação social de classe foi exaustivamente analisada a partir de Marx e deu origem à Escola de Frankfurt, que posteriormente à preocupação com a hierarquia de classes, passaram a uma crítica da cultura, tendo

como base alguns pressupostos marxistas. Uma das ênfases dada, por exemplo, por Adorno, teve como objeto a cultura e a indústria cultural, cujo objetivo seria o desmascaramento das condições opressivas da superestrutura sobre a infraestrutura.

O manifesto de 1937 revelou a análise sobre a dicotomia indivíduo versus sociedade, sintetizada com a concepção cultural. Enquanto o indivíduo é considerado potencialmente consciente, a sociedade seria inconsciente ou alienada sob as condições burguesas. Além da crítica a determinadas premissas iluministas, outros autores focaram as atenções numa ideia de “massa” em substituição à ideia de povo, buscando assim desviar a atenção de uma concepção unitarista ou de bem comum para focar na massificação ou uniformização cultural de cima para baixo. A ideia de hierarquia, assim, continuava presente como objeto de crítica social, embora o poder e a dominação desviassem o foco da religião e do Estado para a cultura de uma maneira geral.

Esta ideia de cultura ou de crítica cultural seguia a corrente neomarxista de superestrutura, ou ideologia, como algo pernicioso socialmente. A concepção de ideologia perdurou na tradição neomarxista até a chegada da globalização econômica, desviando o foco de ideologia negativamente considerada para a confluência de ideias no processo histórico. Em outras palavras, de uma concepção ideológica localizada, passa-se, com a globalização, para a perda da localização, perdendo, assim, o caráter negativo de ideologia. Além disso, um dos pontos problemáticos das teorias da ideologia era a concentração da ideologia sob a dominação de classe, de modo com que a influência da dominação sobre os dominados ou trabalhadores viria de cima para baixo, isto é, da superestrutura para a infraestrutura, tendo como base uma classe dominando a outra.

Assim, a classe dominante no sentido econômico do termo, não possuía apenas o capital ou os meios de produção necessários, mas a ideologia na qual se fundamentava, legitimando uma relação hierárquica não apenas na realidade, mas nas consciências individuais. A relação de trabalho, portanto, escapava à simples hierarquia de possuidor ou não dos meios de produção. Os objetos dotados de valores perpetuavam a hierarquia social, na medida em que a cultura seria uma forma silenciosa e inconsciente de dominação, regidos pela valoração da civilização.

O ideal de civilização no universo feminino também começou a ser empregado, em especial visando a melhoria social. Ser educada nas letras era o

primeiro passo para a crítica social feminina e posteriormente para a escrita. As mulheres de letras no século XIX no Rio de Janeiro, oriundas das classes mais abastadas, contavam apenas com 40 escritoras que viveram pelo menos algum tempo na cidade do Rio de Janeiro, pois era o local para publicação. Das 94 publicações entre 1840 e 1890, 33 eram de poesias, 15 de prosa e poesia e 46 de somente prosa. Das que publicaram em prosa, preferiam publicar obras didáticas e de reflexão, seguidas por jornais e periódicos dedicados aos interesses femininos, no intuito de melhorar a “ilustração e emancipação social da mulher”.

Com a crescente imigração para o Rio de Janeiro, como capital federal do Brasil, vê-se a multiplicação de mulheres estrangeiras que se prostituíam, assim como a massa de ex-escravas, novas desempregadas que também recorriam a tal trabalho. A mulher que se atrevesse a trabalhar por escolha estava condenada à perda de status social, à desmoralização e à maledicência.

O fato de ser uma mulher que acreditava poder compor músicas que até então só homens compunham, também geraria inveja por parte de músicos homens, afinal Chiquinha não era apenas a primeira mulher a frequentar o ambiente boêmio era também compositora, concorrente daqueles que também se dedicavam ao ofício. Para frequentar este ambiente na época, tinha-se de possuir um talento admirável a ponto de ser reconhecida e Chiquinha satisfazia este quesito, embora fosse mulher. A hostilidade que sofreu, portanto, combinava o fato de ser mulher, autônoma e musicalmente superior, o que era inconcebível em muitos aspectos para o androcentrismo e honra masculinas da época.

A justificativa para tal proibição pode ser compreendida como a exaltação e santificação do papel de mãe na literatura, nos jornais, na medicina e nas letras. Quando um ou outro exaltava a educação da mulher, tinha em vista o aprimoramento de sua função no lar e na família e por conseguinte à nação. Sua missão moral significava a sua instrumentalização para a nação, para os homens e seu engrandecimento.

Das quatro mulheres que apresentaram seus pensamentos na Poliantéia⁹⁰ de 1881, suas opiniões se alinham entre as ideias de que a educação da mulher era o instrumento para a estabilidade familiar e, por conseguinte, com a instrução do

⁹⁰ Poliantéia é uma antologia de obras de algum escritor (homem) ilustre que é preparada em sua homenagem. Em 1881 foi inaugurada a primeira turma de mulheres no Liceu Imperial de artes e ofícios. (BELLEGARDE, FERREIRA, SILVA JÚNIOR, 1881).

homem. Além disso, ilustres escritores corroboravam para que tal discurso tivesse legitimação pela ciência e seus nomes ajudavam à construção das ideias de melhor ou pior para a sociedade:

Nada mais quimérico do que certas doutrinas hoje em voga sobre uma igualdade mal entendida do homem e da mulher, nada mais desmoralizador do que lançar a mulher na concorrência industrial com o homem. Ser mãe e esposa é quanto basta à sua glória, à felicidade sua e nossa⁹¹

Joaquim Nabuco ao contrário, defende a educação e a inserção da mulher no trabalho, entretanto, isso aparece como concessão masculina, um favor:

(...) habilitá-la a conhecer o seu dever social; dar-lhe consciência das aptidões que ela tem para diversas carreiras nas quais nunca pensou em penetrar; multiplicar em uma palavra os elementos ativos, produtores, operários da nossa sociedade fazendo neles entrarem as mulheres até hoje com a perspectiva da miséria no dia em que lhes faltar essa proteção nem sempre desinteressada, tudo isso é uma grande obra de moralização pública tanto como de generosidade individual.

Acrescenta-se a isso as personagens femininas exaltadas na literatura, sua idealização segundo modelos dicotômicos e em situações sociais nas quais ocupam o mesmo lugar e função: ou se casam, enviúvam e são mães. Somente aquelas que transgridem detêm uma marca diferente, que é análoga a de meretriz⁹² ou em casos nos quais a mulher não casava e era considerado então um “aleijão” social, uma aberração e causa de extrema infelicidade. Mulheres educadas em algumas áreas, como a música e as prendas domésticas eram comuns apenas nas camadas sociais mais elevadas e eram vistas com admiração. Machado de Assis em sua fase romântica, por exemplo, ressalta em Helena que uma mulher prendada era “aceita por todos.” Ou seja, para ser reconhecida na sociedade tradicional da época, o

⁹¹ Excerto do discurso de Miguel Lemos.

⁹² Pensei em Lucíola de José de Alencar (Lúcia) e em O Cortiço de Arthur Azevedo (Pombinha), onde há personagens “mundanas”.

requisito era adquirir prendas correspondentes, como tocar piano, costurar bem, falar francês, todos exercícios da vida elegante da sociedade carioca do século XIX.

Entretanto, a participação e exclusão da mulher nas artes não foi uniforme, dependia muito de qual forma de arte era valorizada. A literatura, restrita à classe alfabetizada, permitiu maior inserção feminina das classes mais altas, enquanto a música, que percorria múltiplos universos sociais, era mais regrada. A música, sociologicamente falando, possui tanto uma função social, na medida em que está vinculada à cultura e as formas de representação cotidiana, quanto um aspecto psicológico, na medida em que proporciona prazer aos ouvintes. Em alguns momentos da história, a mulher esteve presente como participante em performances e até compuseram músicas⁹³. Da renascença em diante entretanto, o acesso feminino à música e à educação musical, assim como as oportunidades para isso se fecharam⁹⁴.

Era encorajado às jovens mulheres o tocar de instrumentos, que fazia parte do conjunto de boas maneiras dos manuais de etiqueta civilizacional. A performance, entretanto estava restrita ao universo familiar. As sanções por aparecimento em público eram muito fortes. A restrição de propriedade se estendia às performances musicais. Determinados instrumentos também eram proibidos à mulher, devido ao posicionamento do corpo, considerado indecente ou indiscreto, como violoncelos, por exemplo, no qual o instrumento deve ficar entre as pernas.

À mulher estava relegada ao status de amadora, o que afetava também o status de qualquer obra que eventualmente compusesse. A mulher estava excluída da formação profissional, a ela era inacessível o profissionalismo. Compor músicas era exercício de profissionais, qualificados para isso, com educação formal para tal. Chiquinha sentiu que possuía aptidão para compor e embora tivesse recebido aulas de piano clássico, a música com que se identificava era a que vinha das senzalas. Importante ressaltar que seu talento foi reconhecido, embora não fosse reconhecida como pessoa⁹⁵ até o início do século XX. Em 1885, com sua segunda peça, divide

⁹³ Nas cortes europeias na idade média, e em estabelecimentos religiosos. (KORSMEYER, 2004).

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Interessante fazer um paralelo com a análise de Elias de Mozart, pois segundo o autor, Mozart era respeitado no geral e inclusive por sua esposa, acima de tudo por seu talento e não tanto por sua pessoa. O caráter desviante, bufão, característico de Mozart, que zombava dos rituais aristocráticos não eram bem vistos, em especial pelo fato de ser considerado um homem de talento. Chiquinha, embora nem pudesse estar na posição que ocupou como compositora, teve seu talento reconhecido, mas o fato de ser mulher era estigmatizadamente mais forte do que o produto de seu trabalho (ELIAS, 1991).

opiniões: “mal tocada e mal cantada⁹⁶” ou “agradou muito por que é fácil⁹⁷” ou “o tango Menina Faceira foi muito bisado e aplaudido, por que é caracteristicamente brasileiro⁹⁸.”

O caráter nacional em muito justificava a música de Chiquinha, ao mesmo tempo que o Conservatório de Música e a polícia tentavam fazer restrições ao texto: “baixa comédia” ou “tem cada patifaria de fazer corar um policial”. Algumas revistas lhe apoiavam, em geral as mais populares, e outras em conjunto com o Conservatório e com o que era considerado de bom gosto, faziam críticas mais fortes. Em 1886, duas peças que começaram em teatros menores, são transferidas para o Teatro Príncipe Imperial, o que era considerado um *update* na carreira de Chiquinha, também não escapou de críticas: “comédia para homens⁹⁹!” ou “sal grosso”, como se costumava dizer daqueles temas não apropriados para determinado segmento. O Jornal do Commercio¹⁰⁰ exclamava: “infamante!” “Este público do Rio de Janeiro não tem gosto nem inteligência, não sabe o que é bom!” Em contraste, o humor da peça faz com que o público aplauda e peça bis. O caráter popular, satírico da peça irritava os “bons costumes”, enquanto o público aplaudia e as revistas exaltavam para um lado o outro.

Em 1889, Chiquinha resolve mais uma vez inovar ao reabilitar o violão, considerado um instrumento “menor” e compor um concerto que em homenagem a Carlos Gomes, foi executado por amadores em violas, violões e pandeiros. Tal ousadia, visto que o pandeiro e o violão eram considerados indignos, visto que tocados por capoeiras, lhe rendeu muitas críticas, mas ao sentar ao piano, no mesmo concerto e tocar uma valsa de sua autoria, Chiquinha amenizou os ânimos e chamou a atenção de Carlos Gomes que lhe dá uma fotografia. Ao conciliar polêmica e homenagem, Chiquinha consegue exatamente o que deseja: chamar a atenção para o seu trabalho. A ação estratégica de que se utiliza não pode ser demasiadamente levada a sério. Embora a fama fosse útil para a venda de partituras e para sua estabilidade financeira, não se sabe até que ponto essa era a sua intenção, visto que ter má-fama não lhe renderia muitos frutos.

⁹⁶ Recorte de 21.05.1885 sobre A corte na Roça.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Crítica à Atraente de junho de 1885 – trecho riscado de difícil leitura.

⁹⁹ Aproveitando a crítica À Atraente, inclui-se o da “Menina Faceira”.

¹⁰⁰ Recorte de 23 de janeiro de 1886.

Devido à personalidade da compositora, pode se afirmar que Chiquinha acreditava verdadeiramente na música popular e dignificar o violão era um passo importante para a aceitação de suas músicas. Além disso, colocar amadores para tocar não seria questionar o “profissionalismo” do conservatório de música versus o amadorismo da música popular? Na guerra entre o que era bom ou mau na música, nas artes ou na imprensa, o que era profissionalizar, senão adquirir a prática do ofício? As transformações de ordem econômica e social na transição do medievo à modernidade impactaram a valorização e concepção de arte e artista na Europa. Até então, as atividades artísticas eram controladas pelo patronato da Igreja e da Monarquia e refletiam os interesses destas instituições.

Com a ascensão do mercado, as atividades artísticas passam a possuir uma dimensão econômica e por conseguinte, os regimes econômicos da arte refletem a maneira como a arte é reconhecida e valorizada na sociedade e delimitam as oportunidades e restrições do artista, assim como a ruptura entre o artesão e o artista.

4.1.2. A arte

A arte pública¹⁰¹ que passou a se desenvolver no século XXI pode ter tido como precursora a compositora Chiquinha Gonzaga, na medida em que se caracteriza pelos modos alternativos e politizados de engajamento em contextos urbanos. Elas não buscam transcender as condições sociais urbanas, ao contrário, chamam a atenção para essas condições, não reduzem o significado social da arte a um simples reflexo da realidade social, a uma modelo de arte politicamente neutra. Em vez disso, empregam táticas especiais desenvolvidas na arte pós-moderna, como a especificidade do lugar, a crítica construtiva e a crítica das representações para revelar relações sociais que constituem o espaço estético e urbano. Ao compor

¹⁰¹ Arte pública e cidade - Mariza Veloso. O significado da arte pública como atitude que busca desenvolver atividades que possibilitem o estranhamento das práticas sociais e coletivas de determinados grupos ou bairros. A grande mudança da arte moderna para a arte pós-moderna realiza-se com o rompimento da última com o ideal de autonomia da arte, deixando a arte de ser considerada como um valor em si, desincorporada da realidade social e das condições históricas do seu tempo.

para o Teatro de Revista peças de costumes críticos, satíricos, questionador da ordem vigente, Chiquinha colocava em xeque a tradição, o não-dito, o silêncio do conservadorismo e do jogo das aparências.

Da perspectiva marxista, o debate da arte se concentra sobre a infraestrutura e a superestrutura, em especial para os aspectos ideológicos da condição cultural em que a arte é produzida e influencia outras camadas da população. Contudo, se seguirmos Marcuse (1977) em sua interpretação do potencial político da cultura, de acordo com a estética marxista, teríamos que olhar para a arte no contexto das relações de produção existentes que refletem o interesse de determinada classe social e a partir daí impugná-las pelo caráter ideológico de dominação e opressão. Marcuse se preocupa, entretanto, com o fato de que a arte no contexto das relações sociais possui um potencial político. Mas ao contrário da tradição ortodoxa marxista, ele vê o potencial político da arte na própria arte¹⁰², defendendo que a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte teria em si o potencial de protesto contra estas relações na medida em que as transcende. Nesta transcendência, romperia com a consciência dominante, revolucionando a experiência de subordinação.

Nesta tese creio que o potencial de transformação reside no agente artista, na medida em que este pode ser o agente da mudança social através da ação criativa. Os objetos da arte podem resultar no questionamento do *status quo*, mas também podem surtir o efeito contrário, como vimos, com o humor e o carnaval, que embora possuam o caráter questionador de inversão e satirização das formas sérias e tradicionais da vida social, mantém a ordem como está.

A arte pode ser revolucionária em muitos sentidos: primeiro, pela mudança radical de um estilo ou técnica, antecipando ou refletindo mudanças substanciais na sociedade em geral; segundo, uma obra de arte pode ser revolucionária em virtude da configuração estética apresentar a ausência da liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso, no destino exemplar do indivíduo, romper com a realidade mistificada e de ver o horizonte de sua libertação. Neste sentido, toda verdadeira obra de arte seria revolucionária, porque subverteria as formas dominantes de percepção e dominação.

¹⁰² MARCUSE, 1977.

Diante da absolutização das questões políticas do Romantismo e sua influência na concepção de artista e sua produção cultural, e do ideal de autenticidade que daí se origina, há uma renovação estética relacionada à ética. Mais ou menos na época em que Goethe (2010) escreve “Afinidades Eletivas” contra a revolução dos românticos, Schiller (2011) transforma a estética em moral, como princípio produtivo, através das artes, nas quais podemos ser livres.

É através da beleza para Schiller que se chega à liberdade. A arte educa os sentimentos e o lúdico corresponde exatamente ao que é ser humano. O ser humano só é plenamente humano quando brinca. Schiller é o primeiro a mostrar que o caminho da natureza para a cultura passa pelos jogos e brincadeiras. E isso significa em termo culturais, rituais, tabus, simbolizações e expressões artísticas genuínas.

Em Schiller, o universo simbólico da cultura oferece um alívio no que concerne aos casos sérios de morte e extermínio mútuo da vida real. O lúdico torna a vida dos homens em comunidade, vivível. A máxima da cultura para Schiller, portanto, é onde existia seriedade, deve haver brincadeira. Mas tudo depende de estabelecermos um espaço lúdico para isso.

A sociedade burguesa para Schiller vive mais do que nunca sob o imperativo da utilidade, é uma máquina social, um sistema fechado da racionalidade do útil e da razão instrumental. A arte é, portanto, em primeiro lugar, jogo, em segundo, autonomia e por último, compensa aquilo que Schiller analisa como a deformação específica da sociedade burguesa: o sistema de distribuição de empregos. A sociedade burguesa para ele, fez progressos na técnica e na ciência, em consequência da divisão do trabalho e da especialização, contudo, na mesma medida em que se torna mais abastada e complexa como um todo, deixa que o indivíduo empobreça em seus talentos e forças. A arte então passa a ser forma de libertação ou a própria atividade pela qual seríamos efetivamente livres.

Do sentimento do *volk*, a arte passa a expressar o universo cultural no qual se entrelaçam a religião, a moral, o comércio e a ciência, assim como as formas de lazer. Através da arte se une a forma e o conteúdo da cultura, convergem-se classificações e conceitos da vida social com motivações, sentimentos e símbolos compartilhados¹⁰³.

¹⁰³ Embora a Antropologia da arte tenha contribuição expressiva sobre a análise dos sistemas culturais e suas expressões simbólicas, a análise antropológica tende a particularizar a arte no sentido de que participar da arte significa necessariamente uma participação endógena no universo cultural

Foi entre o século XVII e XVIII o momento em que se inicia a divisão entre artesanato e arte¹⁰⁴ e é justamente quando a noção de obra de arte surge. Com ela, surge a diferença entre arte como meio ou utilidade e como arte pela arte ou como fim em si mesma, desinteressada, contemplativa. Esta dicotomia passa a redefinir campos na sociedade, entre arte popular e erudita, assim como patrocínio e mercado.

A autonomia do artista surge na renascença, quando surgem as primeiras classificações modernas da arte. Entre elas a imaginação como intermédio entre a razão e a emoção. Ao mesmo tempo, com o surgimento das universidades e dos estudos das belas artes, os artistas passam a oferecer auto retratos e a partir daí surge o mecenato ou patrocínio nas cortes. O artista passa a ser criado da corte como artesão-artista.

Ainda na idade média, quando os ateliês eram verdadeiras empresas que produziam seus próprios recursos, os artistas eram considerados técnicos que faziam de tudo, como baús e vitrais e vendiam para burgueses ou príncipes. O trabalho artesanal não se diferenciava entre si. A luta dos artesãos era a luta dos trabalhadores, homogeneamente falando, para serem senhores de seu tempo de trabalho. Alguns grupos lutavam para trabalhar mais e adquirir horas suplementares, outros para diminuir horas de trabalho e outros para adiantar o tocar dos sinos da hora do almoço...

A cultura popular artesanal no medievo é considerada, de uma maneira geral, abstrata, aristocrática, pelas camadas superiores da sociedade, o que contribui para mascarar as realidades. Além disso, o trabalho artesanal e os trabalhadores escapavam ao interesse daquilo que se considerava como cultura. Como Goff (2014) afirma, a história das mentalidades é a história dos silêncios, das lacunas, dos vazios históricos, além das ambiguidades das diversas tradições mentais.

No início da era moderna, os ateliês mudam estruturalmente, deixando o ensino das técnicas para os aprendizes e passando a copiar o espírito das academias e escolas de artes. Com possibilidade de novo status social, os artistas passam a se

no qual a arte é gerada. Esta perspectiva reduz a arte ao cultural não deixando margem aos fatores essenciais que compõem o universo artístico, como discutidos no item anterior, assim como deixa de lado o intercâmbio simbólico e as possibilidades de mudanças oriundas da reflexividade. Cf. (GEERTZ, 2012).

¹⁰⁴ GREFFE, 2006.

colocar contra os artesãos e surgem argumentos que colaboram com a valorização dos pintores¹⁰⁵. O prestígio dos artistas passa a ser de tal forma que muitos papas os visitam e os nomeiam cardeais. As comunidades de mestres pintores e escultores ditavam as regras de aprendizado, assim como o poder de protestar ao Rei para que os artistas não lhes escapassem e que suas atividades estivessem delimitadas ao estatuto específico previsto por eles. Embora as estruturas corporativas ainda estivessem em vigor no início da era moderna, há uma expansão progressista para a emancipação dos artistas e para uma melhoria de seu status. A fundação das academias escapava às obrigações das corporações para poder exercer livremente sua profissão com licenças dadas pelo Rei e um salário para fazerem parte da casa Real.

O recrutamento dentro das academias desta maneira rompe com a organização das corporações e o título de pintor passa a ser dado não mais por herança, mas por cooptação, por praticantes da profissão através do mérito interno e de uma “obra” escolhida. Desta forma, os artistas se tornavam “homens de saber”. A criação do sistema acadêmico também será importante para oficializar as viagens à Itália, como forma de contato com a arte em Roma, objetivo de todo artista que desejava se tornar independente.

