

Article

O popular pede passagem: Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado na arte do encontro

The popular asks for passage: Chiquinha Gonzaga and Joaquim Callado on the art of encounter

RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS¹ & CAROLINA ANTUNES DA SILVA²

Abstract. Brazilian music was born from the meeting of two important figures within the Brazilian music scene: Chiquinha Gonzaga and Joaquim Callado. Both black, transited in the alleys of a Rio de Janeiro in a process of transformation not only political, but, above all, social and structural. From the reforms initiated in the Second Reign and consolidated in the Republic, the social stratification that was already intense, became even more evident. In this way, art begins to act in the service of society as a vector of entertainment, but also of struggle and empowerment. This article, based on a historical analysis, seeks to verify the relationship between Joaquim Callado and, above all, Chiquinha Gonzaga with the society of their times, revealing the way in which the composers used art as an instrument of change.

Keywords. Choro, history, popular Brazilian music, society, art, political.

Resumo. A música popular brasileira nasce a partir do encontro de duas figuras importantes dentro do cenário musical brasileiro: Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado³. Ambos negros, transitavam nos becos e vielas de um Rio de Janeiro em processo de transformação não apenas política, mas, sobretudo, social e estrutural. A partir das reformas iniciadas no Segundo Reinado e consolidadas na República, a estratificação social que já era intensa, tornou-se ainda mais evidente. Desse modo, a arte passa a atuar a serviço da sociedade como vetor de entretenimento, mas também de luta e empoderamento. O presente artigo, a partir de uma análise histórica, busca verificar como se dava a relação de Joaquim Callado e, sobretudo, de Chiquinha Gonzaga com a sociedade de seu tempo, revelando o modo com que compositor e compositora usaram a arte como instrumento de mudança.

Palavras-chave. Choro, história, música popular brasileira, sociedade, arte, política.

¹ Doutor em Comunicação e Cultura, pela Escola de Comunicação - ECO, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. É Professor Titular Pleno, na Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

² Graduada em Letras Vernáculas-Português e suas Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB.

³ Estudos realizados por Edinha Diniz (2009) e presentes na Biografia “Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida” versam sobre a importância que Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado tiveram para a formação da chamada Música Popular Brasileira, assim como permite a conclusão de que ambos eram negros, muito embora Chiquinha Gonzaga não fosse socialmente lida dessa maneira no século XIX devido à várias questões de ordem social.

1. Ó abre alas que eu quero passar

O Brasil, ao longo da história, passou por diversas e intensas transformações sociais e, principalmente, políticas, que impactaram diretamente na sua cultura, que, por extensão, acabou influenciando igualmente os caminhos e descaminhos do país em várias ocasiões. Dispositivo histórico da maior importância, a arte sempre esteve a serviço do opressor ou do oprimido, quando não dos dois. Por isso, é correto afirmar que é quase impossível traçar uma narrativa sobre o Brasil em que a arte não está presente ou que não tem papel essencial, ao menos do ponto de vista simbólico. Pinturas, canções, dança e mesmo o teatro sempre estiveram presentes na sociedade brasileira, servindo como expressões para entretenimento, mas também como ferramenta política e de protesto, quando outros meios não eram suficientes. Figuras como Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), Joaquim Antônio da Silva Callado Junior (1848-1880) e outros artistas populares que povoam o imaginário nacional representam essa arte; enquanto entretenimento, mas, também, enquanto vetor de empoderamento e até inconformismo com o status quo então vigente, quando se valorizava muito mais o que vinha de fora do que o que era produzido em território nacional.

Embora já transcorridos tantos anos desde que Chiquinha e Callado puseram sua lira a serviço do povo e se dispuseram, com muito talento, a lançar luz sobre a produção musical brasileira, a discussão em torno da valorização desse produto nacional ainda persiste, embora com outros personagens e a partir de pontos de vista distintos dos de outrora. Além disso, a arte, ainda hoje, assume o papel de servir como instrumento de resistência e combate às desigualdades, além de elemento essencial para compreender um país tão complexo quanto o Brasil. Por esse motivo é que o presente artigo, na busca por interpretar o Brasil hodierno e todo seu potencial, a partir do campo das artes, mergulha na história e, ainda, na trajetória de vida daquela que exerceu papel importante no campo das artes brasileiras, como, também, nos comportamentos, nos modos de vida, nas relações sociais e na sociedade brasileira como um todo: Chiquinha Gonzaga.

Chiquinha, tal como Joaquim Callado e outros tantos artistas, representa a parcela de brasileiros rasurados por uma narrativa histórica oficial que exclui e segrega; sobretudo, quando os personagens em questão são negros e transgressores, burlando as imposições de uma sociedade preconceituosa, racista e misógina, que teima em subalternizar, apagar ou sequestrar e que pode muito bem ser representada por Rui Barbosa e sua feroz retórica, reflexo de um discurso que, ainda hoje, reverbera entre as elites, demonstrando que, apesar do tempo, o Brasil ainda é um país classista, totalmente atravessado pelo racismo estrutural e suas interseccionalidades, que tocam nas questões de gênero, sexualidades e regionalismos e que, por extensão, impactam a cultura, a política e a forma como a sociedade se enxerga enquanto parte dessa narrativa.