4.1.3. Bom gosto e mau gosto

Com a oposição maior entre artista e artesão, a noção de gosto assume importância com relação à estética, uma vez que a arte e sua valorização passam a ser objeto de valorização de classe e discutida não mais homogeneamente. A relativização que o conceito de gosto traz retoma a problemática epistemológica da relação sujeito x objeto, só que agora na estética. A transição do século XVIII para XIX, no contexto britânico, valorizava a apreciação das artes na modalidade do indivíduo e do gênio, como figuras de destaque em sensibilidade e bom gosto artístico, no sentido de deter um talento natural ou capacidade que através do cultivo

¹⁰⁵ Como por exemplo o argumento cristão de que Deus havia “pintado” o homem conforme sua semelhança, argumento também utilizado por escultores.

e da educação os habilitaram à mais aguda percepção, diferente da maioria das pessoas.

A capacidade de deter a delicadeza do gosto, como afirma Hume (2004) no entanto, não seria inata ao indivíduo¹⁰⁶. Hume acredita que ela depende do desenvolvimento de gostos mais refinados. Para o juízo do belo, a delicadeza depende em parte da sensibilidade e do temperamento e em parte da educação, e com ela do cultivo do bom gosto. Entretanto, há uma reação ao academicismo do “bom gosto” centrada em determinados excessos.

Se por um lado as academias libertaram os artistas das amarras das corporações, por outro, a crítica da arte passa a proteger dos parâmetros acadêmicos. A diversidade da criação artística e das individualidades não poderia ser sufocada pelas teorias e daí surge também uma dicotomia entre teoria e prática da realidade artística. Com o surgimento da noção de Belas Artes, o gosto, a criatividade e a imaginação desempenharão o papel que o gosto desempenhava a partir da ideia da arte pela arte, o prazer da satisfação em oposição à utilidade.

Para que a noção de belas artes se impusesse, o gosto deveria estar em oposição à estética, visto que o gosto deveria ser cultivado, pois corresponde aos usos sociais, definidos pelas classes mais altas da sociedade. O gosto superior seria o gosto que dá lugar à contemplação, à admiração desinteressada e passa a não ter mais nenhuma relação com o uso ou função. O juízo estético passa a diferenciar a obra do artesão da do artista, na medida em que passa a não depender de regras. A arte agora é avaliada por um juízo amoral.

Ao mesmo tempo em que o público começa a mudar, na medida em que a distinção entre *fine arts* se distancia da arte popular, os príncipes veem nisso um

¹⁰⁶A preocupação de Hume em encontrar um meio termo entre o subjetivismo e o objetivismo da avaliação moral se dá na sua hesitação entre o ceticismo e o universalismo do sentimento comum para um padrão do gosto e a avaliação subjetiva de cada indivíduo. Chegar a um padrão do gosto é partir de uma premissa de que há um objeto universalmente valorado por todos e Hume pretende demonstrar como se dá a construção deste padrão para responder ao ceticismo e manter ao mesmo tempo a subjetividade do indivíduo como premissa, visto considerar que a beleza das artes ou das ações não sejam propriedades do objeto e sim do sujeito. A delicadeza do gosto em contraponto à delicadeza da paixão é colocada por Hume como uma forma de sentimento e sensibilidade aos objetos de beleza e às ações humanas que necessitam de nosso juízo. A delicadeza da paixão seria uma sensibilidade às intempéries da vida de forma a moldar o temperamento mais extremado do indivíduo, impedindo-o de se resignar com os eventos de que não detemos controle e sentir paixões violentas ao invés de paixões mais calmas, ou plácidas. A delicadeza do gosto se caracteriza, assim, como a delicadeza da paixão, como uma sensibilidade, relacionada ao bom senso, no qual o indivíduo detém a capacidade sentir mais do que outros a presença de alguma beleza óbvia. Cf. HUME, 2004.

meio de criar um espaço para sua estabilização política, já que são protagonistas da influência benéfica às classes mais baixas ao incentivar os “prazeres elegantes”. O surgimento do mercado da arte irá consagrar de vez a noção de artista. A consequência paradoxal será a de que ao libertar o artista, o nascimento do mercado o fragiliza novamente, sujeitando-o a um regime econômico que os reconhece como essencial apenas de acordo com a utilidade dos bens ofertados, são bens úteis na medida em que são objeto de distinção e status social. Das regras do academicismo e da luta pela libertação dos artistas de quaisquer regras, desenvolve-se uma concepção subjetivista exacerbada do eu como justificativa moral para liberdade do artista. Entretanto, no Brasil, a atividade artística de “bom gosto” permanecerá por algum tempo ainda restrita à classe burguesa. Com o carnaval porém, se inicia uma modificação considerável no gosto social, como veremos mais adiante.

4.2. *Zizinha Maxixe*: Chiquinha e as redes populares

4.2.1. Baixa comédia x alta comédia

A tradição cultural considerava populares as peças de Martins Pena em oposição a de Alencar, que embora tenha escrito peças cômicas era considerado “alta comédia”. O estilo popular de Martins Pena atraía o público que não queria ser “moralizado” por Alencar. Os teatros eram frequentados por artistas por profissão e por aqueles de horas vagas, que no horário comercial trabalhavam como jornalistas ou funcionários públicos. A imprensa era formada por literatos que escreviam crônicas e também críticas. Alguns usavam pseudônimos nos pasquins e participavam das críticas e ridicularizações pessoais e sociais.

O Teatro de Revista conjugou o cômico, o popular e a crítica social e foi a partir dele que Chiquinha consegue alcançar o objetivo de ser compositora. Chiquinha musicou inúmera peças para o Teatro de Revista, sempre de conteúdo cômico, jocoso, recheado de letras consideradas “de mau gosto” para o público

conservador. Contudo, os teatros foram ficando cada vez mais cheios e o gênero musicado se consolidou.

Outro estilo bem diferente estava reservado para a realidade cotidiana das pessoas comuns. Esta diferença pode ser ilustrada no tratamento das classes mais baixas que se incubem sempre da parte cômica. A narrativa cômica era a alternativa que retratava os particulares, aqueles considerados insignificantes da vida.

No Brasil, o humor começou a se tornar mais expressivo a partir da cultura popular. As críticas à monarquia que começam a surgir em jornais, assim como os teatros musicados e de revista se conjugaram como uma nova forma de lazer e interação a partir da expressão cultural que se utilizou do humor para “quebrar” a seriedade da vida católica, escravista e de corte na cidade.

Na estética, os dois grandes campos de comportamento humano pelos quais as artes se interessaram foram o do doloroso e o do risível. O riso estético é aquele tipo de risível recriado pela arte através da ação ou do discurso e abarca o cômico abertamente, enquanto o humorístico assume uma forma mais introspectiva. Na arte, o risível assumiu importância estética devido a sua expressão em diversas formas artísticas, tanto na literatura como no teatro e nas letras de música. Alguns autores, relacionaram o risível à música: “o risível é como a música: uma coisa cuja beleza não dura¹⁰⁷.” Outros associaram o cômico ao contraste ou a desarmonia¹⁰⁸.

Para Hobbes, um dos primeiros pensadores a analisar o papel do riso, este é “uma convulsão física produzida pela visão imprevista de nossa superioridade sobre outra pessoa qualquer¹⁰⁹”. O elemento surpresa constitui a própria natureza da construção do cômico e o sentimento de superioridade do zombador mostra o componente de crueldade em nossa maneira de rir dos outros. Stendhal de certa forma concorda com Hobbes, na medida em que rimos quando uma inferioridade aparente nossa em relação a uma pessoa aparece de repente, como se fosse uma superioridade real.

¹⁰⁷ Mas Stendhal não quis dizer que a música é efêmera como o humor. A música para ele é a arte mais pura das artes e por isso a mais leve, assim ele quis dizer que a beleza das obras de arte ligadas ao risível tinha aquela leveza e graça das obras musicais que duram somente enquanto são executadas (STENDHAL, 2008, p. 29).

¹⁰⁸ Aristóteles definia o risível como uma desarmonia de pequenas proporções e se, consequências dolorosas. Falar de desarmonia é falar da existência de um contraste entre algo que existe e o que deveria existir. É por isso que para Aristóteles, as reflexões estéticas sobre o risível são marcadas por uma ideia de contraste. Cf. Poética.

¹⁰⁹ HOBBS, 2005.

Outros pensadores modernos¹¹⁰ analisaram a função do cômico e do riso, contudo, a maior referência vem da atualidade com Henri Bergson¹¹¹, que criticou a teoria aristotélica da desarmonia e todas as demais teorias que fazem a distinção entre os contrastes risíveis e não risíveis. Bergson critica Aristóteles, ao afirmar que não compreende por que a desarmonia haveria de provocar o riso enquanto outras propriedades como qualidades ou defeitos deixam impassíveis os espectadores. Bergson então procura entender o processo pelo qual o risível se forma e este se encontraria entre o movimento da liberdade e a paralisação dada pelos costumes e instituições sociais¹¹². Se se descobre bruscamente o contraste entre esses dois aspectos, o risível é inevitável.

O cômico para Bergson exige, para produzir efeito, alguma coisa como uma anestesia momentânea do coração, pois que o humor se endereça puramente à inteligência. O cômico nasce assim, quando pessoas reunidas em grupo dirigem toda sua atenção sobre um dentre eles, fazendo calar a sensibilidade ou o sentimento e ativando apenas a inteligência. Desta maneira, o riso teria uma espécie de contágio.

Do ponto de vista social, o riso pode ser interpretado como uma espécie de castigo que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça. A sociedade defende-se contra o endurecimento mecânico de suas formas e o riso é uma espécie de defesa de que ela se vale. Se uma pessoa decide neste exato momento sair na rua com roupas da moda de décadas atrás, tornar-se á objeto de riso, por que a sociedade já se transformou, não ficou parada no tempo. É justamente pelo fato de as pessoas possuírem esta flexibilidade e adaptação que as variações do fluxo social exigem que o aspecto mecânico se torna motivo de riso.

¹¹⁰ Para Kant, o risível teria que ser estudado de acordo com a reação de quem contempla. O riso aparece assim, quando somos colocados numa situação de expectativa que quando se revela se demonstra de repente muito abaixo da expectativa. Assim, se dividiria em dois momentos: a tensão da expectativa e a surpresa ao se revelar o contraste entre aquilo que esperamos e aquilo que aparece. Para Schopenhauer o risível seria a desproporção lógica entre o objeto real e a idéia que temos dele. Freud explica o riso como uma revelação repentina do sexual como simbólico. Nós rimos quando de repente descobrimos escondido debaixo de um símbolo de aparência inocente, um sentido sexual ou obsceno oculto. Evidente que nem todos os tipos de riso são desta natureza, e Kant depois reviu sua hipótese para definir o riso como uma degradação de valor. Cf. SUASSUNA, 2010.

¹¹¹ A teoria bergsoniana do risível se encontra entre as ideias de Schelling e Hegel sobre a liberdade e a necessidade. O homem, como ser livre e espiritual se vê ao nascer diante da necessidade, brutal e mecanizada, parte considerada inferior do próprio homem. Cf. BERGSON, 2007.

¹¹² A interpretação de paralisação nesta afirmação se dá pelo caráter de rigidez das normas sociais e não sob um aspecto temporal. Ariano Suassuna discorda de Bergson e o caráter tipológico de sua teoria do riso, visto que crê que o filósofo de alguma forma reafirma a teoria aristotélica do contraste

Assim, nós rimos quando esperamos alguma coisa viva, móvel flexível e surpreendentemente aparece algo endurecido, desgracioso, mecanizado. Esta seria uma característica fundamental que explicaria a graça socialmente compartilhada.

Mas o risível não se dá apenas na observação de uma ação cômica. O risível dos ditos espirituosos se obtém através da natureza intelectual causado por uma sugestão de ideias, nas quais se insere uma ideia absurda numa frase considerada consagrada. Deslocando os conceitos, transformando em disparate uma frase conhecida e se conservando o ritmo e o som, o resultado é risível.

O cômico dos pasquins era obtido através do jogo de palavras e trocadilhos com pessoas famosas que se tornavam objeto de escárnio. Embora muitas sátiras fossem ofensivas, na maioria das vezes elas se situavam entre o grotesco e o irônico, de forma a causar o risível pela ridicularização. O riso e o risível também surgem quando se finge entender uma expressão no sentido literal, quando na verdade ela é empregada no sentido figurado. O jogo de expressões homônimas se instala como recurso para a crítica social na medida em que ele contribui para a aceitação do conteúdo da expressão.

No teatro de revista, o risível se dava tanto pelo discurso quanto pela situação e neste sentido. O cômico possuía as três características tipificadas por Bergson (2007): quando se tem a repetição, a inversão e a interferência. O entrudo possui as duas últimas destas características, na medida em que se inverte a situação de superioridade e interfere-se no curso das coisas, como pessoas de cartola passando nas ruas tranquilamente e são surpreendidas com um limão de cheiro que o molha a roupa ou faz cair a cartola. A tranquilidade do homem de cartola faz o contraste com a situação de interferência que está por vir, e o resultado é a inversão da situação, que não é mais de tranquilidade. Além do fato de que socialmente, esta situação invertia o caráter de superioridade do homem de cartola frente aos outros.

Stendhal (2008) dá o exemplo do rapaz rico que entre na carruagem para ir a um concerto diante de uma plateia pobre, sem carruagem e sem direito de ir a um concerto. Se ele escorrega e cai, se sujando, experimentamos uma expansão cruel e egoísta de alegria, diante da inveja e frustração que sentimos diante do outro. Esta é tipicamente uma teoria do contraste. Porém, se o rapaz se fere de fato, o riso desaparece, pois o risível serviu apenas para revelar a superioridade ou inferioridade do outro frente a nossa.

O gosto cômico, portanto, esteve relacionado com o universo popular, tanto na ridicularização dos moldes conservadores da sociedade e na medida em que o cristianismo possuía o caráter de seriedade e sobriedade como exigência¹¹³. Somase a isso o ideal de culto e civilizatório frente ao grotesco que o popular apreciava. Desde a publicação de Gargântua e Pantagruel que a fala popular frente à boa moral ou fala culta da moral cristã é alvo de críticas segundo padrões de civilização.

A ideia de gosto como refinamento ou apreciação segundo elevado grau de educação foi desenvolvida por Shaftesbury, Hutcheson e posteriormente por Hume. Embora tenha separado fato de valor, Hume julga o gosto de acordo com seu juízo de classe, corroborando com a ideia de que o gosto, embora subjetivo e objetivo ao mesmo tempo, é desenvolvido pelo refinamento dos modos¹¹⁴. A influência dos modos de vida da sociedade de corte levava tanto à insegurança e imitação de seus costumes, quanto à pilhéria para com formalidade. A espontaneidade popular era caracterizada como grosseria ou blasfêmia ou simplesmente “mau gosto”. Entretanto, o dito “mau gosto” não é recente. Desde as comédias gregas a zombaria e a alusão a partes dos corpos e necessidades fisiológicas eram consideradas indecentes, impróprias ou grotescas¹¹⁵.

Durante a Idade Média, pouco conhecíamos sobre a cultura popular. Apenas poucos textos retratavam um vocabulário presente nas praças públicas narrado por Bakhtin (2010). A seriedade resistente no alto clero era dinamizada pelo baixo clero que misturava dentro das próprias igrejas o sagrado e o profano e o segundo, quando se passava nas ruas com festividades, acabavam por se confundir com o popular.

A rigidez dos costumes religiosos levava à necessidade do humor. A plebe literalmente “fugia” da severidade litúrgica pela irreverência, desanuviando as amarras da formalidade. Embora a heresia e as prisões fossem recorrentes, os rituais pagãos irrompiam dentro da própria igreja como forma de tolerância necessária, pois a conversão ao cristianismo pelos pagãos consistia muitas vezes em prédicas

¹¹³ Infelizmente, parte da Poética aristotélica que continha sua análise da comédia se perdeu, e a interpretação Tomasiana de Aristóteles no que diz respeito à arte se deu sobretudo baseada na tragédia, o que de certa maneira vinculou o caráter filosófico religioso do cristianismo ao trágico. (BAYER, 1995).

¹¹⁴ HUME, 2004.

¹¹⁵ Vide Aristófanes em As Nuvens, na qual a zombaria com Sócrates e a busca pelo saber é alvo de ironia.

com espetáculos nas praças¹¹⁶. Bakhtin refere-se às festas dos loucos que teriam surgido nos primeiros séculos do cristianismo e justificadas com a finalidade de que “os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados”.

Na França, era típico o “pufe¹¹⁷” que continham versos de intenção humorística que surgem no século XIX em panfletos e pequenos jornais a partir de 1870. As burlescas francesas parodiavam os atos oficiais e pretendiam mostrar pelo avesso a realidade com gracejos rimados e sátiras pessoais. No Rio de Janeiro, com a imigração de franceses e o surgimento de cabarés típicos da classe popular francesa, o cômico servirá como exposição das contradições de classe. A cançoneta humorística como gênero brasileiro nasceu no Alcazar, como afirmou Machado de Assis em 1895¹¹⁸.

As atrizes francesas também consideradas prostitutas trabalhadoras, principalmente por sua atuação no *Alcazar Lyrique* inaugurado em 1860. Inicialmente *Teatro Gymnasio Dramático* em 1855 a companhia de Joaquim Heliodoro tinha temas sociais como pauta para os espetáculos mas sob a égide do dramalhão. Em 1862, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Cardoso Meneses, formam uma comissão para a construção de um teatro nos moldes modernos para representações dramáticas, o que não deu certo. Em face do gosto do público pelo teatro, foi inaugurado o Teatro Lyrico que permaneceu em atividade por vinte e três anos, seguido do teatro de opereta, exclusivo dos franceses. Com o Alcazar, Arnaud trouxe as companhias francesas e seu elenco, de gênero alegre e dançante. Com o câncã a ira dos moralistas fez o Alcazar fechar várias vezes e o chefe de polícia denunciava as imoralidades, perdições, desordens e conflitos.

Fizeram do Alcazar a perdição de muito homem respeitável e o atrativo constante da boêmia noturna. A simples menção do nome do teatrinho despertava apreensões e cuidados nas virtuosas esposas cariocas. Para as senhoras de boa roa aquilo era foco de imoralidade e das maiores torpezas. Sei de fonte muito limpa que um marido despojou a esposa dos brilhantes para leva-los em homenagem a Aimée (DIAS, 2012, p.116).

¹¹⁶ Tomás de Aquino ao rever o conceito de virtude aristotélico, mostra que embora a falta de fé seja um pecado, a tolerância cristã deve ser exemplo diante disso, pois na medida em que se tolera o ateu, se reafirma os valores cristãos. Assim, a tolerância seria um mal necessário à própria estrutura religiosa. (AQUINO, 2000).

¹¹⁷ Pouffer” significa gargalhar em francês.

Mas com o Alcazar, a prostituição de luxo se torna um elemento perturbador, pois tais atrizes passam a ser admiradas em contraste com as críticas de “depravação do gosto” ou “decadência da arte dramática”. A imagem francesa se torna negativa para as mulheres mas em contraste com as prostitutas pobres. Como mostrou Simmel, a prostituição da pobre não era respeitada frente a da rica, pois a rica era admirada nos salões. Suzana de Castera desfilava nas ruas em carro aberto elegantemente vestida, causando “inveja” as mulheres.

O Alcazar se tornou ponto de encontro de artistas e políticos e atraiu cada vez mais a aristocracia e a burguesia ascendente. Começam a partir daí as publicações destinadas a promover os teatros e clubes musicais.

Todas as camadas sociais participavam das apresentações teatrais, entretanto havia uma nítida segregação: as senhoras e senhoritas da elite frequentavam exclusivamente o Clube Fluminense, o Teatro Lyrico e o Derby Club, sendo-lhes vedado os espetáculos do teatro musicado pelo menos até o final do século XIX.¹¹⁹

Nos cafés-dançantes o comportamento do público era mais informal e os espectadores não eram os mesmos que frequentavam as salas de espetáculo destinadas ao drama e à ópera. O teatro de revista é um teatro da perversão, de reflexão perversa sobre o mundo, sobre o que não se pode falar, sobre os pecados cotidianos, sobre o comentar com humor, sobre a existência cotidiana. Tanto Arthur Azevedo, como Bastos Tigre e Moreira Sampaio escreveram e abusaram das imagens bacharelesca, com tipos e práticas da música popular através do cômico. A visão humorada, atual do cotidiano da época mantinha o interesse do público. Chiquinha inicialmente compôs músicas para as peças de Arthur Azevedo e Viriato Correa. Depois de outros autores que recorriam a ela pelo sucesso que a música fazia e “empurrava” as peças teatrais. Tocou em cafés- concertos e compôs posteriormente suas próprias operetas com letras e música. O conteúdo cômico, muitas vezes político não era especificamente o alvo de Chiquinha, que se preocupava no geral com o cômico do romance. O Teatro Varietés ou Recreio, inaugurado em 1880 promoveu o gênero opereta, mas inicialmente não obteve

¹¹⁹ Op. Cit. p. 119.

êxito, apenas em 1884 quando é montado o espetáculo de Moreira Sampaio a opereta se firmará como estilo teatral.

4.2.2: A revista e a modernização

O gênero de revista se inicia em 1859, com “As surpresas do Sr. José da piedade” de autoria de um funcionário do Tesouro nacional chamado Figueiredo Novais, com uma recapitulação dos principais acontecimentos ocorridos no ano anterior, 1858. Este modelo já era adotado em Portugal mas diferia das revistas francesas. Esta revista ficou em cartaz três dias até ser proibida pela polícia. O gênero se consolida mais tarde com Souza Bastos, que será o grande inovador e terá a companhia que inaugurará “A corte na Roça” de Chiquinha Gonzaga. A segunda revista só aparecerá em 1874, no Teatro Vaudeville, com Suzana de Castera, mas a revista fracassou. Só com a revista trimestral em vez de por ano, o espetáculo começa a pegar. Em 1884, o espetáculo “O mandarim”, apresentada no Teatro Príncipe Imperial, causou sensação, e introduziu caricaturas, fatos e pessoas. Depois, “O Forrobodó” que consolidou o gênero, com ridicularizações que causaram um escândalo, ao mesmo tempo arrancavam gargalhadas da plateia.

O Teatro de revista, como gênero pertencente ao teatro popular apenas no sentido de padrões estéticos populares, feito para o povo com padrões específicos de realização, improvisado, composto de fora par adentro, sem enredo contínuo e na busca do entretenimento tem no escracho a sua marca. A paródia e a sátira são os elementos presentes, temas repetitivos, sem cerimônia, que misturam musicais, comédias, monólogos, comentários irônicos, às vezes de pacto direto com a platéia, como piscadinhas e gestos de busca de cumplicidade. A palavra no teatro de revista tinha um impacto muito forte, então o ritual de gesto exercia um papel importante como fonte de linguagem alternativa. O teatro popular no Rio trabalhou com a bufonaria e se ligou aos vaudevilles, operetas, burletas. A partir do final do século XIX, a palavra será mais importante e a crítica política se fara mais ativa, assim como os efeitos sonoros de orquestração e os figurinos. Das fantasias e figurinos

dos teatros e das fantasias *a la carnival* nos bailes tradicionais, o fim do século XIX viu nascer cordões de bairro que saíam pelas ruas batucando músicas locais.

Os clubes carnavalescos começaram a se multiplicar, contrapondo o gosto aristocrático ao pequeno burguês nascente da cidade. Achava-se graça, sobretudo para disfarçar a falta de dinheiro, segundo os jornalistas da época na imprensa carnavalesca¹²⁰. Como afirmou Bourdieu, os eufemismos práticos são uma espécie de homenagem que prestamos à ordem social e aos valores que ela celebra, mesmo sabendo que ela está destinada a ser ridicularizada e neste sentido o carioca fazia anedotas de tudo. Os acalorados debates acerca da identidade nacional brasileira tinham como objetivo integrar o Brasil seguindo a perspectiva de um país moderno e civilizado aos moldes europeus.

Tanto a abolição como a República provocaram tomadas de posição em relação ao negro e aos ex-escravos. O pensamento intelectual da Belle Époque era voltado para a europeização de nossos costumes, assim as manifestações musicais populares foram amplamente desvalorizadas pelos intelectuais da época. Em contraste, o surgimento de músicos ex-escravos que não possuíam estudos musicais e “tocavam de ouvido” eram plenamente valorizados.¹²¹

A França fornecia o modelo inspiratório de toda a arte tradicional, enquanto os costumes populares eram compreendidos de “fora” como exóticos ou segundo o olhar europeu. Junta-se a isso a ideologia do branqueamento e do evolucionismo social. Caminhavam junto, portanto, este movimento intelectual “Brasil tem que ser a França” e a produção de música folclórica e popular que passou a criar um espaço de valorização para a fusão cultural. As músicas “mestiças”, como o Kilundu e o Maxixe, assim como as polcas e choros se difundiam nos teatros e carnavais, assim como seus compositores, em grande número oriundos do funcionalismo público. Pode-se afirmar que a música se tornava aos poucos uma forma de ascensão social para os afrodescendentes, tanto economicamente mas também em prestígio e status. Mas ainda assim havia repressão ao que se considerava o mundo subterrâneo da música popular.

Frente à polícia, o povo se unia, pois estava em jogo a honra da pequena república ou comunidade, como os cortiços. Os literatos e geral se voltavam para

¹²⁰ TINHORÃO, 2000.

¹²¹ LIMA BARRETO, vol. 1, 1983.

Paris, com poucas exceções, como Lima Barreto e Euclides da Cunha. Paris era o modelo e a cidade foi modificada segundo este padrão. A reforma, entretanto não foi apenas externa, mas também interna: queria se reformar o brasileiro, sua “promiscuidade, europeizá-lo, civilizá-lo. Só que para isso, teriam que dar conta do “problema” do “embranquecimento” do país, questão que envolvia o racismo e a escravidão, agora motivo de vergonha nacional, o que era oposto ao ideal de civilização almejado pelas elites locais.

A abolição passa a ser tema diário nos jornais, revistas e está presente em cada esquina nos cafés e confeitarias da cidade. Intelectuais de classe média se tornaram propagandistas da República com ideais de quebra de tradição e mudanças sociais. Entretanto, estas mudanças não se dariam de baixo para cima, como mostra José Murilo de Carvalho, pois a cidade “não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva.” Muito além da ideologia do branqueamento, o mestiço é aquele que expõe a realidade social que no nível simbólico da busca da identidade brasileira.

Para Renato Ortiz, embora a escravidão colocasse certos limites para o desenvolvimento da nação, a transformação da categoria raça para cultura possibilitou a inserção do mestiço como figura simbólica nacional. As cidades foram tradicionalmente o lugar clássico de desenvolvimentos da cidadania¹²². Ser cidadão é ser habitante da cidade, e isso é libertar-se do regime feudal. O burguês foi o primeiro cidadão moderno. O Rio de Janeiro do Segundo Reinado era o centro da vida política. A abolição lançou o restante da mão de obra escrava à massa de desempregados e sub-empregados. O rápido crescimento populacional e o acúmulo de pessoas sem ocupação, que viviam entre a legalidade e a ilegalidade. Gente desocupada, considerada como perigosa, como prostitutas, malandros, ciganos, ambulantes, pivetes, engraxates, As principais contravenções eram a vadiagem e a embriaguez. Além disso, a sujeira e as péssimas condições de saneamento geravam a febre amarela, malária e tuberculose.

Durante o século XIX a sociedade brasileira sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo, o incremento de uma vida urbana que oferecia novas alternativas de convivência social: a ascensão da burguesia e sua

¹²² CARVALHO, 2010.

nova mentalidade reorganizadora das vivências familiares e domésticas¹²³, do tempo e das atividades femininas e da sensibilidade e das formas de pensar o amor. Presenciamos neste período uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade.

O cronista Luiz Edmundo (1957) descreve um Rio de Janeiro no século XVIII totalmente desorganizado, sem muitas regras sobre a ocupação dos espaços: ruas sem plano e usadas pela população e moradores das casas sem limites definidos a arquitetura se desenvolveu fazendo da rua uma serva da casa.

Rio de Janeiro de ruas estritas, de vielas imundas, quase sem árvores para fazer a sombra das calçadas! Na parte central, suprimindo a fronte consoladora do arvoredo, toldos de lona e uma floresta sem fim de tabuletas. Feito em paralelepípedos alinhados, o calçamento das ruas principais queima quando da curva azul do céu o soldar já forte. Por ele anda mal o homem de pés descalços. Os passeios são de lajes sólidas e altas, mas quase todos fendidos ou desbeijados pelo assalto contínuo da roda do veículo, descontrolada e bruta, forrada em aros de metal.

O processo de modernização do Rio de Janeiro foi intensificado pela emergência da República, com as ideias de civilização e de europeização da capital em oposição à velha cidade estão entre as primeiras intenções do novo regime político. Surgem novas atitudes em relação às pessoas e situações. As ideias liberais têm longa tradição no Brasil. Desde o século XVIII as ideias de soberania do povo e a igualdade de todos perante a lei aparecem como reivindicações ordinárias. Isso ainda não abrangia os direitos da mulher, os quais permaneceram sob a égide do patriarcalismo.

As teorias filosóficas tidas como abstratas deixavam ocultos os diferentes sentidos que lhes eram atribuídas, assim como as questões de poder que não entravam em pauta no que se refere à atribuição de direitos. O liberalismo moral no Brasil, portanto permanecia longe da prática ou apenas como instrumento daqueles que detinham a priori os direitos de concebê-lo e pô-lo em prática da maneira que conviesse aos seus interesses. Ao contrário do liberalismo burguês europeu, no qual houve uma luta contra a aristocracia e a realeza, na realidade brasileira a escravidão foi a forma de inserção no capitalismo. Ser liberal no Brasil no século XIX era ser

¹²³ PRIORI, 1997.

contra a metrópole Portugal e seu controle sobre o comércio brasileiro. Apenas dentro deste contexto se reivindica liberdade de expressão e de pensamento, isto é, no que concerne aos interesses comerciais e de mercado frente ao colonialismo português.

Autoridades públicas tinham como função limitar o mau uso da casa estabelecer uma nova atitude em relação às ruas, isto é, sua valorização. Com isso, o lugar público ganha, então um significado oposto ao do uso particular. Começa a ser governado o espaço público por um novo interesse, o público. Medidas higiênicas contribuíram para a nova face da vida social urbana e o discurso médico colaborou para a construção de novos conceitos de vida familiar e higiene.

A república não produziu uma ideologia própria, mas misturou alguns ideais europeus ao liberalismo econômico brasileiro. Em contraste, na Europa, a opressão das instituições, como o Estado ou a Igreja, perdeu sua justificação intrínseca, levando ao ideal de liberdade individual. À noção de igualdade natural dos indivíduos somou-se a de que restrições sociais eram artificiais ou arbitrárias.

No Brasil, esta concepção de natural como unidade ou essência humana, e por isso válida para todos igualmente, esteve durante muito tempo em convívio simultâneo com as restrições culturais. Embora o direito natural tentasse legitimar a justificativa para a igualdade e a injustiça das contingências sociais arbitrárias, a descrença portuguesa neste mundo e posteriormente a descrença popular na justiça institucional não permitiu o desenvolvimento de uma ideologia da coisa pública. À frente dos propagandistas da República estavam os intelectuais de classe média. O alto índice de imigração também foi responsável pela quebra de tradições, costumes e mudanças sociais. A cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva ou cultural.

Embora proclamada a República sem a iniciativa popular, o novo regime despertou certo entusiasmo entre os excluídos. Concordando com José Murilo de Carvalho sobre a ampliação do conceito de cidadania, Martha Abreu investigou os novos caminhos encontrados por agentes sociais para a criação de canais de participação e exposição de divergências e exigência de direitos a partir de dois artistas, um da música, outro do teatro. O primeiro, Eduardo Sebastião Neves Eduardo das Neves - o crioulo Dudu como era conhecido - era cantor de sucesso no final do século XIX. Sua produção musical era voltada para temas da política e da nação e não eram só canções satíricas da política, mas também valorizavam

heróis republicanos e datas nacionais. O segundo, Francisco Correa Vasques trabalhou no Teatro Ginásio diante do impacto do Alcazar para arrebatar plateias como ator e autor de cenas cômicas. Abreu (2007) mostra que Vasques, através de monólogos cômicos e imitações, encontrou uma forma bilontra de fazer e discutir política. Ambos contribuíram para o sucesso de gêneros ligeiros representando uma concepção de teatro que apostava no entretenimento da plateia por meio da dança e da música.

Chiquinha vendia suas músicas de porta em porta e participava de festivais artísticos no intuito de conseguir a compra de alforrias. Como ativista, Chiquinha serviu às campanhas libertadoras e condenava o atraso social brasileiro. O reconhecimento de sua obra e não dela mesma começa a crescer. Seu talento era o passe para ingresso num mundo de homens compositores brasileiros que começavam a surgir. Vendendo suas músicas e dando aula de piano, consegue comprar a liberdade de um escravo músico e arrecadar fundos para encaminhá-los à Confederação Libertadora de compras de alforrias¹²⁴.

Com a abolição, Chiquinha foi reconhecida pela sua participação como abolicionista ao lado de José do patrocínio, que justifica a participação de Chiquinha:

(...)por que os fados, no casamento lhe haviam sido adversos, tivera de remar contra a maré, fazendo-se professora...isso contudo não lhe abatera o ânimo forte nem a afastara do grande movimento popular, formara destemerosamente ao lado dos abolicionistas¹²⁵.

Dedicou-se a partir daí à causa republicana e se tornou companheira de Lopes Trovão, um inflamado orador republicano, figura popular na cidade. Com o fim do Segundo Reinado, e o nascimento da República, alguns militares se revoltam e é decretado estado de sítio. Ao compor uma música para tal evento, Chiquinha tem ordem de prisão decretada e suas músicas são rasgadas. Embora Chiquinha nada tenha sofrido por conta do seu parentesco com pessoas ilustres, suas músicas sobre tal evento foram inutilizadas.

¹²⁴ Sociedade Brasileira contra a escravidão fundada por Joaquim Nabuco e José do Patrocínio em 7 de setembro de 1880. (PATROCÍNIO, 1996).

¹²⁵Idem.

4.2.3. A imprensa popular

Chiquinha Gonzaga convivia diariamente com jornalistas e fez dois de seus melhores amigos, Raul Pederneiras e Viriato Correia com quem posteriormente fundaria a SBAT. A preocupação com os direitos autorais sempre foi decisiva na vida de Chiquinha, até por quê, como mulher teve dificuldades de se provar como musicista. Alguns maestros e editores haviam sugerido colocar o nome de um homem ao invés do seu, mas Chiquinha jamais aceitou esta hipótese. Além disso, muitos duvidavam que suas músicas fossem suas devido a qualidade, que seria de se esperar, fosse de um homem, como Nazareth, por exemplo.

O convívio com jornalistas se deu sobretudo em consequência do fato de que muitos era também escritores, teatrólogos e críticos das peças de teatro e dos espetáculos que ocorriam na cidade. Com a proliferação dos pianos e a recuperação dos violões, a música será componente necessário dos teatros que também se proliferam no Rio de Janeiro. Raul Paranhos Pederneiras escrevia para O Tagarela, O Malho e Fon Fon e Viriato Correia foi membro da Academia Brasileira de Letras, com várias peças para o teatro de costumes ao lado de Martins Pena. Produziu a comédia “Juriti” com Chiquinha Gonzaga, assim como crônicas e contos.

O ambiente artístico caminhava em conjunto com o literário e o jornalístico, formando uma rede de divulgação e legitimação das obras produzidas e influenciando o gosto popular e mais tarde o conservador. Em 1914, a primeira dama Nair de Tefé convocou o poeta Catulo da Paixão para acompanhá-la em uma apresentação de “O corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete. A primeira dama considerava essa a música mais brasileira e causou um alvoroço por tocá-la, primeiro por que foi usado um violão, instrumento reabilitado por Chiquinha e segundo por ser um maxixe, gênero considerado indecente. As críticas no Congresso Nacional ecoaram pelo auditório, como “a mais chula, a mais baixa e grosseira de todas as danças selvagens”.¹²⁶

O século XIX viu nascer as dezenas de periódicos semanais, os jornais de notícias e as editoras de livros e partituras. As editoras musicais no Rio de Janeiro, como a Lyra d’Apolo de Thiago Henrique Canongia e posteriormente Viúva

¹²⁶ O discurso proferido por Ruy Barbosa foi seguido por alguns mas também recebeu críticas de outros políticos que apoiavam o estilo como eminentemente nacional.

Canongia ou a Casa Arthur Napoleão e Miguez e posteriormente a Irmãos Vitale foram as editoras do século XIX nas quais Chiquinha pode publicar suas músicas. Thiago e Emília foram portugueses que se estabeleceram no Brasil como comerciantes. Thiago era músico e publicou suas próprias músicas. Thiago fundou a Lyra d'Apolo, famosa por publicar partituras de músicos populares. A casa de Canongia inicialmente era direcionada por seu marido, Thiago que falece em 1872, o que leva sua esposa, viúva, Emília Canongia a levar o negócio adiante. Chiquinha foi a primeira mulher a publicar suas partituras nesta casa, gerida por uma mulher. Talvez este fato tenha facilitado sua publicação, ainda mais com os nomes que assinavam embaixo a popularidade de Chiquinha nos teatros. O estabelecimento musical criado pelos afinadores de piano Eduardo e Francisco Buschmann em 1873, e tendo como sócio, a partir de 1881, Manoel Antônio Gomes Guimarães, também comerciante com loja de música foi um dos grandes publicadores e editores da obra de Chiquinha Gonzaga.

Posteriormente, Chiquinha passa a publicar na Casa Arthur Napoleão de impressões musicais. Chiquinha havia sido aluna de Arthur Napoleão e já em 1880, quando passa a publicar nesta casa, goza de fama e de múltiplas reedições de suas partituras. Até meados dos anos 20 Chiquinha publicará nesta casa até publicar pela Irmãos Vitale. As editoras musicais no Rio de Janeiro foram resultado da ascensão do piano como instrumento que se popularizou para todas as classes. Músicos que se estabeleciam no país abriam comércio diante da demanda por publicações de músicas que faziam sucesso no momento.

A ampliação das editoras e tipografias fez surgir frente ao jornalismo oficial¹²⁷, revistas que fizeram face ao jornalismo empresarial, com o objetivo de retratar o cotidiano com imagens chamativas, coloridas que cativavam os leitores¹²⁸. *O Tagarela*, *A Comédia Social*, *A carapuça*, foram revistas satíricas dos costumes tradicionais, enquanto *Fon Fon*, *O malho*, *Selecta* e *Para Todos* foram algumas das revistas que valorizavam o “moderno”, o “ser brasileiro”, assim como divulgavam o trabalho e o comércio de artistas, editoras e teatros. O modernismo no Rio começou com os simbolistas que, como críticos da razão moderna,

¹²⁷ Frente ao jornalismo oficial, a imprensa pasquineira e posteriormente a imprensa carnavalesca será a concentração de homens pobres pouco escolarizados que através do sensacionalismo procurará mobilizar o homem comum.

¹²⁸ LINS, 2010.

buscavam o inconsciente, e com isso contestavam a tradição nacionalista e positivista brasileira. A revista *Fon Fon* foi o símbolo do moderno no Brasil, da recém chegada do automóvel. O motorista do carro é o jornalista, que logo anuncia, satirizando que “a prefeitura sumiu nas últimas enchentes...”¹²⁹.

Raul Pederneiras denunciava com “charges,” caricaturas, e poemas cômicos as ambiguidades e preconceitos sociais¹³⁰:

É moda a comprida sola
Num salão ou numa rua,
Mas é costume, na praia,
Que a dama saia sem saia,
Em prestações, quase nua...

Se vai sentada no bonde,
Aparenta um ar sisudo,
Puxa a saia, a perna esconde ...
Mas, na praia e não sei onde,
Mostra a perna e quase tudo ...

Na rua enrubesce, cora,
Se um nada ofende a figura;
Isso é por ora, ou por hora,
Compostura é cá por fora,
Na praia é descompostura

O novo costume ensosso
Progride de dia em dia
E aumento mais o alvoroço,
Porque o nú em carne e osso
Exige fotografia.

Muitas damas, nas revistas,
Em grupos bem detalhados,
Mostram-se quase nudistas,
Aguçando mais as vistas
Dos velhos desamparados ...

Com tal gosto manifesto,
Não deve a dama ter gana,
Se a gravura der no texto:
— "As lindas coxas e o resto
da senhorita Fulana”.

Como o tempo é de expansão,
Há fundadas esperanças,

¹²⁹ *Fon Fon* surge em 1907 com 100 mil tiragens e com proposta humorística.

¹³⁰ Poema cômico “Pouca Roupas” in **Musa Gaiata**. Cf. Hemeroteca digital.

Do nu entrar em salão,
Uma vez que os nus estão
Expostos nas vizinhanças...

Que vale o traje comprido
Se o recato nunca poupa?
— Acho muito divertido
Trazer na rua escondido,
O que já vimos sem roupa ...

A polêmica das sátiras gerava em jornalistas formados que exerciam o ofício também como escritores, muita crítica e revolta em nome do jornalismo sério. Lima Barreto na boca de Isaías, denuncia o que considera o caráter medíocre do jornalismo na busca do escândalo, na forjação e criação de crimes para causar alvoroço com isso multiplicar vendas. “Se decaíam um pouco, logo procuravam um escândalo, uma denúncia, um barulho em falta de artigo violento fosse quem fosse. Havia na redação farejadores de escândalos: um para os públicos; outros para os particulares”¹³¹.

Alguns autores consideram aspectos positivos na influência dos meios de comunicação na vida social. O horizonte dos indivíduos se amplia ao entrar em contato com uma vida mais extensa e variada. A função essencial do jornal é servir como boletim de novidades e como meio de intercâmbio de ideias através da publicação de entrevistas, discursos, etc. Desta forma se torna indispensável para a organização da opinião pública.¹³² O fato de absorvermos muitas informações e notícias não significa necessariamente uma degenerescência de nosso pensamento, mas sim que estamos abrindo o universo informacional. Embora Cooley (1980) perceba alguns aspectos negativos, ele defende que o jornal tem o planejamento de entreter e despertar emoções superficiais, que de alguma maneira amplia a sociabilidade e sentimento comunitário. Além de estabelecer um padrão popular mínimo de moralidade. Por outro lado desenvolve a superficialidade e o lugar comum, concordando com Eco, sobre a esfera do pensamento.

Para Sapir (1980), a comunicação pode ser compreendida como uma trama extremamente complexa de entendimentos parciais ou completos entre os membros

¹³¹ LIMA BARRETO, 2001.

¹³² COOLEY, 1980.

das unidades organizatórias de diferentes graus. A sociedade é estimulada diariamente e renovada por atos individuais de natureza comunicativa¹³³. Os atos individuais de comunicação em comum possuem alguns traços de referência persistentes. Se entendermos a estrutura social de acordo com um aparelhamento fonético de símbolos compartilhados que determinam cada referência social, podemos ver que a função da linguagem é articular e racionalizar o conteúdo das comunicações informais nos desenvolvimentos da experiência do indivíduo. A soma total dos novos atos e significados implicitamente possibilitados por determinados tipos de comportamento social constituem a “sugestão social”. O artista, enquanto se utiliza da linguagem para articular algum conteúdo, muitas vezes implícito, sugere socialmente a renovação que está inarticulada. É função primordial do artista neste sentido, articular as intenções mais sutis da sociedade, aquelas não formuladas.

Tarde (2005) mostrou que a imitação é o princípio constitutivo das comunidades humanas na medida em que seres humanos são uma coleção de seres que estão se imitando entre si. A imitação compulsória ou espontânea, inconsciente ou não transforma a descoberta individual em fato social. O futuro de uma inovação é a sua propagação. A idade moderna pressupõe certa autonomia individual mas as ideias e opiniões assim como os gostos não se tornaram espontâneos. A opinião se propaga mais rápido ou mais lentamente de acordo com a sugestão emitida e a nova opinião pode ir no mesmo sentido de uma opinião existente já partilhada por um grande número ou pode contradizer a opinião dominante e produzir uma interferência-luta, substituindo aos poucos a opinião dominante.

A vida social passa a adquirir a forma das mudanças de opinião, da eterna sucessão da opinião pública, de uma verdade social a outra. A opinião comum como verdade social e como consequência como identidade social levaria para Tarde à opinião integral. O público e a opinião pública para Tarde não são conceitos políticos, mas sociológicos ou psicossociológicos de opinião partilhada.