2. A música “buliçosa” invade o Catete

*Neste mundo de misérias⁴
Quem impera
É quem é mais folgazão
É quem sabe cortar jaca
Nos requebros
De suprema, perfeição, perfeição*

Machado Careca

Em 6 de novembro de 1914, o periódico *A Rua* publicou, em sua primeira página, a reprodução em fac-símile da programação de uma recepção realizada no Palácio do Catete, então sede do governo republicano. O jornal, que se posicionava contra o governo de Hermes da Fonseca, transformou a notícia em um verdadeiro espetáculo para os detratores do presidente. Rui Barbosa, senador da república e inimigo declarado de Hermes desde a disputa presidencial, que culminou na vitória com 64% dos votos pela Espada⁵, dedicou um discurso ao fato. As palavras ferinas do senador sublinhavam um pensamento que permeava o Rio de 1914 e não era novo pois já fazia parte do engendramento social e político da época, escondendo-se por detrás de uma capa de civilidade.

Uma das folhas de hontem estampou em fac-símile o programma da recepção presidencial em que, deante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aquelles que deviam darao paiz o exemplo das maneiras mais distinctas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas, o corta-jaca de que eu ouvira fallar há muito tempo, que vem a ser elle, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as dansas selvagens, a irmã gemen do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciaes o corta-jaca é executado com todas as honras da musica de Wagner, e não se quer que a consciência deste paiz se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (Barbosa, 8 de novembro de 1914)⁶

A recepção, ocorrida alguns dias antes, em 26 de outubro, comemorava os quatro anos da administração do presidente e fora uma espécie de Baile da Ilha Fiscal⁷ de um governo atravessado por questões políticas complexas⁸ e envolvido em tantos escândalos, que não era surpreendente que Rui Barbosa se mostrasse indignado. Hermes da Fonseca era motivo de piada nas ruas do Rio de Janeiro, suas caricaturas circulavam pelos jornais e o episódio só ajudou a piorar a sua imagem perante o povo.

⁴ O Corta-Jaca, subtítulo da obra *O Gaúcho*, música composta por Chiquinha Gonzaga, ganhou versão com letra de Machado Careca para suas apresentações com Maria Lino, a rainha do Maxixe.

⁵ A campanha ficou conhecida como a disputa da Pena contra a Espada. Enquanto Rui, a pena, representava a ciência e a erudição, Hermes, a espada, representava a ala militarista.

⁶ Discurso proferido por Rui Barbosa. É possível ter acesso ao conteúdo integral desse discurso a partir de duas fontes. A primeira, são os *Anais do Senado Federal*, Volume VII, onde constam as sessões de 1 a 30 de novembro de 1914. A segunda, é a edição de 8 de novembro de 1914, do jornal *A Época*, páginas 1 e 2.

⁷ O Baile da Ilha Fiscal foi o último evento oficial da família real brasileira e representou, de forma simbólica, a transição entre o Império e República.

⁸ Hermes da Fonseca, eleito por 64% dos votos, enfrentou crises na sua administração que foram desde levantes populares até declaração de Estado de Sítio e censura a imprensa. Talvez por esse motivo alguns jornais não se furtassem de, escancaradamente, expor sua opinião contrária e demonstrar sua revolta pelas medidas autoritárias de Hermes.

Seu mandato foi tão desastroso, que lhe apelidaram de Dudu da Urucubaca. Logo, virou Dudu do Corta-Jaca e as detrações não pararam. O mesmo jornal A Rua chegou a abrir uma competição de quadrinhas humorísticas que ilustrassem o ocorrido. Ainda a edição do dia 6 de novembro de 1914, noticia o que chamaram de “A traça dos estudantes”. Estudantes da Escola Livre de Direito, supostamente indignados pelos acontecimentos do Catete, espalharam caricaturas de Dudu pelas paredes da instituição. A polícia, convocada para apagar os desenhos, mal terminava de se livrar de um, se deparava com outro, o que teria causado risos até entre os policiais. Era clara a impopularidade do presidente junto à sociedade e talvez o Corta Jaca tenha sido uma desculpa para tornar as críticas ainda mais mordazes e ofensivas.

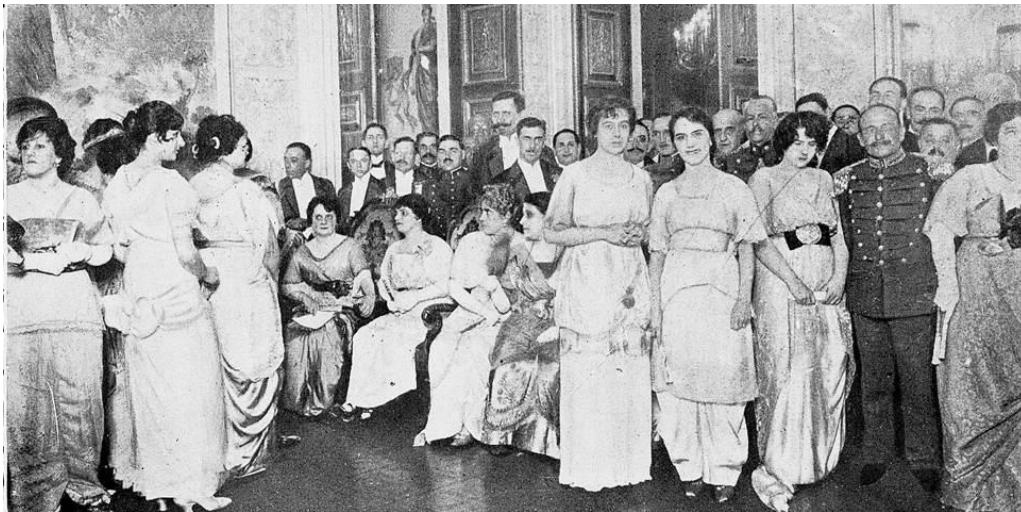


Fig. 1: Foto da última recepção do Presidente Hermes da Fonseca, publicada pela Revista da Semana, em 1914. No canto direito, o sorridente Presidente Hermes ao lado da aparentemente tímida Nair de Teffé, sua esposa.