Neste sentido, o vínculo entre as pessoas que leem os jornais é a convicção, ou a consciência comum que cada um deles possui de uma ideia. O leitor tem menos consciência do que o jornalista da influência persuasiva de que faz o jornal. A imprensa periódica permitiu formar um agregado muito superior cujas unidades se

¹³³ SAPIR, 1980.

associam mais estreitamente sem jamais terem se conhecido. A difusão dos meios de comunicação e nela a primazia do jornal possibilitou que as informações fossem propagadas por todo globo no que elas têm de interessante subjetivamente ao redator e objetivamente ao que ele persegue enquanto profissional. Os jornais começaram por exprimir opinião inicialmente com mexericos, discussões e discursos. O papel social da imprensa se mostra mais claramente na formação do nosso nacionalismo na medida em que uma cidade se torna mais internacionalista.

Pasquim vem do italiano “paschino”¹³⁴ que significa sátira por escrito pregado nas ruas e portas, mas o sentido, no Brasil era usado no pejorativo, significava aquele que difamava. Os pasquineiros Atuavam na esfera pública, com intrigas e difamações, atacavam a todos, do monarca ao chefe de polícia. Muitos foram presos ou assassinados: em geral eram membros da classe média urbana, tipógrafos e jornalistas pouco prestigiados. Os periódicos saíam duas vezes na semana e continham no geral quatro folhas. Um deles, *O corsário*, ficou muito famoso na década de 80 ano em que vários outros pasquins surgiram. Muitos estavam ligados ao movimento republicano abolicionista, à questão religiosa, à revolta do vintém e à reforma eleitoral de 1881. De certa forma, estes periódicos denunciavam o que consideravam abusos da corte ou do império e faziam a mediação entre o “povo” e o poder.

Assim como o ambiente musical prescindia de reuniões em cafés ou confeitarias, os jornalistas também se encontravam e essas associações se devem em grande parte por conta da recente urbanização, principalmente com o surgimento do bonde e da Gazeta. A circulação na cidade se tornou possível com os bondes e a gazeta “veio no encalço” como afirmou Machado de Assis¹³⁵. Muitos críticos dos pasquins denunciavam seus ataques pelo objetivo venal, que só queriam vender, causar alvoroço e com isso vender mais. Ninguém também admitia que lia os pasquins, mas a curiosidade era tanta para saber se o próprio nome estava lá estampado com alguma “mentira”, que muitos corriam para comprar no fim da tarde escondido para ler em casa. Os leitores de oposição ao governo liam para o povo que assim ficava sabendo o que diziam as gazetas. Os meios de comunicação dirigidos especificamente a um determinado público, como uma faixa etária ou sexo podem ser interpretados como estratégia mercadológica ou como objetivo do

¹³⁴ ARAÚJO, 2012.

¹³⁵ A semana, crônica na qual Machado afirma que o bonde surge em 1868.

jornalista, mas as funções básicas no geral, são informar, persuadir, divertir ou ensinar. Para Charles Wright¹³⁶, os objetivos da comunicação de massa compreendem a coleta de informações, sua interpretação, seleção, transmissão da própria cultura, valores e normas sociais e entretenimento de um grupo ao outro.

Umberto Eco, mostra alguns pontos positivos da divulgação de massa que em princípio, promoveria a democracia em amplo aspecto, em especial do conhecimento e proporcionaria entretenimento e lazer para as massas trabalhadoras, assim como a cultura seria enriquecida com mais informações, inclusive de atos corruptos políticos. Negativamente, Eco vê que os jornais podem passar uma perspectiva acrítica da sociedade, na medida em que a ênfase dada aos jornais é a-histórica, sempre atualizada, nova do presente. Além disso, colabora por construir um ambiente social homogêneo, superficial, posto que nivela por baixo o conteúdo transmitido a fim de atingir o interesse mercadológico.

Além dos escritos jornalísticos, a caricatura¹³⁷ recém surgida no Brasil colaborou para a propagação dos pasquins. As imagens caricatas, que realçavam algum ponto percebido pelo autor como digno de importância, suavizavam as falas mais raivosas dos pasquins. O humor suavizava assim os aspectos mais duros da realidade denunciada. Os pasquins também se mostravam a favor do desenvolvimento da cidade e eram contra a escravidão o que de certa forma tinha uma função pedagógica para a sociedade. Às vezes eram exagerados, com insultos, xingamentos e até brigas físicas¹³⁸. Embora anônimos, com nomes fictícios durante os primeiros anos, a polícia conseguia descobrir quem eram e a quem se dirigiam, pois os apelidos disfarçavam pouco e tinham como objetivo que qualquer um pudesse receber a mensagem. Pouquíssimos eram elogiados nos pasquins. Lopes Trovão talvez tenha sido uma exceção, mas nem Capistrano de abreu nem José do Patrocínio escapou da ridicularização.¹³⁹ Entre 1880 e 1883 vários pasquins surgiram, inclusive um mais brando que expunha suas intenções logo na primeira página: “defender o pequeno contra o grande; adotar com todas as veras a ideia de

¹³⁶ http://repository.upenn.edu/asc_papers/94/

¹³⁷ Lanterna Mágica, a marmota fluminense, a marmota na corte, etc.

¹³⁸ LUSTOSA, 2000.

¹³⁹ Capistrano foi ridicularizado a respeito da sua “higiene pessoal” e José do Patrocínio por ter se casado com uma “branca”.

completa abolição dos escravos; tratar de todas as questões sociais de interesse geral (...)¹⁴⁰.

Estes jornalistas ao mesmo tempo que se faziam como “apóstolos da liberdade”, tanto frente à corte quanto à Igreja, guerreavam entre si, com acusações mútuas de calúnia e infâmia e também por aquilo que consideravam como falta de caráter nacionalista. A autoridade pública, querendo resguardar a monarquia decadente proibiu figuras que satirizassem ou aludissem a pessoas específicas e determinadas autoridades e funcionários públicos, como militares e eclesiásticos. Mas a imprensa reagiu em peso à imposição de medida policial: “o carnaval regulamentado!”. Da sátira aos poderosos, passa-se a satirizar policiais e seus excessos, e com isso irrompem conflitos rotineiros entre a polícia e os civis que o satirizam. O excesso policial era comentado no dia a dia, sempre se comparando o fato de que a polícia deveria estar ocupada com ladrões – ratoneiros e não com bisnagueiros – aqueles que praticavam o entrudo no carnaval.

Enquanto isso, nos jornais pasquineiros e oficiais, Chiquinha tinha seu nome comentado todo o tempo¹⁴¹. Participava nos meios artísticos, boêmios e políticos e era exposta assim a todo tipo de comentário. Se recebia elogios por suas músicas, sua condição de mulher era condenada. No caso da Chiquinha Gonzaga havia dois mundos de trânsito possível: um tradicional para homens e mulheres e um popular apenas para homens. Ela pode ser considerada uma inconformista com sua condição social, optando pelo popular, rejeitando a própria sujeição às normas tradicionais.

O principal na arte popular é o padrão de qualidade da música, não o local ou instituição que a rege com determinadas normas e critérios que não são outra coisa senão a primazia da estética padrão europeia. A arte popular em conjunto com seus meios de divulgação e crítica aos parâmetros de Corte gerou a reivindicação de uma condição igualitária pelo trabalho artístico¹⁴².

Em pouco tempo, Chiquinha se consagrou uma maestrina, compondo partituras populares que se identificavam com o gosto popular. A partir de 1885, Chiquinha gozará de estabilidade, sucesso e respeito pelo seu talento e trabalho. O sucesso de “A Mulher-Homem” foi reproduzido várias vezes. Em especial, em um trecho, Chiquinha parece se definir: “Na forma e no pensamento sou um ser

¹⁴⁰ Tagarella, 05 de novembro de 1880

¹⁴¹ Caixas de jornais IMS

¹⁴² BECKER, 1977.

insexual”. O período de maior produção foi nas duas últimas décadas do século XIX. Chiquinha enfrentava o conservadorismo estético da época ao reabilitar o violão, conciliá-lo com o pandeiro e o piano e executar músicas com letras provocadoras, satíricas e recheadas de elementos populares. Atraiu a atenção do maestro Carlos Gomes, o que significou apoio e respeito perante os músicos ditos eruditos da época. Sua música, em especial os maxixes – berço da nacionalização da música popular - eram irrepreensíveis e cada composição de Chiquinha virava presente ou dança em bailes cafés e clubes.

Onde se estivesse se ouvia Chiquinha Gonzaga, frequentadora de rodas boêmias, compositora de títulos provocadores¹⁴³. Com a morte de Callado, amigo e protetor, Chiquinha se volta para o Teatro de Revista, com composições ligeiras e alegres que ganham as ruas e se popularizam. Em sua estreia como maestrina da opereta “Corte na Roça”, embora com censuras, sua música foi aclamada pela originalidade e graciosidade, mas em muito por conta do caráter nacional. A crítica conservadora taxava sua música como indecente, em parte devido às danças como o maxixe e o lundu. Entretanto, Chiquinha possuía amigos jornalistas e políticos que saíam em sua defesa.

¹⁴³ “Atraente”, “Sedutor”, “Harmonias do coração”, “Catita”, “Desejos”, “Manhã de amor”, são alguns títulos de composições de Chiquinha que causavam furor à época.

4.2.3.1. O surgimento do carnaval

As grandes sociedades carnavalescas surgiram entre 1850 e 1860, as mais prestigiadas continham foliões ricos que incluíam carros alegóricos e fantasias luxuosas enquanto as sociedades mais simples carregavam as críticas políticas e os costumes. Os carros muitas vezes circulavam lado a lado, o que não significava que o carnaval fosse um momento igualitário. Cronistas e literatas se empenhavam em instituir o que seria um carnaval “verdadeiro” à moda de Nice, Paris ou Veneza, exterminando os limões de cheiro e as bisnagas. Julgavam os desfiles negros que cantavam em línguas africanas como indignas. A elite carioca se assustava com as marchas de entrudo com grandes “filas de negros lideram a passeata” tocando instrumento e “marchando militarmente como se fossem atacar”, com uma multidão gritando e gesticulando atrás.

As máscaras em tese esconderiam a identidade individual mas não escondiam o status social. Mascarados a cavalo olhavam de cima aqueles que brincavam e se insultavam por trás das máscaras. Muitas ofensas eram diretas, outras eram insultos e piadas, que tinham o intuito de levar ao ridículo um desafeto ou outro. Ainda assim, as piadas eram classificadas conforme à hierarquia social, entre pilheria fina e pilheria de calão. Às vezes as reações eram furiosas e a imprensa oficial comentava que as “senhoras de família” não saíam mais de casa com medo das brincadeiras de inconvenientes, ou da satirização que por sua vez era condenada pela Igreja católica.

Em 1864 uma das sociedades carnavalescas convidou para desfilar em seus carros alegóricos as coristas francesas que atuavam na época nos teatros da cidade. A presença das artistas das operetas francesas no desfile significou para alguns o “fim” da presença das famílias. A saída das famílias no âmbito do carnaval como feriado religioso abriu as portas para os boêmios cariocas que se misturavam entre os jornalistas, músicos e artistas em geral da noite do Rio. Uma das características que mais se mostrava nos jornaizinhos carnavalescos que surgiram era a ironia contra as figuras do padre - considerado hipócrita e libidinoso e do burguês - considerado como pretensioso ou acomodado somado ao estereótipo de uma visão mais ou menos livre sobre o sexo feminino. As caricaturas sobre a mulher se voltavam àquelas consideradas “perdidas” ou “públicas” frente às de boa família

que se mantinham no universo privado. O modelo aceitável da moral burguesa ainda estava preso a ideia de família e aquelas que não estivesse de acordo detinham um potencial subversivo preocupante para a sociedade da época. Como mostrou Maria Clementina Cunha, atirar limões era considerado pelos homens como uma amabilidade¹⁴⁴ vinda das mulheres, enquanto muitas na verdade consideravam este ato como um desaforo:

“Sou uma douda pelo brinquedo dos limões de cheiro. (...) e se lhe acerta no chapéu e o sujeito trata logo de tirá-lo da cabeça para ver onde acertou e nesse intervalo posso jogar-lhe outro, mesmo na calva... Jesus, quase morro de riso(...)quereis saber? São os dias em que eu saldo as minhas contas, e pagam-me à vista.”¹⁴⁵

Cabia à iniciativa das moças de família que se dedicavam assiduamente à preparação dos limões para jogar das sacadas das casas. Senhoras “elegantíssimas” atiravam copos de água gelada e refrescos sobre os cavalheiros. As escravas e as sinhás-moças passavam todo o tempo a fabricar os limões de cheiro, que era interpretado como um ideal amoroso visto que a brincadeira era a preferida das mulheres. Molhar, sujar para ridicularizar, este era o objetivo da brincadeira que muitas vezes não era bem vista. A polêmica não era tanto com as brincadeiras mas com o seu simbolismo, isto é com a possibilidade de quebra da hierarquia social. As descrições do entrudo nas ruas já mostravam a diferença entre quem estava incluído ou excluído na brincadeira. Brancos brincavam apenas com brancos e negros brincavam apenas com negros. Na falta de perfumes, negros enchiam limões com água barrenta e suja e jogavam uns nos outros. Com as máscaras, eventualmente a desforra acontecia e limites começaram a ser impostos para o fim do entrudo como ameaça social. Uma preocupação constante durante o entrudo era a fuga de escravos que aumentava muito nestes dias.

Compreende que seria perigoso acostumar a multidão ao desrespeito da lei e da autoridade, que se pode deixar de cumprir uma prescrição policial, nas próprias barbas da polícia, também pode fazer a mesma coisa às outras leis.¹⁴⁶

¹⁴⁴ CUNHA, 2001

¹⁴⁵ Op. Cit. p. 356.

¹⁴⁶ ASSIS, 1998.

A partir da segunda metade no século a criação de clubes carnavalescos, associações de foliões tinham além do objetivo de “extravasar”, o da conquista de espaço para o desfrute de grupos que tinham poucas opções de lazer e acesso aos teatros que eram frequentados pela sociedade de corte ou que detinham o signo de “pessoas de família” ou de “boa companhia”.

Com a decadência do entrudo e o ideal de imitar o carnaval europeu, a Rio de Janeiro seguia como sempre os modelos sociais europeus, em especial da França e da Itália, e o surgimento de bailes carnavalescos e clubes fechados novamente reforçou as hierarquias vigentes e a separação entre as classes socioeconômicas. Em pouco tempo o Clube dos Fenianos publicaria na recente imprensa carnavalesca em seu pufe de abertura de seu desfile que “era grande a capacidade de rebeldia do povo contra a opressão”.

A festa de rua era normalmente sem melodia, apenas em 1869 que a companhia carnavalesca “Coisa-Cômica” inicia uma paródia em ato único no qual cantam e dançam. As bandas tocavam as músicas de salão e nos salões os bailes eram fechados. Chiquinha escreveu músicas exclusivamente para a festa de carnaval ainda nestes moldes, como “Viva o Carnaval!!!”, que era uma polca ou o “Diabinho”, um tango carnavalesco, mas ainda não existia a música de carnaval propriamente dita ou música de Cordão cantada nos bairros onde se situavam. Chiquinha teve a idéia de compor uma música para o Cordão Rosa de Ouro, uma marchinha, simples mas que inaugurará o gênero e que mais tarde se tornará o símbolo do carnaval brasileiro. Assim surge Ó Abre alas! Entretanto a música não se tornou conhecida, o uso foi privativo do Cordão, só em 1904, antes de sua partida par Portugal, Chiquinha monta uma peça na qual a música se faz presente.

A oposição entre os clubes carnavalescos constituídos de intelectuais, literatos e jornalistas já mostrava a postura de carnaval do puff sem bisnagas e limões de cheiro e a condenação definitiva do entrudo. Esta mudança era entendida como evolução civilizatória, moral de que a sociedade era sensata nos jogos de Momo. Os bailes populares continuavam a ser objeto das notícias policiais até o fim do século XX, agora com piadas e charges a sua violência e diante do afastamento dos “senhores” a imagem do carnaval passou a ser consolidada pelo

puff civilizatório. A mudança de tom no carnaval também foi alvo de crítica, diante da hierarquização que em tese o carnaval do tipo anterior não sofria:

E sabes quem matou o carnaval do Rio de Janeiro? Foram as sociedades carnavalescas. No bom tempo, andavam mascarados pela cidade, cuidava-se então mais da originalidade da idéia do que da riqueza do vestuário(...) daí provinham duas vantagens: ser a festa mais alegre e ao alcance de todos¹⁴⁷.

DaMatta mostrou como a cultura hierarquizante que nos é característica detém uma dicotomia como pano de fundo no qual a pessoalidade e a impessoalidade, o público e o privado situam as pessoas nos seus “lugares”. O ritual do carnaval, neste sentido se torna o momento de trazer às claras o que fica implícito na realidade social, que é a hierarquia e as formas de dominação. Enquanto no entrudo as hierarquias eram mais visíveis devido ao caráter mais marcado das classes sociais, quando surge o carnaval nos termos como hoje o conhecemos, o avanço civilizacional e a fusão entre diferentes classes a hierarquia se torna implícita e o ritual carnavalesco neste sentido explicita o que está por trás, eufemisticamente sublimado no dia a dia. O pobre se torna rico, o homem se veste de mulher e com isso comemora-se a liberdade e a desordem, na qual todos seriam iguais.

Chiquinha inverteu o papel que lhe era atribuído e ironicamente se tornou a mãe do carnaval, a primeira compositora de uma canção carnavalesca. Além de compor, Chiquinha compôs para o gênero cômico primordialmente, participava das rodas de discussões políticas e emitia sua opinião assim como qualquer homem. Nas composições, as valsas e tangos de caráter mais melancólico eram cantadas para o homem cantar a sua amada e não o contrário. No gênero cômico, a mulher e o homem falavam, e em algumas a mulher mulata é quem dá as cartas...

Sou mulata brasileira feiticeira, frutinha nacional.
Sou perigosa e matreira, Sou arteira
Como um pecado mortal.
Para provar o gostoso delicioso sabor que esta fruta tem
Todo mundo anda ansioso e
Que guloso está seu guarda também!¹⁴⁸

¹⁴⁷ In Ecos da Folia. Texto de Olavo Bilac, “Carnaval” em Ironia e piedade.

¹⁴⁸ Trecho de Forrobodó

5

Ô Abre-alas: a agência e a arte.

5.1. O desenvolvimento do self e a crítica feminista

A personalidade humana como tema na Sociologia passou a ser entendida como parte de um processo social que dá forma a cada pessoa principalmente através do viés teórico da interação comunicativa. A partir de Mead (1967) e a relação I e Me, a consciência individual é compreendida como um fluxo do pensamento oriundo da relação dinâmica entre uma pessoa e seu ambiente significativo. Embora Mead mantenha a reflexividade como a essência da personalidade humana, entende que a distinção entre o eu e o mim se relacionam com a experiência social. Enquanto o eu seria a reação do organismo às atitudes do outro, o mim seria a série organizada das atitudes do outro que ele assume através do intercâmbio comunicativo.

Numa interpretação temporal, as pessoas nasceriam dentro das estruturas sociais que não criaram e seriam constrangidas pelo “outro generalizado”, isto é, pelas normas, costumes e leis que influenciariam suas ações. Este super ego estrutural faz parte do mim como elementos constitutivos. Assim, quando os atores humanos estão mergulhados nas experiências sociais que lhe modelam o ego, cada eu individual possui simultaneamente liberdade de ação e escolhas, respondendo à sociedade, transformando-a ou confirmando os padrões estabelecidos já padronizados.

Sua conjugação teórica resultou em uma concepção de self que é inacessível sem o componente normativo, na medida em que pressupõe um agente capaz de valorar o que lhe está ao redor e o ato de valorar como ato social constitutivo da estrutura é o ato social fundamento para a ação do self em relação ao outro. Habermas e Taylor reanalisaram a concepção de Mead de self, muito embora com objetivos díspares¹⁴⁹. Enquanto Habermas desenvolveu um self fundamentado nos

¹⁴⁹ Habermas reinterpretou Mead em sua teoria da ação comunicativa para passar para uma análise psicológico de desenvolvimento moral do self ao mesmo tempo que reformulou os paradigmas da Sociologia segundo a virada linguística, de acordo com a interação comunicativa. Cf. HABERMAS,

atos da fala e no desenvolvimento moral que é construído psicologicamente, Taylor atribui à agência. Taylor (1985) se pergunta o que seria esta capacidade de avaliar nossos desejos, esta forma reflexiva sobre nós mesmos. A partir daí, diferencia duas formas de avaliação. Uma seria a avaliação fraca, na qual apenas os resultados importam. A segunda seria a avaliação forte, que seria vinculada ao valor qualitativo dos desejos. A avaliação e escolha entre desejos significa a atribuição moral numa escala valorativa. Numa avaliação fraca, apenas o sentimento de fazer algo não valora a ação. A vontade é apenas quantitativa, ou vislumbra apenas o resultado ou o fim. Já na segunda hipótese, qual seja a da avaliação forte, entra em jogo um contraste valorativo como opção. Isto significa que os desejos passam a ser analisados através de um valor moral, como bom ou ruim, corajoso ou covarde, nobre ou vulgar¹⁵⁰. Desta maneira, Taylor defende que não apenas o fato de possuir desejos de segunda ordem caracteriza a pessoa humana, mas a capacidade de possuir avaliações fortes sobre estes desejos confirma ainda mais a essencialidade da noção de que não somos apenas seres que se auto interpretam, mas pessoas no sentido de self ou agente responsável, possuidor de *reflexividade* acerca de si mesmo.

Mead trouxe como contribuição a perspectiva do self, a consciência humana da sua socialidade, assim como nossa habilidade de imaginativamente reconstruir o passado e o futuro. O conceito de tempo em Mead se preocupa com os eventos emergentes, a partir da compreensão temporal e relacional da intersubjetividade nas quais as capacidades agênticas se enfrentam. A emergência dos eventos tem um caráter social, visto que a passagem do antigo para o novo se dá na experiência humana que muda e se reconstrói constantemente. A socialidade poderia ser o resultado de uma situação temporária que envolve contextos relacionais no quais os atores desenvolvem sua capacidade deliberativa quando são confrontados em situações emergentes que os impactam ou o colocam problemas. Ainda segundo Becker, a premissa teórica da construção do desviante como categoria estigmatizante se encontra, sobretudo no interacionismo simbólico. O self está no centro dos processos de elaboração interior da imagem da sociedade. A sociedade

2011). Embora não se possa atribuir a Taylor a construção de uma teoria sistemática, ele se preocupou em compreender o que seria uma agência e os seus pressupostos, que se dariam a partir da linguagem e na linguagem primordialmente. Cf. TAYLOR, 1985.

¹⁵⁰ Os desejos seriam colocados em contraste pois estes conceitos morais na linguagem avaliativa seriam melhor compreendidos através da oposição, ou contraste com outros termos.

externa é na realidade, uma construção derivada. Ele é produto da inter-relação entre sujeitos que têm uns com os outros “outros genéricos ou significativos” e se forma progressivamente em um processo em que utilizam os materiais provenientes do ambiente externo. O self, portanto, emerge das “relações face a face nas quais se constrói o significado complexo que os sujeitos passam a assumir na sociedade (Becker, 2008, p.292)”.

As abordagens interacionistas enfatizaram o papel constitutivo da conversação nas trocas rituais e simbólicas e nos atos comunicativos da vida cotidiana, deslocando a atenção do foco restrito da forma das construções lingüísticas para elementos extralingüísticos como a estrutura e a ordem social. Para Jonathan Turner (1999), a influência de Durkheim foi marcante na obra de Goffman e se evidencia quando o sociólogo canadense enfatiza a necessidade de preservação do equilíbrio ritual nas interações face-a-face. O indivíduo desenvolve um conjunto de práticas para manter aquilo que constitui o “tato” social. Este “quadro” é selecionado segundo as intenções e as perspectivas do agente, que organiza a sua percepção e experiência e a convencionaliza, ao assumir os padrões dominantes ou atualiza sua experiência. A ação de um agente possui em si um quadro implícito que o agente dispõe para seu uso à medida que reconhece um contexto favorável para dele dispor.

O conceito de quadro permite portanto a interpretação agencial no interior das interações sociais e que constituem a característica chave do ser social, que é capacidade de transformar o mundo material e espiritual criando novas condições e a partir delas diferenciá-las e avalia-las normativamente e pragmaticamente. Se seguirmos Goffman na sua concepção de estrutura, na qual ela se constitui apenas no momento em que o quadro agencial é limitado pela realidade, a exterioridade da estrutura mantém a consciência dos sujeitos na interação assim como mostra que o discurso é insuficiente para análise da ação social.

O conceito de estigma também desenvolvido por Goffman (1998) nos permite, ainda revelar o que está subjacente à convivência social. A criação do estigma, como marca negativa na personalidade de uma pessoa, sendo associada a medos e inseguranças geradas por uma construção simbólica social, denota a atitude individual com o outro como consequência do mecanismo psicológico aos diversos modos de agir ou disposições de agir com os valores do mundo social. Desta forma, os medos interiores cresceriam à medida que os exteriores diminuiriam. Em outras

palavras, quanto mais incorporamos as leis sociais, menos medo sentimos de não termos o respeito dos outros.

Até aqui a compreensão de um agente que se forma estruturalmente a partir da linguagem e se desenvolve reflexivamente de acordo com a normatividade na qual atuamos e formamos se tornou insuficiente para algumas teóricas de gênero que consideraram que tais teorias privilegiam a racionalidade dos atores em prol de determinadas características de gênero.

As teorias feministas atualmente seguem diferentes matrizes teóricas, ora partindo da abordagem denunciativa de viés neo-marxista, ora Foucaultiana, ora liberal democrática, focando em paradigmas das teorias da liberdade. Em especial me guiarei por duas autoras inicialmente que me parecem relevantes para esta pesquisa. Judith Butler (2003) e Carol Gilligan (1986). Judith Butler fará a defesa de uma concepção alargada das descrições sociais, se alinhando com as teorias desconstrucionistas, mas mantendo a primazia do sujeito de forma a manter o processo aberto para possíveis inclusões políticas. Se partirmos da idéia de que as novas teorias pós-modernas “descontroem” as noções pré-estabelecidas que ao longo da história refletiram formas de dominação legítimas através das instituições políticas e sociais, chegaremos às grandes narrativas que se embasaram em conceitos que detinham universalidade normativa que mascaravam suas próprias contingências conceituais.

O projeto desconstrucionista abre as portas, portanto para um projeto político, no qual a crítica destes sistemas permitiria um engajamento, no qual se abandonaria a universalidade e as formas dominação que ela ocultaria. No aspecto teórico, portanto, as concepções a priori sobre indivíduos entram em colapso diante da constatação de um sujeito construído historicamente. Enquanto a preocupação teórica teria primazia sobre os fatos, tal preocupação teria motivação moral na medida em que querem manter a liberdade de escolha ou o livre-arbítrio individual. Mas este, segundo a autora, seria um falso problema, na medida em que afirmar que o sujeito é constituído nos processos históricos e culturais não significa dizer que ele é determinado por ele, mas sim que o caráter constituído do sujeito seria justamente a mola propulsora de sua capacidade de agir.

Para Butler (2003), certas concepções de sujeito são politicamente perigosas e impedem a liberdade política de outros sujeitos não contemplados nas descrições ou definições pré-concebidas. Ao re-significar o sujeito ou problematiza-lo,

minamos o mecanismo de opressão e abrimos a possibilidade para uma realidade em eterna mudança social e que dá conta de novos agentes, dando margem às modificações durante os diversos processos históricos. Assim, Butler traz à tona a possibilidade de mudança a partir da ressignificação conceitual, ao mesmo tempo que permite pensarmos na liberdade de escolha não como propriedade ontológica de um sujeito mas como possibilidade real de agência como atuada por Chiquinha Gonzaga.

Carol Gilligan (1986) irá contribuir a partir de uma ressignificação das características individuais atribuídas ao ser humano de acordo com um padrão masculino. Ao criticar Kohlberg em suas fases do desenvolvimento moral, Gilligan mostrou que as crianças usadas como exemplo, sempre do sexo masculino entram em xeque na medida em que fazemos a mesma pesquisa com meninas. A ética do cuidado como a redescoberta de uma história oculta ou perdida do amor muda a imagem do self nas relações humanas. Na experiência feminina, a mulher vivencia a conexão e a interação. Na conexão tem primazia o cuidado e a reciprocidade nas relações na interação as soluções de igualdade e a escuta, assim como a premissa do respeito ao que o outro deseja. Nos exemplos de brincadeiras entre meninas, foi observada a conjugação de interesses como motivação primária, enquanto nos meninos, a competitividade.

Embora estas pesquisas não sejam culturalmente localizadas, podemos extrair deste estudo a forma como a criação cultural detém influência sobre a forma de ver o mundo. No caso de Chiquinha, seu ideal de liberdade era colocado em pé de igualdade com a dos homens, denotando, inicialmente a noção de reciprocidade na interação com outros sem privilegiar contudo uma resistência quanto a uma idéia de dominação. Chiquinha não denunciou formas de opressão contra a mulher, simplesmente agiu como eles. Como lembra Bourdieu, agir contra as forças históricas a partir de uma iniciativa de mobilização se opõe, à resistência aos atos individuais, na medida em que o princípio simbólico sempre é reconhecido pelo dominante¹⁵¹ e pelo dominado.

¹⁵¹ Neste momento Bourdieu faz uma correção de análises anteriores da permanência ou da mudança da ordem sexual e se pergunta quais os mecanismos históricos seriam responsáveis pela *des-historicização* e pela eternização das estruturas da divisão sexual. Neste sentido ele busca devolver à ação histórica a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca. (BOURDIEU, 2014).

Para Bourdieu o inconsciente androcêntrico da sociedade ocidental é capaz de operar a objetivação deste inconsciente a partir da conversão do mito originário da mulher em conhecimento legítimo ou institucionalizado. Ao mesmo tempo, diante da complexidade da sociedade em que vivemos, a indeterminação parcial de certos paradigmas da opinião pública autoriza interpretações antagônicas, o que oferece aos dominados uma possibilidade de resistência.

Durante muitos séculos, a constante acentuação das diferenças objetivou encontrar no corpo da mulher a justificativa do estatuto social que lhes foi imposto. O trabalho de construção simbólica não se reduziu apenas a uma operação de nomeação que organizou e estruturou as representações sociais: ele se completou e se realizou em uma transformação ativa dos corpos, nos quais se legitimou as diferenças. Se no ambiente social é legitimada a construção das diferenças, no aspecto simbólico as mulheres são reduzidas aos objetos da política de troca masculina, na qual elas circulam objetificadas nas relações entre os homens e se reduzem à condição de instrumentos de produção e reprodução do capital simbólico e social.

Além do aspecto fiduciário, a violência sobre a qual repousou este processo concebia a troca de mulheres como relação de comunicação e ocultava a dimensão política da transação matrimonial, relação de força simbólica que visava conservar. Ao se reproduzir os agentes masculinos e pacientes femininos, reproduziu-se as categorias que organizavam o mundo, como a honra, os direitos e os poderes, de acordo com o narrado nos primeiros capítulos desta tese. A divisão social se perpetuou na medida em que se inscreveu nas disposições e nos hábitos, na divisão das atividades produtivas e mais amplamente na divisão do capital social e simbólico.

O papel feminino também pode ser destacado de acordo com a lógica da escravidão. Assim como a mulher nativa inicialmente e a formação da família brasileira, a escrava negra e seu papel na miscigenação durante o período colonial e imperial era submetida às mesmas regras de conduta de um escravo. A mulher brasileira era voltada em especial aos afazeres domésticos e às regras religiosas acerca de seu sexo e função. O contraste masculino-feminino estava na moda, nos costumes do Rio de Janeiro e a exigência do comportamento era de acordo com tais regras de convivência e da falta de autonomia feminina, com algumas exceções. A viúva que “não escolheu” trabalhar, posto que precisa levar adiante os negócios da

família está autorizada a viver só e independente. O que está em jogo com relação à Chiquinha é ter optado “largar” a família. Esta escolha embora perdoada aos homens não é, creio, até hoje, perdoada nas mulheres.

Butler (2011) tentará demonstrar que o binômio natureza-cultura promove uma relação de hierarquia na qual a cultura impõe o significado à natureza. O discurso de tal dicotomia associaria natureza ao feminino e com isso subordinada à cultura, o masculino. A desconstrução da concepção de gênero para Butler significa compreender em que medida o sexo decorreria do gênero, mas para ela, a distinção entre gênero e sexo é arbitrária. Se tudo o que existir for o gênero, não haveria mais essência do sujeito de acordo com o sexo natural. A identidade dada pelo gênero e não pelo sexo, transformaria o sexo em categoria metafísica. Para Butler, o gênero não deve ser compreendido como uma identidade estável e sim como uma identidade constituída no tempo, num espaço externo, por meio de uma estilização repetitiva de ações, movimentos e estilos corporais.

A agência como performance do sexo se torna então contraposta a uma noção voluntarista de sujeito que existe aparte às normas regulatórias pelas quais ela se opõe. O sujeito que resiste às normas é ele mesmo produzido por elas, mas isso não fecha a possibilidade de agencia, e sim a aloca como prática reiterativa, de possibilidade de poder. A partir desta reformulação de performatividade, uma abordagem de agência condicionada por regimes sexuais não pode ser reduzida pelo voluntarismo ou individualismo nem pressupor um sujeito que escolhe fora das normas. Neste sentido, Derrida propõe substituir o conceito de identidade por identificação, noção mais próxima do processo, de movimento, de devir que não se dá completamente. Uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, apenas existe o processo interminável, indefinido da identificação¹⁵².

Diferente de hoje, a mulher estava restrita à casa, lugar da família. Era dispensada da sala de estar se o marido lhe mandasse entrar. Não podia opinar a respeito de qualquer assunto do marido, a não ser que este lhe perguntasse e aos assuntos políticos prevalecia a atribuição biológica aristotélica de que as mulheres não possuem capacidade para compreender os assuntos da polis. Mas por que elas não contestavam esta situação, senão pelo fato de que para que uma troca simbólica funcione é preciso que as partes estejam na mesma categoria de percepção e de

¹⁵² BUTLER Apud RODRIGUES, 2009.

avaliação e isso vale também para a dominação simbólica masculina, que é exercida com a cumplicidade objetiva dos dominados, aplicando os atos do dominante as estruturas de percepção que sejam as mesmas que o dominante utiliza para produzir tais atos. A dominação simbólica apoia-se assim no desconhecimento legítimo dos dominados, que diante de um processo indefinido de identificação, a concepção de self pode existir em conflito com o senso de self que possuímos, como veremos a seguir.

5.1.2. Senso de self *versus* concepção de self do agente

O século XIX coincide com o nascimento da sociologia e sua tentativa de explicar a transição da sociedade europeia do medievo para a modernidade. Pode-se dizer que a mudança social é o cerne da preocupação sociológica, tanto em dimensões macrosociológicas quanto micro. Assim como a realidade social, o tema da relação entre indivíduo e sociedade ou agência e estrutura se desenvolveu como espelho de diversos contextos sociais com a criação de modelos teóricos e categorias que pudessem apreender a realidade de forma mais rigorosa. É impossível, entretanto compreender as mudanças sem identifica-las com as concepções anteriores assim como seus processos de formação.

Atualmente, a hermenêutica se constitui do método por excelência das Ciências Humanas e a temática da teoria da ação nas Ciências Sociais, tendo o indivíduo como unidade última de análise percorreu um longo caminho de debate epistemológico para que se pudesse conferir à ação social a compreensão científica que a disciplina reivindica. Na tradição Sociológica, três autores se firmaram como um corpo coeso no desenvolvimento das teorias sociais, com Weber como último clássico consolidador do método individualista metodológico, seguido por Popper.

Mas Weber (2004) objetiva se opor a dois movimentos teóricos fortes na época: Objetivismo e Intuicionismo. O fundamento comum destas duas correntes seria a negação de que as ciências socioculturais podem se valer das leis gerais da lógica. Para Weber, embora ele aceite que há diferenças inquestionáveis quanto as ciências naturais e as sociais, ele nega radicalmente que os conceitos explicativos

gerais utilizados nas Ciências Naturais não sirvam para as Ciências Sociais. Com relação ao objetivismo, Weber aceita a proposição de que a realidade histórica concreta em sua completude é diversa e complexa e que ela não pode ser completamente contemplada por nenhum sistema de conceitos abstratos, mas isso nada se relaciona com a natureza lógica das categorias científicas. Toda experiência possuiria este caráter, isto é, formulações de leis gerais que não exprimem a totalidade, apenas alguns aspectos particulares. O mesmo seria aplicável à ação humana. Os fatos selecionados nas Ciências Sociais possuem relevância científica e são escolhidos dentre os diversos elementos experienciáveis que constituem determinada realidade. Uma ciência não é orientada pela natureza objetiva da realidade mas pela direção subjetiva do interesse do cientista.

A ideia de compreensão trazida por Weber dá uma vantagem às Ciências socioculturais, pois podemos interpretar as ações e palavras, isto é, podemos ter acesso à dimensão subjetiva da ação. A ação, por excelência, é a premissa pela qual Weber parte para a compreensão nas Ciências Sociais¹⁵³. Considerando ação uma atitude humana na qual o ator associa determinado significado subjetivo, Weber passou a delimitar dois tipos ideais referentes a ela: a preocupação com a ação significativa nos períodos posteriores a Weber¹⁵⁴, questionou o caráter exclusivamente racional da ação, configurando algumas hipóteses teóricas alternativas, de caráter pragmatistas com as de John Dewey e G. H. Mead, precursores e interacionistas simbólicos e as de Becker, Goffman e Cooley que assentaram o caráter cotidiano da ação, com a interação face a face, muitas vezes considerada “irracional” ou automática.

O self apresentado por Mead trouxe uma nova abordagem que surge no início do século XX e procurou fundir as perspectivas psicológica e filosófica numa concepção simbólica desenvolvida pela Escola de Chicago. Embora para muitos,

¹⁵³Das distinções que Weber postula haveria a *Zweckrational* que seria uma ação na qual há a expectativa do comportamento dos outros e o uso destas expectativas como condições e meios para obtenção de fins racionais ou perseguidos racionalmente. E a *Wertrational*, ação mediante a crença no valor absoluto de si mesmo, seja ético ou estético de uma determinada linha de conduta, independentemente dos resultados. (WEBER, 2000). Na interpretação de Goldenberg, para Weber, o interesse da ciência social seria o comportamento significativo dos indivíduos engajados na ação social, ou seja, o comportamento ao qual os indivíduos agregaram significado considerando o comportamento dos outros. Cf. GOLDENBERG, 2003.

¹⁵⁴ Elias posteriormente discordou da metodologia Weberiana que considerava insuficiente para tratar do imaginário social de determinado contexto histórico. Para efeitos desta tese, concentrarei nas teorias que se preocuparam especificamente com a agência em decorrência das análises que foram desenvolvidas sobre ação e self respectivamente.

Mead seja considerado um behaviorista, sua psicologia social ainda é referência para análises dos agentes humanos enquanto formados por experiências sociais.

A partir do desenvolvimento do self social, a concepção de agência passou a ser objeto de estudo com variantes nas teorias da ação, teorias normativas e político-institucionais, com ênfase nas possibilidades de trânsito do agente no espaço social. Esta linha de análise foi desenvolvida sobretudo por Giddens (2003) e Bourdieu (1974) o primeiro com a preocupação de “dissolver” analiticamente a estrutura e a agência e conformá-las em uma única unidade analítica e o último, com a arguição de que a posição de um agente no espaço social pode ser concebida pela posição que ele ocupa nos diferentes campos e na distribuição de capital em que eles atuam, em especial o econômico nas suas diferentes espécies simbólicas.

A partir daí, Mische e Emirbayer (1998) apontaram a negligência da Sociologia em desconsiderar a concepção de agência sob o aspecto avaliativo-normativo, levando em consideração apenas o aspecto prático, relegando às teorias feministas e às teorias éticas tal empreitada. Se a agência possui um caráter dialógico de formação, os atores devem ser compreendidos de acordo com o processo histórico no qual fazem parte em conjunto com seus componentes agenciais, isto é suas próprias esquematizações de sua experiência social. Isso inclui as projeções pessoais, as seleções e implementações que cada agente realiza em prol de determinado projeto de vida, o que depende da compreensão do sistema de valores no qual o agente está situado.

Neste sentido, duas categorias se constituíram de extrema relevância para tal empreitada: o tempo e a ação. O primeiro foi objeto de estudo desde a abordagem evolucionista, na qual o conceito de progresso ou evolução traça uma linha de ascensão em direção a um fim previamente estabelecido, até passar por abordagens dialéticas, com conceitos de ciclo ou dinâmica e por fim, a abordagem sincrônica, na tentativa de dar conta da diversidade situacional e interpretativa de um dado momento histórico. A segunda categoria foi tematizada de acordo com a relação agência e estrutura.

Embora o desenvolvimento destes conceitos tenha se alternado com primazia ora para um ou outro, ambos estão intrinsecamente vinculados nas diferentes maneiras pelas quais moldam a ação social. A agência, contudo se tornou objeto mais problemático recentemente, com o surgimento de críticas à homogeneização do conceito de estrutura e de hábito, com ênfase na rotina, e o

conceito de agencia com ênfase no propósito e no juízo que embora sejam considerados seus aspectos constitutivos, ainda assim seriam insuficientes, pois não captariam nem a complexidade da ação agencial, nem a situação temporal em que reside.

Coube a Margaret Archer (2000) o desafio de teorizar e compreender biografias individuais sociologicamente de acordo com a perspectiva situacional. Archer trabalhou com uma unidade de análise – uma vida - e buscou entender como e por que os agentes tomam as decisões e arcam com as consequências de determinado tipo de vida. Archer busca compreender os agentes através do viés da projetibilidade, isto é, seus planos futuros e as possibilidades para a ação, com as restrições e oportunidades para a realização de seus sonhos e a partir da conversação interna que permite aos agentes se esclarecerem e deliberar para que assim realizem seus projetos em determinadas circunstâncias.

Paralelamente ao esforço teórico de fundamentar a sociologia e seu objeto, Alfred Schutz (2008) contemporâneo de Weber se empenhou em confronto a sociologia de Weber e redefinir os tipos de compreensão epistemológica das Ciências Sociais. Para Schutz, a compreensão possui três tipos: o da forma vivida no conhecimento cotidiano, o que supõe a análise do comportamento social em relação aos motivos e finalidades do ator social. Aquele que se coloca como problema epistemológico, que é a investigação o mundo vivido e seu plano eidético e o terceiro retoma a investigação do mundo da vida face às situações qualitativamente diferentes.

Na primeira hipótese epistemológica, cabia investigar a situação que diz respeito ao ator ou agente, isto é, o que diz respeito aos seus problemas¹⁵⁵, isso significa que a interpretação de uma dada situação é dada em função da subjetividade do ator e corresponde aos elementos de sua vida biográfica. Assim, a maneira como o ator define sua situação e sua ação se constitui no *datum* para a investigação sociológica. Ao mesmo tempo, a ação do agente, visto que não é isolada do mundo e tem sempre um horizonte que é o próprio mundo da vida faz depender a análise ao terceiro tipo de compreensão, que como vimos é a análise da dimensão situacional de mudanças qualitativas na vida do agente. Na primeira

¹⁵⁵ Neste sentido, Schutz concorda com Weber acerca dos limites de neutralidade axiológica nas Ciências Sociais, visto que a subjetividade do cientista se daria apenas pela escolha do objeto e não em sua análise, visto que não são objeto de observação do cientista social.

análise, o projeto e o desempenho social do ator é de certa forma a antecipação de uma conduta, isto é, como o agente imagina ou se vê no futuro como projeto a se realizar. Isso subdivide a ação em duas motivações: o motivo *em vista de* ou finalidade e o motivo *por causa de*, que é o background dos atores, o ambiente, a disposição psíquica, ou seja, os valores.

Desde el punto de vista del actor, esta clase de motivos se relaciona con su futuro.(...) Podemos decir que el acto projectado, es decir que el estado de cosas previamente imaginado y que debe ser producido por la accion futura constituye el motivo para de esta ultima¹⁵⁶.