Todavia, para além da animosidade pessoal ou da crítica política pura e simples, as palavras do Senador eram reflexo do pensamento da chamada *intelligentsia brasileira*⁹, influenciada pela ciência produzida na Europa e preocupada em construir uma nação “moderna”, “industrial”, “civilizada” e “científica”¹⁰ como bem analisou Lilia Moritz Schwarcz (1993). A autora traça um panorama do papel que a ciência exerceu no Brasil, desde a vinda da família real, em 1808, até o Golpe da República e o estabelecimento do novo regime. A chegada de Dom João VI veio acompanhada da implantação da Imprensa Régia, da Faculdade de Medicina da Bahia, da construção de Teatros e centros culturais. A intensão era criar um ambiente que lembrasse Portugal e pudesse proporcionar conforto não ao povo, mas aos membros “civilizados” da comitiva real. Era, ainda, a construção de um imaginário em torno de uma corte falida e rechaçada de sua terra natal que precisava mostrar-se forte e poderosa o suficiente para estabelecer o seu poderio no Brasil bucólico e quase todo preto e pobre.

⁹ Termo utilizado por Renato Ortiz (1985) para se referir aos intelectuais brasileiros dos fins do século XIX e começo do XX.

¹⁰ No capítulo *Entre Homens da Ciência*, a socióloga trata do papel significativo que as pesquisas europeias, principalmente as do campo da biologia (aculminância dos trabalhos de Darwin), exerceram sobre os “pensadores” brasileiros, menos preocupados com a experimentação do que com a forja de uma imagem de Brasil que se aproximasse de seu ideal de civilização (Schwarcz, 1993).

De fato, é no mínimo inusitado pensar numa colônia sediando a capital de um império. Chamada por Maria Odila Leite da Silva Dias de a “internalização da metrópole”, a instalação no Brasil da corte portuguesa, que fugia das tropas napoleônicas, significou não apenas um acidente fortuito, mas antes um momento angular da história nacional e de um processo singular de emancipação.² Fuga ou golpe político, o fato é que com d. João e sua família, e contando com a ajuda inglesa, transferiam-se para o país a própria corte portuguesa — cujo número estimado de pessoas chegava a 20 mil, sendo que a cidade do Rio possuía apenas 60 mil almas — e várias instituições metropolitanas. (Schwarcz, 1998, p. 50)

O golpe da República, em 1889, representou um rompimento com Portugal e com um regime de governo já considerado ultrapassado, mas não com a ideia de civilização que punha a recém-nascida República Federativa do Brasil em uma complicada dificuldade. Se por um lado as suas particularidades lhe faziam diferente e atrativa¹¹, de outro, demonstravam a sua defasagem social em relação à velha e experiente Europa. Os “homens da ciência”, tratados por Schwarz (1993), empreenderam uma busca por motivos que pudessem explicar esse atraso e encontram em dois fatores a origem de todos os males do país: a raça e o clima. O calor deixava os homens mais dolentes, apáticos e incapazes de pensar, enquanto a raça e amestiçagem garantiam as anomalias que tornavam os homens corruptos e condenados a uma vida criminosa e errante. Esse era, ao menos, o pensamento de Nina Rodrigues (1982) que, influenciado por estudos europeus na área da medicina legal, realizou pesquisas que deram margem para o estabelecimento de preconceitos já existentes relacionados a os negros e mestiços, que compunham a maioria da população à época.

Rui Barbosa não era mais que um membro dessa elite branca e intelectual brasileira que se preocupava com a repercussão desagradável que um episódio como o caso do “Corta Jaca no Catete” traria ao Brasil em busca de construir a sua imagem de civilizado, ainda que essa se fundasse sobre pilares um tanto instáveis. O Corta Jaca, enquanto música popular e de consumo das camadas mais baixas, simbolizava a marca do atraso da qual a elite procurava se livrar. A “mais fina sociedade do Rio de Janeiro”, evocada pelo Senador Rui Barbosa, fora exposta à decadência dos acordes da música “chula” e “imoral”, que ele comparou ao batuque, o cateretê e ao samba, gêneros também marginalizados.