Para Schutz, os motivos *em vista de* são dificilmente apreensíveis, posto que subjetivos, mas os motivos por causa de, são objetivos pois são as experiências anteriores sedimentadas em preferências, gostos, preconceitos, inclinações que farão com que ele selecione seus motivos “em vista de”.

Os valores se tornam fecundos para a compreensão dos fenômenos pois permitem chegar a um conjunto de interpretações em conjunto com as escolhas que os agentes fazem¹⁵⁷. Nesta interpretação fenomenológica, a situação de finalidade e causalidade ainda estão desprovidas da dimensão temporal na qual o agente se situa (Schutz,2008). Independente de como determinada sociedade divide e ordena o fluxo do tempo, o passado e o futuro incidem sobre a ação do presente a influenciam-na.

Para Parsons (2010), um ato é sempre um processo no tempo e algo que não pode ser feito senão pelo ator, enquanto a estrutura permanece uma categoria mais espacial do que temporal. Desta forma, a ação social é estruturalmente teleológica

¹⁵⁶ SCHUTZ, op. cit. p. 88.

¹⁵⁷ Capalbo faz uma análise comparativa entre os sistemas de Weber e Schutz, na qual realça o caráter motivacional psicológica do agente em Schutz perante a ação racional de Weber, que atualmente como referencial teórico se encontraria ultrapassado, embora conste como paradigma sociológico às teorias da ação. Cf. CAPALBO, 1979.

na medida em que a noção de esforço seria o mediador entre a obrigação moral¹⁵⁸ e a racionalidade instrumental¹⁵⁹.

Jeffrey Alexander e James Coleman (1987) tentaram conjugar as abordagens instrumentais e normativas com resultados diferentes. Respondendo ao sumiço da agência desde as versões estrutural-funcionalistas, as teorias da escolha racional tentaram trazer o “ser humano de volta” com foco na ação instrumental de cálculo, escolha e estratégia. Mostraram que a ação social é sempre um fenômeno complexo de interação mas deixaram de lado explicações acerca dos atributos da motivação para ação, visto que as ações instrumentais são abstraídas da experiência. Além disso a estrutura é compreendida apenas como soma da ação individual sem que os agentes tenham algum controle sobre como agem e com isso a estrutura é o resultado de ações despropositadas, mas racionais e estratégicas de acordo com os interesses individuais. Alexander tematizou sobre as formas como a agência humana se engaja em contextos e desenvolveu um conceito de ação de dupla dimensão: a primeira seria uma interpretação subdividia em tipificação e invenção e a segunda estrategização.

Estas dimensões analíticas entretanto ficaram fora da dimensão temporal, pois a dimensão agêntica neste sentido está fora da experiência propriamente dita, sendo utilizada apenas com forma para aplicação na experiência. A agência, a partir daí deve ser retomada em sua dimensão experiencial, conectada intrinsecamente com as mudanças temporais que orientam os atores situados.

Tornou-se então objeto de consideração na sociologia, portanto, a análise da ação social segundo o agente, com repercussões para a práxis e a analítica social. Três autores se destacaram nesta empreitada: Anthony Giddens (2003) que desenvolveu a dualidade da estruturação e Margaret Archer (1988; 2000) com a abordagem morfogenética na qual o critica e Piotr Sztompka (2005) que tenta oferecer uma via intermediária para os precedentes.

¹⁵⁸ Para Parsons, o uso do termo normativo: “será usado na medida em que ele manifesta ou envolve um sentimento atribuível a um ou mais atores de que algo é um fim em si mesmo, independentemente do seu estatuto como um meio para qualquer outro fim (1) para os membros de uma coletividade (2) para alguma parte dos membros de uma coletividade (3) para a coletividade como unidade”. A análise do papel dos elementos normativos, se dará, a partir do pressuposto de que “a ação humana é a experiência de que os homens não só reagem a estímulos mas também em algum sentido, tentam fazer com que sua ação esteja de acordo com padrões que são por parte do ator considerados desejáveis. p.113 e 114.

¹⁵⁹ Ou racionalidade prática que é a interpretação de Parsons do imperativo hipotético kantiano. Cf. PARSONS, 2010.

A partir do século XX, a dificuldade de apreensão da realidade social nestes moldes possibilitou a alguns autores a reinterpretação de paradigmas individualistas e holistas da Sociologia e o questionamento da conexão entre a estrutura e a agência. Para além da *linguistic turn*, Giddens se propôs a reduzir a uma unidade a estrutura e a agência social, tendo em mente que a linguagem não “dissolveria” a ontologia do ser humano. Se a linguagem não pode determinar o ser humano e também não pode limitá-lo pelo discurso, Giddens crê que fundir o ser humano na estrutura é alargá-lo. De fato, Giddens mostra que se a teoria social não tem como finalidade apenas a generalizações de hipóteses a partir de explicações estruturais em oposição às explicações agenciais, mas caberia também desenvolver a articulação da cognoscitividade dos agentes.

A separação entre agência e estrutura em dois níveis é o pressuposto apostado por Giddens inicialmente. Ao ser definido o nível das estruturas e o nível dos agentes como distintos e separados, coube para Giddens tentar integrá-los na recíproca dependência entre estrutura e ação. De acordo com a noção de dualidade das estruturas, os agentes e as estruturas seriam dois conjuntos independentes e determinados, um dualismo, mas também uma dualidade, no sentido de que as propriedades estruturais dos sistemas sociais são tanto meios como produtos das práticas que os agentes organizam. A dualidade dos agentes poderia ser proposta como princípio complementar, significando que suas propriedades seriam tanto o produto das estruturas como recursos para a construção social. Para Giddens, se a sociedade é a condição da nossa atividade, a atividade humana é igualmente uma condição da sociedade que ela reproduz e transforma continuamente.

A explicação pela estrutura se voltaria para as circunstancias ou aspectos das circunstancias que são ignoradas pelas agentes e que atuam efetivamente neles independente do que o agente possa acreditar que tem pela frente. Outra hipótese seria a aplicação das propriedades estruturais ao desempenho dos agentes. Entre outros meios conceituais para analisar os atores, estão a busca de razões ou motivações pelas quais os agentes atuam e como atuam. Estes meios constituiriam para Giddens a hermenêutica inerente à teoria social e sua articulação é relacionada à cognoscitividade dos agentes.

Para Giddens, a *linguistic turn* nas teorias sociais e pelo surgimento das filosofias pós-empiristas, se dedicam *prima facie* ao caráter epistemológico enquanto ele acredita que há interesses mais ontológicos na teoria social, na medida

em que a teoria social prescinde de reelaboração de concepções de ser humano e fazer humano assim como a reprodução e transformação social. Giddens se coloca entre o objetivismo ou a sociologia estrutural, pelo qual o objeto predomina sobre o sujeito e o subjetivismo decorrente de exageros da hermenêutica. Assim, sua teoria da estruturação baseia-se na premissa de que esse dualismo tem de ser reconhecido como dualidade, isto é a dualidade de estrutura, embora se admita que a sociedade não é criação de sujeitos individuais também está distante da sociologia estrutural e seu determinismo.

A concepção de Giddens de ação humana transfere então a atenção para o poder de intervir no curso dos acontecimentos. A conexão entre ação e poder precede a explicação das práticas sociais, isso por que a ação social depende da capacidade dos atores de produzir os resultados sejam conscientes deles ou não. Para a teoria da estruturação de Giddens, as intervenções dos atores sociais sempre estão, entretanto, em um conjunto limitado de opções disponíveis o que limita até certo ponto o exercício da ação. Para Giddens a ação assim, precede a subjetividade na medida em que nenhum agente possui a completa possibilidade de executar todo tipo de prática.

A partir daí resta estabelecer as relações de tempo e espaço, nas quais as propriedades estruturais dos sistemas sociais se tornam disponíveis. Isso significa analisar o processo em que formas de conduta social são cronicamente reproduzidas através do tempo e espaço. A estruturação de instituições pode ser entendida em função de como se dão as atividades sociais e como se alongam no tempo. As práticas sociais ao se estabelecerem no espaço-tempo estão na raiz da constituição do sujeito e do objeto social. Um dos principais conceitos envolvidos na teoria da estruturação é a discussão sobre a consciência ou inconsciente na vida cotidiana. Os agentes ou atores tem a capacidade para entender o que fazem enquanto fazem. As capacidades reflexivas do ator humano estão caracteristicamente envolvidas de um modo contínuo no fluxo da conduta cotidiana, em suas atividades sociais e portanto, sua cognoscitividade como agentes está contida em sua consciência prática¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Giddens ao expor o conceito de rotinização, isto é a rotina e tudo o que é feito habitualmente como um elemento básico da vida cotidiana quer questionar a lacuna na análise de Goffman, que ao expor tensões que estão implícitas no self dos agentes, não abordou contudo em sua teoria o universo das motivações que são constitutivas das identidades sociais. Mas Becker justifica a falta de interesse nas discussões sobre motivação, pois crê que qualquer análise sobre as motivações reais dos agentes

Enquanto o estruturalismo e o funcionalismo enfatizam a preeminência do todo social sobre suas partes individuais, nas sociologias interpretativas é concedida primazia à ação e ao significado na explicação da conduta humana. A questão é como o conceito de ação, significado e objetividade devem ser especificados e relacionados à estrutura e à coerção e este é um dos problemas que Giddens quer resolver. A continuidade das práticas requer reflexividade e permanência e os agentes reproduzem as condições que tornam possíveis essas atividades.

Na teoria da estruturação, um ponto de partida hermenêutico é aceito na medida em que se reconhece que a descrição das atividades humanas requer familiaridade com as formas de vida expressas naquelas atividades. A reflexividade deve ser entendida não meramente como autoconsciência, mas como um caráter monitorado do fluxo contínuo da vida social. Ser um ser humano é ser um agente intencional, que tem razões para as suas atividades. As expressões comuns como intenção, razão, ou motivos são associadas frequentemente a um voluntarismo e por que eles retiram da ação humana a contextualidade espaço-tempo. Como seu intuito é mostrar que a ação intencional não se compõe apenas de intenções e razões isoladas e por isso deveríamos pensar em termos de estruturação, a temporalidade como certo sentido de história deve ser o ponto de partida para o ato intencional.

A ação embora temporalizada ou contextualizada não pode ser compreendida senão por algum ponto de partida histórico, o que de fato é imprescindível quando se quer buscar uma análise do inconsciente da ação. A análise da estrutura se torna, portanto, espelho do inconsciente do agente. Giddens defende que a agência não seria apenas a ação que os indivíduos executam através das propriedades definidoras dessa ação como tal: não se refere às intenções que as pessoas têm ao fazer as coisas, mas à capacidade delas para realizar essas coisas em primeiro lugar. O que quer que tenha acontecido não o teria se esse indivíduo ao tivesse interferido. Agência, portanto se refere a fazer com consequências não necessariamente intencionais nem presumidas pelo agente.

Giddens, portanto, propõe que o resultado da ação é o ponto de partida para compreensão da agência e se as intenções podem ser reveladas pela estrutura, na medida em que elas são o inconsciente individual, não há agência propriamente dita, apenas o espelho das intenções já estruturada e a ação propriamente dita não é

fugiria da dimensão significativa da análise social e cairia sobre a psicológica ou especulativa. Cf. BECKER, 2008.

vista no momento imediato, mas com os olhos par ao passado. Compreende-se que Giddens dualize a estrutura ou dissolva a agência na estrutura por que preocupa-se em definir epistemologicamente o fazer sociológico, que seria a preocupação com o estrutural. Isso não significa, porém que a agência se dê desta forma.

Ao buscar o normativo no inconsciente de forma a explicar socialmente a agência, Giddens dissolve novamente as regras sociais em seus recursos, isto é, pelos meios os quais são utilizadas. Normas são fronteiras factuais da vida social, para as quais são possíveis várias atitudes manipuladoras. A linha entre uma consciência discursiva e prática é inconstante na experiência individual e creio que a ênfase de Giddens em Freud para explicar o inconsciente é voltar à primazia do discurso que ele crê que seja insuficiente para a nova teoria social que deseja propor.

Contrapondo-se a Giddens, Margaret Archer (2000) irá desenvolver uma concepção de agência que tem como base o senso de self e a possibilidade de transformação da estrutura no tempo social. Archer critica a rotulação da complexidade na hibridização ou fusão dos componentes agência e estrutura. Se pensarmos em como atua a estrutura, isto é, seus condicionantes teremos que dar conta de que estes são diferentes de determinantes e aqueles possibilitam a resistência ou drible como habilidade individual do agente e como reação às influências estruturais.

Archer se propõe então a analisar de que forma e quando o hábito prevalece sobre a reflexividade e vice-versa e para isso se torna necessário analisar a conexão entre a relação A: interação e relação B: reprodução. Enquanto para Hans Joas a criatividade de toda ação só surge com problemas os conflitos, para Archer se a estrutura bloqueia, ela ao mesmo tempo possibilita as deliberações reflexivas.

Archer ainda discorda de Giddens e de Bourdieu na medida em que acredita que suas teorias impedem o exame da interação, visto que suas abordagens teriam natureza a-histórica no debate *hábito* como ação habitual. Se as estruturas dependem das atividades dos agentes¹⁶¹, torna-se necessário um exame analítico-temporal como justificativa para o exame analítico. Na medida em que as estruturas pré-datam as ações, estamos falando de ação no tempo, da diacronia e de sua elaboração pelos agentes, que com isso pós-datam a estrutura. Desta dupla morfogênese ocorre a mudança externa, social e interna - individual dos agentes. A

¹⁶¹ ARCHER, 2011.

identidade pessoal do agente, o “quem é quem” das relações sociais e o que ele faz para possibilitar a mudança ou continuidade social é fruto portanto, da elaboração da dominação ou da subordinação de acordo com a conversação interna reflexiva que surge fora do hábito.

Margaret Archer contesta a dualidade da estrutura optando pelo dualismo analítico. Para ela, Giddens se equivoca na tentativa de conceituar certas propriedades das estruturas e certas propriedades das pessoas e combiná-las efetivamente na interface. Para Archer, caberia examinar a interação, o intercâmbio, em lugar de fundi-los, ou seja de compreender a relação entre eles. Sua concepção de agência envolve a dimensão das práticas sociais de acordo com duas concepções de self. A primeira, é a concepção de self que tem fundamento social. A segunda é o senso de self que é plenamente individual. Para que o primeiro seja possível, isto é, para que haja internalização das instituições sociais, como papéis e atribuições dentro de determinada hierarquia social, há necessariamente de existir primeiramente o senso de self, isto é, o senso de si mesmo, individual. Sendo involuntário o processo de aquisição do self social, adquirimos agência no processo que leva de volta à estrutura, seja a partir da transformação seja a partir da sua reprodução.

Thus for anyone to appropriate social expectations it is necessary for them to have a sense of self upon which these impinge such that they recognize what is expected of them, otherwise obligations cannot be internalized. (Archer, 2000, p.256)

Archer irá desenvolver a teoria morfogenética da emergência, reprodução e transformação dos sistemas culturais e estruturas sociais. O problema da agência humana, suas identidades pessoais e sociais como se desenvolvem e perseguem seus objetivos. Se preocupa em pensar a cultura, a estrutura social e a agencia e como conectá-las sem reduzi-las uma a outra, o que ela chama de confluência. Criticou teorias anteriores, revendo as teorias micro-macro que opuseram coletivistas, individualistas e dialéticos desde os anos 50 e também criticou os teóricos da escolha racional, os estudos culturais e a teoria da estruturação por considera-las reducionistas.

Para Archer (2000), Weber, Popper¹⁶² e Boudon¹⁶³ teriam apresentado uma imagem voluntarista da sociedade e pecariam pela conflação ascendente ou reducionista para cima. Se por um lado, individualistas explicam a sociedade como uma reprodução de ações individuais, culturalistas e estruturalistas como Durkheim, Parsons ou Althusser tenderiam a ver as ações individuais como meras emanções de estruturas sociais e assim cometeriam o reducionista descendente. Por outro lado, estruturacionistas como Berger, Luckmann, Giddens e Bourdieu veriam a agência e a estrutura como dialeticamente implicadas e mutuamente constitutivas e cometeriam o erro da conflação central, pois ao invés de articularem a agência e a estrutura, dissolveriam as diferenças entre ambas com o resultado de que sua inter-relação não poderia mais ser investigada.

Para Archer, a principal falha da teoria da estruturação consiste na rejeição da emergência e a superveniência ontológica. Embora Giddens reconheça que as práticas podem resultar em importantes consequências não intencionais da ação, sua ontologia das práticas desautoriza a tese da emergência de um sistema relativamente autônomo e dotado de poderes causais irredutíveis e temporalmente anteriores às ações dos indivíduos e grupos. Archer rejeita a dualidade da agência por uma concepção estratificada da realidade que não elimina diferenças entre os estratos sistêmicos. Para Archer, a estrutura representa o sistema de propriedade da vida social, o set complexo de relações e é irredutível aos indivíduos.

Personal identity is obviously a property, which depends upon the prior emergence of the self. (...) Agency leads to structural and cultural elaboration, but is it self elaborated in the process. (Archer, 2000, p.258).

Se o senso de self for independente da linguagem, ele não pode ser passivo e sim agencial. Pressupor o senso de self para além da estrutura é criticar certo

¹⁶² Embora Popper recuse o individualismo extremo e as explicações psicológicas de verificação situacional social, a inclusão da análise institucional no individualismo metodológico ainda seria insuficiente para explicar a ação em termos sociais.

¹⁶³ A teoria do sujeito epistêmico de Boudon explica a ação do agente não por suas motivações internas ou por explicações externas com base em ideologia no sentido negativo, mas por meio da convicção. A partir da crença que os agentes possuem em seu próprio comportamento e no dos outros, sua justificação se apoia na realidade social em que estes vivem e sua convicção se relaciona com o sistema no qual eles interagem e nas próprias razões que dão para seus atos.

minimalismo das potências humanas, que para Archer está subentendido na perspectiva estruturacionista de Giddens.

Piotr Sztompka (2005) tenta se distanciar dos dois na medida em que pensa que sempre há uma fusão entre os agentes, as ações e as estruturas e crê que as estruturas não se dissolvem nos agentes nem vice versa. Isso implica o fato que Charles Cooley (1964) já havia afirmado: que a individualidade e a sociedade nasceram gêmeas, tampouco existe agente em sociedade, nem o contrário. Eles estariam fundidos no mundo social em uma trama. O que haveria de real seriam apenas os eventos. Como Sztompka não defende a primazia dos fatos nem dos atos individuais mas sua fusão íntima, concreta¹⁶⁴, o nível intermediário proposto por Sztompka caracterizado pelo conceito de práxis separa analiticamente dois níveis - o das totalidades e o das individualidades. Em termos de existência: potencialidade e realidades. A práxis seria o *locus* onde se encontraria a operação e a ação e representa a confluência entre a estrutura e os agentes. Ela seria assim duplamente condicionada: de “cima” pela sociedade em geral e de “baixo” pela conduta dos indivíduos.

Sendo práxis a concretização ou a manifestação da trama social, para Sztompka é inevitável a existência de algo que nela se concretiza e se manifesta e esta é a potencialidade inerente da práxis, um conjunto de aptidões, disposições e isso é o que o conceito de agência poderia expressar: o correlativo ao conceito de práxis, situado no mesmo nível. A agência, portanto, seria a potencialidade da praxis, uma noção atributiva da estrutura que resume certas propriedades da trama social. É aí onde se encontrariam as estruturas – capacidades de operação - e os agentes como capacidade de ação.

Embora o conceito de práxis tente fugir do dualismo analítico proposto por Archer e da dualidade da estruturação proposta por Giddens, creio que Sztompka deixa pouca margem para a atuação do agente. Se a agência para Sztompka são propriedades da estrutura, o qual o agente incorpora de forma a manifestá-la em atos individuais, não há espaço para a criatividade, visto que as propriedades já estão pré-definidas na estrutura. Como compreender as tendências e disposições a priori? Se elas são propriedades da estrutura, há alguma liberdade de ação para o agente senão a conformação com as propriedades pré-existentes estruturais? O

¹⁶⁴ Discordo parcialmente, a perspectiva de Sztompka com a analogia do corpo-mente é estática, embora afirme que os eventos seriam meio termo entre agente e estrutura.

determinismo com que caímos na práxis retira do conceito de agência todo elemento individual, como a dimensão imaginativa e criativa.

A dificuldade da abordagem entre estrutura e agência tanto da primazia do social frente ao individual e vice-versa, talvez possa ser reintegrada para além das análises reducionistas de uma ou de outro, conjugando-os e creio que Margaret Archer em seu trabalho conseguiu chegar ao cerne da questão. Para a compreensão agencial, portanto, cabe analisar a biografia tendo em mente que diante do senso de self de um agente, ele possui a capacidade avaliativa de julgar as concepções de self que lhe são atribuídas e a partir disso se identificar com aquela que estiver de acordo com o seu senso de self subjetivo.

A análise portanto, em terceira pessoa como observador, parte da forma como o agente se identificou e não das concepções disponíveis de self. Chiquinha rejeitou a concepção de self social atribuída à mulher. Rejeitou o self materno e se identificou com o self artístico. Contudo não estava restrita a uma concepção identitária social a priori constituída na estrutura. Desenvolveu sua própria concepção de self a partir do momento que transformou o ambiente que antes era restrito ao mundo dos homens. Não se via como “mulher” ou “homem” e sim como “a maestrina”, a “compositora”. Seu self social era seu ofício, inaugurado por ela mesma.

5.2. Identidade ou identificar-se

O conceito de identidade é tão fugidio quando o senso de que toda pessoa tem sua própria identidade. Gilberto Velho (1987) mostra que a construção da identidade que se dá de projetos individuais é feita dentro da cultura na qual diferentes contextos se interpenetram. Nestes contextos, a formação de grupos depende da vivência de interesses comuns que formem projetos sociais comuns. Os projetos mais eficazes em termos de experiência individual são aqueles que apresentam a capacidade de se apoiar na multiplicidade disponível de domínios diferentes.

A capacidade de transformação do indivíduo se daria a partir da manipulação dos paradigmas e instrumental simbólico, assim como a compreensão das linguagens associadas a ele. Mas seja o que for, a identidade está associada às avaliações feitas a nós mesmos por nós mesmos e pelos outros. Toda pessoa se apresenta aos outros e a si mesma e se vê nos espelhos dos julgamentos que eles fazem dela. Qualquer discussão sobre identidade tem como ponto central a linguagem na medida em que uma exposição teórica das identidade e ações dos homens deve colocar a linguística humana no centro da discussão.