Certamente a repercussão negativa do episódio trouxe consequências para Chiquinha, autora da composição. Em 1914, a maestra já gozava de certa popularidade e respeito no meio artístico cultural do país, tendo se consolidado como compositora de sucesso, principalmente junto ao teatro de revista. Suas músicas alcançavam grande popularidade entre as camadas mais pobres, que consumiam esse entretenimento barato e logo se espalhavam pelas ruas em forma de partituras, assobiando até versões, como foi o caso do próprio Corta Jaca. Originalmente concebida como uma das canções integrantes da peça Zizinha Maxixe, de 1895, ganhou as ruas da cidade, apesar do pouco sucesso que a peça alcançou e foi editada, em 1899, com o nome de Gaúcho, tendo sido vendida pela própria Chiquinha a Manoel Antônio Guimarães, da Casa de Vieira Machado. Ao longo do tempo, a música ganhou muitas versões, inclusive algumas com letra, como foi o caso da versão para canto chamada Coplas da Jaca, que integrava a

¹¹ Essas “particularidades” seriam mais tarde exaltadas por teóricos como Silvio Romero e, principalmente, por Gilberto Freyre, na clássica obra *Casa Grande e Senzala*, onde ele “inventa” um Brasil mestiço em que brancos, negros e índios convivem em harmonia. Um paraíso possível na utopia Freyriana, mas claramente complexo no mundo real.

revista *Cá e Lá* e cujos versos eram de autoria de Bandeira de Gouvêa e Tito Martins. As letras, quase sempre com conotação maliciosa, compunham o repertório das noites do chamados chopos-berrantes e vinham, de modo geral, acompanhadas de dança; “maxixe, é claro”. O maxixe, excomungado pela igreja e rechaçado pela “fina flor da sociedade” era, no entanto, recebido nos “palcos populares” com entusiasmo. Nas palavras de Edinha Diniz, o Corta Jaca, nesses palcos, “era acolhido com prazer e nenhum escândalo”, já que se tratava de gênero já consagrado entre as camadas mais populares e que não era, senão, um retrato de sua realidade (Diniz, 2009, p. 230).

Para compreender a dinâmica da relação conflituosa e, por vezes, harmoniosa da elite branca com os produtos culturais produzidos por negros libertos ou escravizados no meio urbano carioca de meados do século XIX, é necessário retroagir há anos antes do episódio do Catete e analisar como a estratificação social, a política e, principalmente, as recorrentes mudanças de cunho estrutural da cidade foram de essencial influência para moldar o gosto e influenciar o consumo da sociedade, culminando em uma miscelânea de ritmos que se entremeavam nas ruas entre assobios e batuques, pianos e violões.



Fig. 2: Ilustração publicada no Jornal *A Rua*, em 11 de novembro de 1914, fazendo referência ao Baile Presidencial.

3. Rio à francesa: a “Europa possível”

O Rio de Janeiro sempre fora palco de grandes acontecimentos que constituíram a história do Brasil. Capital do país desde 1763, torna-se sede do governo com a chegada da Família Real, em 1808. A outrora provinciana cidade, com cerca de 60 mil habitantes, em sua grande maioria escravizados, se transforma em um centro urbano onde diversas classes coabitam. A cidade ganhou universidades, teatros e, aos poucos, tornava-se suficientemente europeia para se adequar às necessidades da família real e sua corte, já que fora elevada de Colônia a Reino Unido. Todavia, houve um custo, principalmente para os mais pobres. Para comportar os diversos portugueses que vieram para o país, fugindo da Guerra e dos ataques de Napoleão Bonaparte, moradores foram retirados de suas casas (Schwarcz, 2019), no episódio que ficou conhecido como “Ponha-se na

Rua”¹² e que representava, de forma contundente, a preocupação do estado em exercer o patrimonialismo com os seus compatriotas.

A Proclamação da República, em 1889, somente contribuiu para evidenciar as desigualdades sociais que já faziam parte do cotidianum brasileiro. O regime, cujo nome¹³ propunha uma participação ativa do povo nas ações políticas, não fora mais que um golpe engendrado por militares e meia dúzia de intelectuais e membros das classes abastadas ao qual, segundo palavras de Aristides Lobo, o povo assistiu “bestializado”. Não houve, defato, um envolvimento do povo, ao menos não daqueles que compunham as camadas mais baixas da sociedade, na implantação do novo regime que, até 1993¹⁴, era provisório. Aliás, a situação política e social do país, nesse momento, valeu a observação de Louis Couty (Carvalho, 2019) de que o Brasil não tinha povo.

O momento de transição do Império para a República é particularmente adequado para o estudo dessa questão. Tratava-se da primeira grande mudança de regime político após a independência. Mais ainda: tratava-se da implantação de um sistema de governo que se propunha, exatamente, trazer o povo para o prosaetrio da atividade política. (Carvalho, 2019, p. 11)

O país encontrava-se em verdadeiro colapso social. Os ex-escravizados recém-libertos, alçados ao papel de cidadãos, não gozavam de nenhuma das prerrogativas que o novo título poderia lhes trazer. Suprimidos pelo preconceito que ainda se fazia presente na sociedade, foram empurrados para as margens da cidade, amontoando-se em cortiços e, mais tarde, em favelas. Junto com eles, imigrantes e toda sorte de pobres e miseráveis que compunham a quase totalidade de habitantes do Rio de Janeiro. Essas classes, nas palavras de Mônica Velloso (1988), são “sempre olhadas com profunda desconfiança” (p. 9), já que representam “o fantasma” contra o qual as elites lutam. São a cicatriz mais profunda de uma modernização débil, marcada pela segregação e da busca utópica por uma identidade nacional que representa o delírio do qual se alimentou e ainda se alimenta os que detêm o poder e que foi a causa de uma insólita e feroz perseguição a tudo que estivesse ligado a esses grupos.

A cultura das camadas mais pobres passava pela sanção das elites e era perseguida e proibida por força de lei. Fora assim com a capoeira, com o candomblé, com o maxixe, até mesmo com instrumentos como o violão e o pandeiro que, por muito tempo, foram considerados marcas de “vadiagem”. Enquanto a cidade passava pelas mais diversas transformações, ganhando ruas mais largas, iluminação moderna, ficando cada vez mais afrancesada e mais próxima de uma “Europa Possível”¹⁵ esse grupo marginalizado lutava contra a vigilância estatal cada vez mais dura e contra o modelo cultural “intolerante” e com “rígidos padrões de sensibilidade e gosto” que a elite brasileira lhes impunha. Ficava cada vez mais claro que não havia espaço para manifestações “identificadas com a barbárie, selvageria e primitivismo”, já que o projeto traçado para o Brasil, agora

¹² Na verdade, tratava-se de uma reinterpretação popular e jocosa da sigla PR (Príncipe Regente), que era carimbada nas portas das casas “confiscadas” pelo governo.

¹³ Do Latim Res pública, o nome faz referência a um regime de governo cuja participação popular seria ativa.

¹⁴ Somente em 1993, após plebiscito, o Regime Republicano tornou-se definitivo. Até esse momento, tratava-se de regime provisório.

¹⁵ Velloso (1988) utiliza o termo, para se referir ao desejo de transformar o Rio de Janeiro em uma “Paris dos Trópicos”. Diversas políticas foram implementadas para esse fim, inclusive políticas higienistas que tinham mais a ver com questões estéticas do que com objetivos propriamente ligados à saúde.

republicano e fundado sob uma égide positivista, era de um país que buscasse, a cada dia, alcançar um patamar de civilização mais identificado com a Europa, ainda que isso significasse perseguir e desqualificar o que não fosse considerado “próprio” de um país em vias de modernização e, por que não, de europeização.

Daí a repressão sistemática desencadeada pelo governo em relação às camadas populares. Trata-se não apenas de deslocá-las do centro da cidade, mas de deslocá-las também do eixo de influência da vida nacional. A modernização exige que se ponha abaixo as construções antigas, da mesma forma que exige a extinção das manifestações culturaistradicionais. Essa exigência é vista na época como uma espécie de fatalidade imposta pelos novos tempos. (Velloso, 1988, p.16)

Esses novos tempos, todavia, não eram mais que uma repetição de um processo de supressão e contumaz perseguição ao que era popular que já se manifestava no regime anterior e que ficou cada vez mais arbitrário e violento na República. O povo, empurrado para a margem, não era mais que um espectador nem sempre passivo do que ocorria na cidade. É preciso lembrar que a cordialidade¹⁶ que supostamente é parte da essência do brasileiro, não tem a ver com passividade ou com aceitar sem reclamações o que lhes era imposto pelo Estado e seus membros. Prova disso foram as diversas frentes de resistência, políticas ou culturais, que vez ou outra se insurgiam das camadas mais pobres e faziam frente às intransigências ou arbitrariedades estatais. Em uma sociedade em que quase 80% da população não podiam exercer seus direitos, já que o voto somente era permitido a homens alfabetizados e pertencentes a determinadas camadas, o que representava uma minoria em uma quase totalidade de analfabetos, era natural que as fricções surgissem, pois o povo resistia e o Estado, utilizando seus aparatos, revestia-se de um caráter regulador e opressor que dava vazão às perseguições.

No entanto, nem todas as transformações ocorridas na belle époque foram assimiladas ou aceitas com tranquilidade. Tanto nas cidades quanto no meio rural, as intervenções do poder governamental deram origem a importantes levantes coletivos. Aos olhos do leitor atual, essas revoltas podem parecer sem sentido ou fruto da ignorância. Mas, no fundo, elas traduziam uma reação cultural violenta diante das rápidas e autoritárias transformações ocorridas no período, transformações que não levavam em conta as formas de vida tradicionais da maioria da população- atitude, aliás, que teve início no período monárquico.

Assim, em 1871, antes da Proclamação da República, mas já no clima de europeização que reinava então, teve início na capital do Império uma dessas insurreições. O motivo, aparentemente, era surpreendente: a população carioca voltava-se contra a adoção do novo sistema métrico, inspirado, como era de se esperar, no modelo francês, baseado em medidas lineares de volume e de peso (Del Priore, 2010, pp. 162-163)

Forçar um processo de europeização, desconsiderando as tradições construídas ao longo de anos, era parte do projeto para desfrancizar o país e se enquadrar em uma política de branqueamento que ia muito além do incentivo às imigrações, que começaram a ocorrer antes mesmo da oficialização da Lei Áurea. A proibição de festas de cunho popular e a incorporação de outras, como o Carnaval, serviam para deixar claro que a barbárie não podia mais fazer parte do roteiro cultural e social do país e que o governo não mediria esforços para garantir que o processo fosse eficaz, ainda que isso

¹⁶ Como pensada a partir do conceito de “homem cordial”, cunhado por Sérgio Buarque de Holanda (2016).

significasse, por vezes, usar a violência.

A música, como parte constitutiva desses ritos, fio condutor das crenças e, lógico, do entretenimento do povo, também ia se adequando aos novos tempos, o que garantia uma miscelânea de gêneros e ritmos que ia da música de Wagner, citada pelo senador, às modinhas cantaroladas nas ruas e às partituras da moda assobiadas nas esquinas.