O ato de nomear é significativo no sentido de que todo nome é um recipiente das avaliações conscientes ou involuntárias de quem nomeia. Há todo um espectro de sentimentos relacionados a determinados nomes, desde a indiferença à repulsa completa. Os nomes também se relacionam com os vínculos com a autoimagem, tanto com o orgulho quanto a vergonha do próprio nome, assinalando também a condição social deste (Strauss, 1999). O nome possui neste sentido também um status social. Assim como os títulos que com determinados ritos de passagem marcam uma mudança de status, marca aquilo que a pessoa passou a ser.

À medida do conhecer também depende do nomear, o que identifica um objeto como algum tipo de objeto. Recebe assim, uma colocação, classe ou definição em virtude de sua relação com outras classes. Determinar pelo nomear o que é uma coisa é traçar fronteiras. O modo como as coisas são classificadas revela simbolicamente as perspectivas do classificador. A renomeação de um objeto equivale por conseguinte a uma reavaliação de nossa relação com ele, visto que nosso comportamento também pode mudar ao longo da linha de nossa reavaliação. Quando classificamos, nossas expectativas se defrontam necessariamente com o passado e o futuro, com aquilo que valorávamos e que pode ter do objeto de avaliação. O valor implica uma relação entre o objeto e a pessoa que tem a experiência com o objeto e as transformações que ocorrem na sociedade e com isso nas experiências humanas delimitarão o valor de cada um segundo alguma forma classificatória.

Em uma análise geracional, como afirmou Strauss, a mudança e a continuidade nas relações mais significativas que conhecemos existem entre os membros da mesma geração e de gerações diferentes. Além das relações interpessoais entre filhos e pais, nas quais é afirmado que o nível de desenvolvimento da personalidade já estaria completo na adolescência, a passagem

de cada pessoa em cada geração importa em um status, que gera consequências para seus contatos e influencia outras gerações. Strauss critica as teses sobre identidade social que não abordam a dimensão da continuidade ou mudança na perspectiva de si mesmo. Como podemos compreender a identidade no sentido de estabilidade ou transformação por determinados períodos de tempo? Tradicionalmente, a questão é abordada em termos de personalidade¹⁶⁵.

Se seguirmos Strauss em sua preocupação com a formação da identidade, podemos ver que a vida social permite um amplo leque de escolhas pessoais que podem reduzir ou não a possibilidade de experiências desafiadoras do status quo dominante. Entre grupos e instituições que nos confrontam ou nos envolvem, podemos tentar escolher entre aqueles membros compatíveis, ou sair voluntariamente daqueles grupos que incomodam.

A ocupação de posições sociais que nos é disponibilizada, em geral, é múltipla e se faz por meio da manipulação deliberada e flexível das pessoas em reconhecer as fraquezas e forças que as acompanham. As afiliações a grupos também são construídas ou conquistadas mais do que solicitadas ou atribuídas. Ao rejeitar uma organização, uma pessoa pode criar sua própria e reunir em torno de si partidários que validem sua concepção. Deste modo, ela se protege de críticas corrosivas para seu self. Quanto maior for a mudança da sociedade, mais necessário é para uma pessoa confiar em sua capacidade de escolher e equilibrar as afiliações de grupo para manter o fato e o senso de continuidade pessoal. Chiquinha Gonzaga conseguiu “sair” de um grupo voluntariamente e se unir a outro de forma a equilibrar seu self das críticas sociais que sofria pelo primeiro.

Embora tenha sofrido um dilema pessoal com relação a seu casamento, Chiquinha já possuía desde nova uma expectativa com relação a um papel social, no caso o de “pianeira”. A análise sociológica dos dilemas pessoais ressalta este equilíbrio e escolha sob o tema da incompatibilidade dos papéis e o insucesso em satisfazer as expectativas do papel que nos é atribuído originalmente. A persistência de uma identidade pessoal é diferente da persistência imaginada internamente, há uma diferença entre o senso de identidade pessoal e um esforço inconsciente para conseguir uma continuidade com tal identidade. Um ciclo de vida

¹⁶⁵ Para Strauss as explicações deterministas do ambiente social através da idéia de estável ou de transição costumam ser a explicação sociológica, enquanto psicólogos explicam de acordo com fatores internos - impulsos, necessidades, etc.

de posições sociais padronizado previamente obscurece mudanças futuras. No decurso de muitos anos, uma pessoa que identifica como pertencente a si mesmo pode obscurecer alguma outra mudança de gosto ou conduta.

O relato que uma pessoa faz da sua vida é um ordenamento simbólico de eventos. O senso que temos da nossa própria vida baseia-se em conceitos e interpretações que escolhermos para usar na multidão inumerável e desordenada de atos passados. Se nossas interpretações são convincentes para nós mesmos, se confiamos em nossa terminologia, então deve existir algum senso contínuo atribuído a nossa vida como um todo. Podemos ver que motivos diferentes nos impeliram para períodos diferentes, mas ainda assim parece que o propósito dominante da nossa vida conserva certa unidade e coerência.

É comum alguns eventos desviantes serem negligenciados por que pertenciam a fases anteriores da vida ou da época da infância ou juventude. Isso se dá devido a descoberta de novos sentidos e ordenamentos nos aspectos profissionais e às novas atribuições de significado que podem mudar com o passar dos anos. Ainda assim, quando os atos passados já realizados se ajustam mais ou menos a algum esquema acrescentado ao self presente, então “eles são eu mesma, pertencem a mim, mesmo que eu tenha mudado um pouco.”¹⁶⁶

Chiquinha Gonzaga possuía um senso de continuidade de sua vida, sua carreira e suas escolhas. Lia a si mesma como a mesma pessoa que possui um propósito de vida desde jovem, que fez uma escolha difícil de ser feita e realizada e que assumiu os riscos da empreitada. Chiquinha tinha orgulho de si mesma por seus feitos, sabia que havia remado contra a maré, que havia sido uma “desviante” nos termos de certo tradicionalismo, mas também sabia que havia abertura para o que pretendia. Percebeu que o piano que tanto amava podia ser também meio para sua sobrevivência e não apenas um ideal de vida. A música foi meio e fim para a vida que optou. Diante das poucas possibilidades de escolha disponíveis para ela, Chiquinha entre permanecer em um casamento no qual não era feliz e não permanecer, ela se direcionou para a segunda opção. Mas o senso de continuidade que possuía de sua vida, como narrativa pessoal dava sentido em cada ato em termos de produto final, mesmo que tenha considerado que sua vida foi de condenação moral.

¹⁶⁶ STRAUSS, 1991.

Aos 52 anos, Chiquinha se apaixona por um português de apenas 16 anos e se muda com ele para Portugal onde vive por três anos. Este romance foi encoberto por Chiquinha provavelmente temente das críticas sociais e em muito por ser extremamente reservada. Neste momento, Chiquinha já possui fama internacional e é reconhecida como compositora e pioneira do teatro musicado no Brasil, ainda assim se apresenta com seu novo companheiro como mãe e filho. Se foi condenada por abandonar a família, por se dedicar à música popular, com a transição para a República, Chiquinha foi reconhecida e aclamada. Mas ter um relacionamento com um rapaz de 16 anos poderia colocar sua reputação, tão duramente conquistada em xeque. Ao final de sua vida, Chiquinha já havia lutado o suficiente para não querer mais enfrentar a sociedade que considerava injusta: “Resisti, como vês. Resisti heroicamente.”

5.3. O artista e a agência

Nas artes, desenvolve-se a arte dos retratos a partir do século XV e XVI¹⁶⁷ e com ela, o culto à personalidade. Da personalidade do indivíduo questiona-se as hierarquias sociais e a noção de nobreza nela embutida e afirma-se o desenvolvimento de si mesmo, de criador do próprio destino. A cidade surge aqui como palco de uma cultura da intimidade (Sennet,2014), de falsa fraternidade ao mesmo tempo de abolição da diferença e da tirania. O social até então integrador passa a ser considerado perigoso, contrário aos interesses individuais, arbitrário.

A ideia de que todas as restrições sociais foram artificiais e produziram desigualdades e injustiças associada às limitações do Estado e aos privilégios hierárquicos, inclusive e principalmente de controle despótico do comércio, corroborou para os ideais de liberdade e igualdade frente às opressões institucionais. Tais ideais passaram a definir uma “essência humana natural” frente ao social ou cultural. Da liberdade frente à sociedade (Simmel,1971) gerou-se a

¹⁶⁷ DELUMEAU, 1994.

autonomia como novo valor. As relações sociais se tornaram assim, meio para o desenvolvimento individual e com ele chegamos ao desenvolvimento da ideia de self.

Durante o século XIX na Europa, o artista teve o papel ressaltado tanto pelo potencial transcendental de sua obra como sua própria pessoa, idealizada como gênio criativo. A obra de arte, neste sentido era o espelho do artista e de sua capacidade de inovar e superar os parâmetros vigentes. A partir do século XX, a problemática público-privada do mercado da arte a partir do descredenciamento filosófico da arte desenvolvido por Arthur Danto (2005) tendo em mente as novas formas de gosto social. Danto apresenta um novo conjunto de condições nas quais a arte se desenvolve mostrando como embora uma teoria da arte esteja indexada a um momento histórico específico, a apreciação da obra de arte ultrapassa tal contexto.

A partir do século XIX com o desenvolvimento das Ciências Sociais, há uma mudança não apenas nas novas concepções estéticas como também na função social da arte. Paralelamente a tais mudanças, o mundo passa a vivenciar transformações significativas na economia e no desenvolvimento tecnológico, aliadas à democratização e à participação popular mais abrangente. Danto busca mostrar através da história da estética, principalmente a partir da crítica platônica à arte, que esta era considerada um perigo para a sociedade e que o único meio eficaz socialmente para o progresso humano seria o desenvolvimento filosófico do conhecimento.

Da negação da eficácia da arte como forma de aprimoramento humano, tem-se em contrapartida a eficácia da filosofia. Assim, a história da arte é também história da filosofia, ao mesmo tempo que a história da arte é também história da censura, do controle político sobre a arte e suas manifestações. Um paradoxo se revela a partir da insurgência da defesa de formas culturais e expressões, que politicamente se manifestam pelo controle e repressão de formas artísticas que não estejam de acordo com aquilo que culturalmente se compreende acerca da arte.

Segundo Danto (2005), Schopenhauer teria compreendido o valor do “gênio” como aquele que é capaz de conhecer a ideia das coisas, no sentido platônico e de revelá-las pelas obras de arte em benefício do restante da humanidade. Os gênios seriam, portanto apenas médiuns pelos quais a arte se manifestaria. Para Danto, O que definiria a arte e a genialidade de expressá-la seria

o novo pensar sobre o mesmo objeto, a capacidade de olhar de outro modo para o mesmo objeto. A apreciação da obra de arte estaria, então condicionada pela interpretação, ao mesmo tempo que o que a faz obra de arte é justamente o olhar interpretativo que é apenas parte dela mesma. As interpretações, portanto, seriam funções que transformam objetos materiais em obras de arte, como alavancas pelas quais os objetos são lançados da realidade para o mundo da arte.

As músicas de Chiquinha Gonzaga eram reescritas e reinauguradas com novos ritmos e estilos. A cada polca escrita, um choro podia ser adaptado ou um maxixe. De um tango para uma peça cômica, uma canção para outro instrumento. Uma mesma música podia ser choro, polca, tango ou valsa. O estilo variava conforme as mudanças de gosto. A capacidade de adaptação de Chiquinha aos diversos estilos musicais populares fez com que produzisse um conjunto de 2000 obras. A genialidade de Chiquinha não estava na complexidade, mas em seu poder de adaptação, de ler a sociedade e a cultura e transformar esta leitura em música.

Contudo, a interpretação do objeto como obra de arte tem de coincidir com a interpretação do próprio artista, por que o objeto da obra de arte só o é em relação a uma interpretação, isto é, é dependente da identificação artística. Assim, há um limite de interpretações, na medida em que as interpretações possíveis são limitadas pela posição do artista no mundo, pelo local e momento em que viveu e pelas experiências que vivenciou. Assim, há tanto uma verdade no que diz respeito às obras de arte como também há um leque de interpretações possíveis o que não as torna de forma nenhuma, relativas.

Assim, se o gosto pela arte for compreendido de acordo com sua produção social, a estética deverá partir da análise das condições sociais em que se produz o artístico. Diante disso, teríamos três dificuldades clássicas da sociologia da arte: a disposição humanista tradicional dos estudos artísticos, o caráter complexo e singular do fenômeno estético e as limitações da estrutura científica da sociologia para encarar o campo das artes. Sob o segundo aspecto, o caráter complexo do fenômeno estético, temos a conjugação das formas econômicas às artísticas e a dependência uma da outra para análise das possibilidades agenciais dos artistas.

A determinação da estrutura sobre a superestrutura se dá de duas maneiras: primeiro as formas de organização econômica determinam em última instância as formas de organização das outras áreas. Segundo, as relações sociais de produção determinam as representações, o sistema de ideias e as imagens geradas na mesma

sociedade. À necessidade de analisar as manifestações artísticas em seu contexto histórico, soma-se, através das ciências sociais aos modelos para a compreensão da arte que as estéticas profissionais de especulações metafísicas não podem oferecer.

Para Danto, trata-se de descentrar o estudo da arte, afastando-o da obra idealizada e passando a analisar a arte como um processo social e comunicacional e isso equivale incluir o autor, a obra, os difusores e o público, além dos aspectos socioeconômicos que explicam a produção, a distribuição e o consumo dos bens que fazem circular e apreciar a arte. Supunha-se que a arte “transcenderia” as transformações históricas e as diversidades culturais, formando uma unidade ontológica, entretanto, a organização artística da perspectiva burguesa de classificação em virtude de certo “desenvolvimento” na história, revelou a prevalência da forma sobre a função social da arte estão determinados por um sistema de convenções que estabelece as normas estéticas a partir do seu sistema produtivo, isto é, a estética é um modo de relação no qual está regulada pelas necessidades sociais fixadas em cada modo de produção. O artista do século XIX, produtor da arte pública não é mais apenas um espectador da vida social, ele se torna agente ativo, que expõe contradições torna-se sujeito produtor, dilacera tensões, conecta fragmentos descontínuos.

A mudança radical que o artista proporcionaria se baseia na própria estrutura psíquica dos indivíduos. O indivíduo emerge do emaranhado das relações de troca e dos valores de troca, no caso, os valores da sociedade burguesa e entra a partir daí numa dimensão diferente: a da própria subjetividade. A tese que Marcuse defende é a de que as qualidades radicais da arte e do seu potencial de libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento.

Como lembra a antropóloga Santuza Cambraia Naves (2010), os artistas populares, em especial os compositores tinham um papel importante na formação da opinião pública, desde que passaram a comentar todos os aspectos da vida, do cultural ao político: “O artista moderno se tornou crítico da cultura e participante do cenário político e cultural¹⁶⁸.” O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição fazendo uso da metalinguagem, da

¹⁶⁸ NAVES, 2010.

intertextualidade, como a paródia e o pastiche, e com isso se tornou um pensador da cultura.

Neste sentido, o artista possui um senso de self prioritário como afirmou Archer, que é anterior a nossa socialidade. Entretanto este senso contínuo de self é constantemente praticado e com ele desenvolvemos o self social. A emergência deste self social ocorre assim na interface entre estrutura e agência, por isso é necessariamente relacional. O artista teria assim um senso de self que não necessariamente estaria condizente com uma concepção de self presente como expectativa social para si mesmo. Embora, como afirmou Archer haja uma tendência nas teorias sociais em diluir o senso de self na concepção de self, o primeiro surge antes temporalmente para depois internalizar as obrigações sociais e com isso uma concepção de self.

Embora a sociedade carioca do século XIX possuísse uma concepção de self atribuída à mulher, o senso de self da compositora-artista Chiquinha Gonzaga possibilitou sua agência e com isso a transformação da concepção de self originária. Na mesma medida em que a identidade pessoal depende da emergência do self social, o senso de self possibilita a aquisição de uma concepção de self disponível na estrutura. Neste processo, a agência leva à estrutura e à cultura mas também é construída no processo, através de novas práticas sociais.

6. Conclusão

Se Gadamer estiver correto, o significado de uma figura histórica é tudo aquilo que foi dito e escrito sobre ela. Uma pessoa não se esgota, assim como as questões que dizem respeito a ela. O valor reside na história a ser narrada, mesmo que modificada, aumentada ou absurda. Na narração há necessariamente a atribuição de uma conexão aos acontecimentos, que por si mesmos, são efêmeros. Nas Ciências Humanas, o discurso sobre algo já é um discurso de produção de conhecimento ou de pelo menos, sua reivindicação. A transição dos anos 80 para 90 no século XIX no Rio de Janeiro presenciou uma mudança na esfera pública burguesa, que inicialmente se caracterizou como uma esfera das pessoas privadas reunidas em público. A relação econômica não possibilitou que o espaço público fosse uma inicialmente uma arena de debate social. Com o surgimento de sociedades musicais e artistas populares, muitos provenientes da camada mais pobre da população, a esfera pública começa a se modificar, com encontros e debates políticos nas reuniões musicais. A camada mais rica da população, conservadora, a favor da permanência da monarquia e a distribuição de seus privilégios, permanecia valorizando sua privacidade na família. O universo artístico, que se projetará para fora das sociedades artísticas neste período possibilitará a invasão das discussões políticas nos cafés e salões, confundindo a sociedade de corte decadente com a esfera pública burguesa.

Neste sentido, como analisar um artista? E como analisá-lo segundo sua agência? O que significa ser um agente? Em geral, os teóricos sociais concordam com um aspecto: reflexividade e capacidade de transformação da estrutura. Estas duas características relativas às pessoas, no entanto, são passíveis de interpretação e relativização de acordo com o contexto no qual elas estão engajadas. O que seria um engajamento, portanto, feito por uma mulher no século XIX no Rio de Janeiro, como ele se daria? Até agora, vimos três engajamentos agênticos de Chiquinha: Ela inaugurou um modo de vida inexistente para mulheres na medida em que foi morar sozinha e se sustentar sem ajuda da família. Segundo, ela viveu a boêmia da cidade, frequentava bailes e saraus noturnos, o que não era permitido à mulher após às cinco horas da tarde. Compôs, o que nenhuma mulher ainda havia feito e compôs

músicas populares no piano, instrumento até então espelho da música europeia, símbolo de status. Estes engajamentos foram fruto de algumas características pessoais, que como vimos provinham de uma personalidade forte, voluntariosa e obstinada.

A arte teve o papel determinante em sua ação. Ser artista no século XIX era ser considerado um “doidivanas” ou alguém que não era de família, entretanto, artistas que seguiam a sociedade de corte eram reconhecidos socialmente, desde que seguissem o modelo europeu renovado e reproduzido aqui, como Villa-Lobos ou Ernesto Nazareth. Mas creio que isso não tenha sido suficiente para ela. A arte a libertou, foi meio e fim na sua vida, e sendo artista, Chiquinha pode exercer sua agência, pôde se capacitar para transformar a estrutura, ou pelo menos colocá-la em xeque. Neste sentido, foi preciso pensar sobre os conceitos de agência e estrutura que na sociologia vem sendo repensados por Margaret Archer e seu debate com Anthony Giddens e Sztompka. Estes três autores se articularam para compreender a dinâmica da capacidade de transformação social e as estruturas simbólicas que constituem nossas instituições sociais.

Chiquinha Gonzaga não é mencionada por sua agência. A ação da Chiquinha é ignorada por não ser considerada uma feminista no sentido ideológico, embora por seus atos, tenha transgredido e favorecido fortemente este movimento. A reflexividade, o senso de self ou a capacidade avaliativa, conceitos que caracterizam a agência social podem ser aqui uma âncora teórica para análise de Chiquinha, na medida em que o artista, acima de tudo, é um crítico do status quo e para isso possui um papel reflexivo perante a sociedade em que vive. Chiquinha considerava-se indivíduo antes que estivesse disponível a ela esta possibilidade. A visão de mundo individualista de que fala Weber e Dumont transitava a passos lentos por aqui mas Chiquinha absorveu os ideais românticos estéticos e morais que “passeavam” por aqui nos entre os republicanos. Se pensarmos em uma concepção de agência segundo os modelos apresentados acima, a primazia do tempo e do espaço se consolidaram como paradigmas interpretativos, mas creio que uma análise a partir das concepções morais que estruturam as ações pode oferecer uma possibilidade de interpretação.

Desde o iluminismo o debate acerca da instrumentalidade ou normatividade da ação se dá em termos de expressão da liberdade humana. Entretanto, esta liberdade foi desenvolvida descolada da estrutura que a possibilita. Hoje há um

retorno à agência, uma preocupação em examinar as mudanças de orientação agênticas, os diferentes graus de mobilidade, inventividade e reflexividade nas escolhas mostradas pelos agentes sociais diante de sua relação com a estrutura, suas barreiras e possibilidades para ação.

É a partir da estrutura que consegui compreender sua agência. O Rio de Janeiro tinha vida própria, pois como capital do Império, caracterizava-se como o Estado mais representativo na diplomacia e da política nacional. Como porto, estava aberto ao comércio, à imigração e às novas ideias vindas de fora, assim como a ideia de educação da população. Embora o bonde deixe a cidade mais desenvolvida, a frequência de mulheres ainda era mínima nas ruas. As mulheres eram retraídas e pouco socializadas, não conversavam a não ser com a própria família. Com o desenvolvimento e a ampliação de espaços públicos de sociabilidade, elas passam a frequentar lentamente as lojas e cafés. Também não conviviam muito nos meios musicais, mas a partir da proliferação musical na cidade, elas começam a frequentar os eventos musicais, embora ainda houvesse discriminação e barreiras familiares para isso, inclusive e principalmente para ingressar nas sociedades artísticas.

É neste cenário que Chiquinha Gonzaga viveu. Filha do segundo reinado e mãe da República, Chiquinha viu as transformações na sua cidade e participou de algumas. Era mulher, talvez adúltera, talvez vítima de violência doméstica. Possuía meios para trabalhar, afinal havia sido educada e com isso pôde lecionar. Recebeu críticas e elogios mas Chiquinha possuía amigos jornalistas e artistas que saíam em sua defesa. Em pouco tempo, Chiquinha se consagrou uma maestrina, compondo partituras populares que se identificavam com o gosto popular. A partir de 1885, Chiquinha gozará de estabilidade, sucesso e respeito pelo seu talento e trabalho.

Chiquinha gozou da fama e notoriedade assim como o respeito como maestrina a partir de 1925. Mantinha contato com seu filho e parentes mandavam cartões postais. Consta que nunca os recebia. Participava nos meios artísticos, boêmios e políticos e opinava com firmeza, exibia personalidade forte e voluntariosa. Ela pode ser considerada uma inconformista com sua condição original, visto que não se sujeitou às normas tradicionais. Com a proliferação dos pianos, Chiquinha pôde aproveitar a oportunidade e aumentar seu número de alunos, agora que o piano se tornava cada vez mais comum nos ambientes culturais cariocas.

O teatro e a música se tornam as maiores atrações, especialmente as comédias-revistas sobre fatos da cidade. Para Chiquinha as recompensas do seu trabalho começaram a fluir na medida em que soube detectar e encontrar conexões entre fragmentos de conhecimentos até então não relacionados ou fragmentos que puderam ser explorados para obter vantagens. A comédia de costumes abriu as portas para sua música alegre, desafiadora, chorona. Os “vencedores” são aqueles que conseguem adequar suas habilidades ao conjunto de oportunidades existentes ou inovam construindo suas próprias oportunidades, atuando com um “engajamento avaliativo” como afirmou Charles Taylor.

O compositor Mozart, analisado por Norbert Elias tinha plena consciência do seu dom, mas não possuía postura heróica ou de gênio. Não levava a sério os costumes aristocráticos, embora suas composições fossem o reflexo deles. Mozart viveu um período de decadência da nobreza e da ascensão da burguesia e achava-se no direito de exercer seu ofício e ser valorizado como um nobre. Seu talento lhe fazia se sentir humilhado pelos rituais de subordinação diários da corte e pelo pouco reconhecimento da sua genialidade.

Na segunda metade do século XVIII os conceitos de civilidade, cultura e civilização eram usados como símbolos de padrões diferentes de comportamento e sentimento. Pessoas de origem não nobre eram obrigadas a adotar os padrões de comportamento e sentimento, até certo ponto o gosto musical da nobreza era o gosto padrão para o ofício artístico. Os músicos, no geral tinham o mesmo status dos funcionários do palácio, mas quem satisfizesse a corte e fosse considerado talentoso e adquirisse fama era “quase” reconhecido como um igual. Mozart, entretanto não exibía sinais de subordinação, não era político, nem fazia bajulação.

Assim como o pai de Mozart, o pai de Chiquinha buscou conformar os costumes e sentimentos da filha de acordo com o gosto nobre. Tanto Chiquinha quanto Mozart viveram a ambivalência do artista burguês preso entre dois mundos, mas um contraste pode ser percebido entre dois: enquanto Mozart se identificava com a nobreza de corte e seu gosto e tinha ressentimento pela humilhação que ela impunha, Chiquinha se identificava apenas com a música, ainda assim, em termos. Embora admirasse Villa-Lobos e Ernesto Nazareth, os admirava mais pelo caráter brasileiro de suas músicas do que pelo caráter clássico. Chiquinha era uma nacionalista, acreditava que o estilo popular devia ser considerado tão valioso quanto o estilo musical importado da Europa, talvez até mais do que isso, pois em

alguns momentos considerou que o caráter verdadeiramente brasileiro estava na música popular.

Assim como Mozart, Chiquinha seguiu sua própria inspiração individual, confiou na opinião pública, mas buscou a ideologia republicana, nacionalista e popular. A diferença é que a Salzburg de Mozart ainda não possuía o comércio musical no qual ele pudesse se apoiar. Mozart não buscou ideologia, seu sentimento de igualdade era para “cima”, queria ser como os nobres e esperava que seu reconhecimento se desse em termos de privilégios. Entretanto, assim como Mozart, Chiquinha acreditava que o valor de sua música era o valor de si mesma. Mozart estava naquela época na qual a sociedade se exibia e não indivíduos. Chiquinha já vivia a sociedade de indivíduos que se restringia ao mundo dos homens, mas ela transformou este ambiente e impôs sua presença, o que inaugura uma nova prática social para mulheres.

Com o aumento da diferenciação social em sociedades capitalistas, passa-se a ser cultivada uma maior tolerância quanto aos modos de ampliação dos padrões existentes da arte e isso favoreceu a experimentação e o afrouxamento das convenções. Evidente que tal afrouxamento enseja conflitos, mas há determinadas funções sociais que passaram a existir que colaboraram para a transposição de algumas lacunas de opiniões contraditórias, o que de certa forma atenuou o choque de determinadas ousadias artísticas. Funções como a de jornalistas, críticos e ensaístas facilitaram naquele momento a transição para novas maneiras.

A decisão de Chiquinha de se separar do marido não foi um ímpeto passional mas uma decisão apoiada por uma rede de amigos que ela constituiu e que a apoiaram, os mesmos que testemunharam a seu favor, o que possibilitou que ela saísse de casa. A relação com João Batista de Carvalho foi o passaporte de saída de Chiquinha, o que não exclui, claro, que ela tenha se envolvido por ele. Pouco tempo depois, quando já goza de certa fama por produzir suas músicas, Chiquinha se separa de João Batista e desta vez solteira, segue sua carreira de musicista. É a partir deste início familiar que Chiquinha terminará como indivíduo. É partir de indivíduo que Chiquinha será agente.

7

Referências Bibliográficas

ABREU, M. **Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920.** In CARVALHO, J.M. de (Org). **Nação e Cidadania no Império: novos horizontes.** Civilização Brasileira. 2007.

ADORNO, T: **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Ed. Jorge Zahar, 1985

ALENCASTRO, L. F. **Vida privada e ordem privada no Império.** In História da vida privada no Brasil: Império, a corte e a modernidade nacional. Ed. Cia das Letras, 1997.

ALEXANDER, J. *The micro-macro link.* University of California Press. 1987.

APPIAH, K. A. **O código de honra: como ocorrem as revoluções morais.** Ed. Companhia das Letras, 2010.

ARAUJO, R. C. S. **Pasquins: submundo da imprensa na corte imperial 1880-1883.** Ed. Multifoco, 2012.

ARCHER, M. S. **Habitus, Reflexividade e Realismo.** Revista de Ciências Sociais, Vol.54, nº1, pp.157 a 206. 2011.

_____. *Being Human: the problem of agency.* Ed. Cambridge University Press, 2000.

_____. **Culture and agency: the place of culture in Social theory.** Ed. Cambridge University Press, 1988.

ARENDT, H. **A condição humana.** Ed. Difel. 2005.

ARNOLD, M. *Culture and Anarchy.* Oxford University Press, 2009.

ASSIS, M. **Crônicas.** vol. 4, Ed. Annablume, 1998.

AZEVEDO, A. **O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo.** Ed. Unicamp, 2009.

BAKHTIN, M: **A Cultura popular na Idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Ed. Hucitec, 2010.

BECKER, Howard. *Art as collective action.* American Sociological Review, 39, p. 767-776, 1974.

_____. *Art worlds.* Berkeley e Los Angeles, University of California Press. 1982.

_____. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Ed. Zahar, 2008.

BELLEGRARDE, G.; FERREIRA, F.; SILVA JUNIOR, J. M. V. da (Orgs) **Polyanthéa comemorativa das aulas para o sexo feminino do Imperial Lyceu de Artes e Officios.** Rio de Janeiro, Lombaerts & c, 1881.

BELTRÃO, P. C. **Sociologia da Família contemporânea,** Ed. Vozes, 1970.

BERGER, P. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística.** Círculo do Livro S.A. 1976.

BERNARDES, M.T.C.C: **Mulheres de ontem? Rio de Janeiro, século XIX.** Editor Queiroz, 1989.

BERNARDO, F. de A.; SANTOS, J. R.; BEIGUELMAN, P. **O Rio de Janeiro de Lima Barreto.** Vol.1. Teatro de Revista de fins do século XIX ao início do século XX. Edições Rio Arte. 1983.

BICALHO, M. F. B. **O Bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX.** In *Rebeldia e submissão: Estudos sobre a condição feminina*, Ed. Vertice, 1989.

BOSCOLI, G. **A pioneira Chiquinha Gonzaga.** Ed. Departamento Estadual de Imprensa do Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Sem ano.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo, Companhia de Letras. 1966.

_____. **Esboço de uma teoria da prática,** Coleção Ática, 1972.

_____. **Economia das trocas simbólicas.** Ed. Perspectiva, 1999.

_____. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica.** Ed. Best Bolso, 2014.

_____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação,** Ed. Papirus, 2014.

BRANDÃO, A. **A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro.** São Paulo, Ibrasa, 1995.

BUTLER, J. *Bodies that matter.* Ed. Routledge, 2011.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade,** Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas.** São Paulo, Edusp, 1989.

_____. **Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. In Opinião Pública,** Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp.40-53.

_____. **A socialização da arte.** Ed. Cultrix, 1980.

CANDIDO, A. **A família brasileira.** In SMITH, A. Brazil: Portrait of half a continent. The Dryden Press. 1951.

CAPALBO, C: **A fenomenologia de Alfred Schutz.** Ed. Antares, 1979.

CARVALHO, J. M. de. **Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi.** Ed. Companhia das Letras, 2010.

_____. **Repensando o Brasil do oitocentos: cidadania, política e liberdade.** Ed. Civilização Brasileira, 2009.

CARVALHO, M. A. R. de. **Quatro vezes cidade.** Ed. Sette Letras. 1994.

_____. **Irineu Marinho: imprensa e cidade,** Ed. Globo, 2012.

_____. **O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil.** In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (orgs.). Decantando a República, v1: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

COLAPIETRO, V. *A revised portrait of human agency: a critical engagement with Hans Joas's creative appropriation of the pragmatic approach.* European Journal of Pragmatism and american philosophy. 2009.

COOLEY, C. **O significado da comunicação para a vida social.** In Cardoso, F.H. Homem e Sociedade. Ed Nacional, 1980.

CORRÊA, Mariza. (1994), **Repensando a família patriarcal brasileira.** In ARANTES, A.A. et al. (Orgs.). Colcha de retalhos. Ed. Unicamp. 1994.

CUNHA M. C. P. **Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920,** Ed. Cia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua,** Ed. Rocco, 2003.

_____. **Carnavais, malandros e heróis.** Ed. Rocco, 2005.

DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte,** Ed. Autêntica, 2005.

DEBRET, J.B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Ed. Itatiaia, 2008.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do renascimento.** Editorial Estampa, 1994.

DINIZ, A. **Joaquim Callado: o pai do choro.** Ed. Zahar, 2008.

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida,** Ed. Zahar, 2009.

DOUGLAS, M. **Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu**. In. <https://parentescoeorg.files.wordpress.com/2010/08/pureza-e-perigo-mary-douglas.pdf>.

DUMONT, L: **Homo Hierarchicus**. Ed.Edusp, 1997.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**, Ed. Conquista, 1957.

EFEGÊ, J. **Maxixe, a dança excomungada**. Ed. Funarte. 2009.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Ed. Grypus, 2008.

ELIAS, Norbert. **Mozart**. Ed. Zahar, 1994.

_____. **O processo civilizador**. Ed. Jorge Zahar, Vol. 1, 1995.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Ed. Zahar, 1994.

_____. **A sociedade de corte**. Ed. Zahar, 2001.

ELIOT, T.S. **Notas sobre a definição de cultura**. Ed. Perspectiva, 2008.

FARIA, J. R. **O teatro Realista no Brasil. 1855-1865**. Editora Perspectiva, 1993.

FERNANDES, F. **A etnologia e a sociologia no Brasil**. São Paulo, Anhembi, 1958.

FERREIRA, M.L. **O que os filósofos pensam sobre as mulheres**. Unisinos. 2010.

FREYRE, G. **Sobrados e mocambos**. Ed. José Olympio, 1977.

_____. **A casa brasileira**. Ed. Grifo Edições, 1971.

_____. **Casa Grande e Senzala**. Ed. Global, 2006.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**. Vol. I (a) e III (b). Ed. Graal. 2011.

GAFFNEY, Paul. *Between values and codes: How culture and law shape each other*. In "The philosophy of Culture". VI.2 Edited by Konstantine Boudoris, Íonia Verlag, Atenas, 2006.

GASPAR, M. D. **Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social**. Ed. Jorge Zahar. 1985.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em sociologia interpretativa**. Ed. Vozes. 2012.

GEUSS, R. **Teoria Crítica: Habermas e a escola de Frankfurt**. Ed. Papirus, 1981.

GIDDENS, A. **A constituição da sociedade**. Ed. Martins Fontes, 2003.

_____. **A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Ed. Unesp, 2010.

GILLIGAN, C. *Remapping the moral domain: new images of the self in relationship*. In “Reconstructing Individualism: Autonomy, individuality and the self in Western thought.” Edited By Thomas C. Heller, Stanford University Press, 1986.

GOETHE E SCHILLER. **Correspondências**. Ed. Hedra. 2010.

GOFF, J. **A idade média e o dinheiro: ensaio de antropologia histórica**. Ed. Civilização brasileira, 2014.

GOFFMAN, I. **Comportamento em lugares públicos**. Ed. Vozes, 2014.

_____. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. LTC. 1988.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar**. Ed. Record, 2003.

_____. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Ed. Best Bolso, 2008.

GREFFE, X. **Arte e mercado**. Ed. Iluminuras, 2006.

HALL, S. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Ed. D, P e A, 2006.

HAHNER, J. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas. 1850 – 1937**. Ed. Brasiliense, 1981.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. 8a ed. São Paulo, Edições Loyola, 1999.

HERDER, J.G. **Philosophical Writings**. Ed. Cambridge University Press, 2002.

_____. **Também uma filosofia da história para a formação da humanidade**. Ed. Antígona, 1995

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. Ed. Cia das Letras, SP, 1995.

_____. **História geral da civilização brasileira: Do Descobrimento à expansão territorial**. Tomo 1, A época colonial. Ed. Bertrand Brasil, RJ, 2003.

_____. **Visões do paraíso: os motivos edênicos do descobrimento**. Ed. Abril Cultural, 1994.

HUME, D. **Investigação sobre o entendimento Humano e sobre os princípios da moral**. UNESP. 2003.

_____. **Ensaio morais, políticos e literários.** Liberty Classics. Ed. Top Books. 2004.

JAGUARIBE, B. **Fins de Século: cidade e cultura no Rio de Janeiro.** Ed. Rocco, 1998.

JOAS, H. *The creativity of action: Pragmatism and the critique of rational choice.* Ed. University of Chicago Press, 1996.

KIEFER, B. **Raízes da Música popular brasileira: da modinha e lundu ao samba.** Ed. Movimento, 2013.

KORSMEYER, C. **Gender and Aesthetics: an Introduction.** Ed. Routledge, 2004.

LEITE, M. **Condição feminina no Rio de Janeiro no século XIX.** Ed. Hucitec, 1993.

LIMA BARRETO, A. de **Recordações do escrivão Isaías Caminha.** Ed. Cia das Letras, 2001.

LINS, V. **O moderno em Revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930.** Ed. Garamond, 2010.

LIRA, M. **Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira.** Ed. Funarte, 1978.

LUKES, S. *Individualism.* Ed. Harper and Row. 1973.

LUSTOSA, I. **Insultos impressos: a guerra dos jornalistas na independência (1821-1823).** Ed. Cia das Letras. 2000.

MACKINNON, C. *Feminism unmodified: discourse on life and law.* Harvard University Press. 1988.

MAIOR, H. P. S. **Durkheim e a família: da introdução a sociologia da família a família conjugal.** Revista Antropológica. Ano 9. Vol. 16: 7-30. 2005.

MALINOWSKI, B.. **Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanesia.** Col. Os Pensadores, Abril Cultural, 1976.

MANOEL, I. **A igreja e a educação feminina: uma face do conservadorismo (1859-1919).** UNESP. 1996.

MARCUSE, H. **Cultura e Sociedade.** Vol. 1. Ed. paz e terra, 1997.

_____. **A dimensão estética.** Ed. 70, 1977.

MARIZ, V. **A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI**. Ed. Casa da Palavra, 2008.

MARZANO, A. **Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)**. Ed. Apicuri, 2010.

MAUS, M. **Sociologia e Antropologia**. Ed. Cosac Naify. 2011.

MEAD, G. H. *Mind, Self and Society*. Ed. Cambridge University Press, 1967.

_____. *Movements of Thought in the 19th century*. University of Chicago Press. 1936.

MERTON, R. *Social Structure and anomie*, Vol. 3, No. 5 (Oct., 1938), pp. 672-682, Published by American Sociological Association.

MONTEIRO, M. **A construção do gosto**. Ed. Ateliê Editorial, 2008.

MONTESQUIEU. **Cartas Persas**. In Coleção Os pensadores. Ed Abril, 1974.

MOREIRA LEITE, M. **A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros**. Ed. Edusp, 1981.

NAVES, S C. **Canção popular no Brasil**. ED. Civilização brasileira, 2010.

PARSONS, T. **A estrutura da ação social: um estudo de Teoria Social com especial referência a um grupo de autores europeus recentes**. Ed. Vozes, 2010

PATEMAN, C. **O contrato Sexual**. Ed. Paz e Terra, 1993.

PATROCÍNIO, J. do. **Companha Abolicionista: coletânea de artigos**. Fundação Biblioteca Nacional. 1996.

PLATÃO. **A república**. Ed. Dipro, 2000.

PRATT, C. **Primeiras cartas do Brasil**. Ed. Zahar, 2006.

PRIORI, M. Del. **História das mulheres no Brasil**. Ed. Contexto, 1997.

RENAULT, D. **O dia-a-dia no Rio de Janeiro segundo os jornais, 1870-1889**. Ed. Civilização Brasileira, 1982.

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Ed. Rocco, 1994.

RODRIGUES, C. **Coreografias do feminino**. Ed. Mulheres, 2009.

ROMERO, S. **Cantos populares do Brasil**. In <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/02459210#page/1/mode/1up>.

ROUSSEAU, G. S e PORTER, R. **Submundos do sexo no Iluminismo**. Ed. Rocco, 1999.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Ed. Itatiaia, 1998.

RUIZ, R. **O teatro de revista no Brasil: das origens à primeira guerra mundial**. Ed. Inacen, 1988.

SAFRANSKI, R. **Romantismo: uma questão alemã**. Ed. Estação Liberdade, 2010.

SALIBA, E. T. **A dimensão cômica da vida privada na República Brasileira**. In História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio. Vol. 3. Cia das Letras. 1998.

SAPIR, E. **Comunicação e contacto social**. In Cardoso, F.H: Homem e Sociedade. Ed. Nacional, 1980.

SCHILLER, F. **Educação estética do homem**. Biblioteca Pólen, Iluminuras, 2011.

_____. **Cultura Estética e liberdade**. Hedra, 2009.

SENNA, E. **O Velho Comercio do Rio de Janeiro**. G. Ermakoff Casa Editorial. 2006.

SENNETT, R. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. Ed Record, 2014.

SILVA, M. B. N. da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro: 1808-1821**. Ed. Companhia Editora Nacional Brasileira, vol.363, 1977.

SILVA, M. dos S. **Costureira, Artista, Prostituta ou cidadã? As francesas no espaço público carioca no Século XIX e suas vozes dissonantes**. In LOBO, Y. Vozes Femininas do Império e da República: caminhos e identidade. Ed. Quartet, 2013.

SILVA, P.O. **Decultu feminarum: Tertuliano e a retórica do corpo**. In SIMMEL, G. **On individuality and social forms**. Edited By University of Chicago Press, 1971.

SLATER, P. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**. Ed. Zahar, 1976.

SOROKIN, P. **Society, culture and personality: their structure and dynamics, a system of General Sociology**. Ed. Harper, 1947.

STENDHAL. **Do Riso: um ensaio filosófico sobre um tema difícil**. Ed. Europa-América, 2008.

STRAUSS, A. **Espelhos e Máscaras: a busca da identidade**. Ed. Edusp, 1999.

_____. *Creating Sociological awareness*. Transaction publishers. New Jersey. 1991.

SZTOMPKA, P. **A Sociologia da mudança social**. Ed. Civilização Brasileira, 2005.

TARDE, G. **A opinião e as massas**. Ed. Martins Fontes, 2005.

TELLES, N. **Escritoras, escritas, escrituras**. DEL PRIORI, M. In História das mulheres no Brasil. Ed. Contexto. 2011.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular brasileira: Da modinha à canção de protesto**. Ed. Vozes, 1974.

_____. **Festa de negro em devoção de branco**. Ed UNESP, 2012.

_____. **As origens da canção urbana**. Ed. 34, 2011.

_____. **Imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica**. Ed. Hedra, 2000.

_____. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. Ed. 34, 2008.

TYLOR, E. B. *Primitive Culture: Researches into the Development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. Ed. John Murray, London, Vol.1, 1871.

TOSCANO, M. et GOLDENBERG, Mirian. **A revolução das mulheres**. Ed. Revan, 1992.

TURNER, J. **Teoria Social Hoje**. Ed. Unesp, 1999.

VAINFAS, R. **Visão do paraíso: biografia de uma ideia**. In MOTA, L. Introdução ao Brasil: um banquete no trópico. Ed. Senac. 2000.

VANDENBERGHE, F. **Teoria Social Realista: um diálogo franco-britânico**. Ed. UFMG, 2010.

VELHO, G. **Vanguarda e desvio**. In VELHO, Gilberto (Org.). Arte e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. 7ª reimpressão. Ed. Zahar. 2012.

VENEZIANO, N. **O teatro de revista**. In O Teatro através da história, Vol. II. O teatro brasileiro. Ed. Centro cultural Banco do Brasil, 1994

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Ed. Zahar, 1997.

WEBER, M. **Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Ed. Imprensa Oficial, 2004.

_____. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Ed. Companhia das Letras, 2005.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

WOOLF, **Virginia, Um teto todo seu**. Ed. Nova Fronteira, 1987.

ZOLBERG, V. *Constructing a sociology of the arts*. Nova York, Cambridge University Press, 1990.

Outras fontes consultadas:

Acervo da Seção de Música da Biblioteca Nacional

Instituto Moreira Sales, Acervo de Chiquinha Gonzaga

Hemeroteca Digital Brasileira.