4. A Europa é aqui: “o Rio civiliza-se”

A *Belle Époque*, que compreendeu um período relativamente longo da história brasileira, se estendendo do final dos anos de 1800 até a quase metade dos anos de 1900, representou um momento de intensas modificações na estrutura não apenas física da cidade, mas, principalmente, na estrutura simbólica que compreendia, por assim dizer, a cultura, os costumes e as tradições. As ditas reformas, que começaram a acontecer ainda no Segundo Reinado, reivindicavam para o Rio de Janeiro os mesmos traços de civilização e sobriedade da velha Europa, inclusive no âmbito da higiene. Medidas de “caráter autoritário e repressivo” foram tomadas para garantir o cumprimento das metas traçadas em relação ao saneamento, elemento que se tornou prioridade, principalmente no governo Republicano.

Tendo a higienização como justificativa e sob adesculpa de que essa garantiria melhores condições sanitárias para o povo, o governo desalojou milhares de pessoas, em sua grande maioria pretos, pobres e imigrantes, que moravam em velhos prédios e casarões no centro da cidade. O episódio, conhecido como “Bota Abaixo”, em muito lembra o “Ponha-se na Rua”, principalmente no aspecto representativo, na mensagem subliminar que o ato de “expulsar” essas pessoas emite. Expulsa-se o passado para dar lugar ao novo, ao higiênico e, claro, ao civilizado.

Mas a que preço se fazia isso? Ao preço mais caro, ao menos para as camadas mais pobres, expulsas de seu espaço, rasuradas da constituição da cidade e lançadas para as bordas, delineando uma constituição geográfica que deixava bem claro o limite que se desejava impor entre o bárbaro e o civilizado, na busca de uma “cidade ideal”. Enquanto os cortiços vão abaixo, surgem as mansões art-nouveau, na região central da cidade, nos bairros de Botafogo, Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras, alçados ao patamar de bairros nobres. A hierarquização sai do campo meramente social e se transfere para uma perspectiva geográfica e, logo, mercadológica que, até hoje, se perpetua no Rio de Janeiro.

Esta distribuição geográfica da população vai se constituir na própria razão ordenadora do projeto, que busca desenhar a ‘cidade ideal’. A ordem social hierárquica é transposta para uma ordem distributiva geométrica que polariza norte (povo) e centro-sul (elites). Tal ordenado espaço físico revela claramente as intenções elitistas do projeto. (Velloso, 1988, p. 12)

Essa hierarquização também se transfere para o campo simbólico da cultura e deixa claro, a partir da perseguição do que era popular, que a elite não aceitaria a frustração dos seus projetos por quem quer que fosse. Mas, como outrora dito, isso não quer dizer que o povo aceitou passivamente o que lhe fora imposto. Grupos surgiram, principalmente ligados às religiões de matriz africana, com o intuito de garantir a permanência das tradições, resguardando-as das investidas atroz do governo e da tentativa de silenciá-las. É possível sintetizar todos esses movimentos a partir de uma única figura, tão presente no imaginário nacional, mas que pouco é citada no que diz

respeito ao importante papel que exerceu enquanto uma espécie de guardião do que era popular.

A Casa de Tia Ciata, mais que um simples lugar para reunião de cunho religioso, também representava a ideia de comunidade e pertencimento de uma comunidade que “não se reconhecia como branca” e que fora excluída do projeto da ‘cidade ideal’, afinal, a partir de um pensamento socialmente excludente, a ideia de civilidade traçada pela elite brasileira deixava bem claro que negros, mestiços, índios e pardos eram a marca do atraso, que impossibilitava a evolução do país. Logo, cabia aos brancos o papel de manter a ordem social a partir de uma lógica darwinista e de garantir a guarda da cultura brasileira. Mas de qual cultura? Certamente, não era a cultura negra. Essa, aliás, era vista como elemento exótico e não eram raros os ataques preconceituosos por parte da imprensa, por exemplo. Tratava-se com certo desprezo, inclusive, as manifestações de cunho religioso que, segundo eles, eram meras crendices, marcas da ignorância e chegam até a ser caso de polícia.

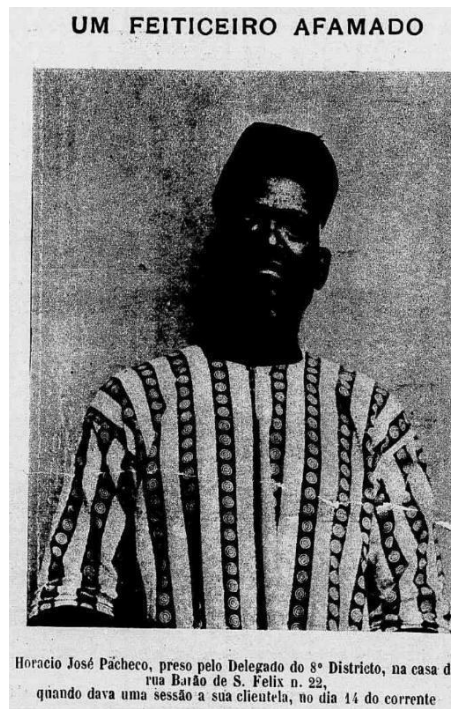


Fig. 3: Notícia publicada na Revista da Semana de 22 de setembro de 1907.

Os objetos de culto de Horácio José Pacheco, preso por praticar o candomblé, foram chamados de “esquisitos” e “arsenal de bugigangas”. Esses eram apenas alguns dos adjetivos pejorativos direcionados às práticas religiosas dos negros, assim como à sua cultura. Vistos como “presença incômoda, exceção, peça exótica e fora do lugar” (Velloso, 1998), não restava a esses grupos senão se refugiar onde pudessem exercer a sua identidade de maneira plena, resguardados pela presença dos iguais.

Era isso que a Casa de Tia Ciata representava, ao fim e ao cabo. Um lugar de refúgio e de encontro, uma “Pequena África” estabelecida na Cidade Nova e que “oferece modelos alternativos de integração” e que incorporava “elementos de diversos códigos culturais” (Moura, 1995, p. 26). Tia Ciata consegue “habilmente harmonizá-los”, estabelecendo a sua liderança junto a comunidade, como ponto de equilíbrio que garantia a tranquilidade para o que ali se praticasse.

5. Música popular e o conflito de classes no Brasil

Os navios que vinham da Europa, principalmente de Paris e da Inglaterra, eram os principais responsáveis por desembarcar os modismos no solo brasileiro. Aqui chegava de tudo: dos vícios às virtudes. As mulheres brasileiras tentavam adequar a moda europeia ao calor dos trópicos e consumiam tecidos de toda sorte, vindos da Inglaterra e costurados por modistas francesas, conforme comentário de Tinhorão (1998) acerca do delírio europeu que tomou conta do país e era a marca mais característica de uma elite que se queria moderna e europeizada. Todavia, as trocas não ficaram circunscritas ao universo da moda. A cultura europeia invadiu as ruas brasileiras e se fazia presente nos mais diversos contextos, inclusive na música. O intercâmbio entre a cultura da velha Europa e o Brasil garantiu o surgimento de gêneros muito específicos, que bebiam das fontes locais e se misturavam às polcas, valsas e tangos e faziam a diversão da classe média, nas ruas dos subúrbios, ao som de pianos e violões.

Uma rápida análise de um conto do escritor Machado de Assis (1986) oferece um panorama do que era consumido pelas classes brasileiras, assim como a relação dos compositores populares com o seu público e com o próprio produto de sua produção. Pestana, um compositor de polcas famosas e assobiadas pelas ruas, via-se em um dilema que envolvia a sua necessidade de produzir para seu sustento e o seu desejo de compor uma grande obra como a dos mestres que tinha emoldurados em sua parede. O conto apresenta, com a ironia e o humor que eram peculiares a Machado, a visão que se tinha dessa música “buliçosa” que invadia as casas e os salões, que contagiava todo mundo e que garantia grande popularidade aos seus produtores, dividindo entusiasmos os mais diversos de idolatria do público, ilustrados pela comoção “com as cantoras líricas, capazes de provocar verdadeiro fanatismo nos moços acadêmicos; com as atrizes dos cafés- cantantes, tormento das senhoras e perdição dos chefes de família; e com os poetas românticos, delírio das moças sentimentais” (Diniz, 2009, p. 115).

A música produzida por Pestana, apesar da popularidade que alcançava entre a chamada classe intermediária, era considerada como uma produção que não exigia de seu compositor muito talento, mas apenas um conhecimento mínimo e alguns poucos minutos ao piano, ao contrário das chamadas grandes obras, que demandavam mais labor e pediam uma certa iluminação da qual, certamente, o personagem não era dotado. Talvez não por acaso os tocadores de piano que, à época, faziam parte do quadro de músicos que integravam o corpo artístico dos chamados Cafés Cantantes e de outros estabelecimentos com a função de entretenimento, eram chamados de “pianeiros”¹⁷.

A própria Chiquinha Gonzaga recebera tal alcunha ao se integrar ao grupo do compositor e virtuoso flautista Joaquim Callado, que ficou conhecido como o “pai do choro”. Callado, assim como Chiquinha, assumira a responsabilidade de inaugurar uma música brasileira que se libertasse cada vez mais dos moldes europeus, abrindo espaço para as produções do ambiente urbano no qual estavam inseridos e do qual extraíam a sua inspiração. Com a precoce morte do amigo, aos 32 anos, Chiquinha tomou para si a responsabilidade de popularizar essa música brasileira em nascimento e o fez com a ousadia e determinação que sempre lhe foram peculiares.

¹⁷ Segundo Tinhorão (1998), o termo era usado para se referir aos pianistas que não tinham conhecimento de teoria musical, mas que tocavam, de ouvido, as músicas da moda. Esses músicos costumavam compor o corpo de artistas dos Cafés Cantantes e outros estabelecimentos de entretenimento.

Vale ressaltar, com base na pesquisa de Edinha Diniz (2009) acerca da compositora, que a identificação de Chiquinha com essa música foi alimentada pelos mais diversos motivos; dentre esses: sua condição de classe. Saída de uma classe média formada, em sua maioria, por militares de patentes intermediárias, como era o caso de seu pai, e comerciantes, Chiquinha fora educada para ser uma “moça da sociedade”¹⁸ recebendo instrução em francês, nas ciências e, claro, em música. Todavia, ao se desfazer de seu casamento para seguir o sonho musical, também abriu mão da posição social que a “classe” lhe garantia. Além disso, sua “personalidade impetuosa e rebelde” e a clara influência de Callado muito contribuiriam para conduzi-la em direção a essa identificação e a uma “verdadeira devoção pelo que era popular e brasileiro”, tal como dito por Diniz (2009, p. 129).

É relevante, ainda, frisar quão próspera fora a influência de Callado para a música de Chiquinha. Esse intercâmbio entre duas almas inquietas e tão afins rendeu bons frutos e trouxe novos tons para as produções da maestra, que cada vez mais se distanciavam das composições circulantes da época. A maioria era simples reprodução dos gêneros mais consumidos na Europa e era recorrentemente ouvida nas casas da classe média carioca de meados do século XIX.

Sem dúvida, Callado foi muito importante para ela como amigo, protetor e mestre. Sua influência foi fundamental. A morte o acolheu prematuramente em março de 1880, com apenas 32 anos de idade, deixando o caminho aberto para que outro compositor o seguisse. As bases que lançara para a nacionalização da música popular tiveram assim uma continuadora em Chiquinha Gonzaga, que lhe estava mais próxima e se identificava com aquele tipo de trabalho. Seria longo o caminho até conseguir afastar a música produzida aqui das matrizes musicais estrangeiras. (Diniz, 2009, p. 133)

Callado, como Chiquinha, transitava nas sombras dos subúrbios, nas rodas boêmias, tocando o seu choro e inaugurando, junto com ela, a instituição que mais tarde ganharia pompas, inclusive políticas: a música nacional. Consumia-se de um tudo por aqui, principalmente a moda europeia. A música produzida não era, necessariamente, brasileira e as elites procuravam ser guardadas desses produtos do *meio urbano*. Não é de admirar, portanto, que a música “buliçosa” da estrepante compositora tenha, ao mesmo tempo, causado certo espanto e atração, como bem sugere o título da canção. Era uma música que misturava ritmos e dava novo rumo ao que era então produzido, ou melhor, reproduzido.

Chiquinha era uma arguta observadora do seu tempo. Uma cronista musical que não ignorava, de modo algum, as peculiaridades de seu país. Era uma mulher que compreendia o seu papel como artista, embora não se dispusesse a, de fato, levantar bandeiras. Assumia, no entanto, posições muito nítidas. A sua personalidade não lhe permitia estar “em cima do muro” como simples espectadora dos fatos. Não estava, de maneira alguma, alheia aos acontecimentos, procurando usar a sua arte para, de algum modo, impactar positivamente a sociedade ao seu redor.

¹⁸ As moças, naquele tempo, eram educadas para serem introduzidas na sociedade com o principal objetivo de alcançarem um casamento bem-sucedido, tal como ocorreu com Chiquinha, ao se casar com Jacinto Ribeiro do Amaral.

6. Conclusão

Longe de esgotar-se, as questões concernentes à cultura brasileira, principalmente na sua vertente popular, estão intimamente ligadas a fatos mais complexos e são inseparáveis das discussões políticas, conforme afirma Renato Ortiz (1985). O Brasil sempre viveu sob a sombra de uma cultura estrangeira, muito embora tenha uma produção cultural e artística nacional próspera e reconhecida. O que existe, de fato, é um preconceito dúbio e escandaloso, que no decorrer das décadas se direciona feito um canhão para as produções das camadas populares. Antes, o maxixe, o cateretê e o lundu. Hoje, o funk e o pagode. Ainda assim, quase sempre expressões culturais vistas como “coisa de preto”. Nesse sentido, Chiquinha foi importante personagem não somente por elevar a música, popular, urbana, carioca, brasileira, afro-brasileira à categoria de musicalidade possível, mas, sobretudo, por expor para o mundo a riqueza e sofisticação da música, de fato, popular brasileira, fruto das muitas negociações criadas para a construção de uma cultura urbana, recheada de traços de popularidade, no Brasil da primeira metade do século XX.

Referências

- Assis, J. M. M. (1986). *Várias Histórias*. São Paulo, Brasil: Ática.
- Barbosa, R. (8 de novembro de 1914). *Anais do Senado Federal, Volume VII*, Publicação e Documentação. Senado Federal. Disponível em: https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/asp/rp_anaisrepublica.asp
- Benjamin, W. (1987). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense.
- Carvalho, J. M. (2019). *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Del Priore, M. (2010). *Uma breve história do Brasil*. Recuperado de: <https://docplayer.com.br/49134-Mary-del-priore-uma-breve-historia-do-brasil.html>
- Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar Editora.
- Fonseca, N. T. (1974). *A verdade sobre a Revolução de 22*. Rio de Janeiro: Poertinho Cavalcanti.
- Galetti, C. C. H. (2014). Memória de gênero: a trajetória De Naire de Teffé. Disponível em: <http://docplayer.com.br/34130044-Memorias-de-genero-a-trajetoria-de-nair-de-teffe.html>
- Holanda, S. B. (2016). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lira, M. (1978). *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de

Janeiro: Funarte.

Moura, R. (1995). *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.

Ortiz, R. (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Perrot, M. (2007). *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto.

Rodrigues, N. (1982). *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1982.

Schwarcz, L. M. (1998). *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarcz, L. M. (1993). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarcz, L. M. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Shusterman, R. (1998). *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34. pp. 99-142.

Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Brasil: Editora 34.

Velloso, M. P. (1988). *As tradições populares na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNART.