

Comparative Cultural Studies.

European and Latin American Perspectives



16
2023



UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA

Comparative Cultural Studies

European and Latin American Perspectives

O abre alas! Chiquinha Gonzaga, a primeira diretora popular do Brasil

**O abre alas! Chiquinha Gonzaga, Brazil's first popular female
director**

**¡O abre alas! Chiquinha Gonzaga, primera directora popular de
Brasil**

Edited by: Maria Teresa Madeira & Wandrei Braga

16 – 2023

Universidad Pablo de Olavide



All the texts that make up this monographic issue of the journal *Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives* have been peer-reviewed in a double-blind system.

ISSN 2531-9884

© 2023 The Author(s). Open Access. This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



ÍNDICE

GIOVANNA CAMPANI, <i>Preface</i>	5-7
MARIA TERESA MADEIRA & WANDREI BRAGA, <i>Introduction</i>	9-12
ARTICLES	
DENISE MELLO, <i>Chiquinha Gonzaga: Uma mulher na canção</i>	13-25
GISELLE JUSTINO, <i>A música sacra de Chiquinha Gonzaga</i>	27-54
ANA PAULA M. SIMÕES, <i>The waltzes for piano by Chiquinha Gonzaga: a pedagogical overview</i>	55-76
MARIA LUIZA MESTRINHO SYLVESTRE (MALÚ MESTRINHO), <i>Muito além de Lua Branca: as canções de câmara de Francisca Gonzaga</i>	77- 91
RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS & CAROLINA ANTUNES DA SILVA, <i>O popular pede passagem: Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado na arte do encontro</i>	93-106
CAÍSA TIBÚRCIO, <i>A comicidade musical de Chiquinha Gonzaga e a ressonância com os palhaços cantores no Brasil</i>	107-119
SHORT NOTES	
BÁRBARA DANZIE LEÓN, <i>Cimarronaje y feminismo en la obra de Leyda Oquendo Barrios: una aproximación desde sus Reflexiones para un discurso de género</i>	121-128
BOOK REVIEWS	
GIOVANNA CAMPANI, <i>Yanomani, l'esprit de la forêt, Bruce Albert e Davi Kopenawa. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2022</i>	129-135

INDEX

GIOVANNA CAMPANI, *Preface* 5-7

MARIA TERESA MADEIRA & WANDREI BRAGA, *Introduction* 9-12

ARTICLES

DENISE MELLO, *Chiquinha Gonzaga: a woman in song* 13-25

GISELLE JUSTINO, *The sacred music of Chiquinha Gonzaga* 27-54

ANA PAULA M. SIMÕES, *The waltzes for piano by Chiquinha Gonzaga: a pedagogical overview* 55-76

MARIA LUIZA MESTRINHO SYLVESTRE (MALÚ MESTRINHO), *Far beyond Lua Branca: the chamber songs of Francisca Gonzaga* 77- 91

RICARDO OLIVEIRA DE FREITAS & CAROLINA ANTUNES DA SILVA, *The popular asks for passage: Chiquinha Gonzaga and Joaquim Callado on the art of encounter* 93-106

CAÍSA TIBÚRCIO, *The musical comicaly of Chiquinha Gonzaga and its resonance with the singing clowns of Brazil* 107-119

SHORT NOTES

BÁRBARA DANZIE LEÓN, *Maroonage and feminism in the work of Leyda Oquendo Barrios: an approach from her Reflections for a gender discourse* 121-128

BOOK REVIEWS

GIOVANNA CAMPANI, *Yanomani, the spirit of the forest, Bruce Albert & Davi Kopenawa. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2022* 129-135

Preface

GIOVANNA CAMPANI

It is with great joy that we present these two special issues of *Comparative Cultural Studies* dedicated to the Brazilian composer Chiquinha Gonzaga.

It is the constant commitment of the journal to bring attention to music not only from an artistic point of view but also from an anthropological and sociological approach, as music is deeply related to the social, economic and historical aspects of each society. Through sounds, music not only conveys meanings, ideas and values of the cultural identity of each society, but also reflects other aspects, such as social hierarchy systems or gender relations. In this perspective, the music of Latin America is particularly exemplary, due to the role played by colonization and slavery which are at the origin of Latin American nations. Deprived of other ways to manifest their cultures, the indigenous peoples and enslaved Africans found a privileged expression in music. In the case of Brazil the African cultures of the enslaved populations contributed to popular music with their unsurpassed rhythmic lines, directly influencing various musical styles, such as samba, maracatu, choro, jongo and many others. Popular music, despised by the elites who looked to European cultured music, African rhythms inspired composers, who, although trained in classical music, captured the beauty of "black" music and made it rise to national music. Among these composers a woman, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) Afro descendant on the part of a grandmother, wrote a personal story made up of the search for freedom and artistic passion by linking her name to the first Carnival march "Ó Abre Alas".

In Europe, the work of Chiquinha Gonzaga is rarely performed and little is known of her path as a nineteenth-century woman in the fight against prejudices. We hope, with these two special issues to contribute to a new interest even outside America Latina and to pave the way for new research.

Prefazione

GIOVANNA CAMPANI

E' con grande gioia che presentiamo questi due numeri speciali della rivista *Comparative Cultural Studies* consacrati alla compositrice brasiliana Chiquinha Gonzaga.

E' impegno costante della rivista portare l'attenzione sulla musica non solo dal punto di vista artistico ma anche antropologico e sociologico, in quanto relazionata profondamente con gli aspetti sociali, economici e storici di ogni società. Attraverso i suoni la musica non solo trasmette significati idee e valori dell'identità culturale di ogni società, ma riflette anche altri aspetti, come i sistema di gerarchia sociale o le relazioni

di genere. In questa prospettiva, la musica dell'America Latina è particolarmente esemplare esemplare, per il ruolo svolto dalla colonizzazione e la schiavitù che sono all'origine delle nazioni latinoamericane. Private di altre modalità per manifestare le loro culture, le popolazioni indigene e africane schiavizzate trovarono nella musica una espressione privilegiata. Nel caso del Brasile le culture africane delle popolazioni schiavizzate contribuirono alla musica popolare con le loro insuperabili linee ritmiche, influenzando direttamente vari stili musicali, come la samba, il maracatu, il choro, il jongo e molti altri. Musiche popolari, disprezzate dalle élite che guardavano alla musica colta europea, i ritmi africani ispirarono compositori, che, pur formati alla musica classica, colsero la bellezza della musica "negra" e la fecero assurgere a musica nazionale. Tra questi una donna, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) afro discendente per parte di una nonna, scrisse una storia personale fatta di ricerca di libertà e di passione artistica legando il suo nome alla primera marcia carnevalesca "Ó Abre Alas".

In Europa, l'opera di Chiquinha Gonzaga è raramente eseguita e poco noto è il suo percorso di donna del XIX secolo in lotta contro i pregiudizi. Speriamo, con questi due numeri speciali di contribuire ad un nuovo interesse anche al di fuori dell'America Latina e ad aprire la via a nuove ricerche.

Prefácio

GIOVANNA CAMPANI

É com grande alegria que apresentamos esses dois números especiais da revista Comparative Cultural Studies dedicado à compositora brasileira Chiquinha Gonzaga.

É compromisso constante da revista chamar a atenção para a música não só do ponto de vista artístico, mas também do ponto de vista antropológico e sociológico, pois está profundamente relacionada aos aspectos sociais, econômicos e históricos de cada sociedade. Por meio dos sons, a música não apenas transmite significados, ideias e valores da identidade cultural de cada sociedade, mas também reflete outros aspectos, como sistemas de hierarquia social ou relações de gênero. Nessa perspectiva, a música da América Latina é particularmente exemplar, devido ao papel desempenhado pela colonização e pela escravidão que estão na origem das nações latino-americanas. Privados de outras formas de manifestar suas culturas, os povos indígenas e africanos escravizados encontraram na música uma expressão privilegiada. No caso do Brasil as culturas africanas das populações escravizadas contribuíram para a música popular com suas linhas rítmicas insuperáveis, influenciando diretamente vários estilos musicais, como samba, maracatu, choro, jongo e muitos outros. A música popular, desprezada pelas elites que buscavam a música culta europeia, inspiravam os ritmos africanos a compositores que, embora formados em música erudita, captavam a beleza da música "negra" e a faziam ascender à música nacional. Entre estes, uma mulher, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) afrodescendente por parte de uma avó, escreveu uma história pessoal feita de busca pela liberdade e paixão artística, ligando seu nome à primeira marcha carnavalesca com letra "Ó Abre Alas".

Na Europa, a obra de Chiquinha Gonzaga raramente é realizada e pouco conhecida é sua trajetória como mulher oitocentista na luta contra os preconceitos. Esperamos, com esses dois números especiais, contribuir para um novo interesse mesmo fora da América Latina e pavimentar o caminho para novas pesquisas.

Prefacio

GIOVANNA CAMPANI

Con gran alegría presentamos estos dos números especiales de la revista *Comparative Cultural Studies* dedicado a la compositora brasileña Chiquinha Gonzaga.

Es compromiso constante de la revista llamar la atención sobre la música no solo desde el punto de vista artístico sino también antropológico y sociológico, ya que la música está profundamente relacionada con los aspectos sociales, económicos e históricos de cada sociedad. A través de los sonidos, la música no solo transmite significados, ideas y valores de la identidad cultural de cada sociedad, sino que también refleja otros aspectos, como los sistemas de jerarquía social o las relaciones de género. En esta perspectiva, la música de América Latina es particularmente ejemplar, por el papel que jugó la colonización y la esclavitud que están en el origen de las naciones latinoamericanas. Privados de otras formas de manifestar sus culturas, los pueblos indígenas y los africanos esclavizados encontraron en la música una expresión privilegiada. En el caso de Brasil, las culturas africanas de las poblaciones esclavizadas contribuyeron a la música popular con sus líneas rítmicas insuperables, influyendo directamente en varios estilos musicales, como la samba, el maracatu, el choro, el jongo y muchos otros. La música popular, despreciada por las élites que miraban hacia la música culta europea, inspiró los ritmos africanos a los compositores, quienes, aunque formados en la música clásica, captaron la belleza de la música "negra" y la hicieron ascender a la música nacional. Entre ellos una mujer, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) afrodescendiente por parte de abuela, escribió una historia personal hecha de búsqueda de libertad y pasión artística, vinculando su nombre a la primera marcha carnavalesca "Ó Abre Alas".

En Europa, la obra de Chiquinha Gonzaga rara vez se representa y poco conocida es su trayectoria como mujer decimonónica en la lucha contra los prejuicios. Esperamos, con estos dos números especiales, contribuir a un nuevo interés incluso fuera de América Latina y pavimentar el camino para nuevas investigaciones.



Autoria não identificada / Coleção Edinha Diniz / Chiquinha Gonzaga / Acervo Instituto Moreira Salles

Introduction

MARIA TERESA MADEIRA & WANDREI BRAGA

During the preparation of the issue, we received 12 articles from various Brazilian states, as well as Germany and the United States of America, with different approaches to the universe of Chiquinha Gonzaga, including subjects related to Brazilian music and culture. We were surprised by the diversity and quality of the texts. We observed that the authors had a great involvement with the promotion of Brazilian culture, bringing important clippings and new reflections.

Chiquinha's work, life and historical role were explored from various aspects: from linguistics to sacred music, from the role of women in Brazilian music to singing clowns, from musical styles and genres to inclusion and accessibility, as from the decolonial approach.

In two articles, we observed the focus on vocal production in the form of song from two different points: the first one puts Chiquinha's musical writing on the same footing as chamber songs, having the score as a starting point; the other one emphasizes Chiquinha's vanguard role in the female production of songs in Brazil.

Chiquinha's sacred music is rarely studied, researched or cited in academic production. Therefore, the article published here is original and reveals how large part of Chiquinha's work is still to explore.

Two articles relate the Chiquinha Gonzaga scene with the performance of singing clowns. One deals with the possible relationships between the musical work of Chiquinha Gonzaga and the musicality explored by musical clowns, and the other relates the circus production of the 19th century in Brazil with the historical role of Chiquinha in music.

The article that raises the reflection on the terms *Maestra* or *Maestrina* attributed to Chiquinha is unprecedented in its approach. The text addressed aspects that until today do not recognize the role of women in music.

The article "Panela de Mão, the Brazilian Handpan" tells the story of this recent and still little-known instrument from the perspective of its insertion in Brazilian music. The name "Panela de Mão" not only means the literal translation into Portuguese but also proposes the decolonial rescue of the drum.

The waltzes for piano by Chiquinha Gonzaga discussed here receive a pianistic investigation from a technical and interpretative point of view with important pedagogical observations. Chiquinha's work has been widespread in Brazil and abroad. In this article, the analysis of the waltzes chosen by difficulty levels becomes an important reference for students, teachers and the like.

The story that is not told about Chiquinha describes Rio de Janeiro during the Belle Époque, a period crossed by social and political inconsistencies that, according to the authors, reverberate until today. The text draws attention to the role that culture played

and consequently influenced the history of Brazilian music. Chiquinha's songs directly contributed to contemporary production, and are analyzed as an essential part of what came to be known as Brazilian popular music.

The article that brings reflections on the conditions of production and distribution of scores in braille for blind musicians and with low vision in Brazil, presents an inclusive, current and extremely important proposal. Transcribing a work by Chiquinha into braille means recognizing the urgent need to expand the reach of her music.

"Magdalena", a work by Heitor Villa Lobos that is little known in Brazil, is discussed here because of the partnership between two skilled American professionals in writing music and lyrics and Villa-Lobos. The process developed and the premiere in Los Angeles brings to light the criticisms and consequences of this connection, from a musical, social and historical point of view.

Therefore, it only remains for us here to wish everyone an excellent reading, and that the content of the articles can bring light, knowledge and reflection. May the thirst for knowledge never fail us, and may research combined with culture and science open paths of deep knowledge and achievement for us.

Introduzione

MARIA TERESA MADEIRA & WANDREI BRAGA

Durante la preparazione della rivista, abbiamo ricevuto 12 articoli da vari stati brasiliani, oltre che dalla Germania e dagli Stati Uniti d'America, con diversi approcci all'universo di Chiquinha Gonzaga, compresi argomenti legati alla musica e alla cultura brasiliana. Siamo rimasti sorpresi dalla diversità e dalla qualità dei testi. Abbiamo osservato che gli autori hanno avuto un grande coinvolgimento nella valorizzazione della cultura brasiliana, apportando importanti ritagli e nuove riflessioni.

Il lavoro, la vita e il ruolo storico di Chiquinha sono stati esplorati sotto diversi angoli: dalla linguistica alla musica sacra, dal ruolo delle donne nella musica brasiliana al canto dei clown, dagli stili e generi musicali all'inclusione e all'accessibilità, per arrivare all'approccio decoloniale ai giorni nostri.

In due articoli, abbiamo osservato l'attenzione alla produzione vocale sotto forma di canzone, partendo da punti di vista diversi. Uno di loro mette la scrittura musicale di Chiquinha sullo stesso piano delle canzoni da camera, avendo come punto di partenza la partitura. L'altro sottolinea il ruolo d'avanguardia di Chiquinha nella produzione femminile di canzoni in Brasile.

La musica sacra di Chiquinha è raramente studiata o citata nella produzione accademica. Pertanto, l'articolo qui pubblicato rivela l'originalità del lavoro di Chiquinha che rimane ancora in gran parte da esplorare.

Due articoli mettono in relazione la scena di Chiquinha Gonzaga con l'esibizione di clown cantanti. Uno riguarda le possibili relazioni tra l'opera musicale di Chiquinha Gonzaga e la musicalità esplorata dai clown musicali, e l'altro mette in relazione la produzione circense del XIX secolo in Brasile con il ruolo storico di Chiquinha.

L'articolo che solleva la riflessione sui termini Maestra o Maestrina attribuiti a Chiquinha è inedito nel suo approccio. Il testo affronta aspetti che fino ad oggi non riconoscono il ruolo delle donne nella musica.

L'articolo "Panela de Mão, the Brazilian Handpan" racconta la storia di questo

strumento recente e ancora poco conosciuto dal punto di vista del suo inserimento nella musica brasiliana. Il nome "Panela de Mão" non significa solo la traduzione letterale in portoghese, ma ne propone anche la valorizzazione decoloniale.

I valzer per pianoforte di Chiquinha Gonzaga qui discussi ricevono un'indagine pianistica dal punto di vista tecnico e interpretativo con importanti osservazioni pedagogiche. Il lavoro di

Chiquinha è stato diffuso in Brasile e all'estero. In questo articolo, l'analisi dei valzer scelti per livelli di difficoltà diventa un riferimento importante per studenti, insegnanti e simili.

La storia non raccontata di Chiquinha descrive Rio de Janeiro durante la Belle Époque, un periodo attraversato da incongruenze sociali e politiche che, secondo gli autori, si riverberano fino ai giorni nostri. Il testo richiama l'attenzione sul ruolo che la cultura ha svolto influenzando la storia della musica brasiliana. Le canzoni di Chiquinha hanno contribuito direttamente alla produzione contemporanea e sono analizzate come una parte essenziale di quella che divenne nota come musica popolare brasiliana.

L'articolo che riflette sulle condizioni di produzione e distribuzione di spartiti in Braille per musicisti ciechi e ipovedenti in Brasile, presenta una proposta inclusiva, attuale ed estremamente importante. Trascrivere in braille un'opera di Chiquinha significa riconoscere l'urgente necessità di espandere la portata della sua musica.

"Magdalena", un'opera di Heitor Villa Lobos poco conosciuta in Brasile, è discussa qui a causa della collaborazione tra due abili professionisti americani nella scrittura di musica e testi e Villa-Lobos. Gli sviluppi e la prima a Los Angeles mettono in luce le critiche e le conseguenze di questa connessione, dal punto di vista musicale, sociale e storico.

Non ci resta quindi che augurare a tutti un'ottima lettura, e che il contenuto degli articoli possa portare luce, conoscenza e riflessione. Che la sete di conoscenza non ci venga mai meno e che la ricerca unita alla cultura e alla scienza ci aprano percorsi di profonda conoscenza e realizzazione.

Introdução

MARIA TERESA MADEIRA & WANDREI BRAGA

Ao longo da preparação da revista recebemos 12 artigos oriundos de vários estados brasileiros, e também da Alemanha e dos Estados Unidos da América com diversas abordagens sobre o universo de Chiquinha Gonzaga, incluindo assuntos ligados à música e a cultura brasileiras. Ficamos surpresos com a diversidade e a qualidade dos textos. Observamos que as autoras e os autores tiveram um grande envolvimento com o resgate da cultura brasileira trazendo recortes importantes e novas reflexões.

A obra, a vida e o papel histórico de Chiquinha foram explorados sob vários aspectos: do linguístico à música sacra, do papel da mulher na música brasileira aos palhaços cantantes, dos estilos e gêneros musicais a inclusão e acessibilidade, e da abordagem decolonial até os dias de hoje.

Em dois artigos observamos o foco na produção vocal na forma de canção. As abordagens partem de pontos diferentes. Um deles coloca a escrita musical de Chiquinha em pé de igualdade de canções de câmara tendo como ponto de partida a partitura. O outro ressalta o papel de vanguarda de Chiquinha na produção feminina de

canções no Brasil.

A música sacra de Chiquinha é raramente estudada, pesquisada ou citada na produção acadêmica. Portanto o artigo publicado aqui revela o ineditismo que ainda permanece em grande parte da obra de Chiquinha.

Dois artigos relacionam a cena de Chiquinha Gonzaga com a atuação de palhaços cantantes. Um deles trata das possíveis relações entre a obra musical de Chiquinha Gonzaga e a musicalidade explorada por palhaços musicais e o outro relaciona a produção circense do século XIX no Brasil com o papel histórico de Chiquinha na música.

O artigo que levanta a reflexão sobre os termos *Maestra* ou *Maestrina* atribuídos a Chiquinha é inédito em sua abordagem. No texto foram abordados aspectos que até hoje não reconhecem o papel da mulher na música.

O artigo "Panela de Mão, o Handpan brasileiro" conta a história deste instrumento recente e ainda pouco conhecido sob a ótica de sua inserção na música brasileira. O nome "Panela de Mão" não somente significa a tradução literal para o português mas propõe o resgate decolonial do tambor ao instrumento.

As valsas para piano de Chiquinha Gonzaga aqui abordadas recebem uma investigação pianística sob o ponto de vista técnico e interpretativo com observações pedagógicas importantes. A obra de Chiquinha tem sido muito difundida no Brasil e fora dele. Neste artigo a análise das valsas escolhidas por níveis de dificuldade se torna uma referência importante para alunos, professores e afins.

A história que não é contada sobre Chiquinha é apresentada no Rio de Janeiro da Belle Époque, período atravessado por inconsistências sociais e políticas que segundo os autores reverberam até os dias de hoje. O texto chama atenção para o papel que a cultura desempenhou e conseqüentemente influenciou a história da música brasileira. As músicas de Chiquinha contribuíram diretamente na produção contemporânea, e é analisada como parte essencial do que passou a se denominar música popular brasileira.

O artigo que traz reflexões sobre as condições da produção e da distribuição de partituras em braille para músicos cegos e com baixa visão no Brasil, apresenta uma proposta inclusiva, atual e extremamente importante. Transcrever uma obra de Chiquinha para o braille significa reconhecer a necessidade urgente de ampliar o alcance de sua música. No momento atual, é fundamental termos a percepção de que a inclusão em todas as suas formas precisa existir.

"Magdalena", obra de Heitor Villa Lobos pouco conhecida no Brasil, é abordada aqui por conta da parceria entre dois habilidosos profissionais americanos em escrever músicas e letras e Villa-Lobos. O processo desenvolvido e a estréia em Los Angeles traz à tona as críticas e as conseqüências desta conexão, do ponto de vista musical, social e histórico.

Portanto, só nos resta aqui desejar a todos e todas uma excelente leitura, e que o conteúdo dos artigos possa trazer luz, conhecimento e reflexão. Que a sede de conhecimento nunca nos falte, e que a pesquisa aliada à cultura e à ciência nos abram caminhos de profundo saber e realização.

Article

Chiquinha Gonzaga: uma mulher na canção

Chiquinha Gonzaga: a woman in song

DENISE MELLO¹

Abstract. At the end of the 19th century, the woman was subject to her father and later to her husband. Her main occupation was housework – the care of her family. However, some women broke with the recurring male chauvinist and began to professionalize themselves. Few stood out and had their names valued in our musical history as Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Chiquinha is one of the female songwriters mentioned in the research carried out by Denise Mello in the book *The Woman in Song: the feminine composition in the Radio Era*. Although Chiquinha had already composed before this period, she is the greatest representative of female composition in Brazil thanks to an extensive and quality work, in addition to a vanguard behavior at the time. She also became a great instrumentalist and the first woman to conduct an orchestra.

This article contains biographical information and song parts written by the female composers with links to the song audios. Denise writes about female composition in Brazil and explores why female songwriters were erased in Brazilian musical history.

Keywords. Songwriter, woman, instrumentalist, conductor, music.

Resumo. No final do século XIX, a mulher estava sujeita a seu pai e posteriormente a seu marido. Sua maior ocupação era o trabalho doméstico – o cuidado do marido e dos filhos. Porém, algumas mulheres romperam com o machismo recorrente e começaram a se profissionalizar. Poucas se sobressaíram e tiveram seu nome valorizado na nossa história musical como Chiquinha Gonzaga (1847-1935).

Chiquinha é uma das compositoras mencionadas na pesquisa elaborada por Denise Mello no livro *A Mulher na Canção: a composição feminina na Era do Rádio*. Embora com produção composicional antes do período mencionado, Chiquinha é a maior representante da composição feminina no Brasil, graças a uma obra extensa e de qualidade, além de uma série de comportamentos vanguardistas. Tornou-se também grande instrumentista e a primeira mulher a reger uma orquestra.

Este artigo traz informações biográficas e trechos de canções da compositora com links para escuta. A autora menciona algumas questões sobre a composição feminina no Brasil e motivos pelos quais as compositoras não aparecem na nossa história musical.

Palavras-chave. Compositora, mulher, instrumentista, regente, música.

¹ Cantora, compositora, violonista, locutora, pesquisadora, escritora, psicóloga, professora de canto popular e musicalização infantil. A partir de 2018, passou a dedicar-se ao projeto *A Mulher na Canção*.

1. Introdução

O conhecimento de uma série de compositores masculinos da época do Rádio – como Noel Rosa (1910-1937), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), Herivelto Martins (1912-1972), Dorival Caymmi (1914-2008) e tantos outros – e de muitas de suas canções imperam até hoje.

A grande maioria versava sobre o amor, retratando assim as mulheres. Encontramos algumas análises, como a de Rodrigo Faour (2006), que descrevem o modo como a figura feminina aparece na produção composicional masculina: ora positiva e valorizada como musa, ora negativa e depreciativa como megera e responsável por toda a sorte de infelicidade. A representatividade que temos atualmente em relação à mulher deste período provém de vozes masculinas. Como viveram, o que pensavam as compositoras dessa época?

Muitas compositoras fizeram sucesso em sua época. Foram cantoras, instrumentistas; foram gravadas por intérpretes ou gravaram suas próprias composições, mas a maioria desapareceu na história da composição brasileira. Fatores são levantados por pesquisadoras e pesquisadores para justificar esse "apagamento", bem como a diferença no número entre compositoras e compositores atuando no período. Um deles, trazido por Carô Murgel (2016), é o fato de nossa língua privilegiar o masculino no plural. Por exemplo, quando falamos de compositores da Era do Rádio, pensamos em compositores e compositoras? A lembrança de compositoras escapa dessa desinência plural. Nesse sentido, neste artigo, quando forem mencionados músicos, cantores e compositores, a referência se dará apenas ao gênero masculino, diferenciando os plurais femininos.

A escritora Aline Souza (2016), em seu trabalho sobre a atuação das mulheres no meio musical da cidade do Rio de Janeiro entre 1890 e 1910, indica o reduzido interesse pela pesquisa de compositoras e mulheres musicistas – fato infelizmente observado até os dias de hoje. Por meio da análise de periódicos da época, ela declara:

A pesquisa em torno de mulheres musicistas foi esquecida ao longo da história da disciplina. A história das grandes compositoras não perpassava pela história dos grandes compositores, até mesmo por considerá-las incapazes de adentrar o círculo da grande música – como as óperas e os concertos. Entretanto, sabe-se, nos dias atuais, que várias mulheres, apesar de não terem conseguido romper com algumas dessas barreiras, conseguiram infiltrar-se em outras práticas musicais e em outros gêneros instrumentais e de composição obtendo sucesso. (p. 3)

Outra questão apontada pela escritora é a associação da mulher a um ser inferior e portadora de atributos como fragilidade e inteligência limitada. Quando se descrevia uma atuação feminina, os elementos destacados eram na maioria das vezes ligados a atributos físicos, ficando em segundo plano ou desaparecendo por completo os atributos musicais. O pior é que isso ocorre ainda hoje, por exemplo no par 'a bela cantora e o músico talentoso'! Tal atitude acaba por reforçar o referencial masculino dentro da música em termos da capacidade de cada um. Aos homens são reservados comentários sobre habilidades técnicas que envolvem estudo e dedicação. A mulher fica, muitas vezes, sem crédito quanto à sua capacidade e empenho, na medida em que a valorização decorre de condições físicas que independem de mérito ou esforço. Nesse sentido, as mulheres são comumente objetificadas e seus atributos técnicos musicais ofuscados.

Essa desigualdade leva à nefasta sensação de que a história é feita apenas por homens. Discursando sobre historiografia brasileira, Margareth Rago nos diz (1995): “é como se a História nos contasse apenas dos homens e de suas façanhas, era somente marginalmente que as narrativas históricas sugeriam a presença de mulheres, ou a existência de um universo feminino expressivo e empolgante” (p.81).

O pesquisador Rodrigo Gomes (2018) segue a mesma linha da escritora em relação à música popular brasileira:

Assim como a história da música clássica foi edificada a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino, o imaginário construído a respeito da música popular brasileira seguiu um caminho tortuosamente semelhante. (p. 50)

Diante do exposto, a necessidade de apresentar um estudo sobre a composição feminina ficou ainda mais premente. O livro *A Mulher na Canção: a composição feminina na Era do Rádio* reúne dezoito compositoras. As três primeiras foram selecionadas como representantes do início da composição feminina no Brasil: Tia Ciata (1854-1924), Maria Firmina dos Reis (1822- 1917) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935). As outras quinze tiveram atuação na Época de Ouro do Rádio, são elas: Carolina Cardoso de Menezes (1913-1999), Lina Pesce (1913-1995), Laura Suarez (1909-199?), Marília Batista (1918-1990), Dilú Mello (1913-2000), Aylce Chaves (1919-1993), Linda Rodrigues (1919-1995), Carmen Costa (1920-2007) e Stellinha Egg (1914-1991), Bidú Reis (1920-2011), Dora Lopes (1922-1983), Almira Castilho (1924-2011), Zica Bergami (1913-2011), Dolores Duran (1930-1959) e Maysa (1936-1977).

Elas obtiveram prestígio em vida, foram reportadas pelos principais jornais e revistas do período, principalmente no Rio de Janeiro, como na *Revista do Rádio*, *Radiolândia*, *A Noite*, *Fon Fon*, além de mídia em outros estados brasileiros. O mais importante é esclarecer que as mulheres compuseram um material de qualidade, em alguns casos em quantidade, e que essa produção retrata uma visão de mundo de mulheres artistas de outras épocas. Elas enfrentaram com coragem dificuldades para superar o machismo e o preconceito de ser mulher ao apresentar seus pensamentos e produções. Carmen Costa e Dolores Duran, por exemplo, tiveram ainda que enfrentar o racismo; Dora Lopes e Linda Rodrigues, a homofobia.

É inspirador conhecer a valentia de Chiquinha Gonzaga, que enfrentou barreiras para obter sua profissionalização em pleno século XIX, assim como é lamentável que não se reconheça as inúmeras canções de Vera Brasil (1932-2012), que não são incluídas no movimento da bossa nova.

O projeto *A Mulher na Canção* vai além do resgate de compositoras eclipsadas; traz à tona a voz de mulheres protagonistas que ainda estão marginalizadas na nossa história. Neste artigo, vocês conhecerão um pouco da vida e obra de Chiquinha Gonzaga, a grande compositora que superou as adversidades e preconceitos de sua época, tornando-se o maior nome da composição feminina no Brasil.

1.1. Chiquinha Gonzaga (1847-1935)

O nome da compositora, maestrina e pianista é também sinônimo de uma mulher que, nadando contra a corrente de seu tempo, fez da paixão, em vários sentidos, uma alavanca para sobreviver e se destacar numa sociedade conservadora, machista, tolhedora. (Millen, 2017, n.p.)

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida como Chiquinha Gonzaga, foi uma compositora, pianista e maestrina brasileira.

Foi a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil e sem dúvida a primeira musicista com reconhecimento como compositora; ganhou também prestígio como instrumentista, fato bastante raro na história da nossa música.

Há, felizmente, muito material sobre a vida da compositora, como a biografia escrita por Edinha Diniz. Chiquinha, além de grande artista, teve uma série de atitudes vanguardistas, inclusive feministas, em uma época em que as mulheres tinham pouca voz: "A coragem com que enfrentou a opressora sociedade patriarcal e criou uma profissão inédita para a mulher, causou escândalo em seu tempo" (2011, n.p.).

Mas, embora a vida de Chiquinha seja conhecida, graças à divulgação de uma minissérie da Rede Globo, até que ponto conhecemos sua obra musical?

A fim de fazer com que Chiquinha seja mais ouvida, o projeto *A Mulher na Canção* tem a preocupação de contar sua história acompanhada sempre de suas composições.

1.2. O Início

Chiquinha nasceu no dia 17 de outubro de 1847, fruto do relacionamento entre Rosa – filha alforriada da escrava mestiça Tomásia – e de José Basileu – segundo-tenente do Imperial Corpo de Engenheiros do Exército, que a reconheceu em seu batizado, após anos de seu nascimento. A jovem teve uma ótima formação em casa: estudou escrita, leitura, cálculo, francês, história, geografia, catecismo e latim. O estudo do piano ficou a cargo do maestro Lobo: "Como toda sinhazinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedecia rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da sociedade escravocrata" (Diniz, 2009, p. 43).

Sua primeira composição aconteceu aos 11 anos de idade, com versos do irmão Juca na noite de Natal. Aos 16 anos, obrigada pelo pai, casou-se com Jacinto Ribeiro do Amaral e recebeu como dote um piano. Seu pai não imaginaria que seu dote causaria uma revolução na vida da filha. Jacinto, incomodado com o fato de Chiquinha dedicar-se ao piano, afastou a esposa do instrumento levando-a a viagens em um navio em plena Guerra do Paraguai. Chiquinha revoltou-se ao presenciar cenas de guerra violentas e maus-tratos aos negros alforriados. Jacinto, para aliviar o sofrimento da esposa, concedeu-lhe um violão, mas não foi suficiente para apaziguar as brigas conjugais. Quando Jacinto pediu para a esposa escolher entre o casamento e a música, Chiquinha respondeu: "Pois senhor, meu marido, eu não entendo a vida sem harmonia" (Diniz, 2009, p.67).

Apaixonada pelo engenheiro João Batista de Carvalho, Chiquinha deixou o casamento e os filhos: "Maria continuou sendo criada pelos avós; João Gualberto, pelo pai; e Hilário foi morar com uma tia paterna" (Millen, 2017, n.p.). Vivendo com João, Chiquinha teve ainda Alice, que ficou sob a guarda de João Batista, seu segundo "marido", depois de se separar pela segunda vez.

Em 1877, Chiquinha foi julgada por crime de abandono de lar e adultério; de acordo com Millen, condenada "à separação perpétua de seu marido Jacinto, tornando-se uma mulher divorciada – um século antes de o divórcio passar a ser um direito civil no Brasil" (n.p.). Para Diniz (2009):

O destino da mulher divorciada era, comumente, o ostracismo, uma sorte de desterro em sua própria terra. Envergonhada, a mulher que vivia no limbo entre o estado de não casada e não

mais solteira consumia-se em uma espécie de não vida. Chiquinha Gonzaga, ao contrário, explode na vida pública como pianista e compositora de música de dança. (p. 75)

Sem qualquer apoio financeiro, Chiquinha começou a dar aulas de piano, a se apresentar em bailes e a obter sucesso compondo valsas, tangos e canções. Abolicionista, chegou a vender partituras de música para alforriar um escravo: mas apenas as que permaneciam inteiras, pois a família, para humilhá-la, rasgava-as em pedaços.

Passou a frequentar rodas de música popular e saraus, conviveu com maestros, compositores e músicos. Um deles foi Joaquim Callado (1848-1880), que lhe apresentou o universo da música urbana, levando a compositora às rodas dos chorões. Tornou-se pianista² no conjunto Choro Carioca, criado por Callado. Orientada pelo amigo, mesclava os gêneros de influência europeia – como os tangos, polcas, valsas, mazurcas – às de origem africana – como os lundus, cateretês e maxixes –, criando uma nova e criativa mistura na música popular.

Tocando de improviso, compôs a polca "Atraente" em 1877. Esta primeira composição profissional teve uma rápida e imensa repercussão na época, que culminou no lançamento de Chiquinha no cenário musical. No final da década de 1870, "Atraente" recebeu letra de Hermínio Bello de Carvalho (1935), mas há apenas cinco registros e 37 em versão instrumental – um número baixo, considerando a importância de sua obra. Os registros trazem letras um pouco diferentes:

Rebola bola bem atraente vai

Esmigalhando os corações com o pé

E no seu passo apressadinho, bem miúdo, atrevidinho

*Vai sujando o meu caminho, desfolhando o mal-me-quer (...)*³

2. A Compositora

A partir da repercussão de sua primeira composição impressa, Chiquinha lançou-se no teatro de revista. Em 1877, musicou a primeira peça teatral intitulada *Viagem ao Parnaso*, de Artur Azevedo (1855-1908), cuja montagem foi recusada pelo empresário por não confiar na execução de uma mulher. Em 1885, finalmente tornou-se a primeira maestrina brasileira na revista *A Corte da Roça* de Palhares Ribeiro (Diniz, 2009):

A partir de então, a vida de Chiquinha Gonzaga se encaminharia no sentido de um sucesso estável e um progressivo respeito por seu trabalho. A consagração do seu talento era a resposta

² O termo 'pianeiro(a)' referia-se a pianistas que tocavam em reuniões sociais, além de serem contratados(as) para tocar as partituras que chegavam às casas de música para serem vendidas. Embora não lessem partituras, destacavam-se pelos improvisos e técnica. O termo ganhou outras interpretações: "O pianista de choro passou à história como "pianeiro", por conta de sua formação técnica precária (no sentido da erudição). Esses 'pianeiros', no entanto, conseguiam criar interpretações cheias de bossa, já que o principal era o balanço exigido" (DINIZ, 2009). O título estendeu-se também a pianistas formados(as) em conservatórios da música popular brasileira como Chiquinha Gonzaga e Carolina Cardoso de Menezes.

³ Trecho de "Atraente" (Chiquinha Gonzaga / Hermínio Bello de Carvalho). Gravação de Olívia Hime em CD RioArteDigital, 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fELvXvt7FhU>>.

que dava a todos. Sua popularidade continuava a aumentar, incrementada pelo sucesso de suas músicas nos palcos. (p. 142)

Um dos gêneros executados pela compositora foi o maxixe, com letras ousadas para a época. "Maxixe da Zeferina", composto para a opereta *Zizinha Maxixe* em 1895, adaptada por José Machado Pinheiro e Costa (1850-1920), foi gravada pela cantora Beth Carvalho (1946-2019) para a minissérie *Chiquinha Gonzaga* da Rede Globo em 1999:

Sou mulata brasileira, sou dengosa feiticeira

A flor do maracujá, a flor do maracujá

Minha mãe foi trepadeira, ela arteira e eu arteira

*Inigualmente a trepar, inigualmente a trepar (...)*⁴

Por conta dessa habilidade, Chiquinha recebeu um "elogio"⁵ machista, como nos conta sua biógrafa (Diniz, 2009):

Chiquinha sabia tão bem captar o gosto popular que em pouco tempo tornou-se o compositor mais requisitado para esse tipo de trabalho. Foi à época chamada de "a Offenbach de saias". A quantidade de maxixes que escreveu para cenas finais de peças populares fez dela a maior maxixeira do seu tempo. (p. 139)

Em 1895, Chiquinha compôs o tango "Gaúcho", uma de suas canções mais conhecidas e gravadas. Ele nasceu também na opereta de costumes nacionais *Zizinha Maxixe*, onde o corta-jaca foi dançado. A canção, que se popularizou com o nome de "Corta-Jaca", teve grande repercussão política em 1914 quando Nair de Teffé (1886-1981), primeira-dama do Brasil, casada com o presidente Hermes da Fonseca (1855-1923), tocou a música no palácio presidencial, com um arranjo para violão solo feito por Catulo da Paixão. O fato foi considerado pela elite tradicionalista uma grande ofensa: levar ao palácio uma música popular inspirada em danças vulgares, e ainda por cima acompanhada por um instrumento marginalizado. O senador Rui Barbosa (1849-1923) demonstrou seu repúdio: "É a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira das danças selvagens. Irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba" (Diniz, 2009, p.236).

"Gaúcho (Corta-Jaca)" recebeu posteriormente letra de Machado Careca (José Machado Pinheiro e Costa), mas possui apenas cinco registros fonográficos, um deles com a cantora Lysia Condé em 2014:

Neste mundo de misérias

Quem impera é quem é mais folgazão

⁴ Trecho de "Maxixe da Zeferina" (Chiquinha Gonzaga). Gravação de Beth Carvalho em CD Som Livre, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KnhP-1BOW2M>>.

⁵ As mulheres, ao serem associadas a um referencial masculino, perdem sua identidade feminina e musical. A música, já naquela época, girava em torno de um referencial de superioridade masculino. É muito comum encontrar até hoje a comparação de um destaque feminino com uma referência masculina em vários segmentos artísticos. Temos alguns exemplos recentes como Joyce, identificada como um "Chico Buarque de saias". In: Silveira, *Fotografei Você na Minha Rolleiflex*, 1997.

É quem sabe cortar jaca

*Nos requebros de suprema perfeição, perfeição (...)*⁶

Chiquinha concentrou sua composição em peças instrumentais, mas há exceções. Visionária, criou a primeira marchinha de carnaval com letra em 1899: “com isso ela se antecipou em 18 anos, pois só a partir de 1917 o carnaval passaria a ter música regularmente” (Diniz, 2011b, n.p.). A famosa “Ó Abre Alas”, com 41 fonogramas, foi gravada pela primeira vez em 1911 pela banda da Casa Faulhaber:

Ó abre alas, que eu quero passar

Ó abre alas, que eu quero passar

*Eu sou da lira, não posso negar (...)*⁷

Aos 52 anos, ela conheceu o português João Baptista Fernandes Lage (1883-1961), que mudou seu nome para João Baptista Gonzaga, com quem conviveu até o final de sua vida. Embora o casal tivesse um relacionamento amoroso, Chiquinha apresentava-o como filho, uma solução criativa e ousada para mantê-lo próximo e livrar-se dos comentários maldosos sobre o relacionamento⁸. A serenata “Namorados da Lua”, criada no início de 1900, é uma das poucas composições com versos assumidamente de Chiquinha Gonzaga.

De fato, a maior parte das composições de Chiquinha são feitas por versos de outros artistas, não só aquelas destinadas ao teatro, mas também as breves cançonetas e as peças avulsas guardam em grande parte esta característica. Poucas músicas feitas por Chiquinha tiveram a letra composta por ela. Era sua paixão musicar versos, poema, peças teatrais.

É meia noite! Desperta

Acorda gentil morena

Sem vestido, lenço ou touca

*Vem que a noite está serena (...)*⁹

(Gomes, 2018, p. 81-82)

Em 1912, Chiquinha estreou a opereta *Forrobodó* de Luiz Peixoto (1889-1973) e Carlos Bettencourt (1890-1941), seu maior sucesso teatral com 1500 apresentações

⁶ Trecho de “Corta Jaca” (Chiquinha Gonzaga e Machado Careca). Gravação de Lysia Condé em CD Independente, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4wfrA54BMZg>>.

⁷ Trecho de “Ó Abre Alas” (Chiquinha Gonzaga). Gravação de Linda e Dircinha Batista em LP *Abril Cultural*, 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DVWwJGEafFA>>.

⁸ Wandrei Braga, um dos diretores e criadores do Acervo Digital de Chiquinha Gonzaga, informou-me em troca de e-mails que Joãozinho registrou-se como filho legítimo de Chiquinha e Jacinto após a morte da compositora.

⁹ Trecho de “Os Namorados da Lua” (Chiquinha Gonzaga). Clipe de Milton Nascimento e Leandro Braga para a minissérie *Chiquinha Gonzaga*, Rede Globo, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ggUVAYIYfHk>>.

seguidas após a estreia. A canção “O Forrobodó” foi gravada por Baiano (1870-1944) em 1914 e pelo cantor e compositor Lenine (1959), acompanhado da pianista Maria Teresa Madeira (1960), na minissérie *Chiquinha Gonzaga* em 1999:

Forrobodó da massada

Gostoso como ele só

É tão bom como a cocada

*É melhor que o pão de ló (...)*¹⁰

Para a peça *Forrobodó* foi também composta a modinha “Lua Branca”, canção de Chiquinha Gonzaga com o maior número de fonogramas – 69. Em 1929, surgiu uma versão com o mesmo título, gravada pelo cantor Gastão Formenti (1894-1974), com autoria de versos desconhecida:

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 (...)*¹¹

A partir de 1903, após descobrir edições não-autorizadas de suas obras em Portugal, Berlim e outros países, Chiquinha lutou pelo reconhecimento dos direitos autorais no Brasil. Em 1917, foi uma das fundadoras da primeira sociedade protetora e arrecadadora de direitos autorais no Brasil, a SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Recentemente, o pesquisador Gilberto Inácio Gonçalves encontrou, no lixo de uma loja, um disco de 1922 com interpretações de Chiquinha em piano solo, além de um registro de voz feminina que poderia ser da compositora. O IMS (Instituto Moreira Salles), detentor do acervo da compositora, digitalizou os áudios (EQUIPE IMS, 2015, n.p.).

Chiquinha foi uma compositora extremamente versátil; foram muitos ritmos e gêneros presentes em seu trabalho: valsas, tangos brasileiros, canções, polcas, fados, habaneras, romances, duetos, baladas, marchas, peças sacras, serenatas, barcarolas, modinhas, gavotas, mazurcas, dobrados e choros. Há 559 fonogramas em seu nome para aproximadamente 150 músicas diferentes – um reduzido número de gravações (em média menos de quatro gravações por música) para nossa prestigiada compositora. De acordo com Millen (2017), Chiquinha é responsável por um legado de mais de mil obras.

Alexandre Dias (2016) aponta 264 composições, além de 62 peças teatrais que possuem composições suas: “algumas podendo conter literalmente dezenas de números diferentes” (n.p.). Cerca de metade de suas músicas possuem letra – a maioria ainda inédita na versão cantada. Fica a questão: quanto se conhece de sua produção?

¹⁰ Trecho de “O Forrobodó” (Chiquinha Gonzaga / Carlos Bettencourt / Luiz Peixoto). Clipe de Lenine e Maria Teresa Madeira para a minissérie *Chiquinha Gonzaga*, Rede Globo, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3Uk2nenVuo>>.

¹¹ Trecho de “Lua Branca” (Chiquinha Gonzaga). Gravação de Gastão Formenti em 78 rpm Odeon, 1929. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=11ak0-R06dk>>.

Como cantora de música popular, não escuto artistas interpretando suas canções com letra. Aliás, eu também as desconhecia.

De acordo com o pesquisador Rodrigo Gomes (2019): “Sua vida tomou proporções maiores que sua obra, esta última, menos comentada, sistematizada e difundida em relação à primeira. Fala-se muito em sua vida, ouve-se pouco sua música” (p.146-147).

É fato que Chiquinha não é valorizada como deveria:

Por ser mulher, o nome de Chiquinha Gonzaga ficou apagado da história da música popular brasileira por mais de meio século. Mesmo após a retomada de sua trajetória na década de 1980 – com a repercussão da biografia produzida por Edinha Diniz – estudos que tratam sobre a formação da música brasileira costumam situar Chiquinha em pano de fundo, limitando sua menção a uns poucos parágrafos introdutórios e pouco contextualizados. Isso quando não a ignoram por completo. (Gomes, 2019, p.146)

Mesmo assim, Chiquinha ainda é um nome que circula na "boca do povo"!

3. A composição feminina | Final do século XIX e começo do século XX

Quando iniciei este estudo, a referência que tinha sobre a composição feminina no período que se estende do final do século XIX ao começo do século XX era bastante reduzida. Conhecia Chiquinha Gonzaga, principalmente na música instrumental. Na faculdade, Tia Ciata era nomeada pela importância que sua casa teve para o nascimento do samba. A descoberta de compositoras como Maria Firmina dos Reis surgiu com o livro *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*, presenteado pela minha filha. O contato com algumas pesquisadoras e pesquisadores foi crucial para entender outras intercorrências na dificuldade de encontrarmos compositoras na nossa história.

Carô Murgel (2016) aponta a existência de muitas compositoras brasileiras na digitalização do livro *Trovador: coleção de modinhas, recitativos, arias, lundus, etc.* de 1876, pertencente ao acervo da Universidade de Toronto. A análise da obra identifica: canções anônimas em número maior do que as registradas pelos autores e autoras; canções com letras potencialmente escritas por mulheres, considerando o assunto abordado e o período; e canções em grande número assinadas com pseudônimos, ou com o primeiro nome, ou apenas com as iniciais do nome nos registros das canções.

Murgel (2016) conclui que havia compositoras no período, ocultadas por distorções em relação ao registro de suas canções. A maioria não as registrava ou tinham-nas registradas por homens. Quando o faziam, era de modo disfarçado, sem poder assumir nome e sobrenome na autoria. O anonimato é explicado principalmente devido ao preconceito da sociedade à exposição da mulher no âmbito social: “Muitas das compositoras do século XIX e também do século XX tiveram que se ocultar por não ser 'desejável' a publicidade para as mulheres” (p.66). Na pesquisa feita por Dalila Carvalho sobre a música no Rio de Janeiro no mesmo período, ela também revela a descoberta de compositoras brasileiras (2008):

O *New Grove Dictionary of Women Composers* (1996), que descreve ao longo da história da música ocidental a existência de inúmeras compositoras, entre as quais 15 compositoras brasileiras. No *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira* de Cacciatore (2005) encontramos 23 compositoras. Outros dois dicionários nacionais se diferenciam dos demais por resgatar a vida e a obra especificamente de compositoras apresentando dados preciosos como fontes para novas pesquisas. *Nós, as mulheres: notícias sobre as compositoras brasileiras*

de 1986, descreve 173 compositoras brasileiras, desde o primeiro registro encontrado em 1792; e *Mulheres compositoras* de 1987 que lista 178 compositoras eruditas brasileiras. (p. 1-2)

Mània Millen (2017) revela que havia outras mulheres, além de Chiquinha Gonzaga, fazendo música na época, mas nada que se compare a ela em termos de popularidade: "Eram compositoras muito mais bissextas e Chiquinha vivia disso, era profissional da música" (n.p.).

A pesquisadora Dalila Carvalho (2008) vai além, afirmando que não podemos dissociar as compositoras das pianistas: "a trajetória das compositoras é construída no interior de uma tradição de pianistas que se formou juntamente com a própria constituição desse universo musical no Rio de Janeiro" (p.3).

Em *História da Vida Privada no Brasil*, Luiz Felipe de Alencastro (1997) relata que a flauta, a rabeça e o violão eram os instrumentos mais comuns no país até meados do século XIX. No entanto, devido a um *boom* na importação do piano, a partir de 1850 o instrumento tornou-se "o objeto de desejo dos lares patriarcais" (p.45). O piano fazia parte da educação das mulheres que, claro, podiam tê-lo em casa. Para Carvalho (2008): "Apresentar-se tocando e/ou cantando nos bailes, festas e saraus vai aos poucos fazendo parte da socialização feminina" (p.2).

A pesquisadora Valéria Andrade (1992) relata que até o século XX as meninas não tinham permissão para tocar em orquestras, embora pudessem estudar em academias e ter aulas de canto e piano. Podem imaginar a dimensão de Chiquinha Gonzaga compor e reger uma orquestra?

Janaina Giroto da Silva (2018) aponta que em 1866 houve um aumento significativo nas matrículas de mulheres no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, permanecendo dessa forma por muitos anos:

Os dados revelaram que o número de mulheres na instituição demonstra que o espaço começou a ser ressignificado, donde é possível supor que o Conservatório passou a ser escolhido pelas famílias para formar suas filhas diletantes, sem excluir a profissionalização da mulher no enorme mercado de trabalho da docência doméstica. (p.43)

De 1841 a 1865, como as mulheres não tinham permissão para participar das orquestras dos teatros, a inserção feminina no conservatório estava vinculada à formação para o ensino e para o canto lírico. Não havia impedimento para as aulas de instrumentos para moças, mas, como não poderiam ser mistas, as turmas femininas não eram oferecidas. Consequentemente, havia cursos de canto para homens e mulheres, mas somente de instrumento para eles.

A partir de 1868, formou-se uma turma de piano para aquelas que não tinham aptidão para o canto. O piano tornou-se o instrumento de maior repercussão no conservatório: "aliás, nos primeiros anos em que se dava prêmio aos alunos desse instrumento apenas mulheres foram premiadas" (Silva, 2007, p. 206).

É interessante notar como desde aquela época a instrumentação estava associada a uma atividade masculina. A mulher ficou "presa" ao piano. A pesquisadora Bruna Prado (2017) observa que a escolha do instrumento caía muito bem para uma mulher, já que ela permanece de costas para a plateia e com as pernas voltadas para dentro. Além disso, o piano não sai de casa:

É comum, na educação de uma menina burguesa, que ela aprenda a cantar e tocar piano – embora seja um instrumento, o piano é relacionado ao lar – e que os meninos ganhem uma guitarra, um violão ou uma bateria. (n.p.)

Chiquinha Gonzaga se encaixa totalmente nesse perfil: recebeu uma formação musical que intencionava apenas a valorização de seu dote para o casamento: “A prática comum entre famílias da alta classe em investir na educação musical de suas filhas desde tenra idade – foi o caso da própria Chiquinha Gonzaga – tornou possível a emergência de um mercado editorial destinado especificamente para este fim” (Gomes, 2019, p.138).

Há controvérsias entre pesquisadoras e pesquisadores quanto à relação das mulheres na atuação do piano. Para Rodrigo Gomes (2019), a prática ficava concentrada em um espaço doméstico:

Embora as mulheres das classes altas pudessem ser exímias intérpretes, pianistas e compositoras, sua produção artística estava mais circunscrita ao espaço doméstico, constituindo, pois, não em uma profissão, mas em um entretenimento para os lares, um mecanismo de socialização entre grupos familiares, assim como um signo de status para as famílias, e um importante dote para constituição de relações de aliança (casamento). (p. 138)

A pesquisadora Aline Souza (2016) constatou, ao comparar as informações encontradas nos jornais da época com a literatura especializada em música, que o número de mulheres mencionadas na literatura corresponde a uma parcela muito pequena se comparada à atuação feminina registrada nos periódicos.

Em outras palavras, ela afirma que havia uma significativa atuação de mulheres musicistas nos espaços públicos, mas que foi praticamente ignorada pelos estudiosos da música. Com isso, a autora coloca em questão a indicação, comumente apresentada, de que a participação feminina na música deste período estava restrita à esfera doméstica. Certamente há muitas questões que mereceriam estudo mais aprofundado.

O que de qualquer forma não resta dúvida é que Chiquinha Gonzaga, mesmo não sendo a única, foi um grande ponto fora da curva entre as compositoras, tornando-se a matriarca da composição feminina no Brasil.

Referências

Alencastro, L. F. (Org.) (1997). *História da Vida Privada no Brasil: Império – a corte e a modernidade nacional*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Andrade, V. (1992). Notas para um estudo sobre compositoras da Música Popular Brasileira - Século XIX. *Travessia (UFSC)*, 23(23), 236-252.

Arraes, J. (2017). *Heroínas negras brasileiras: em 15 cordéis*.

Carvalho, D. V. (2008). Renome, nome e silêncio de Pianistas-Compositoras. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST55/Dalila_Vasconcellos_de_Carvalho_55.pdf>.

- Dias, A. (2016). *Quantas músicas de Chiquinha Gonzaga você conhece?* Instituto Piano Brasileiro (IPB). Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Quantas_musicas_de_Chiquinha_Gonzaga_voce_conhece>.
- Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora JorgeZahar.
- Diniz, E. (2011a). *Biografia*. Disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>>.
- Diniz, E. (2001b). *Ó Abre Alas – Dobrado carnavalesco, da peça de costumes cariocas NÃO VENHAS!...* Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=abre-alas&post_id=2255>
- Equipe IMS (2015). *Por dentro dos acervos*. Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/a-voz-e-o-piano-de-chiquinha/>>.
- Faour, R. (2006). *História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.
- Gomes, R. C. S. (2018). *Chiquinha Gonzaga em discurso: Narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira* (Tese de Doutorado em Antropologia). UFSC, Florianópolis.
- Gomes, R. C. S. (2019). O Grupo Chiquinha Gonzaga e a composição “Atraente”. *Narrativas Biográficas. Revista Música*, 19(2), 132-148.
- Mello, D. (2022). *A Mulher na Canção: a composição feminina na Era do Rádio*. São Paulo, Brasil: Machine Editora.
- Millen, M (2017). *Abre alas para Chiquinha*. Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/abre-alas-para-chiquinha/>>.
- Murgel, A. C. A. T. (2016). Mulheres compositoras no Brasil dos Séculos XIX e XX. *Revista Centro de Pesquisa e Formação do SESC*, 3, 57-72.
- Prado, B. (2017). *As cantoras e os músicos: relações de gênero e poder na MPB*. Escola Canto do Brasil. Disponível em: <<https://www.cantodobrasil.com.br/post/2017/03/02/as-cantoras-e-os-musicos-relacoes-de-genero-e-poder-na-mpb>>.
- Rago, M. (1995). *As Mulheres na Historiografia Brasileira*.
- Silva, Z. L. (Org.). *Cultura histórica em debate*. São Paulo, Brasil: UNESP (pp. 81-91).
- Silva, J. G. (2007). *O Florão mais Belo do Brasil: O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro – 1841-1865* (Tese de Mestrado em História Social). UFRJ, Rio de

Janeiro.

Silva, J. G. (2018). *Conservatório de Música do Rio de Janeiro: mapeamento documental e desafios para pesquisa* (Tese de Pós-Graduação em Música). UFRJ, Rio de Janeiro.

Souza, A. P. (2016). Musicologia e seus caminhos: um olhar sobre as pesquisas sobre mulheres musicistas no Século XIX. *Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música*. Belo Horizonte, Brasil.

Article

A música sacra de Chiquinha Gonzaga

The sacred music of Chiquinha Gonzaga

GISELLE JUSTINO¹

Abstract. This work will address a little explored field of the character Francisca Edwiges Neves Gonzaga also known as Chiquinha Gonzaga. The transformations of Rio de Janeiro in the 19th century were the scenario in which Chiquinha Gonzaga lived. Throughout her life Chiquinha showed herself to be a religious woman with great Christian dedication and thus composed six songs classified as sacred by the digital collection chiquinhagonzaga.com. In this work, only three of these works will be addressed, seeking to show the historical context of these compositions and a small musical analysis of these works. Therefore, this work aims to build a historiography that seeks to relate the sacred repertoire composed by Chiquinha with aspects of her personal and religious life. For that, it will use as methodology the analysis of different documental sources: the digital collection on the website chiquinhagonzaga.com, biographies, academic works, epistles, scores and periodicals from the Hemeroteca of Biblioteca Nacional and Hemeroteca Municipal of Lisboa.

Keywords. Sacred music, Chiquinha Gonzaga, brazilian music, religiosity, Duquesne.

Resumo. Este trabalho abordará um campo pouco explorado da personagem Francisca Edwiges Neves Gonzaga também conhecida como Chiquinha Gonzaga. As transformações do Rio de Janeiro no Século XIX foi o cenário em que Chiquinha Gonzaga viveu. Ao longo de sua vida Chiquinha se mostrou uma mulher religiosa com grande dedicação cristã e sendo assim compôs seis canções classificadas como gênero sacro no acervo digital chiquinhagonzaga.com. Neste trabalho será abordada somente três dessas obras buscando mostrar o contexto histórico dessas composições e uma pequena análise musical dessas obras. Sendo assim, esse trabalho tem como objetivo construir uma historiografia que busque relacionar o repertório sacro composto por Chiquinha com aspectos de sua vida pessoal e religiosa. Para tanto utilizará como metodologia a análise de diferentes fontes documentais: o acervo digital no site chiquinhagonzaga.com, biografias, trabalhos acadêmicos, epístolas, partituras e periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional e Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Palavras-chave. Música sacra, Chiquinha Gonzaga, música brasileira, religiosidade, Duquesne.

¹ Formada em História pela Universidade do Grande. Licenciatura pela Faculdade Batista do Rio de Janeiro. Ao se formar em 2017 procurou a oportunidade que pudesse fazer a interseção entre esses dois campos de saberes.



1. Introdução

O Rio de Janeiro passou por muitas transformações no século XIX. A vinda da família real em 1808 contribuiu muito para mudanças no âmbito cultural, social e até mesmo paisagístico. A música por sua vez também viveu as suas mudanças e assim promoveu os diferentes gêneros como a ópera, música sinfônica, música de câmara e o teatro que passaram a fazer parte do cotidiano. Nesse período também se caracterizou uma tendência da utilização da música como instrumento civilizador sendo ela capaz de moldar a moral humana por possuir uma natureza ética e pedagógica. Como destacou Vieira (2016):

Nesse sentido, é bastante comum aparecerem entre os documentos definições sobre a sua importância “fundamental” para o estabelecimento de uma “alma afinada”, dos “ternos afectos do coração humano”, da “harmonia das ideias” e “do systema nervoso” e as suas funções enquanto “influência civilizatória” e meio de acesso ao “Universal” e ao “Divino”. (p. 651)

Este pensamento civilizador estava presente no discurso de líderes, políticos, músicos famosos e até mesmo na imprensa jornalística daquele tempo e um desses exemplos é encontrado no discurso de Francisco Manuel da Silva na inauguração do Imperial Conservatório de Música em 1848, ele também se refere à Música como algo que não foi inventado pelo homem, pois estava ligado ao divino.

A música, com efeito, é a inseparável companheira da civilização; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente o seu caráter e influência. É sobretudo entre as nações antigas mais célebres, entre essas os gregos tão admiravelmente organizados, que cumpre estudar seus efeitos e importância. (Andrade, como citou Vieira, 2016, p. 651)

O exemplo do discurso da imprensa jornalística sobre a música como processo civilizatório encontra-se no artigo publicado no periódico *O Brasil* em 1841.

[...] desde a mais remota antiguidade, tem sido cultivada por todos os povos. É uma espécie de instinto, uma necessidade de nossa natureza que nos arrasta para o gozo dos encantos inestimáveis de harmonia [...] adoça os costumes, modera a força pela graça, aproxima os elementos diversos da sociedade. (*O Brasil*, como citou Vieira, 2016, p. 651-652)

Dentro dessa perspectiva da capacidade da música de trazer equilíbrio ao Universo e alma humana. Araujo Lima em seu artigo *Sobre Música* de 1836 fala que o homem que não gosta de música é uma aberração da natureza demonstrando o mau caráter de tal sujeito. A música no período da Corte no Rio terá classificações sendo elas algumas consideradas boas e virtuosas e outras em oposição às músicas consideradas transgressoras.

No século XIX, as modinhas em alguns momentos eram mostradas através de seu refinamento e outros instantes foram até considerados “indecente e chocante” quando associado ao Batuque e ao Lundu. Na visão do renomado musicólogo Paulo Castagna (2006), é caracterizado como uma dança angolana de roda de umbigada e acompanhada de atabaques, trazida pelos africanos escravizados na segunda metade do século XVIII. Pode ser considerado um gênero híbrido, de provável origem brasileira que mistura elementos africanos e ibéricos em um mesmo tipo de música.

Mozart de Araújo (1963) diz que o lundu pode ter sido levado diretamente do Brasil para Portugal já na forma de canção, o que os leva a afirmar que este lundu cantado é de pura formação brasileira e que adquiriu características coreográficas e musicais próprias, transformando - se em dança erótica e violenta entre os negros. Com o passar do tempo, essa dança se tornou em um gênero de canção popular, passando a ser chamado de lundu-canção, e muito apreciado nos salões aristocráticos.

Mario de Andrade (1977) ressalta que a música no Brasil se formou através de uma complexa mistura de elementos e de varias influências culturais entre elas os espanhóis, portugueses e, além disso, sofreu também a influência dos africanos escravizados, com seus cantos “cheios de ritmo e musicalidade” (p.191). O autor fala sobre o povo português representando o europeu:

Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano... também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. (p.185-186).

Os maiores detentores do poder no Rio de Janeiro dos séculos XIX e XX acreditavam que a cultura negra era uma ameaça, passando a demonizá-la na tentativa de enfraquecê-la e assim dominar qualquer tipo de insubmissão, acreditando que dominando a sua herança cultural assim também dominariam os indivíduos. A música sacra e a ópera italiana se fizeram presente com tamanha importância para a Corte no Rio, pois nelas eram depositadas a esperança de um processo civilizatório para extinguir toda cultura considerada impura da sociedade. Macedo (2005) afirma que:

As modinhas e os lundus brasileiros quase que já não existem senã o na memória dos antigos; foram banidos dos salões elegantes e com todos os costumes primitivos, à semelhança das aves que, espantadas dos bosques vizinhos do litoral pelo ruído da conquista dos homens, fogem para as sombrias florestas do interior. (p.90)

Na visão de Gilberto Freyre, a modinha foi o exemplo de unificação da diversidade que formou a cultura brasileira, pela sua versatilidade alcançava as mais diversas camadas populares. Nos salões e nas casas da nobreza era executado ao piano e entre os populares era tocado ao violão nas ruas e nas portas de uma casa humilde em uma noite quente.

A ópera ganhou espaço principalmente após a vinda da Família Real para o Brasil por ser considerada um entretenimento sofisticado que agradava as camadas mais altas da sociedade e foi principalmente esse gênero musical utilizada nas campanhas “civilizatórias” do povo brasileiro, pois este gênero musical tinha grande prestígio na Europa.

Foi no período do reinado de Pedro II que a ópera passou a ter maior destaque, aferido pelo grande número de apresentações. Gênero que agradava sobremaneira o imperador e sua família, que frequentava com assiduidade as récitas líricas, conquistou o gosto do público da corte e de outros que dela queriam fazer parte. A afluência de companhias líricas estrangeiras, especialmente italianas, era notável, assim como eram inúmeras as apresentações: entre 1844 e 1846 o Rio de Janeiro testemunhou 41 apresentações de uma mesma ópera, a Norma, do compositor italiano Vincenzo Bellini. (Freire, 2013, p. 59)

Esses gêneros musicais não tardaram para fazer parte do cotidiano nas Igrejas com adaptações para o canto litúrgico. Imagino que seria algo equivalente hoje a ouvir uma música de Michel Jackson, Beyoncé ou qualquer cantor do gênero pop da atualidade com letras adaptadas para ser cantadas nas missas católicas ou nos cultos evangélicos.

Naquele tempo, a mulher só podia sair de casa acompanhada do marido, do irmão, ou um parente mais velho. Los Rios Filho (como citou Diniz, 2009) descreve estes costumes do início do século XX:

Saindo à rua, a mulher passa a aceitar o braço do marido. Este, tímido ou contrafeito, não quebra o braço esquerdo... para que a mulher se apóie melhor. Mantendo-o esticado ao longo do corpo, a mulher é que segura na manga da véstia. Com essa atitude, que muito também tinha de displicente, o homem pretendia demonstrar que dava pouca confiança à mulher. Depois a moda francesa faz que o braço do homem seja melhor oferecido à mulher. Mas, sempre o braço esquerdo, porque tudo e por tudo, o homem devia ficar à direita, que era o lugar de honra... (p.52)

Em meio a todo esse turbilhão de acontecimentos no cenário do Rio de Janeiro do século XIX, nasceu Francisca Edwiges Neves Gonzaga no dia 17 de Outubro de 1847, na época em que a cidade era a capital do Império do Brasil. Também conhecida como Chiquinha Gonzaga, ela viveu no tempo em que as mulheres tinham a obrigação de ser submissas aos seus maridos; eram protegidas pelos pais enquanto viviam com eles, e depois de casadas pelos seus cônjuges. Apesar da boa educação geral, escolar e musical Chiquinha Gonzaga rompeu com muitos paradigmas dessa sociedade se tornando uma mulher transgressora dos valores sociais.

Podemos dizer que Chiquinha Gonzaga pertencia a dois mundos diferentes, filha de Jose Basileu homem branco e militar que tentava ser ingresso na mais alta sociedade e de Rosa, sua mãe, mulher mestiça de família pobre. Chiquinha teve uma sorte diferente de sua mãe, nasceu com privilégios tendo assim a oportunidade de receber educação em uma sociedade de 70% de analfabetos.

A mulher branca vista como aquela que garante os herdeiros ao homem branco, dona do lar, vivia em uma vida de semiclausura dentro do seu próprio lar, sendo assim então a Igreja o único espaço social que podia se mostrar e mesmo assim sempre coberta para não mostrar partes de seu corpo e também acompanhada de alguém do sexo masculino como o pai, o irmão ou o marido. Como destaca Diniz (2009): “não era a toa que a quantidade de festas religiosas impressionava tanto os observadores estrangeiros. Tudo era pretexto para louvar algum santo” (p.44).

De acordo com Diniz, tais festejos possuíam incentivos de dois grupos mais oprimidos da sociedade sendo que cada um tinha seus próprios interesses. Os escravos eram o primeiro grupo, pois em um dia Santo os mesmos ficavam livres do trabalho pesado e dos açoites e o segundo grupo eram as mulheres que possuíam nesses dias a oportunidade de sair de sua clausura e ir às ruas verem os festejos, para as mulheres somente existia o espaço religioso para a socialização, fosse à Igreja ou as Procissões.

A década de 50 do século XIX foi o tempo em que Chiquinha recebeu a sua educação. Esse período foi marcado por algumas transformações até mesmo para as mulheres. A transformação cosmopolita do Rio de Janeiro, a presença de mulheres estrangeiras de altas camadas sociais e com hábitos culturais diversos trouxe uma nova perspectiva da imagem para a mulher brasileira.

Fazia parte dos hábitos da sociedade cortesã desde os tempos de D João VI exibir

seus luxos e glórias e para isso se fazia necessário um espaço para tal exibição e socialização. Isso podia ser garantido nos salões com canto, dança e saraus para o divertimento. O teatro lírico ganhou espaço no gosto dessa camada social e por sua vez o que outrora a mulher só possuía a Igreja como espaço de socialização, agora estendeu suas fronteiras a outros espaços sociais, deixando ela de ser somente a detentora do lar para ser uma dama com suas aparições, porém ainda submetida ao jugo do patriarcado.

Diniz (2009) nos dá uma ideia das primeiras transformações nos parâmetros comportamentais da mulher nesta sociedade patriarcal e de como a sociedade se comportava em relação a esta que deste momento em diante irá procurar o saber:

(...) criam-se novas expectativas sociais em relação aos papéis femininos. Mais que dona-de-casa e mãe de família, a mulher da camada senhoril passa a exercer o papel de dama de salão. Para garantir-lhe certo desembaraço no desempenho de nova função, a família patriarcal permite-lhe novos aprendizados. Isso em nada altera a sua posição social, que continua de submissão ao jugo do patriarca, mas agora já lhe é possível acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação... A família Neves Gonzaga valorava positivamente a educação, vista talvez como um canal eficiente de ascensão social. (p.48)

Mulher de temperamento forte e comportamento independente, Chiquinha passou por divórcios e se manteve como mãe solteira surgindo posteriormente a necessidade de trabalhar como professora de piano e pianista tocando em bailes e rodas de chorões, inserindo-se de vez no ambiente musical da cidade.

2. Gêneros compostos por Chiquinha Gonzaga

Chiquinha Gonzaga tem um vasto repertório dentro dos diversos gêneros composicionais criados na sociedade carioca do final do século XIX. Na classificação dos gêneros musicais encontramos 8 Bacarolas, 6 Baladas, 1 Batuque, 2 Boleros, 6 Burletas, 19 Canções, 9 Canções Brasileiras, 1 Canção Luso Brasileira, 9 Cançonetas, 3 Cançonetas cômicas, 2 Cantigas, 1 Capricho Elegiaco, 2 Choros, 1 Choro Tango, 1 Dança, 1 Dança Africana, 1 Dança Brasileira, 4 Desgarradas, 1 Dobrado, 1 Dobrado Singelo, 1 Drama lírico, 9 Duetos, 1 Dueto Cômico, 11 Fados, 1 Fantasia, 2 Gavotas, 8 Habaneras, 3 Hinos, 1 Lundu Brasileiro, 6 Marchas, 5 Marchas de Carnaval, 1 Marcha Fúnebre, 1 Marcha Heroica, 1 Marcha Militar, 2 Marchas Palaciana, 9 Maxixes sendo 3 classificados como Maxixe Brasileiro, 5 Mazurcas, 3 Modinhas Brasileiras, 1 Música Chinesa, 2 Noturnos, 6 Operetas, 1 Orquestral, 1 Pas de Quatre, 35 Polcas, 1 Polca-Choro, 1 Polca-Inglesa, 1 Polca-Militar, 3 Prelúdios, 4 Quadrilhas, 2 Raconto, 3 Recitativos, 11 Romances, 6 Sacras, 2 Sambas, 1 Schottisch, 1 Música não foi classificada não foi possível saber quem foi o autor o ano e se foi publicada essa musicafoi chamada de Cá e Lá, Café de S. Paulo, 6 Serenatas, 1 Serenata Espanhola, 10 Tangos, 33 Tangos Brasileiros, 2 Tangos Carnavalescos, 3 Tangos- Choros, 47 Valsas, 3 Valsas Espanholas, 1 Valsa- Choro.

Todas essas composições, inclusive as classificadas como do gênero Sacro, podem ser encontradas no site Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. As músicas de classificação sacra são datadas entre 1894 e 1909 e esse período também se encontra perto do documento do Papa Pio X chamado de *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* publicado em 1903.

3. Prece a Nossa Senhora das Dores

A obra *Prece a Nossa Senhora das Dores* foi descrita por Edinha Diniz na introdução do acervo digital como sendo composta em 1909 quando Chiquinha Gonzaga ainda estava em Portugal. O tempo de Chiquinha em Portugal deixou curiosidade para os estudiosos sobre as motivações dela para essa mudança. Rafael do Nascimento Cesar (2015) suspeitou de que a mudança de Chiquinha para Portugal foi para evitar os boatos de seu relacionamento com o jovem Joãozinho² de quem falarei mais adiante. O segundo fator estavam relacionados às filhas de Chiquinha que passaram a procura-las nos momentos de dificuldades financeiras esperando que até então Chiquinha que se encontrava bem financeiramente ajudasse a elas.

Chiquinha Gonzaga viajou algumas vezes para Portugal. A primeira viagem não há relatos em sua biografia escrita por Diniz (2009), porém a segunda ocorreu em abril de 1904, quando Chiquinha embarcou no vapor Amazonas acompanhada de Joãozinho. Seria a princípio uma viagem para repouso para permanecer alguns meses como turistas, porém levou uma carta do seu editor Manuel Antonio Gomes Guimarães para apresentar a Júlio Neuparth³ que era um homem muito influente no meio musical. Ele era proprietário de Salões que efetuava reuniões musicais, lojas e editoras com venda de partituras.

A princípio Chiquinha permaneceu no anonimato até que em, um momento casual, Neuparth descobriu que ela frequentava suas lojas e lá ela possuía muitas de suas composições sendo vendidas e assim eles se tornaram amigos.

Chiquinha retornou ao Brasil e em menos de dois anos decidiu voltar para Portugal para permanecer em uma estadia mais longa, muitas são as especulações sobre esse tempo mais longo em terras lusitanas.

No texto *O amante adotado: Chiquinha e Joãozinho*, composição além da música de Nascimento (2015) é mencionado a relação conflituosa de Chiquinha com seus filhos com exceção de João Galberto, quem ela criou, que tinha um contato desinteressado com a mãe. Alice e Maria, as duas filhas que cresceram longe da mãe se aproximaram somente no momento de dificuldades financeiros devido a viuvez. Chiquinha negou devida ajuda e para ela se manter longe de tal situação preferiu distância de suas filhas. Nenhuma de suas idas para Portugal suas próprias composições. Possuía intenções de trabalho e por isso ela se instalou em bairro distante dos grandes centros urbanos, chamado Benfica.

Assim como Diniz (2009):

Em Benfica, ao Lado de Joãozinho, atravessa dias calmos. Passa a frequentar a Igreja Nossa Senhora do Amparo, próxima à sua casa. E a pedido do prior começa a tocar o órgão aos domingos para acompanhar a missa dos fidalgos ao meio-dia. Os solaios reclamam e ela atende também essa cerimônia pela manhã. (p.196)

² O nome Joãozinho no diminutivo será empregado ao suposto amante de Chiquinha Gonzaga.

³ Júlio Cândido Neuparth foi um músico, compositor, professor, jornalista e maestro português. Ele estudou no Conservatório Nacional, onde terminou o curso de violino. Posteriormente entrou para a orquestra do Real Teatro de S. Carlos. Como concertino nesta orquestra, Júlio Neuparth interpretou as suas próprias composições. Foi admitido no Conservatório Nacional como professor de harmonia, em 1895, onde se manteve até à sua morte em 1919.

A hipótese mais provável para Rafael do Nascimento Cesar se tratava de problemas pessoais no Brasil, um desses problemas se encontrava na dificuldade em manter a aparência de seu relacionamento amoroso com Joãozinho a quem apresentava como um filho adotivo. Porém, Edinha Diniz (2009) é muito enfática ao dizer que a viagem de Chiquinha era para se afastar de obrigações que lhe eram cobradas, mas que ela não se sentia na obrigação de cumprir.

Ao analisar nas biografias e algumas reportagens sobre esse tempo em que Chiquinha permaneceu em Portugal pude observar o quanto ela era religiosa. No recorte do jornal *Diário Português* de 24 de Janeiro de 1935, em uma entrevista Joãozinho relata que certa vez uma avalanche de “saloios” que seriam os trabalhadores rurais, procuraram o Prior para reclamar do fato de que a “Brasileira”, como a chamavam, tocava somente nas missas dos fidalgos e eles não eram contemplados com sua música. Assim que Chiquinha soube das reclamações ela se prontificou a tocar o órgão também nas missas das manhãs.

No trabalho de Rodrigo Cantos Savelli Gomes chamado *Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre a vida e obra de uma artista brasileira* (2018) é dedicado um capítulo para falar do acervo de Chiquinha Gonzaga e nele se encontra ao menos quatro entrevistas dadas por Chiquinha Gonzaga para alguns jornais cariocas e também um jornal português.

Savelli Gomes (2018) menciona que esse acervo revela uma Chiquinha religiosa e devota, nesse tempo em que esteve em Portugal teria provavelmente composto *Prece a Nossa Senhora das Dores e Coro de Virgens e Anjos* para serem executadas nas missas.

O acervo revela uma Chiquinha religiosa, católica, devota Santa Hedwiges, de modo que, o acolhimento de sua música em uma igreja lusitana deve ter representado algo tão significativo quanto a apresentação de suas obras nos mais prestigiados teatros das grandes cidades. Em Lisboa, compôs “Prece a nossa Senhora das Dores”, “Coro de Virgens e anjos”, provavelmente para serem executadas nas igrejas. (Savelli, 2018, p.118)

A devoção de Chiquinha é testemunhada por jornalista do jornal *Informações* (1935) que ao chegar para entrevistar é recebido pelo senhor João Gonzaga:

A mamãe esta rezando...-disse-nos ele ao perguntarmos pela maestrina. E nos apontou a figura da artista, em frente ao seu “oratório”, cheio de imagens de Santos e Santas, de mãos postas, olhos erguidos ao céu e balbuciando uma prece ...Talvez pela felicidade do filho, seu grande amor presentemente, sua constante preocupação.

Somente do campo de hipóteses observei a obra *Prece a Nossa Senhora das Dores* e me perguntei sobre os motivos dessa dedicação e assim pude fazer um caminho de volta na história de vida de Chiquinha Gonzaga desde ao seu nascimento. Rosa, mãe de Chiquinha, teve grandes dificuldades no parto, onde correu sério risco de morte caso não recebesse o atendimento adequado e em meio do chamado de um médico que atendia muitos fidalgos da época, atender uma mestiça pobre não era uma prioridade. Diante da necessidade do socorro seria revelada a identidade do pai da criança, para que assim o médico pudesse voltar sua atenção já que ele era amigo da família do pai. Essa família era dos Basileus. Diniz (2009) afirma que:

O reverendo Jerônimo também foi chamado, nessas horas a presença de um padre é muito importante, pois a criança precisa ser batizada. “(...) que se chamará Francisca Edwiges. Não é Edwiges, a santa da folhinha? E que Nossa Senhora das Dores proteja a inocente⁴.” O nascimento de Chiquinha era cercada de muitas dúvidas a respeito de seu futuro. Não sabiam se o jovem pai José Basileu reconheceria a paternidade ou se ela viveria como uma bastarda. (p.23)

O militar José Basileu estava fora do Rio no momento do nascimento da criança que aconteceu em outubro de 1847 e ele retornou em março de 1848 e três meses depois Chiquinha foi batizada na Igreja de Santana e dessa vez contendo o nome paterno em seu registro e esse registro se encontra no arquivo dos livros de tombo, Livro 5, fls.312.

Esse registro do Livro mostra como Nossa Senhora das Dores aparece como santa protetora de Chiquinha devido às dificuldades de seu nascimento. No trabalho de Diniz (2009) encontra-se o seguinte texto:

Francisca A os dezesseis dias do mês de junho de mil oitocentos e inocente quarenta e oito nesta freguesia quis unicamente os Santos Óleos, por ter sido batizada em perigo de vida pelo Reverendo Jerônimo Maximo Rodrigues Cardim a inocente Francisca, nascida em dezessete de Outubro do ano próximo passado, filha natural de Dona Rosa Maria de Lima, solteira: foi protetora Nossa Senhora das Dores, e padrinho Antonio Basileu Neves Gonzaga e em minha presença e das testemunhas com ele abaixo assinadas, que disseram reconhecer, pelo próprio, disse que a inocente Francisca era sua filha, por tal a tinha, reconhecia e legitimava, como se nascesse de legitimo Matrimonio e para qualidade deste termo assinou comigo, e as testemunhas foram: o Dr. Antonio Felix Martins e Mamede José da Silva Passos de que fiz este assento que assinei. (ass) O Coadjutor Fernando Pinto de Almeida. José Basileu Neves Gonzaga. Mamede José da Silva Passos, Dr. Antonio Felix Martins. (p.24)

A canção possui 95 compassos escritos para piano canto e violino, foi escrito em 1909 em Lisboa. O compasso é ternário e a tonalidade em Dó menor terá uma modulação para o homônimo maior posterior na peça. Na introdução encontram-se 8 compassos com bastante dinâmica harmônica mesmo sendo ela um andante religioso. A quantidade de mínimas seguidas semínimas permite trazer uma característica de musicade procissão como vista em outras canções de gênero sacro de Chiquinha.

⁴ A expressão refere-se à uma criança de mãe livre, enquanto designava-se como *ingênuo* a criança de mãe escrava.

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Andante Religioso

Piano

A - ve Ma - ri - a Sol - que nos gui - a

Fig. 1: Canção *Prece a Nossa Senhora das Dores*, característica de procissão.

O texto se refere à Ave Maria como guia assim como a luz do sol e protege dos males em confia-la, essa se encontra incompleta. A letra melódica é acompanhada por um descante com o violino a partir do compasso 41 cessando no compasso 59. Segue a letra:

Ave Maria

Sol que nos guia

Mãe do Senhor

Mãe do Senhor

Ave Maria

Tudo confia*

a nosso olhar muito [letra incompleta]

Apesar de a letra estar incompleta, a música é bem extensa devido ao trecho em que o violino faz seu solo entre os compassos 60 e 82 na modulação para Dó maior. A seguir no compasso 83 a voz volta ainda junto com o descante do violino, porém sem a letra.

57 G7 C grandioso [violino] G7 C/E

65 C/G C G7/D G7 C/E C/G

Fig. 2: *Canção Prece a Nossa Senhora das Dores*. Linha melódica de cima pertence ao violino e de baixo pertence a voz.

33 Fm Fm/A^b Cm Cm/G G7/F Cm Cm/E^b

41 Violino C G7/D C C7 F/C

A - ve Ma - n - a tu - do con - fi - a nos - so o - lhar

Espressivo

Fig. 3: Início do solo de Violino na canção *Prece a Nossa Senhora das Dores*.

Durante o solo de violino o piano permanece acompanhando. Interessante observar que nesse momento o piano permanece com menos melodia e mais harmonia utilizando bastante do recurso de nota pedal sobressaindo, no entanto a melodia do violino permanece em destaque.

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

Fig. 4: Retomada do canto junto ao violino, porém sem a letra da canção.

4. L'ange du Seigneur

A partitura da obra *L'Ange Du Seigneur* possui a descrição de ter sido escrito como uma invocação para uma missa solene que ocorreu no navio *Duquesne*. Diniz (2009) menciona: “Descoberta por oficiais da marinha francesa como autora de sucessos musical, em pouco tempo Chiquinha estava frequentando o navio onde suas músicas passaram a integrar o repertório musical, esteve em almoços, bailes e missas.” (p.165)

Essa obra curta possui 24 compassos. Ela começa de forma majestosa num compasso ternário em uma tonalidade de Bbm (Si bemol menor) dando um caráter bastante de suspense e em minha opinião até um tanto “sombrio”, quando a partir de uma fermata no compasso 14 a obra toma um novo caráter com uma modulação para o homônimo da tonalidade inicial, indo assim para o Bb (Si bemol maior) e mudando o andamento para um *allegretto* essa mudança deu um novo aspecto a canção, com uma animação e festividade em contraste aos primeiros compassos. A letra, no entanto se encontra incompleta no manuscrito tendo somente nos primeiros compassos a repetição de “L'Ange du Seigneur”. O *Alegretto* da segunda parte lembra uma valsa animada e dançante com condução do baixo e formação dos acordes no contratempo formando uma síncope.

A segunda parte da música em que surge uma mudança de andamento para o *Alegretto* a característica da valsa fica muito evidente. A valsa faz parte do grupo das danças de salão. Um tipo de dança que possui uma diversidade de coreografia executadas em pares, praticadas como forma de entretenimento social, sendo essas

muito frequentes nos salões entre os séculos XIX e XX. Junto à valsa encontramos também as polcas, mazurcas, quadrilhas e xotes. No Brasil durante o governo monárquico de D. Pedro II, a dança de salão se manteve bem conceituada principalmente entre a aristocracia. Segundo Almeida Souza (2012):

A dança de salão ou dança social, praticada por casais, surgiu na Europa, na época do Renascimento. Entre os séculos XV e XVI, tornou-se uma forma de lazer muito apreciada, tanto nos salões dos palácios da nobreza, como entre o povo em geral, pois era praticada em festas de confraternização, propiciando o estreitamento de relações sociais de amizade, de romance, de parentesco entre outras. A dança realizada com casais foi levada pelos colonizadores para as diversas regiões das Américas onde deu origem as muitas variedades à medida que se mesclava as formas populares locais, afinal os estilos de dança variam com a sociedade assim como a comida, as vestimentas, o modo de falar, ou seja, a dança se adapta de acordo com a cultura local.

A obra *L'Ange du Seigneur* consta classificada no arquivo do site *Chiquinhagonzaga.com* como um de suas obras sacras. O site trás algumas informações que serviram como motor propulsor para a realização dessa pesquisa. Uma dessas informações é a de que a obra foi composta para uma missa solene.

Pelo fato dessa obra ter sido tocada no navio francês *Duquesne* pareceu-me importante entender a importância do trânsito de artistas dos navios ancorados na então capital brasileira, o Rio de Janeiro, isto porque além dessa história relacionada peça a *L'Ange du Seigneur* uma outra informação aparece no site a respeito de uma obra composta em homenagem à um outro navio intitulado *Aquidaban* (mesmo nome da peça) que serviu de inspiração para Chiquinha compor sobre o navio. Não trataremos aqui sobre a peça *Aquidaban* e dessa história, porém falarei um pouco da história do navio *Duquesne* que não tinha somente um navio com esse nome, porém somente um era um cruzador de guerra e que veio ao Brasil.

Durante o tempo em que o navio *Duquesne* esteve ancorado no Rio de Janeiro entre julho e setembro de 1894, Chiquinha Gonzaga teria sido convidada pelos oficiais do navio para participar dos almoços, bailes e missas como disse Edinha Diniz. Ela compôs três obras que foram executadas nesse navio, uma dessas obras levou o próprio nome do navio uma marcha chamada *Duquesne*, porém não esta classificada como obra sacra e sim como marcha militar, uma *Prece à Virgem* para canto e piano, e uma composição sacra chamada *L'ange du Seigneur* sendo essas duas ultimas escrita para missa solene.

Em uma rápida pesquisa na internet encontram-se oito navios franceses que receberam o nome *Duquesne* em homenagem a Abraham Duquesne, o chamado marquês Du Bouchet que viveu no século XVII. Ele foi um militar que ganhou fama na marinha francesa tendo participações na captura da ilha de Leris dos espanhóis e por lutar contra piratas bérberes e participar na Batalha da Guetaria.

O primeiro navio chamado *Duquesne* (1787) foi ao mar em 1788 a serviço da marinha francesa. Ele participou em batalhas no Cabo Noli e também na batalha das ilhas Hyères sendo usado para transportar tropas, portanto ele foi capturado no Bloqueio de São Domingos por tropas britânicas em 1803 e chegou ao fim com seu desmanche em 1805 colocando ele fora da possibilidade de ser o mesmo navio ancorado no Rio de Janeiro, ele deixou de existir muito tempo antes do nascimento de Chiquinha Gonzaga.

O segundo navio *Duquesne* (1811) não teve sua fabricação originalmente na França, mas sim na Rússia e seu nome inicialmente era *Moskova* e sob o comando de Yegor Pavlovich participou nas tropas finlandesas e lutou contra tropas turcas e francesas. Em

1807 a Rússia assinou um armistício com a Turquia e muitos navios inclusive *Moskova* e as tropas se retiraram para Sebastopol, porém como as condições do navio estavam críticas após as batalhas e por isso foi deixado para trás junto com outras embarcações na mesma condição.

O navio *Moskova* chegou ao porto de Toulon para reparos e após vinte dois meses ancorados no porto francês com bandeira russa ele acabou sendo cedido ao governo francês em compensação pelos reparos e pelos suprimentos dados a tripulação durante o tempo em que esteve ancorado. Por um decreto em 27 de setembro de 1810 foi ordenado a fundação de duas novas escolas navais e assim o *Moskova* foi convertido em um navio de treinamento a serviço da marinha francesa e foi rebatizado em 5 de fevereiro de 1811 com o nome *Duquesne* e permaneceu como escola até o ano de 1822 e posteriormente foi utilizado como navio prisão sendo desmontado em 1833.

Diante dos dados cronológicos o segundo *Duquesne* também não se encaixa na descrição do navio citado nessa pesquisa, pois o mesmo deixou de existir anos antes do período abordado. O Terceiro e o quarto navio *Duquesne* são de categorias diferentes daquela citada por Edinha

Diniz (2009), *Duquesne* (1813) era um *Bucentaure-classe* Navio de linha de 80 armas e *Duquesne* (1847) um navio a vapor e a vela de linha. O sétimo e o oitavo navios *Duquesne* também estão fora da possibilidade de ser o mesmo navio ancorado no Rio de Janeiro devido a sua construção mais recente entre 1914 e 1924.

Desses oito navios, o quinto deles se encaixa no perfil do *Duquesne* que navegou em águas brasileiras e aportou no Rio de Janeiro. O *Duquesne* de categoria cruzador desprotegido foi construído por Arsenal de Rochefort e lançado ao mar em 1876. Em 1894 passou por modernizações no maquinário o mesmo ano em que teria vindo ao Brasil. O quinto navio *Duquesne* é o único da categoria Cruzador Desprotegido, esse título é devido à falta de blindagem do casco, diferente dos navios blindados somente nas partes mais importantes da estrutura e dos navios protegidos que possuíam uma blindagem mais ampla. Acredito que esse seja o navio em que Chiquinha Gonzaga visitou e participou das programações enquanto esteve ancorado no Rio de Janeiro.



Fig. 5: Cruzador *Duquesne* (fonte: https://ao.wiki2.wiki/wiki/French_ship_Duquesne. Acesso em 24 de agosto de 2021).

Chiquinha Gonzaga recebeu uma medalha com o reconhecimento da “Alma Cantante do Brasil” entregue pelo comandante chefe do navio *Duquesne* chamado E. Fournier. Os relatos de Edinha Diniz, na biografia Chiquinha Gonzaga: uma obra de vida, não explicam

como se estabeleceu o contato entre a compositora e os oficiais franceses. Edinha informa em seus escritos que Chiquinha foi descoberta pelos oficiais da marinha francesa como autora de sucessos musicais.

Um fato que pode explicar esse encontro e muito provavelmente essa relação poderia ter acontecido com a prisão de Chiquinha Gonzaga após compor uma polca chamada *O Aquidaban na ponta*.



Fig. 6: Recorte do jornal Correio da Amanha (fonte: Chiquinhagonzaga.com).

O Aquidaban foi um navio classificado como encouraçado de esquadra britânico considerado o mais avançado da época no final do século XIX. Esse navio teve participação decisiva na derrubada da monarquia pelo Marechal Deodoro da Fonseca e também na Revolta da Armada contra o governo de Marechal Floriano Peixoto.

Um navio quando se encontra em águas estrangeiras ainda permanece com suas leis de origem da sua nação, sendo assim quando ancorado ainda permanece em vigor a cultura, a língua, a religião. Por essa razão a canção de Chiquinha composta para o navio Duquesne foi escrita na língua francesa.

É importante mostrar que recortes de jornais desse tempo comprova a existência de uma importante movimentação cultural entre os países a partir dos eventos realizados nos navios. Quando o navio ancorava no porto de outro país, era comum que a liderança do navio se encontrasse e cumprimentasse o chefe da nação anfitriã. Este encontro era majoritariamente marcado com eventos culturais. A nação anfitriã recebia homenagens que em muitos casos eram interpretados pelas bandas em que os navios estrangeiros possuíam.

Um exemplo se encontra no jornal Gazeta de Notícias (23 de Setembro de 1894):

Realiza-se hoje, a bordo do cruzador francez Duquesne, surto em nosso porto, uma sauterie offerecida à directoria e às gentis sociais do Club das Violetas, pelo Sr. Almirante Fournier, que com esta festa intima retribue distinctivamente o sarao que a S. Ex. e a distincta officialidade sob o seu commando, offerecer aquella associação.

Quando Chiquinha Gonzaga aceitou o convite do Capitão E. Fournier para visitar o cruzador *Duquesne* foi o mesmo que visitar a própria França; o que leva a pensar o motivo de uma obra ser composta para a língua local desse navio como é o caso do *L'ange Du Seigneur* se a Igreja Católica exigia que a música sacra fosse composições

escritas em latim.

Souza (1957) afirma que as músicas consideradas paralitúrgicas, com caráter mais espontâneo como terços, novenas e procissões não estavam subordinados aos textos dos livros dos rituais passando somente por uma aprovação de uma autoridade local competente. A obra *L'Ange Du Seigneur* foi escrita para uma missa solene em francês devido ao fato dela se encontrar dentro do caráter paralitúrgico.

Música religiosa – é a que, por caráter e finalidade, se destina ao uso de uma religião, seita ou culto. Dentro desta lata conceituação, dizemos música ‘eclesiástica’ a própria da Igreja (‘Ecclesia’) Católica Apostólica Romana; música sacra, ou sagrada, é a escrita para um texto sagrado, isto é, extraído da Sagrada Escritura, da Liturgia eclesiástica, ou para um texto de criação individual, aprovado pela Autoridade competente; música litúrgica é que, possuindo as ‘notas’ características requeridas pelo Código de Direito Canônico [...] – é quase uma flâmula da sagrada Liturgia [...].(Souza, 1957, p. 143-144)

Carlos Alberto Figueiredo em sua publicação do *Catálogo de Música Sacra e Religiosa Brasileira – Obras do Século XVIII e XIX* (2017) fundamentado nos textos utilizado nessas obras classificou o repertório entre música sacra e música religiosa. Matos (2015) disse que: “Em seu sentido restrito eclesiástico, o termo ‘música sacra’ foi associado ao repertório com emprego de texto litúrgico (missas, ofícios), enquanto o termo ‘música religiosa’ foi associado ao repertório com textos paralitúrgicos (novenas, procissões)” (p. 12).

A partir desses fatos, podemos concluir que a obra *L' Ange Du Seigneur* possui elementos importantes para a discussão da música sacra na obra de Chiquinha. A ‘música religiosa’ foi direcionado para um sentido amplo enquanto ‘musica sacra’ em seu sentido restrito foi direcionado ao sentido de música eclesiástica católica. Classificada de modo restrito inerente a Liturgia, a música sacra litúrgica foi especialmente condicionada à sua subordinação ao Código do Direito Canônico. Podemos destacar que, apesar das obras litúrgicas no período imporem os textos sacros em latim, esta obra se insere no grupo de paralitúrgicas, podendo ser escrita em francês e dedicada ao uso para o território francês nesse caso, o navio, também traz elementos de uma musicalidade não expressa na música sacra de seu período, reforçando o uso de musicalidades locais na música sacra paralitúrgica como a valsa.

5. Agnus Dei

Segundo pesquisadores e musicólogos, (1983) o *Agnus Dei* é uma das mais expressivas preces da cristandade apesar de seu tamanho curto. É o momento do memorial, onde o celebrante fraciona o pão consagrando também o vinho em memória da primeira ceia de Cristo com os apóstolos onde assumiu posteriormente o sacrifício feito por Cristo na Cruz para a salvação do mundo.

O *Agnus Dei* deve ter sua interpretação fundamentada por três aspectos teológicos que são: o sofrimento de Cristo, representado pela fração do pão, o pedido de misericórdia que prepara o cristão para receber seu corpo e a oração pela paz entre todos que participam deste ato memorial.

A obra *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga foi composta no ano de 1899, publicada pela primeira vez no acervo digital Chiquinha Gonzaga em 2011 e classificada em gênero sacro. Diniz (2009) afirmou que a obra foi vendida ao editor Manoel Antônio Guimarães

em 19 de outubro de 1899, junto à valsa Falena; não consta, porém, ter sido publicada. Pelas duas composições Chiquinha Gonzaga recebeu o valor de Rs. 100\$000 (cem mil réis), segundo recibo de n. 73, conservado em seu arquivo.

A obra foi escrita para voz masculina e piano, provavelmente para um barítono, já que a escrita melódica da voz se encontra em clave de fá. Ela está em compasso ternário no andamento *Andante religioso* começando em tonalidade de Bb maior. A introdução no piano possui um baixo que reveza em cada compasso entre semínimas e colcheias e ao final da introdução tem um *ralentando* para a entrada da voz que canta um trecho muito curto todo em latim.

AGNUS DEI

Francisca Gonzaga (1847-1935)

The image shows a musical score for the introduction and start of the vocal part of 'Agnus Dei' by Chiquinha Gonzaga. The score is in 3/4 time, B-flat major, and 'Andante religioso'. It features a piano introduction with a bass line of alternating eighth and sixteenth notes. The vocal line begins with the lyrics 'Ag-nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec-ca - ta'. The score includes a 'Piano' section and a 'rall.' section. The composer's name, Francisca Gonzaga (1847-1935), is noted at the top right.

Fig. 7: Introdução e início do canto da música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga.

Segundo Fecher (2019) o *Agnus Dei* situa-se na missa, logo após o abraço da paz. Tão logo o celebrante deseja a paz de Cristo o coro e também a assembleia podem entoar este canto enquanto o sacerdote realiza sua oração silenciosa perante o altar. O texto de Chiquinha Gonzaga não diverge em significado da tradicional missa.

Agnus Dei	Cordeiro de Deus
Quitolis peccata mundi	Que tirais o pecado do Mundo
Pacem nobis Domine	Dai-nos a paz.

Fecher (2019) nos trás algumas possibilidades sobre o surgimento do *Agnus Dei* na liturgia que teria seu início no livro dos Pontífices do Papa Sergio I (650-701) sendo decretada a obrigação de cantá-lo pelo clero e também pelo povo. A ideia do cordeiro oferecido como sacrifício é muito antiga vinda ainda do Antigo Testamento bíblico, onde Abraão teve sua fé testada ao oferecer seu filho Isaque como sacrifício sendo no último momento interrompido por um anjo antes de matar o menino e assim Isaque foi substituído por um cordeiro que foi sacrificado. Deus se agradou da oferta e da obediência de Abraão e assim o abençoou tornando-o pai de uma grande nação multiplicando a sua descendência.

Outra evidência que nos remete às origens do *Agnus Dei* como um canto originado em meados do séc. VI é o fato de estar contido integralmente no *Glória* que, foi criado ao longo dos séculos por inspiração popular desde nas primeiras comunidades cristãs.

Como mencionado Blume-Bannister (1905), como parte da missa, o *Agnus Dei* foi criado como um procedimento de aprendizagem e fixação de melodias mais complexas para a invocação de cada verso com o objetivo de expor os atributos divinos e humanos

de Cristo. O uso de melismas e apogiaturas é muito comum, eles são ornamentos utilizados para estender as sílabas em palavras em um trecho música, sua origem se encontra no canto gregoriano. No *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga encontramos essa característica como nos exemplos abaixo.

AGNUS DEI

The image shows a musical score for 'AGNUS DEI'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has a red circle around a long note on the syllable 'Pa-cem'. The lyrics are: 'ca - ta mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

Fig. 8: Exemplo de apogiatura no canto da música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga.

Segundo o dicionário online Priberam de Português Melisma significa 1. [Música] Trecho melódico com várias notas para a mesma sílaba, geralmente no cantochão. 2. [Música] Nota ou notas para ornamentar uma melodia.

Melisma em música é a técnica de transformar a nota (sensação de frequência) de uma sílaba de um texto enquanto ela está a ser cantada. A música cantada neste estilo é dita melismática, ao contrário de silábica, em que cada sílaba de texto corresponde a única nota. A música das culturas antigas usavam técnicas melismáticas para atingir um estado hipnótico no ouvinte, útil para ritos místicos de iniciação (Mistérios Eleusínicos) e cultos religiosos. Esta qualidade ainda é encontrada na música contemporânea hindu e muçulmana. Na música ocidental, o termo refere-se mais comumente ao Canto gregoriano, mas pode ser usado para descrever a música de qualquer gênero, incluindo o canto barroco (...).⁵

AGNUS DEI

The image shows a musical score for 'AGNUS DEI'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has a red circle around a long note on the syllable 'mun-di'. The lyrics are: 'mun - di pec - ca - to - rum mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

Fig. 9: Exemplo de melisma no canto da música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga.

O *Agnus Dei* era cantada pelo povo e pelo Clero e provavelmente até em forma de recitativo. Ele podia ser repetido diversas vezes enquanto era dividido o pão ou hoje em dia a grande hóstia. Convencionou-se em cantar somente três vezes após abolir a prática de fracionar o pão. Como destacado por Fecher (2019):

(...) o *Agnus Dei* como um refinamento das grandes liturgias pontificais, conforme o que tinha sido prescrito no primeiro Ordinário Romano de São Bento, do séc. XII, que não mencionava sua atribuição exclusiva. Esta prescrição delimitava que o canto do *Agnus Dei* deveria ser

⁵ Como indicado no sítio web: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Melisma>

revezado com os fiéis alternando as respostas em forma de ladainha na qual o povo respondia as conclusões de cada verso. Contudo, fora das missas pontificais, o Agnus Dei tinha a primazia de ser um canto da assembleia. (p. 270)

A obra possui uma letra pequena, mas dentro de sua letra repetida observamos uma passagem da tonalidade de Bb (Si bemol maior) para F (Fá maior) e o retorno para Bb novamente e mudança de dinâmica no último sistema com *grandioso* e finalizando num acorde pianíssimo da Tônica. A expressão *Pacem nobis Domine*⁶ aparece diversas vezes e possui um ponto culminante no *grandioso* do ultimo sistema. Essa frase sugere um alívio contentamento ou alegria da obtenção da paz.

Fig. 10: Passagem da tonalidade de Bb e F e repetição da expressão *Pacem nobis Domine*.

Ao que parece, a música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga foi a que mais se aproximou das regras de composição sacra, tendo seu texto em latim com expressões melismáticas características do canto gregoriano⁷ e dinâmicas que alternam do *grandioso* até seu fim no *pianíssimo*.

⁶ Dá-nos a paz, Senhor.

⁷ Canto litúrgico próprio da Igreja Católica. É um gênero de música sacra cristã que têm suas raízes em tradições musicais judaicas de recitação salmódica. Tem seu início no cristianismo primitivo, mas sua primeira grande estruturação e unificação se deu em meados do século VII com São Gregório Magno.

6. Considerações finais

Este artigo é resultado de uma dissertação que ainda está em andamento. Existe muito para ser discutido sobre as obras de gênero sacro de Chiquinha Gonzaga. Uma das questões ainda pertinente é para quais momentos Chiquinha teria feito suas composições?

Outra questão que ainda perdura é sobre os padrões que seriam as canções de gênero sacro e se Chiquinha seguiu as regras de composições. Sendo o Brasil desse período predominantemente cristão católico, minha curiosidade se aguçou ainda mais com a leitura da Tese da professora Valéria Matos sobre a disposição do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, criado por Pio X em 1903 e a música Sacra no Brasil.

Historicamente, o conceito de 'música sacra' foi encontrado esporadicamente nos períodos da Idade Média e o século XVI. No período do Concílio de Trento, o termo 'sacro' fixou-se como oposto do 'profano', sendo utilizada para indicação dos gêneros em publicações de música vocal.

Contudo, Schalz (1971) chamou atenção para o fato de que a distinção entre os termos 'música sacra' e 'música profana' visava apenas o aspecto prático do estabelecimento da diferença entre dois tipos de repertório, não distinguindo o estilo entre os dois repertórios.

O termo 'música sacra' foi utilizado pela primeira vez em documento eclesiástico na legislação emitida pelo Sínodo, realizado em Köln – Alemanha, no ano de 1860, e pela primeira vez adotada em documento pontifício na Instrução de música sacra, emitida pelo Papa Leão XIII, em 1894.

Como afirma Matos (2015, p.5), o século XIX, o período em que viveu Chiquinha, o termo 'música sacra' tornou-se palavra chave para o movimento de restauração da música na Igreja Católica. Especialmente empregado para designar a oposição ao secular e o profano pelo movimento Ceciliano, o termo foi associado ao estilo polifônico palestriniano, considerado, no século XIX, como o estilo da música exemplar.

De acordo com o *Motu Proprio tra le sollecitudini* o canto gregoriano deveria ser restabelecido nas funções do culto, pois dentro desse estilo não se perde a função eclesiástica junto ao modelo palestriniano. Dentro da perspectiva do Papa Pio X, a música moderna foi criada para o uso profano e por esse motivo era necessário observar seu uso dentro das igrejas para que não houvesse vestígios da música de teatro (gênero menos próprio para acompanhar as funções de culto). Com relação ao texto litúrgico, a língua utilizada é o latim ficando proibido cantar na língua vulgar, nas funções litúrgicas solenes. O texto litúrgico tem que cantado como se encontra nos livros aprovados, sem nenhuma modificação do texto original, sempre de modo inteligível.

A esse despeito podemos observar que nenhuma das obras apresentada se encaixa completamente nos padrões composicionais de uma obra sacra em sentido litúrgico, concluindo-se que todas as três obras apresentadas possui caráter de música religiosa paralitúrgica ou música sacra religiosa.

Referências

Araujo, M. (1963). *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Brasília. Brasil: Ricordi Brasileiro.

Andrade. (1977). *Macunaima*. Madrid. Espanha: Seix Barral.

Blume, C. & Bannister, H.M. (1905). *Analecta Hymnica Medii Aevi. Tropen des Missale in Mitelalter*. O. R. Reisland. Leipzig.

Castagna, Paulo. (2006). Herança ibérica e africana no lundú brasileiro dos séculos XVIII e XIX. *VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra. p. 21-48.

Cesar, R. N. (2015). O amante adotado: Chiquinha e Joãozinho, composição além da música. *Accesado em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/JQHKTqc666DnN7wPqk4mMbK>. Doi: <https://doi.org/10.1590/18094449201500450341>*

Diário Português (24 de janeiro de 1935). *Accesado em <http://memoria.bn.br/>*

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Zahar/IMS Fecher, C. E. (2019). *A missa Afro-Brasileira de Carlos Pinto Fonseca perante as prescrições litúrgicas da Tradição Católica*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro.

Figueiredo, C. A. (2017) *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*.

Freire, V. B. (2013). *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.

Gazeta de Noticias (23 de Setembro de 1894). *Accesado em <http://memoria.bn.br/>*

Informações (1935). *Accesado em <http://memoria.bn.br/>*

Macedo, J. M. (2005). *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Brasília, Brasil: Edições do Senado Federal.

Matos, V. (2015). *O Motu Proprio tra le sollecitudini (1903) e suas repercussões na música coralsacra e religiosa brasileira*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro.

Savelli, R. C. (2018). Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre a vida e obra de uma artista brasileira. *Accesado em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_06_2019_9.53.54.538a5fffc844003c33ea9d00e583edd1.pdf*

Schalz, N. (1971). La notion de 'musique sacrée'. Une tradition recente. La Maison-Dieu. La Musique dans la liturgie. Centre National de Pastorale liturgique. Les Edtion du

Cerf. 108 (4), 32-57.

Souza, A. (2012.) (s.r.) Acessado em:
http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012/2012_uel_edfis_pdp_giovana_avelar_de_almeida.pdf

Vieira, G. (2016). Funções e significados da música no Rio de Janeiro do século XIX: Corte, Império, capital e civilização. *ANAIS DO IV SIMPOM 2016, (647-657). Recuperado de: www.amplificar.mus.br/index/r/?l=http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/5720/5169*

Anexos

ANEXO 1: A- Prece a Nossa Senhora das Dore.

**PRECE A
NOSSA SENHORA DAS DORES**

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Andante Religioso

Cm G7 A^b/C G/B Fm/A^b Cm/G G7 C

Piano

9 Cm G7/D Cm G7/D Cm Fm/C

A - ve Ma - ri - a Sol - que nos gui - a

17 G7/D G/B G7/F G7/B Cm

grandioso

Mãe do Se - nhor Mãe do Se - nhor

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

25 C7 Fm/A^b C7/B^b Fm Cm/G G7/F Cm/E^b G/D

25 Fm Fm/A^b Cm Cm/G G7/F Cm Cm/E^b

41 C G7/D C C7 F/C

Violino

A - ve Ma - ri - a tu - do con - fi - a nos - so o - lhar

41 *Espressivo*

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

73 Dm/F G7/F C/E Dm/F Fm C/G G7

Musical score for measures 73-80. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dotted quarter note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand. Chord symbols are placed above the vocal line: Dm/F, G7/F, C/E, Dm/F, Fm, C/G, and G7.

81 C G7/F C/E G7 C/G

Musical score for measures 81-88. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. Chord symbols are placed above the vocal line: C, G7/F, C/E, G7, and C/G.

89 G7/F C/E F G7 C

Musical score for measures 89-96. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The piano accompaniment features eighth-note patterns and chords. Chord symbols are placed above the vocal line: G7/F, C/E, F, G7, and C.

ANEXO B- L'Ange Du Seigneur.

L'ANGE DU SEIGNEUR

Invocação

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Maestoso
Lento

Piano

p *p* *p* *p* *rall.*

B^bm F/C G^b(omit5) F7(b9)/A G^b F7(b9)

5 B^bm G^b/B^b F7/B^b B^bm

L'an - ge du Seig - neur an

9 G^b B^bm/F F7 B^b

L'ANGE DU SEIGNEUR

The musical score for 'L'ANGE DU SEIGNEUR' is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto'.

System 1 (Measures 14-16):
Measures 14-16. Chords: F7/C, B^b, C m, F7/A. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

System 2 (Measures 17-20):
Measures 17-20. Chords: B^b/D, F7/A, B^b/D, C m/G, B^b/F, F7/C. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

System 3 (Measures 21-22):
Measures 21-22. Chords: B^b, E^b, B^b/F, F7, B^b. The piano accompaniment concludes with a final cadence, marked with dynamics *p* and *pp*.

ANEXO C: Agnus Dei.

AGNUS DEI

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Andante religioso

Piano

B^b E^bm/B^b F7/E^b B^b/D B^b E^bm/B^b F7/E^b rall.

8 B^b E^b G7 Cm Cm/E^b E^bdim B^b/F F7

Ag - nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec - ca - ta

15 B^b E^b G7/D Cm Cm/E^b E^bdim B^b/F

mun - di Ag - nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec -

AGNUS DEI

22 F7 B \flat F C7 F/C

ca - ta mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne _____

29 B \flat /D F C7 F/C F7/E \flat

Pa - cem no - bis Do - mi - ne _____ Pa - cem no - bis

36 B \flat /D F7 B \flat F7 F7(#5) D Cm/E \flat

Do - mi - ne _____ Agnus Dei qui - to - lis pec - ca - ta _____

AGNUS DEI

43 B^b/F $F7$ B^b $E^b m/B^b$ $F7/E^b$ B^b/D

mun - di pec - ca - - ta mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne -

43

50 *grandioso* $E^b m$ $F7$ B^b/D B^b

- Pa - cem no - bis Do - mi - ne

50

p *pp*

Article

The waltzes for piano by Chiquinha Gonzaga: a pedagogical overview

As valsas para piano de Chiquinha Gonzaga: um panorama pedagógico

ANA PAULA M. SIMÕES¹

Abstract. This paper aims to investigate the waltzes for piano by Francisca Gonzaga to identify their main characteristics and the musical, technical, and reading challenges that piano students will encounter when practicing her pieces. All waltzes were performed, analyzed, and compared to pieces graded by Jane Magrath (1995) in order to be classified in a level of difficulty from one to ten. Here, their main characteristics are discussed and one waltz of each level is presented and analyzed as an example. It was observed that the levels of difficulty of Gonzaga's waltzes range from six to ten and that they feature various technical and musical demands that can prepare students for a more advanced repertoire, such as pieces by Romantic composers. Chiquinha was an important female personality and her output deserves more recognition, not only for its historical importance and intrinsic quality but also for its pedagogical value. This paper intends to promote her works and stimulate piano teachers to include her pieces in the repertoire of their students.

Keywords. Piano pedagogy, Brazilian waltz, Pedagogical repertoire, Brazilian music.

Resumo. Este artigo procura investigar as valsas para piano de Chiquinha Gonzaga e as dificuldades musicais, técnicas e de leitura que alunos de piano encontrarão ao estudar suas peças. Todas as obras foram executadas, analisadas e comparadas a peças niveladas por Jane Magrath (1995) para serem classificadas em um nível de dificuldade de um a dez. Aqui, as principais características encontradas são discutidas e uma valsa de cada nível é apresentada e analisada como exemplo. Foi observado que os níveis de dificuldade das valsas de Gonzaga variam entre seis e dez e elas apresentam diversas demandas técnicas e musicais que podem preparar os alunos para um repertório mais avançado, como peças de compositores românticos. Chiquinha foi uma importante personalidade feminina e sua obra merece mais reconhecimento, não apenas por sua importância histórica e qualidade intrínseca, mas também pelo seu valor didático. Este trabalho pretende divulgar suas peças e estimular professores de piano a incluí-las no repertório de seus alunos.

Palavras-chave. Pedagogia do piano, valsa brasileira, repertório didático, música brasileira.

¹ Doutorado em Piano Performance, com área secundária em Pedagogia do Piano, pela Louisiana State University. Dedicar-se também à pesquisa da obra para piano de Chiquinha Gonzaga, utilizando uma abordagem didática.

1. Introduction

Francisca Edwiges Neves Gonzaga or, simply, Chiquinha Gonzaga (1847–1935) is a well-known name in the Brazilian music scene, especially when talking about choro. Her works have also been gaining more space in art music concerts, but the number of her pieces known by the general public and even by professional musicians is still very small when compared to her entire compositional output. Chiquinha Gonzaga was one of the pioneers in developing a genuine Brazilian style in popular music and, besides her importance in the history of Brazilian music, she was also an important figure for the society of the time. She broke paradigms in a patriarchal society, supported the abolition of slavery and the proclamation of the republic, and contributed to the foundation of the first Brazilian society to protect copyrights, the *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat)*. This paper aims to explore the pianistic aspects of Gonzaga's waltzes for piano through a pedagogical point of view and to stimulate its use as a didactic repertoire and its inclusion in concerts by professional pianists.

Chiquinha's personal life was considered scandalous for her time. She started composing professionally and playing in choro groups after divorcing her husband and leaving her second partner.

Despite not having any support from her family, she published her first piece, *Atraente*, in 1877 and it was a great success. She learned on her own how to compose for other instruments and how to orchestrate and started to write music for revues and to conduct, becoming the first female conductor (maestrina) in Brazil. Even though her music suffered prejudice and was hardly accepted by members of the academy and by classical composers, Gonzaga was supported and admired by important musicians, such as Carlos Gomes and Francisco Braga, and, by the end of her life, she was nationally respected and received many homages.

After her death, Chiquinha and her works were overlooked until the 1970s, when *chorinho* was rediscovered. Since then, her life has been more explored, especially due to her pioneer and subversive character, but few of her pieces became widely known. She composed hundreds of pieces in various genres, such as dances, songs, and even sacred pieces. For piano, the genres that she was the most prolific in were the waltz and the tango. These contrasting genres reveal the variety of styles explored by the maestrina and offer a gamut of pianistic aspects that can be approached pedagogically and can contribute to the development of technical and musical skills of piano students. Her pieces can, for instance, prepare students for works by Nationalistic composers as well as develop skills needed for a more advanced repertoire of standard classical composers, such as Chopin and Schubert, among others.

The majority of Gonzaga's works are commonly associated with popular or salon music. Salon music is considered a style between popular and classical, generally suitable for performance at home. Carpenter (1958) emphasizes that none of those genres is clearly defined and affirms that "popular music merges into the salon type, which, in turn, blends into 'classic' through an equally vaguely defined area".

He defines salon music as being, in the first place, elegant. He says that "it is polite, well-mannered, graceful. It is never vulgar or uncouth. It sometimes expresses lofty sentiments [...], but it is never profound" (p. 291). Despite usually not having complex musical demands or deep expressive features that would require a considerable emotional involvement of the performer, salon pieces frequently present significant

technical difficulties (*idem*).

Other characteristics of this style pointed out by Carpenter (1958, p. 291–292) are: simple, delicate, and refined melodies; elementary harmony; uncomplicated left hand; and some brilliant passages, such as scales, arpeggios, and repeated notes, generally not very hard, but based on passages of “higher standard” composers. Swartz (1985) mentions that it “was written to be pleasing, entertaining, and artistically inventive” (p. 52), and Preda-Schimek (2009) reports that a third of salon pieces consist of dances. They are constituted mostly of smaller musical genres and because by the end of the nineteenth-century composing short pieces was considered a lesser activity, they regularly received negative commentary by the reviewers, regardless of their quality (Citron, 1990, p.110). Moreover, the term “salon music” became almost synonymous with “woman’s music,” as women composed mainly smaller musical genres since their life was mostly restricted to their private sphere (*idem*)

Because of the patriarchal society of the time, music composed by women was considered amateur work and of “a lesser creative worth”. Therefore, this style of music was relegated to an inferior status and was prevented from entering the classical repertoire canon (Citron, 1990, p. 110). As a result, this genre has been under-researched, also in part due to the prejudice of the press and musicologists (Preda-Schimek, 2009, p.221), and it is often erroneously considered simple (Carpenter, 1958, p.292). Robert Schumann, for example, had a positive attitude towards salon music as long as it had a “solid compositional structure” and considered it elegant and refined (Swartz, 1985, p. 52).

Several of Chiquinha Gonzaga’s works fit those definitions since they present a light character, emphasize right-hand melodies, and were composed for an amateur audience that played for family entertainment, for example. However, this does not mean that they are easy to execute or unsuitable for concert performances. Many of her works feature different characters in each section, which demand changes in tone color and interpretation; use various articulations, which are often not notated and need to be carefully analyzed and experimented; present cantabile melodies, which need to be phrased elegantly and expressively; and offer numerous technical difficulties, such as big leaps, scales, arpeggios, repeated notes, parallel double notes, etc. Her pieces are very diverse, displaying her versatility, and can be grouped for recitals.

2. Brief Overview of the Waltz in Brazil

Despite some controversies regarding the arrival of the waltz in Brazil, this genre became popular in the country in the 1830s with the establishment of the first music publishers in Rio de Janeiro (Almeida, 1999, p. 19). In the following decade, the dance was widely played in the salons of the court and the elite (Reis, 2012, p. 33) and was considered an essential genre to be learned by piano students (Castagna, 2003, p. 8). It was a favorite genre and was cultivated by composers of popular and art music, bringing the number of compositions to more than 1700 from 1850–1950 (Moore, 2000, p. 62–63).

The waltz arrived in Brazil mainly from France, and it was more intimate and less brilliant than the Viennese type. In Brazil, it was influenced by the *modinha* and incorporated melodious and loving lines and a bucolic character. It also became a preferred genre for serenades and absorbed minor keys, inverted harmonies (creating

a melodic bass that counterpoints the main melody), long phrases, expressive leaps, wide melodic range, use of retards, neighboring tones, and *appoggiaturas* from the *choro* (Almeida, 1999). In addition to slow waltzes, Kiefer (1979, p.13) points out the great number of brilliant waltzes present in Brazil.

In the 20th and 21st centuries, many composers explored the waltz inspired by the *choro* character and used the genre as part of suites or as isolated works. Several of these pieces are accessible for intermediate students or were, in fact, composed as pedagogical works, such as waltzes by Moema Craveiro Campos (“Valsa Antiga”, from *13 Pequenas Peças Brasileiras I*; and “Valsa dos Pampas”, from *13 Pequenas Peças Brasileiras II*), Ronaldo Miranda (Valsa Só), Heitor Alimonda (“Valsinha”, from *Dez Peças Fáceis*), Claudio Santoro (“Valsinha Lenta”, from *Peças Infantis*), Francisco Mignone (“Valsinha”, from *Seis Pecinhas para Piano; Primeira Valsinha; Segunda Valsinha; Valsinha Faceira*; and *Pequena Valsa de Esquina*), Lorenzo Fernandez (“Valsinha”, from *Suíte das Cinco Notas*), among others. Therefore, we can infer that the waltz has been part of the repertoire of piano students from the 19th century until today, being a resource for teachers to work on various musical and technical skills and stylistic elements.

3. Main characteristics of Gonzaga’s Waltzes

Gonzaga’s waltzes do not display many features that can be associated with a national style, such as the melodic basses from the *choro* (*baixos cantantes*), syncopations, or the preference for minor keys. These characteristics can be frequently observed in waltzes by classical composers of the twentieth century, such as Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, and Francisco Mignone. On the other hand, due to Chiquinha’s more European approach to the waltzes, her pieces can be used by students to develop skills commonly found in Romantic repertoire, such as *cantabile* melodies, double-notes passages, and arpeggios.

Chiquinha composed 37 waltzes for piano. Two of them, *A Rir do Santo Dia* and *Ary*, had a second version published with a different key, different name, and some alterations, and *Viva la Gracia* was also published with the name *Platina*. However, only one of each was included in the numbers. Waltzes that were published for other instruments during the composer’s life, but were first conceived for piano, were included. Gonzaga’s waltzes feature various tempi and characters, from fast and brilliant ones, such as *Yara*, to slow and expressive ones, such as *Saudade*. There are also pieces with a strong dance character, such as *Dança das Fadas*. Some waltzes were published with a style classification (See Table 1).

Style included in the edition	Names of the waltzes
Salon Waltz	Dança das Fadas, Ary, Perfume, Juracy, Heloísa, Saudade
Walzer d'Amore	Bella Fanciulla lo T'Amo
American Waltz	Promessa
Characteristic Waltz	Rosa
Brilliant Waltz	Harmonia das Esferas, Carlos Gomes
Concert Waltz	Yara, Desalento, Harmonias do Coração
Sentimental Waltz	Plangente
Spanish Waltz	Viva la Gracia (Platina)

Table 1: Chiquinha Gonzaga's waltzes published with style classifications according to the edition of the Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

Only two waltzes are in minor keys (*Cananéa* and *Viva la Gracia/Platina*), and there is a predominance of keys with few sharps or flats (See Table 2) because they were addressed to an amateur audience, who had limited music literacy (Peres, 1995, p. 114). Regarding the form of the pieces, the waltzes present sectional forms, predominating the rondo, and some have introductions. The sections generally modulate to closely related keys, including minor modes. Whereas some keep the same character throughout the composition, some feature contrasting sections. These character changes often feature modulations and changes in texture, such as the addition of a middle voice, a switch of the melodic line from one hand to the other, and the addition of flourished passages like arpeggios and scales. In pieces with little contrast, the pianist will need to explore their creativity and apply changes in dynamics, tone color, articulation, and agogic between sections to create variety and avoid the piece sounding repetitive or monotonous. Similarly, in pieces that have character changes, the performer will need to explore various musical nuances, demanding a broad knowledge of touches and expressive resources to create the necessary contrast between the sections.

Keys	Names of the waltzes
D Minor	Viva la Gracia (Platina)
F Minor	Cananéa
C Major	Animatógrafo, A Rir do Santo Dia (also published in D Major with the title Aguará), Ary (also published in B-flat major with the title Cariry), Dança das Fadas, Juracy, O Padre Amaro, Ortruda, Tupiniquins, Yara
F Major	Carlos Gomes, Desalento, Grata Esperança, Harmonias do Coração, Plangente, Robertinha, Amapá, Viver é Folgar (although the “A” section is in F Major, the piece piece ends in C Major)
G Major	Bella Fanciulla lo T’Amo, Harmonia das Esferas, Estrela d’Alva
D Major	Cecy, Maria, Promessa
E-flat Major	Timbira, Borboleta, Genéa
A-flat Major	A Bela Jardineira, Falena, Heloísa, Ismênia, Perfume, Rosa, Tupi, Walkyria

Table 2: Keys of Francisca Gonzaga’s piano waltzes.

Chiquinha Gonzaga’s waltzes present few indications of tempo, character, dynamics, articulation, pedal, and agogics. Therefore, each passage should be carefully analyzed regarding its character, compositional elements (such as harmony, form, and melodic structure), and style. Then, different possibilities of interpretation should be experimented with and discussed between student and teacher to arrive at a performance that will better convey the character of the section. Regarding tempi, some waltzes have the vague indication “*Tempo de Valsa*” (waltz tempo), and others have a more specific marking only for the introduction. Few have a clear tempo marking for the whole piece, such as *Ortruda*, *A Bela Jardineira*, *Cananéa*, and *Robertinha*. The presence of brilliant passages, such as arpeggios, or long melodic phrases can help in the decision of at what tempo to execute the piece.

In respect to articulation choices, the melodies of Gonzaga’s waltzes are, for the most part, lyrical, *cantabile*, and elegant, and may be played *legato*. Dynamics and agogic nuances should be chosen in accordance with melodic and harmonic directions and used to create more variety and contrast in the piece. To help students describe the character of a passage and find expressive nuances for it, the teacher might suggest some of the words used by Chiquinha in her other waltzes and the student can match it with the passage being studied. Some of these words are *embalando*, *cantabile*, *expressivo*, *com alma*, *il canto bem marcado*, *harmonioso*, *com graça*, *declamando*, *bem marcado o baixo*, *vibrante*, *suave*, *appassionato*, *con amore*, *poetizando*, *misterioso*, *grandioso*, *com muita expressão*, and *gracioso*.

Concerning pedaling, her waltzes offer opportunities for the practice of varied

techniques. Often, pressing the pedal in the first beat and releasing it in the second or third works well and creates a light dance movement. However, for some expressive passages, syncopated pedal (sometimes, half-pedal) may be used. These various pedaling techniques are also exploited in waltzes by standard art music composers, such as Chopin, Schubert, or Brahms. Hence, Chiquinha's waltzes are valuable preparatory pieces for more complex and advanced repertoire, especially because students will not have to spend so much time working on coordination and virtuosic passages, and can focus on tone production and pedaling techniques.

The melodies of Gonzaga's waltzes often encompass a wide keyboard range, having low basses and melodic lines that reach a very high register (*Harmonias do Coração*, for example, presents notes from A1 to F7). Even though this characteristic makes the lines of each hand very distinct, finding the right balance between melody and accompaniment is not a simple task. The bass should be slightly emphasized, especially in places where it creates a counterpoint with the melody, such as indicated by the composer with accent marks in measures 17–32 in *Desalento* (see Example 1), and even when not indicated by her (which demands more attention and analysis), such as in measures 7–9 in *Ary* (see Example 2). However, they should not be extremely heavy. Accompaniment chords should be lighter than the bass and keep the dance movement. The melody should be well projected and keep its brilliant and/or *cantabile* qualities even at a very high register. In addition, double notes (thirds, sixths, and octaves, for example) and middle voices are common, which demand practice in voicing.

Fig. 1: Example 1. *Desalento*, mm. 17–21.

Fig. 2: Example 2. *Ary, Filha do Céu*, mm. 6–9.

Regarding technical demands, the majority of challenges occur in the right hand, such as ornaments, scales, arpeggios, repeated notes, and parallel thirds, sixths, and octaves (See Table 3). In the left hand, there are, for instance, big leaps between bass and chords, chords in various inversions, parallel octaves, four-note chords, arpeggios, and varied accompaniment patterns. In general, Chiquinha's melodies are pianistic, and her pieces are appropriate for students with small hands since an extension larger than an octave is rarely required. Furthermore, when a bigger interval appears, it is generally indicated

to be rolled.

Technical Demands	Examples in the Repertoire
Parallel Thirds	Valsa da revista fantástica Amapá; Dança das Fadas; Walkyria; Viva la Gracia; Valsa da opereta-pastoral Estrela D’Alva, Ortruda
Parallel Sixths	Bella Fanciulla Io T’amo; Perfume; Viver éFolgar; Viva la Gracia; Valsa da opereta-pastoral Estrela D’Alva; GrataEsperança; Genéa; Animatógrafo; Rosa; Maria; Cananéa
Parallel blocked octaves – hands separate or hands together	A Rir do Santo Dia (also broken rolled octaves, hands separate); Animatógrafo (hands separate); Cecy (hands separate); Ortruda (hands separate); Dança das Fadas (hands separate); Robertinha (hands separate); Ary (hands separate); Carlos Gomes (hands separate); Walkyria (hands separate); Yara (hands separate and hands together); Viver é Folgar (hands together); Tupiniquins (hands separate); Falena(hands separate)
Scales in one hand- diatonic or chromatic	Valsa da revista fantástica Amapá (diatonic; Animatógrafo (diatonic, one of them has a chromatic note); Ortruda (diatonic); Desalento (diatonic and chromatic); Dançadas Fadas (diatonic); Rosa (diatonic, in thirty-second notes); Harmonia das Esferas (chromatic); Walkyria (diatonic and chromatic); Yara (diatonic and chromatic); Viver é Folgar (diatonic); Ismênia (diatonic); Valsa da opereta-pastoral Estrela D’Alva (diatonic); Genéa (diatonic); Robertinha (diatonic); Carlos Gomes (diatonic); Harmonias do Coração

	(diatonic and chromatic)
Scale in parallel movement	Animatógrafo, Ortruda; Walkyria; Yara (including a scale with parallel blocked octaves in the right hand); Viver é Folgar (chromatic scale with both hands in parallel blocked octaves).
Scales in blocked/broken thirds/sixths	Valsa da revista fantástica Amapá; Dançadas Fadas; Walkyria; Viva la Gracia; Genéa; Grata Esperança
Varied accompaniment patterns	Valsa da revista fantástica Amapá; Dança das Fadas; Perfume; Juracy; Yara; Timbira; Valsa da opereta-pastoral Estrela D'Alva; Grata Esperança; Walkyria; Desalento; Rosa; Carlos Gomes; Tupiniquins; Falena; Promessa!; Borboleta; Cananéa
Right hand playing melody+accompaniment	Animatógrafo; Falena; Harmonias do Coração; Bella Fanciulla lo T'Amo; Promessa!; Rosa; Walkyria; Ismênia; Plangente; Tupiniquins; Valsa da opereta-pastoral Estrela D'Alva; Dança das Fadas, Ismênia; Cecy; Ary; Maria; Cananéa
Big leaps in the right hand	Cecy; Desalento; Dança das Fadas; Carlos Gomes; Timbira; Borboleta
Dotted Rhythms	Cecy; Maria; Robertinha; Ary; Rosa; Tupi; Timbira; Genéa; Animatógrafo; Bella Fanciulla lo T'Amo; A Bela Jardineira
Arpeggios - hands separate	Valsa da revista fantástica Amapá; A Rir do Santo Dia; A Bela Jardineira; Saudade; Harmonias do Coração; Cananéa; Desalento; O Padre Amaro; Heloísa; Tupi; Harmonia das Esferas; Walkyria; Yara; Ismênia; Plangente; Borboleta; Tupiniquins; Genéa; Dança das Fadas; Rosa; Viver é

	Folgar; Perfume; Juracy; Timbira; Grata Esperança; Cecy; Robertinha; Ary; Carlos Gomes; Bella Fanciulla lo T’Amo; Promessa!; Maria
Arpeggios in parallel or contrary motion	A Bela Jardineira (parallel); Rosa (parallel); Tupi (parallel); Walkyria (parallel); Yara (parallel); Timbira (parallel); Ismênia (parallel); Borboleta (contrary); Cananéa (parallel)
Repeated Notes	Desalento; Carlos Gomes; Plangente
Repeated octaves, chords or double notes	Dança das Fadas; Perfume; Carlos Gomes; Yara; Plangente; Valsa da opereta- pastoral Estrela D’Alva; Harmonia das Esferas
Tuplets	Harmonias do Coração, Bella Fanciulla lo T’amo; Yara; Plangente
Tremolo	Yara
Cadenza passage	Yara; Grata Esperança

Table 3: Main technical challenges encountered in Chiquinha Gonzaga’s waltzes.

Rhythmically, Gonzaga’s waltzes do not present many complexities or demands. The most common rhythmic difficulty is the presence of dotted figures. There are few syncopations and tuplets, and thirty-second notes are also rare. Sixteenth notes are common, but, generally, the fastest note value is the eighth note. The frequent presence of ornaments may create some rhythmic challenges since they should be played graciously and should not interfere with the rhythmic flow (although some agogic nuances are possible).

Another aspect to be considered when assigning Chiquinha’s pieces to students is the lack of fingering, which will demand careful analysis and experimentation. It is advisable that teachers include some fingering in the scores to help students with sight-reading. It can also be discussed in the lesson, so students can practice evaluating and choosing fingerings under the teacher’s guidance. As mentioned before, Gonzaga’s writing is pianistic and lies well under the hands. Therefore, fingering is generally not awkward.

4. Difficulty Levels of Chiquinha Gonzaga’s Waltzes for Piano

Grading a piece of music is not an easy or definite task. On the contrary, it is rather personal and subjective. For that reason, Frances Clark (1992) advises that grade levels should be taken as approximations and followed in the most general way. Saloméa Gandelman (1997) points out that the evaluation of the difficulty level of a piece depends on the individual challenges of the teacher, on the particular difficulties, tastes, needs, and abilities faced by each student, and on relativization. In her grading of

Brazilian piano repertoire, she took into consideration not only technical aspects but also reading elements – where she included characteristics such as rhythmic complexity, harmonic structures, the richness of dynamics, and agogic nuances. She declared that it is important to consider the context of each passage to determine its difficulty, and characteristics such as the tempo of a passage and the combination of different elements in each hand should also be taken into consideration (p. 28). In her paper, she classified the pieces into four levels of difficulty (elementary, intermediate, advanced, and virtuosic) and chose reference pieces to serve as a basis of comparison for her grading.

Rolf Koenen (2010), who graded piano repertoire for G. Henle Verlag admits that “any evaluation of art or music will always be subjective, even if the aim was to be objective” (paragraph 4) and, at the same time, affirms that it can be a useful guide for teachers who teach at different levels, as well as for amateurs. He analyzed not only the number of fast or slow notes, but also the complexity of the compositional structure of the piece and “the ability to prepare a piece for performance” (paragraph 3) and classified standard classical repertoire into nine levels of difficulty organized in three broad categories: easy (levels 1–3), medium (4–6), and difficult (7–9). He also provided a reference table with sample pieces graded a teach level.

Other types of classification exist around the world. Some examples are the eight grade levels (plus an “initial” one) of the Trinity College London; the ten levels (plus two preparatory ones) of the Royal Conservatory of Music; graded anthologies done by Jane Magrath, Keith Snell, and Helen Marlais, and the comprehensive classifications done by Maurice Hinson and Jane Magrath. Each one of these authors/institutions used different criteria for leveling piano repertoire, and there are overlaps and also controversies among them. However, their importance and usefulness are of great value for piano teachers and they help in the selection of repertoire of different styles for students in all stages of piano learning. Jeanine Jacobson (2015) points to the importance of determining the teaching order of pieces, “so students can progress incrementally” and suggests that teachers should identify technical, musical, and reading challenges of a piece before teaching it. She also states that “a thorough knowledge of standard literature appropriate for students and knowing the order in which it should be taught provides a basic foundation for selecting student repertoire” (p. 185- 164). In this regard, Jane Magrath (2017) affirms that knowing the level of a piece is important to avoid frustration (if the repertoire is too hard for the student) or boredom (if it is too easy for him/her).

In this research, the author aimed to provide a pedagogical analysis of Chiquinha’s waltzes by investigating the musical, technical, and reading characteristics of each piece as suggested by Jacobson and by providing a difficulty level for each one of them. This way, the researcher expects to grow the interest of teachers as well as of professional and amateur pianists in Gonzaga’s works and also to assist instructors in selecting repertoire by contextualizing the difficulty of her pieces in relation to standard teaching repertoire. Based on Sara Cohen’s (1998) didactic study of Ernesto Nazareth’s works, the author looked for elements such as tempo and character indications, dynamics, agogics, phrasing, articulation, pedal, fingering, form, and technical challenges (for instance, repeated notes, tremolos, arpeggios, double notes, octaves, scales, leaps, etc.) and also other aspects such as expressivity, voicing, contrast and variety, the distance between hands, length, keyboard exploration and range, ornamentation, variety of elements, the

combination of technical demands, texture, tonalities, use of musical symbols, ledger lines and accidentals, and rhythmic patterns. These elements were then organized into Jacobson's categories (technical, musical, and reading demands).

The author played each piece to determine the challenges students will encounter, analyzed the scores, and listened to available recordings to investigate various ways of performing them. The characteristics and demands of each piece were compared to the ones encountered in works graded by Jane Magrath (1995) and received a difficulty level based on this comparison. Magrath evaluated thousands of works, and graded them in ten levels, ranging from beginning to early advanced. Her system was chosen for this research due to the large number of graded works, which provides a relevant basis for comparison, and because it reinforces the incremental and systematic development of technical, musical, and reading skills. As pointed out before, the leveling provided here for Gonzaga's pieces is not intended to be a definite system and should be taken as a general guide of the relative difficulty of a piece.

It was noticed that the levels of Chiquinha's waltzes range from six to ten. Magrath (1995) included in her book a reference chart for grading (See Table 4) which was used as a reference for the leveling of Gonzaga's waltzes along with various other pieces in different styles and from different periods also graded by her. In Table 5, the author included other standard teaching pieces in different styles to help contextualize the difficulty level assigned to the waltzes.

Levels	Reference Pieces
Level 6	Clementi <i>Sonatinas</i> , op.36; Burgmüller 25 <i>Progressive Pieces</i> , op. 100
Level 7	Kuhlau and Diabelli Sonatinas; Bach easier <i>Two-Part Inventions</i> ; Bach <i>Little Preludes</i> ; Dello Joio <i>Lyric Pieces for the Young</i>
Level 8	Moderately difficult Bach <i>Two-Part Inventions</i> ; Beethoven easier variation sets; Field Nocturnes; Schumann <i>Album Leaves</i> , op. 124; Schubert Waltzes; Turina <i>Miniatures</i>
Level 9	Easier Bach <i>Three-Part Inventions</i> ; easiest Haydn Sonata movements; easiest Mendelssohn <i>Songs Without Words</i> ; easiest Chopin mazurkas
Level 10	Bach <i>Three-Part Inventions</i> ; easiest Chopin Nocturnes; Beethoven <i>Sonatas</i> , op.49, 79; Mozart <i>Sonata</i> , K. 283; Muczynski <i>Preludes</i>

Table 4: Magrath's Reference Chart for Grading Levels 6–10 (1995, xi).

Level 6	Level 7	Level 8	Level 9	Level 10
J.S. Bach - Little Prelude in C Minor,	J.S. Bach Invention no. 1 in C Major, BWV 772	J.S. Bach Invention no. 9 in F Minor, BWV 780	J.S. Bach Sinfonia no. 3 in D Major, BWV 789	J.S. Bach Sinfonia no. 12 in A Major, BWV 798
M. Clementi Sonatina in D Major, op. 36 no. 6	F. Kuhlau Sonatina in G Major, op. 88 no.2	L.v. Beethoven Bagatelles in F Major, op. 33 no. 3 and in D Major, op. 33 no. 6	F. J. Haydn Sonata in E Minor, Hob. XVI/34	W. A Mozart Sonata in G major, K. 283
R. Schumann Little Romance from Album of the Young, op. 68 no. 19	F. Chopin - Waltz in A Minor, Op. Posth.	F. Schubert Moment Musical in F Minor, op. 94 no. 3	F. Chopin Nocturne op. 9 no. 2	F. Chopin- Waltz op. 64 no. 2
D. Kabalevsky Meadow Dance from Children's Pieces, op.27 no. 17	A. Khachaturian - first movement (Allegro giocoso) of Sonatina (1959)	F. Poulenc Valse (1919)	D. Shostakovich Prelude op. 34 no.15	C. Debussy La Plus Que Lente

Table 5: Examples of pieces in various styles in levels 6–10 according to the book *The Pianist's Guide to Teaching and Performance Literature* (Magrath, 1995).

The majority of Chiquinha's waltzes are in level seven (12 pieces). Ten waltzes were classified in level six, eight in level eight, five in level nine, and only two in level ten (See Table 6). They can be valuable pieces to prepare students for more advanced repertoire, such as works by Chopin and Schubert since they will demand work on tone quality, phrasing, pedaling, and technical skills such as scales, arpeggios, and repeated notes. In the next section, one waltz will be presented in each difficulty level and their technical, musical, and reading challenges will be approached.

Level 6	Level 7	Level 8	Level 9	Level 10
Saudade	Heloísa	Cecy	Grata Esperança	Carlos Gomes
Maria	A Rir do Santo Dia	Ary	Harmonia das Esferas	Yara
Cananéa	Perfume	O Pe. Amaro	Harmonias do Coração	
Robertinha	Estrela d'Alva	Timbira	Desalento	
Tupiniquins	Juracy	Dança das Fadas	Plangente	
Bella Fanciulla	Amapá	A Bela Jardineira		
Tupi	Promessa	Genéa		
Animatógrafo	Viver é Folgar	Walkyria		
Viva la Gracia	Falena			
Borboleta	Ortruda			
	Ismênia			
	Rosa			

Table 6: Level of Difficulty of Gonzaga's Waltzes for Piano.

5. Brief Pedagogical Analysis of Selected Waltzes by Francisca Gonzaga

5.1. Maria

This waltz was published around 1899. It is a sweet waltz and may be played at a calm tempo. The form is || A | B | C | A ||, and it is in D Major with modulation to A Major. It has a salon-like atmosphere and does not present big character changes between sections. Nevertheless, changes in dynamics, tone color, and pedaling can be applied to create variety.

- Level: it can be placed on level six.
- Technical Demands: this piece features dotted notes, but does not present many rhythmic complexities. Regarding ornamentation, the melody features double *acciaccaturas* and the left hand has a big rolled chord. The right hand also presents short arpeggios, some parallel blocked sixths, and, in the "C" section, it has parts where it plays the melody in the top voice and accompaniment chords in the middle voice.
- Musical Demands: this piece should keep a dancing character throughout and the melody should be played cantabile. Agogic nuances might be applied

sparingly in arpeggios and transitions to enhance the expressivity of the melodic line. Chiquinha did not include any dynamic indication in this piece. Therefore, the performer has the freedom to experiment and choose dynamics according to the formal, harmonic, and melodic characteristics of the passage. The top notes of chords and double notes should be voiced, and the pianist will also need to balance melody and accompaniment played in the same hand in some instances. Regarding articulation, Gonzaga notated *legato*, two-note slurs, other short slurs, and some accents. Where there is no indication, the melody may also be played *legato* to maintain the delicate character of the piece.

This piece does not show considerable character changes between sections, but the performer should create variety between them. The “A” section, for example, is very tender. It may start *mf* and feature a *crescendo* in mm. 6–8. The restatement of the theme in m. 9 may be played *mp*. The “B” section is more salon-like and may feature amore brilliant tone, but keeping a *dolce* atmosphere. The “C” section is charming and may feature contrasting dynamics for each repetition of its motive. The RH (right-hand) melody starts at a lower register in this section and may have a warmer tone. The long notes in the LH (left hand) may also be slightly emphasized, which will also create a different color for this section.

The use of the pedal will be different according to the needs of each passage and varying the way it is applied helps change the color of each section. For example, mm. 2–5 (as well as 10–15) may have the pedal pressed in the first beat and released in the third beat. In mm. 6–8 and also in the “B” section, it may be lifted in the second beat. The “C” section might feature a syncopated pedal in mm. 34–36 and 42–44 (see Example 3), and it can be lifted in the second beat in other measures.



Fig. 3: Example 3. *Maria*, mm. 34–39. Mm. 34–36 may feature a syncopated pedal, whereas mm. 37–39 may have the pedal lifted in the second beat.

- Reading Demands: this waltz does not present many reading demands. It features some chromaticism and ledger lines.

5.2. Ortruda

This waltz was published after 1893 and has a joyful character. The form is || A || : B : || A || C || A || B || A ||, and it is in C Major, with modulation to F Major. It has the tempo indication *Allegro Brillante*, demanding fluency and agility in arpeggio and scale passages and also in the LH leaps.

- Level: it can be placed on level seven.
- Technical Demands: rhythmic difficulties include the presence of dotted and double-dotted notes. The melody is ornamented with single and double *acciaccaturas*, and some of them lead to a blocked octave. The RH also features parallel thirds (requiring careful fingering), scales, an arpeggio, and parallel octaves (also seen in some LH passages). The passage in mm. 65 (third beat) – 66 is also tricky, and combines a scale and an arpeggio fragment in parallel motion (see Example 4).



Fig. 4: Example 4. *Ortruda*, mm. 61–66.

- Musical Demands: *Ortruda* demands a brilliant touch and a moving tempo. Chiquinha notated *poco riten.* in m. 66, but there are not many other opportunities for agogic nuances. The vivid character permeates the entire piece without much contrast or mood changes. Diversity in articulation and dynamics contribute to creating variety and should be discussed between student and teacher since there is no dynamic indication and Chiquinha only marked *legato* and accents in some passages. The “A” section, for instance, should be very brilliant and may use a louder dynamic level. “B” stays, for the most part, at a lower range, and could feature a softer dynamic level to contrast with the “A” sections that surround it. The “C” section is marked “brilliant,” and could combine a bright touch with a moderate dynamic level that can follow the melodic contour. Pedaling is not very complex in this piece. It may be pressed in the first beat and released in the third.
- Reading Demands: use of ledger lines and some chromaticism.

5.3. Cecy

This waltz was published for piano only in 2011 by the Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. In 1932, it was published as choro for saxophone in the collection *Alma Brasileira*. It was dedicated to the composer and conductor of the firefighters' band Anacleto de Medeiros (1866–1907). A manuscript copy of *Cecy* has the indication “*valsachoro*”. The form is || Introduction | A ||:B:|| A | C | A ||. It is in D Major, with modulation to G Major.

The introduction has the indication *Allegre brilhante*, and then *Tempo de Valsa* is marked.

- Level: this waltz can be placed on level eight.
- Technical Demands: rhythmically, dotted notes appear frequently in this piece (sometimes, rests are used instead of dots). There is also the presence of ornaments in both hands (single *acciaccaturas* in the LH and double *acciaccaturas* in the RH), and they should be played gracefully without

disrupting the rhythmic flow. Some of the technical difficulties encountered are: repeated five-note chords in the LH, repeated notes in the LH played over a held bass, big leaps not only in the LH, but also in the RH (mm. 41–42, 61–69, for example), parallel blocked octaves (especially in the RH), finger substitution (mm. 45 and 53), variety in the accompaniment, arpeggiated patterns in the RH, and a scale fragment that uses chromaticism (mm. 21–22). Attention is also needed to the right-hand passage in mm. 87–88 (see Example 5), and it can be practiced as blocked chords before attempting to play it as written.



Fig. 5: Example 5. *Cecy*, mm. 84–90.

- **Musical Demands:** this piece is very expressive and presents many character changes between and within sections, requiring frequent changes in dynamics and tone color. The introduction, for example, has a brilliant and triumphant character. The “A” section is expressive and warm. The “B” section is more vivid, whereas the “C” section alternates a calm and sweet opening motive with dramatic passages (mm. 67–73, and 83–86). Chiquinha uses the words *cantabile* (“A” section), *expressivo* (“A” section), and *brilhante* (“B” section) as expressive marks. She also included one agogic indication (*rall.* in m. 24), but this piece also offers opportunities for the use of *rubato*. There are few dynamic indications (the composer used *f*, *cresc.*, *ff*, *p*, *eco*), and it is important to add more nuances. Regarding articulation, Gonzaga uses accents in both hands, *legato*, and two-note slurs. The melody may be kept legato when not marked to create a smooth *cantabile* line. Voicing is needed for the top notes of chords in the RH, for long basses in the LH, for LH notes marked with accents, and in the top melody notes where the RH plays “melody+accompaniment.”

Cecy offers opportunities for using varied pedaling techniques that should be chosen according to the character and texture of each part. The “A” section, for instance, may feature syncopated pedal to give it a more romantic and cantabile tone. In the “B” section, the pedal may be lifted in the third beat to keep a dance movement, while still facilitating connecting the octaves in the RH. In the “C” section, the pianist will need a more nuanced control of the pedal, as there are passages where it can be syncopated (such as mm. 59–60), and others where it can be lifted in the third beat (mm. 67–74, for example).

- **Reading Demands:** this piece features chromaticism, ledger lines, and octava signs.

5.4. Grata Esperança

This waltz was published around 1886. It is in F Major with modulations to C Major, B-flat major, and E-flat Major. It is a long waltz and the form is || Introduction | A | B | A | C | D | C | Transition | A' ||.

It has a loving character and features frequent ornamentation and a cadenza passage at the end. It presents a chord in the RH that spans a ninth (m.38) and that is not indicated to be rolled. However, if the student cannot reach it, rolling the chord also creates a nice effect and suits the character of the piece (and the same chord is actually indicated to be rolled in m. 218).

- Level: this waltz can be placed on level nine.
- Technical Demands: rhythmically, this piece presents dotted notes, a scale in sixteenth notes, and thirty-second notes in the *cadenza* passage. There is also a meter change from the introduction (4/4) to the rest of the piece (3/4). As mentioned before, *Grata Esperança* features frequent ornamentation, including double *acciaccaturas*, trills, and rolled chords/intervals spanning more than an octave. There are passages with parallel blocked sixths in the RH, including scales (mm. 23–25, 71–73, and 203–205); descending and ascending arpeggios in the RH; scales in the RH (the ones in parallel sixths and one in sixteenth notes); and very big leaps in the LH (such as in mm. 25 and 27) and the RH (m. 117–118 and m. 221, for instance). Furthermore, the RH moves from chord to chord in m. 6–7 and there are repeated chords in the RH in the “Transition.” It is noticeable the variety in the LH accompaniment patterns (including moments where a blocked octave leaps to a chord), and it also features difficult arpeggiated passages in m. 117/181 and in the cadenza in mm. 219 (see Example 6).

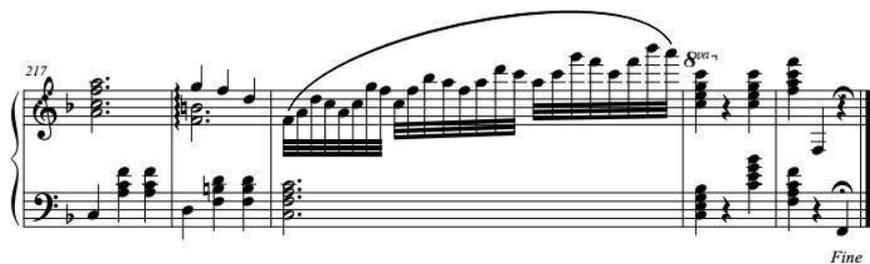


Fig. 6: Example 6. *Grata Esperança*, mm. 217–221.

- Musical Demands: *Grata Esperança* presents a *cantabile* melodic line and, therefore, should be played legato for the most part, even when Chiquinha did not include articulation marks. In this piece, she used accents and some slurs. Regarding dynamics, the composer did not include any indication and therefore, the pianist should experiment and choose appropriate nuances according to the character, melodic and harmonic directions. Likewise, there are no agogic marks, but rubato can be applied to various places and contribute to the expressivity of the piece. Voicing is needed for the top notes of chords in the RH and also in some LH basses, where it features a melodic movement (such as in the “C” section). This waltz features a sweet and graceful character throughout and does not

present big mood contrasts. However, the performer will need to explore different dynamics, agogic nuances, and tone colors to create variety among the sections. The “Introduction” is calm and should be played expressively. The “A” section is elegant, should explore varied dynamic levels for the restatements of the main motive and the ornaments should be played lightly and delicately. The “B” section presents a more singing line, the “C” section is warm and expressive and could feature more agogic nuances, and the “D” section has a light mood. In this piece, Chiquinha included some indications of *una corda* pedal, which is very rare among her pieces. Regarding the sustaining pedal, it can be syncopated throughout and the half-pedal can also be applied.

- Reading Demands: this waltz features a wide keyboard range, and, therefore, presents ledger lines and octava signs. It also has some chromaticism.

5.5. Carlos Gomes

This waltz was published around 1880 and was performed by an orchestra in 1889 in a homage concert organized by Chiquinha to the composer Carlos Gomes. It has the classification “brilliant waltz” and the tempo marking is *Allegro vivace*. The form is

|| Introduction |: A :| B |: A :| : C :| D | A ||, and it is in F Major with a modulation to F Minor. It is a virtuosic piece with many wide leaps, parallel octaves, scales, and arpeggios. Since it features many blocked octaves, it is not very appropriate for students with small hands, as it may create excessive tension.

- Level: this piece is one of Gonzaga’s hardest waltzes and can be placed on level ten.
- Technical Demands: rhythmically, this waltz presents dotted notes, but does not have other complexities. Regarding ornamentation, it features many *acciaccaturas*, which should be played gracefully, and rolled double notes in the RH. In the accompaniment, there are blocked octaves leaping to chords, repeated and parallel blocked octaves, and repeated notes in a descending scale pattern. The RH features ascending and descending arpeggios (the largest one spans three octaves in mm. 88–90), diatonic ascending scales and chromatic fragments in the introduction, parallel blocked octaves in conjunct and disjunct movement, big leaps (for instance, in the “A” section) and register changes (such as mm. 38– 50, where the hand will constantly be moving up and down) demanding agility in lateral movement. Moreover, due to the wide keyboard range explored, the hands are frequently far apart, demanding good knowledge of keyboard topography. There are also passages where the RH plays “melody + accompaniment.”
- Musical Demands: *Carlos Gomes* is very vivid and brilliant and does not feature many sentimental moments or cantabile melodies. The “D” section is the most expressive one. Therefore, it should feature a change in tone color, and might even be played a little slower. The only dynamic marks included by the composer are forte in the introduction and m. 104, and pp in m. 96. Thus, the teacher and the student should experiment and discuss dynamic gradations that fit each passage. There are no indications of agogic nuances,

but some might be applied at the end of phrases and sections. Voicing is needed for the top notes of chords and double notes in the RH and also for the melodic line in moments where the RH plays “melody + accompaniment.” It is also necessary to be attentive to the balance between the hands since in many instances, the bass is doubled at the octave and should not be overemphasized (see Example 7). Articulation marks include accents and slurs. Where there is no indication, the student will need to analyze each passage and experiment under the teacher’s guidance.

Fig. 7: Example 7. *Carlos Gomes*, mm. 111–116.

Although there are not many mood changes between the sections, each one features variations in texture, which can be explored to diversify dynamics and tone color. The “A” section, for example, is very brilliant, and energetic, and features wide leaps in both hands and blocked octaves in the downbeats of the LH. It can display louder dynamics and a brighter tone. The “B” section opens with three layers of texture. Dynamics can follow the contour of the melody and mm. 39–50 can have a gentler touch. The “C” section opens with a thinner texture with the hands moving in parallel motion on the notes of the F major triad and keeping the interval of a sixth between them most of the time. After that, the waltz accompaniment returns, and the RH features a high melody that should be played delicately. The more expressive “D” section, in F Minor, also features repeated notes or octaves in the LH in a downward motion and, as marked by Chiquinha, should portray a more intimate tone before it gets louder again, leading to the final presentation of “A.” This waltz can feature syncopated pedal (or half-pedal) throughout.

- Reading Demands: since this piece uses a very wide keyboard range, it features many ledger lines and octava signs.

6. Conclusion

Chiquinha Gonzaga composed a robust repertoire, but until today, the majority of it remains unknown to most performers, teachers, and researchers. Gonzaga’s waltzes present elegant and gracious melodies and appeal to students of various ages, backgrounds, tastes, and pianistic levels, because of their variety of styles and for encompassing many levels (6–10). It also appeals to a diverse audience and is suitable for concert performances, needing to be more explored by professional musicians and included in their repertoire. In addition to the historical importance of Chiquinha’s works and the musical quality of the pieces, her works contribute to the development of technical and musical skills of piano students. Moreover, including her pieces in the

repertoire adds variety to it and broadens students' knowledge of stylistic characteristics.

Chiquinha's waltzes provide opportunities for working on a variety of touches, tone colors, expressivity, balance, voicing, and various ways of pedaling. They also work on technical elements such as scales, arpeggios, big leaps, and parallel intervals, among others. In addition, the lack of dynamics, articulation, agogics, fingering and tempo indications provide great opportunities for experimentation and discussions between teacher and students. Moreover, since her style may be considered a borderline between classical and popular, her pieces can prepare students for more advanced works of both realms, such as waltzes, nocturnes, and mazurkas by Chopin, Schubert, Brahms, Alberto Nepomuceno (such as *Mazurka op. 1 no. 2*), Camargo Guarnieri (such as *Valsa no. 4*), and also waltzes by Ernesto Nazareth or Scott Joplin.

It is important that teachers and performers explore her works so that they can be known by a wider audience. After fighting for her place in society and music, Chiquinha Gonzaga succeeded in gaining recognition during her own time. Now, it is time to honor her work and value its immense possibilities. Her pieces could be grouped into suites for concert performance or pedagogical purposes, and could, therefore, enter the repertoire of conservatories and concert halls.

References

- Almeida, A. Z. (1999). *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro* [Master's thesis]. Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
- Carpenter, H. (1958). Salon music in the mid-nineteenth century. *Civil War History*, 4(3), 291–299.
- Castagna, P. (2003). A música urbana se salão no século XIX. Apostila do curso de história da música brasileira IA/UNESP, (11), 1–12. Retrieved from <https://www.academia.edu/1082767/>
- Citron, M. J. (1990). Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8(1), 102–117.
- Clark, F. (1992). *Questions and Answers: Practical Advice for Piano Teachers* (L. Goss., Ed.). Northfield, USA: The Instrumentalist Company.
- Cohen, S. (1988). *A obra pianística de Ernesto Nazareth: uma aplicação didática*. [Master's Thesis] Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.
- Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brazil: Zahar.
- Gandelman, S. (1997). *36 Compositores brasileiros: obras para piano (1950–1988)*. Rio de Janeiro, Brazil: Funarte, Relume Dumará.
- Gonzaga, C. Various Waltzes. Retrieved January 1st, 2022, from <https://chiquinhagonzaga.com/acervo?>

- Gonzaga, C. Manuscripts. Retrieved January 1st, 2022, from <https://acervos.ims.com.br/>Jacobson, J. M. (2015). *Professional Piano Teaching: a comprehensive piano pedagogy textbook, v.1 and v. 2*. Van Nuys, USA: Alfred Music.
- Kiefer, B. (1979). *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre, Brazil: Editora Movimento.
- Koenen, R. (2010). *Guide to the levels of difficulty*. Retrieved December 28, 2021, from <https://www.henle.de/en/about-us/levels-of-difficulty-piano/>.
- Magrath, J. (2017). *Choosing Piano Repertoire for Your Students*. Alfred Music Blog. Retrieved December 28, 2021, from <https://alfredledgerlines.wordpress.com/2017/05/27/selecting-the-right-repertoire-for-your-piano-students/>.
- Íbidem. (1995). *The Pianist's Guide to Standard Teaching and Performing Literature*. Los Angeles, USA: Alfred Music
- Moore, T. (2000). A Visit to Pianopolis: Brazilian Music for Piano at the Biblioteca Alberto Nepomuceno. *Notes*, 57 (1), 59–87.
- Peres, Talitha. (1995). *Os Tangos para Piano de Chiquinha Gonzaga: uma análise descritiva* [Master's Thesis]. Conservatório Brasileiro de Música, Brasil.
- Preda-Schimek, H. (2009). Music in the Salons of Central and South-Eastern Europe: Preliminary Considerations for Cross-Regional Research. In R. Staneviciute & L. Navickaite-Martinelli (Eds.), *Poetics and Politics of Place in Music: Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference* (pp.217–228). Lithuanian Composers' Union, Vilnius, UMweb Pulications, Helsinki.
- Reis, F. C. C. V. (2012). *O Idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro*. [Doctoral Dissertation]. Universidade de São Paulo, Brasil.
- Swartz, A. (1985). Maria Szymanowska and the Salon Music of the Early Nineteenth-Century. *The Polish Review*, 30 (1), 43–58.

Article

Muito além de Lua Branca: as canções de câmara de Francisca Gonzaga**Far beyond Lua Branca: the chamber songs of Francisca Gonzaga**MARIA LUIZA MESTRINHO SYLVESTRE (MALÚ MESTRINHO)¹

Abstract. This article discusses Chiquinha Gonzaga's songs for voice and piano from the point of view of the Brazilian Art Song. Although the composer's work has always been considered more Brazilian popular than classical music, several of her songs have chamber music characteristics; therefore, it is suitable for interpretation by classical singers. Also, the source of her songs is sheet music, as she mainly worked before radio and recording. The biased view that considers her music exclusively popular has been questioned, and arguments are presented using the historical context in which the composer lived. Likewise, the article tried to find examples of songs with characteristics of art song, and therefore, suitable for lyrical interpretation. It presents some examples justifying their use in the repertoire of singers and lyrical singing students. This article aims to contribute to the awareness that studying and singing more of Chiquinha Gonzaga's songs is needed.

Keywords. Brazilian Art Song, classical singing, Brazilian women composers, chamber vocal repertoire.

Resumo. O presente artigo apresenta uma discussão sobre as canções para voz e piano de Chiquinha Gonzaga, do ponto de vista da Canção de Câmara Brasileira. Apesar de a compositora ser sempre mais relacionada com a música popular, do que com a erudita, várias de suas canções tem caráter de música de câmara, sendo, portanto, adequadas para a interpretação por cantores líricos. Além disso, a fonte de suas canções são as partituras, pois trabalhou principalmente antes do rádio e da gravação. Questiona-se a visão tendenciosa de sua música ser considerada exclusivamente popular. Apresentam-se argumentos no contexto histórico que a compositora viveu. Da mesma forma, procurou-se encontrar exemplos de canções com características de música de concerto, e por isso adequadas à interpretação lírica. Apresentam-se alguns exemplos, justificando que as canções sejam aproveitadas no repertório de cantores e estudantes de canto lírico. O artigo visa contribuir para a conscientização da necessidade de se estudar e cantar mais as canções de Chiquinha Gonzaga.

Palavras-chave. Canção de Câmara Brasileira, canto de câmara, compositoras brasileiras, repertório do canto de câmara.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista do CNPq no Projeto "Canções Brasileiras de Concerto: estudos de repertório". Mestrado em Música, pela Universidade Federal de Goiás (UFG), onde pesquisou o repertório brasileiro para voz em formações camerísticas sem piano. É Bacharel em Canto, e Licenciada em Música, pela Universidade de Brasília (UnB).



1. Introdução

Este artigo discute as canções de Francisca Gonzaga (1847-1935) e a utilização das mesmas como repertório do canto de câmara. Pretende-se, então, olhar para elas a partir da ótica da Canção de Câmara Brasileira. Provavelmente, pelo envolvimento de Francisca Gonzaga com a música considerada popular em sua época – final do século XIX e início do Século XX –, sua obra, de um modo geral, é ligada ao ambiente da música popular. Por isso, até hoje, a expectativa comum é de que suas canções sejam interpretadas por cantores populares. No entanto, devido às diferenças entre o que era considerado música popular na época da compositora e o que é a música popular hoje, é provável que, pelo menos, parte das suas composições para canto e piano seja mais adequada à interpretação dos cantores líricos.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, ou Chiquinha Gonzaga, como é mais conhecida, é considerada a primeira compositora e maestrina profissional brasileira. Ela teve grande parte de suas composições publicadas em partituras, ainda em vida. Viveu no Rio de Janeiro, numa época em que a publicação de partituras era a forma comum de divulgar uma música. Na ausência dos meios de comunicação de massa e de reprodução de som, como conhecemos hoje, era preciso que a música fosse impressa em partituras para que fosse tocada. Os estabelecimentos e eventos que necessitavam de música, como confeitarias, casas de chá, bailes, festas e saraus, contratavam músicos para tocar e havia sempre interesse em músicas novas, por isso, o comércio de partituras era ativo, como comenta Castagna (2003):

Desenvolvia-se a prática de canções - modinhas e lundus - desde 1834 impressas em grande quantidade no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras (especificamente destinadas a ambientes domésticos) e a prática de danças de salão importadas da Europa para execução em bailes sofisticados e grandes eventos sociais. (p.16)

Os compositores do tipo de música que fazia sucesso na época, tinham, então, oportunidade de publicar e vender suas partituras, principalmente as que tinham ritmos de dança, como polca, *scottish*, valsa e mazurca. Além dos já brasileiros: modinha, lundu, maxixe (“tango brasileiro”) e o choro, que se estabeleceu um pouco depois, como resultado da mistura de alguns destes estilos. Assim, a partir da publicação de sua primeira obra, a polca “Atraente” (1877), Chiquinha Gonzaga, uma mulher compositora, entrou neste mercado, antes exclusivo de compositores homens, e continuou compondo e publicando suas peças para piano e para canto e piano.

É histórica a dificuldade que o compositor brasileiro sempre teve de editar e publicar suas partituras. Isso se agrava quando se trata de compositoras mulheres, por ser o universo da composição dominado pelo masculino. No entanto, Chiquinha Gonzaga, pelo seu já conhecido espírito de ousadia e sua competência como musicista e compositora, conseguiu derrubar esta barreira. Teve mais de uma centena de suas composições publicadas ainda em vida, devido ao comércio já mencionado acima.

Já, do ponto de vista do intérprete, durante muito tempo, foi difícil para o cantor e estudante de canto lírico o acesso a partituras de canções brasileiras. Com o aumento da pesquisa na área da Canção de Câmara Brasileira, isso melhorou consideravelmente, gerando a publicação de diversos álbuns de canções nos últimos anos. Além disso, com o advento da partitura digital, temos hoje facilidade de acesso a diversas obras, sem precisar da publicação física, em papel. Este é exatamente o caso da maioria das canções

de Chiquinha Gonzaga. Estando sua obra já em domínio público, os pianistas e pesquisadores Wandrei Braga e Alexandre Dias criaram o Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, inserido no site chiquinhagonzaga.com. Eles e sua equipe se debruçaram sobre o acervo da compositora, que se encontra sob curadoria do Instituto Moreira Salles e editoraram em formato PDF mais de 300 partituras das suas obras. Dentre estas, há 120 canções. Este artigo baseou-se nas partituras de canções encontradas no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga para realizar a discussão a que se propõe.

Grande parte das composições de Chiquinha Gonzaga foi escrita para voz e piano. Ao lado de peças para piano solo, encontra-se um número expressivo de obras escritas com base num texto literário – poesia, ou libreto –, portanto, para serem interpretadas por um(a) cantor(a). Desde canções simples, até árias de suas operetas e revistas, são dezenas de canções que precisam ser conhecidas, e para isso precisam ser cantadas. Graças ao Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, cantores e estudantes de canto de hoje têm fácil acesso às suas partituras. Porém, proporcionalmente ao número de canções que Chiquinha Gonzaga compôs, poucas têm sido cantadas ou gravadas. Se a principal fonte de suas obras para canto e piano são as partituras, quem poderá trazer à vida estas canções, se não aqueles cantores que leem partituras e trabalham com elas? Por seu envolvimento com a música popular de sua época, pode-se ter a ideia de que suas canções sejam direcionadas apenas para o canto popular. No entanto, os cantores líricos, que estudam música academicamente e são mais acostumados a lidar com partituras, provavelmente são os mais indicados para fazer o download destas canções, estudá-las, e cantá-las em recitais e concertos, ou gravá-las.

A fim de embasar o que se discute aqui, apresenta-se pequena definição do que é a canção de câmara. Picchi (2019) a define como “tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando num todo inalienável”. E ainda: “texto e música e piano, como um universo que dá conta da leitura significativa que o compositor faz de uma obra poética e a realiza em obra musical.” (p. 11-13)

Não sendo o objetivo deste texto definir de forma profunda a canção de câmara, cita-se apenas esta como base. Todos os elementos citados na definição acima estão presentes na maioria das partituras de canções de Chiquinha Gonzaga: a linha da voz, um texto (poesia) e a parte do piano como suporte. Pode-se, então, considerar que sejam canções de câmara.

Há ainda, um detalhe que pode nos nortear na seleção das canções que seriam de câmara: na canção de câmara o piano dialoga com o canto. Os dois juntos, voz e piano, colaboram na interpretação da obra, cada um com sua parte específica. Então, podemos excluir, a princípio, as canções nas quais o piano dobra a parte do canto, repetindo a melodia junto com a harmonia. Algumas partituras de canções encontradas no Acervo digital Chiquinha Gonzaga apresentam esta característica. Este, então, seria um tipo de canção que não corresponde à classificação que buscamos aqui. Logo, nem todas as canções de Chiquinha Gonzaga se encaixam no perfil de canção de câmara. Contudo, na maioria das partituras de suas canções, pode-se perceber que o piano tem outra linha, paralela à da voz, o que aponta para o caráter de canção de câmara.

A canção de câmara não precisa ser exclusivamente para voz e piano. Pode haver outros instrumentos atuando junto à voz, como um violão, ou um quarteto de cordas. Na obra de Chiquinha Gonzaga, que era uma pianista de mão cheia, a definição de Picchi (2019) encontra consonância, pois a grande maioria das canções que ela escreveu são

para canto e piano. No entanto, ela chegou a escrever algumas canções para voz, piano e outros instrumentos, como violino e harpa, que fazem parte ambiente da música de concerto. Este é outro fator que indica a ligação da obra de Chiquinha com a música erudita.

A seguir, apresenta-se discussão sobre o caráter popular ou erudito na obra e canções de Chiquinha Gonzaga.

2. Chiquinha Gonzaga, compositora erudita ou popular?

Um aspecto a se considerar na obra de Chiquinha Gonzaga é a visão do que é erudito e o que é popular. Conceitos que se desenvolveram e mudaram, desde a época em que Chiquinha Gonzaga viveu, até nossos dias. O ideal seria não trabalhar com esta distinção, que cria uma separação preconceituosa. Há várias manifestações na música brasileira em geral que transcendem esta dicotomia. Porém, o fato é que ela existe e ainda influencia bastante tanto o público em geral, como os músicos em suas escolhas.

Vejamos, então, o caso da nossa compositora.

Francisca Gonzaga é uma compositora que transita no meio destas duas grandes tendências da música: popular e erudita. Ela estudou música formalmente, com o Maestro Lobo, que segundo o musicólogo Ary Vasconcelos, apud Diniz (2009, p.50), seria Elias Alvarez Lobo (1834-1901), maestro e compositor de música erudita. Depois, aperfeiçoou-se na técnica pianística com Arthur Napoleão (1843-1925), renomado pianista e editor de música português, estabelecido no Rio de Janeiro. Ela escrevia muito bem as suas próprias composições, o que comprova o domínio da estruturação da linguagem musical, adquirido no estudo formal da música. Se olharmos para este perfil de compositora com a ótica de hoje, veremos uma compositora de música erudita. Atualmente, o compositor popular, dificilmente escreve sua música em partituras. Geralmente, compõe por inspiração, anota a letra, no máximo cifra os acordes da harmonia e registra uma gravação. Na época de Chiquinha Gonzaga, não havia acesso a aparelhos de gravação e a partitura era a única maneira de registrar uma canção.

Tanto na literatura biográfica como na acadêmica, Chiquinha Gonzaga está sempre relacionada com a música popular. Lira (1978), na primeira biografia de Chiquinha Gonzaga, e durante muitos anos a única, já mostra isso no título do livro: “Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira”.

Mario de Andrade (2013) liga-a diretamente à música popular urbana, quando diz: “Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga.” (p.162)

Rocha (1986) diz que ela “foi nossa primeira compositora popular” (p.64). E sua principal biógrafa, Edinha Diniz (2009), confirma sua ligação à música popular, ou música de dança: “Chiquinha Gonzaga, ao contrário, explode na vida pública como pianista e compositora de música de dança” (p.75). Depois, a autora detalha o envolvimento profissional de Chiquinha com a música do Choro, como “pianeira” do primeiro grupo de choro, liderado por seu amigo flautista Antonio Callado (1848-1880), o Choro do Callado.

O pianista de choro desse período passou à história como “pianeiro” ... O importante era o balanço exigido. Chiquinha Gonzaga sentia a intenção de Callado e seguia-o. Foi o primeiro profissional de piano ligado ao choro: primeira pianeira e primeira chorona. Tocava em bailes recebendo dez mil-réis por noite. (Diniz, 2009, p. 110)

Ainda, Marcelo Verzoni (2011), dissociando as trajetórias de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (1863-1934), confirma que o segundo tentava se manter no ambiente mais erudito e acadêmico, afastando-se da influência popular do maxixe. Ao passo que na compositora Chiquinha...

Verificamos uma ausência total de preconceito. Enquanto Nazareth se incomodava profundamente se alguém se referisse aos seus tangos como maxixes, Chiquinha transitava com toda liberdade pelos mais diversos gêneros populares da época, sem quaisquer restrições. Especialmente depois de 1885, época em que começa cada vez mais a escrever música para teatro, considera absolutamente compreensível a preferência do público pelo maxixe, que costumava ser inserido no final da apresentação. Para termos uma ideia da diversidade de gêneros que Chiquinha utilizava ao musicar alguma peça para teatro, tomemos como exemplo “Não venhas!”, peça de costumes cariocas, com texto de Batista Coelho, montada em 1904. Para essa produção, compôs nada menos do que 27 números, que aparecem na partitura original com as mais diversas denominações: dueto recitativo, lundu, dobrado carnavalesco, modinha, chula, hino, maxixe, fado português, giga espanhola, samba e outras. O instrumental utilizado também é interessante. Todo o percurso da compositora demonstra identificação com determinado tipo de música, sem que isso, no entanto, implique em qualquer compromisso com formações previamente definidas. (Verzoni, 2011, p.165)

A música que Chiquinha Gonzaga compunha e escrevia em sua época era considerada popular, por ser ligada à dança e tocada em cafés, bailes e não nos grandes teatros. O que se considerava erudito, naquele período, era a música europeia, ou que seguisse os seus padrões. Não havia ainda estabelecida uma expressão de música erudita caracteristicamente brasileira. Esta expressão começou a se esboçar em compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Glauco Velasquez (1884-1914) e Francisco Braga (1868-1945). Na verdade, na virada do século XIX para o século XX, a música considerada popular se confunde com as manifestações de música brasileira, que se estabelecia neste momento. No caso da canção brasileira ligada à música de concerto, é exatamente nesta época que Alberto Nepomuceno estava inaugurando o que viria a se chamar a Canção de Câmara Brasileira. Ainda bastante influenciada pela canção europeia, somente algumas décadas depois é que a nossa canção de câmara vai assumir ritmos e características brasileiras, que até então, se ligavam apenas à música popular. Os ritmos brasileiros, oriundos da cultura afrodescendente, como lundu, batuque, e o tão falado maxixe, eram rejeitados pela sociedade mais culta. Até para publicar música e vendê-la para a alta sociedade, o nome maxixe não poderia ser usado.

O próprio nome maxixe, devido à sua origem popular de última categoria, estava, ..., de tal maneira ligado à noção de coisas reles e imoral, que a sua indicação ostensiva implicava necessariamente no desagrado e no veto dos compradores de partituras para piano, que eram gente de classe média para cima. (Tinhorão, 2013, p. 86)

Músicos e editores mudavam a classificação para evitar a rejeição. Por isso, várias partituras de maxixe, inclusive de Francisca Gonzaga, constam como “tango brasileiro” ou “fado brasileiro”, como forma de camuflar o ritmo considerado obscuro.

Pelos relatos sobre a vida de Chiquinha Gonzaga, percebe-se que seu envolvimento com a música de salão não foi apenas uma opção estética ou de estilo, mas sim uma escolha de profissão e sustento. Como foi banida sua família, por ter se divorciado, ela precisava trabalhar. Tocar em cafés dançantes e compor música ligeira era o que lhe garantia o sustento, além das aulas de piano que dava (Diniz, 2011, p.107).

Sabe-se também que Chiquinha Gonzaga era apreciadora de ópera e admirava muito o trabalho de Carlos Gomes, seu contemporâneo. Na última vinda do compositor ao Brasil, ela promoveu um concerto em sua homenagem, no qual ela própria tocou e regeu peças de sua autoria: a valsa “Carlos Gomes”, a ele dedicada e adaptada por ela mesma para orquestra e a canção “Invocação”, para canto e orquestra, entre outras (Diniz, 2011, p. 161). O fato de escrever para orquestra também nos mostra o domínio de uma habilidade atribuída a músicos eruditos: a orquestração.

Em 1925, ela foi homenageada pela Sociedade Brasileira de autores teatrais (SBAT), criada por ela mesma. Nesta ocasião, recebeu uma pequena carta pessoal do Maestro Francisco Braga, que a elogia como compositora (Diniz, 2009, p. 252). Outro fato que demonstra que ela mantinha relações com compositores eruditos.

É inegável o importante papel de Chiquinha Gonzaga no estabelecimento de uma música tipicamente brasileira. Ela, junto a outros compositores de sua época, como Antonio Callado, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros (1866-1907), transformaram a polca, a mazurca e outros ritmos de dança europeus em ritmos brasileiros, mudando, principalmente o modo de tocar, acrescentando uma nova “levada”, ou caída como se dizia na época, mais “chorada”, alterando um pouco o ritmo.

Tinhorão (2013) explica: “o aparecimento do choro, não ainda como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, tendo origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas” (p. 119).

Assim, a música popular brasileira estabeleceu-se antes e já se mostrava nas danças, na música dos bailes e burletas do teatro. Ao passo que a música de concerto caracteristicamente brasileira demorou um pouco mais para se estabelecer. A Semana de Arte Moderna, em 1922 será o momento de oficializar a ideia do nacionalismo na música, junto com o modernismo. Mario de Andrade (1893-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), entre outros, passaram a usar na música chamada erudita os elementos da cultura popular brasileira, como ritmos folclóricos, influenciados pela cultura africana. Sendo assim, a música que foi feita antes disso, a de Chiquinha Gonzaga por exemplo, ficou à margem do movimento. Apesar de estar viva e relativamente atuante na época, ela não fazia parte da intelectualidade que conduziu o movimento modernista. A música de Chiquinha Gonzaga ficou numa espécie de limbo entre o popular e o erudito. Popular por causa do envolvimento da compositora com a música de dança e do choro. Porém, hoje, se relaciona mais com o erudito, por estar registrada em partituras. Suas canções não se encaixam facilmente no perfil do canto popular de hoje. São agudas, escritas para o tipo de voz artística de sua época, antes do rádio e dos microfones.

Aliás, este é outro argumento: a grande maioria das canções de Chiquinha Gonzaga foram compostas antes de haver amplificação mecânica da voz no Brasil. Não se usava microfone e por isso, o tipo de voz usada, principalmente nos teatros, era o que se chama de voz impostada, identificada até hoje com a técnica do canto lírico.

Pacheco (2020) escrevendo sobre canções brasileiras publicadas antes de 1922, comenta que cantores líricos são provavelmente os que usam a sonoridade mais próxima “do original” deste repertório:

O repertório em questão pode ser executado por cantores das mais variadas qualidades vocais, indo desde o cantor de ópera, até o cantor de música popular, passando pelo cantor de musical. No entanto, como temos a intenção privilegiar uma sonoridade o mais próxima possível do

original, vamos manter em mente o cantor lírico principalmente, por ser ele o que está mais familiarizado com a prática vocal sem amplificação elétrica. Além disso, justamente por se tratar originalmente de um repertório “acústico”, é muito provável que os cantores líricos sejam aqueles quem vão se aventurar a cantá-lo hoje em dia. (p.2)

A voz que Chiquinha Gonzaga ouvia internamente ao compor suas canções, era a voz do canto lírico, pois era esta voz que ela conhecia, como voz artística. À vista disso, podemos afirmar que Chiquinha Gonzaga escreveu para o canto lírico.

A obra de Chiquinha Gonzaga teve também uma fase de esquecimento com o advento do rádio e da música mecânica. Ela faleceu em 1935, época em que o rádio já começava a dominar a cena na difusão da música no Brasil. Mario de Andrade comenta de forma interessante este esquecimento, no artigo escrito em sua coluna do jornal O Estado de São Paulo, em 1940:

Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher, já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga. Este esquecimento, aliás, é mais ou menos justificável, porque nada existe de mais transitório, em música, que esta espécie de composição. Compor música de dança (sic), compor música para revistas de ano e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido o seu rápido destino de provocar várias e metafóricas... calorias, é esquecido e substituído por outro. E como o artista só vive na função da obra que ele mesmo criou, o compositor de dança, de canções de rádio, de revista de ano, também é usado, gastado, e em seguida esquecido e substituído por outro. (Andrade, 2013, p.155)

Talvez, como consequência deste esquecimento, a literatura da música de concerto, raramente cita a obra de Chiquinha Gonzaga. Em alguns livros, seu nome nem mesmo é mencionado. Exemplo disso é o livro de Vasco Mariz “A canção Brasileira de Câmara” (2002). Cita e analisa a obra de dezenas de compositores de canções, alguns com uma linha estética bastante semelhante à de Chiquinha Gonzaga. Ela, que compôs mais de uma centena de canções, várias delas com caráter de canção de câmara, não é mencionada.

A partir de agora, vamos olhar mais de perto para as canções de Chiquinha Gonzaga.

3. As canções

Para a pequena análise que aqui se propõe, foi feito um levantamento das canções de Francisca Gonzaga encontradas no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, onde há 120 canções para voz e piano digitalizadas. Entre estas, 63 são peças avulsas, muitas delas inéditas, que só recentemente, foram editadas pela equipe do site. Outras, em número de 57, são árias das suas diversas peças para teatro musicado: operetas, burletas, revistas, etc. Estas são as partituras digitais de canções a que se tem acesso pelo Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. No entanto, não é a totalidade, visto que, infelizmente, não há ainda um catálogo definitivo das obras de Chiquinha Gonzaga (Diniz, 2009, p. 268).

O “Inventário Parcial de Músicas”, elaborado por Edinha Diniz (2011), para a primeira edição de seu livro, é o que há de mais próximo a um catálogo de obras da compositora. O referido inventário informa o número de 135 composições para canto e piano, dentre as duzentos e oitenta e três (283) obras listadas. Percebe-se, então, que quase metade das composições de Chiquinha Gonzaga são para canto e piano.

A título de classificação das canções de Chiquinha Gonzaga, vamos dividi-las aqui em

duas categorias: a ária de opereta e a canção avulsa. Sendo esta última o grupo para o qual este trabalho se volta com maior interesse. Não se pretende aqui rotular, ou fazer uma caracterização definitiva. Apenas, iniciar uma classificação que nos guie de alguma forma, para a discussão proposta. Muitas vezes, as árias das burletas e operetas também se prestam à interpretação como canção de câmara. É o que acontece com a famosa “Lua Branca”, sua canção mais conhecida e mais cantada. Entre mais de uma centena de canções da compositora, esta é a que se ouve mais interpretada em recitais e gravações. Porque será? Apresentam-se duas prováveis razões.

A primeira seria por que “Lua Branca”, no formato que conhecemos hoje, une, de forma realmente singular, os três elementos principais da canção de câmara – um texto poético, uma melodia vocal e o acompanhamento do piano. A outra razão seria porque durante décadas “Lua Branca” era uma das poucas partituras para canto de Chiquinha Gonzaga, disponível para aquisição.

O que poucos sabem a respeito de “Lua Branca” é que, originalmente, ela era uma pequena modinha da burleta de costumes “Forrobodó” (1912), com uma letra completamente diferente da que é conhecida hoje. “Não sei porque te amei, Sá Zeferina” faz parte de uma cena jocosa, entre os personagens “Bico doce” e “Zeferina”, na referida peça. Devido à prosódia diferente da poesia e para se adequar ao novo caráter, ritmo e melodia foram um pouco modificados e o arranjo do piano é de autoria de J. Otaviano (1892-1962). Na verdade, segundo comentário de Edinha Diniz na partitura de “Lua Branca” do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, esta versão seria um plágio, que foi reivindicado por Francisca Gonzaga. Abaixo, apresenta-se os primeiros compassos das duas versões:

The image shows a musical score for the song "Não sei porque te amei" from the burlesque "Forrobodó". The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Não sei por que te a-mei Sa Ze - fe - ri - - na Por que foi que te en - con - treí mal - di - ta si - - na Es - ta gran - de sen - sa -". The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 5 and the second system starting at measure 10.

Fig. 1: Recorte de “Não sei porque te amei” de “Forrobodó”.

4 *p* §
Oh! Lu - a bran - ca de fil - go - res e de en - can - to Se é ver -
4 *p*
7
da - de que ao a - mor tu dás a - bri - go Vem | i - rar dos o - lhos meus o
7

Fig. 2: Recorte da canção “Lua branca”.

É um exemplo de uma ária de uma peça musical para teatro, que foi modificada, ganhou outra poesia, mas manteve o desenho melódico e harmonia compostas por Chiquinha Gonzaga e se tornou uma canção de câmara. Há outras árias das peças de teatro de Chiquinha Gonzaga, que, como essa, podem se tornar excelente repertório do canto de câmara brasileiro.

Durante a elaboração deste estudo, foi encontrada outro exemplo de ária de burlata com característica de música lírica, escrita para solo e coro. Trata-se da “Serenata” da burlata de costumes “A Sertaneja” (1915). Uma canção singela, já gravada por alguns solistas, que se adequa perfeitamente à interpretação estilística da canção de câmara, com o legato como elemento expressivo, aplicado ao fraseado musical. É uma canção em forma rondó (quatro estrofes e um refrão). Chamou-nos a atenção, particularmente, uma interpretação encontrada na plataforma Youtube, pela cantora lírica francesa Marie-Laure Garnier (n.1990), num excelente exemplo de interpretação lírica de uma canção de Chiquinha Gonzaga. A gravação faz parte do projeto francês “Boite à pepites” (Caixa de pedras preciosas), voltado para o resgate de obras de compositoras, que pode ser assistido na web: <https://youtu.be/mcUWEQOJ1P0>.

SERENATA
da burleta de costumes nacionais A SERTANEJA

Letra de Viriato Corrêa Francisca Gonzaga (1847-1935)

Moderato

Piano

6
Pra-tei-a a ser-ra. Tu-do pra-tei-a o lu-ar bran-co De mi-nha al-dei-a. Pra-tei-a

11
ser-ra, Tu-do pra-tei-a o lu-ar bran-co de mi-nha al-dei-a O lu-ar

Fig. 3: Recorte de “Serenata”, da Burleta “A Sertaneja”.

Uma canção como esta poderia ser afastada dos intérpretes da canção de câmara, pelo preconceito de ter sido escrita por uma compositora de música popular. Francisca Gonzaga escreveu dezenas de peças direcionadas para o teatro, cada uma delas contém várias árias. Entre elas, com certeza, há outras como Lua Branca e Serenata, com contorno melódico característico, que podem ser interpretadas como canção de câmara.

O segundo grupo, que é o que mais interessa a esta discussão, são as canções avulsas escritas para voz e piano, com a linha do canto escrita em uma pauta separada da linha do piano. Estas canções não fazem parte de operetas ou burletas de costumes. Seriam peças já escritas como canção de câmara. A compositora teve várias canções suas publicadas em coleções tradicionais, como “Flores da noite” e “Canto Português – Coleção de Romances, Modinhas, Lundus, etc”, edições para canto e piano, direcionadas para saraus e eventos onde havia o canto. Apresenta-se abaixo exemplo de uma destas publicações, que podem ser encontradas no acervo de partituras de Chiquinha Gonzaga, no site do Instituto Moreira Salles.

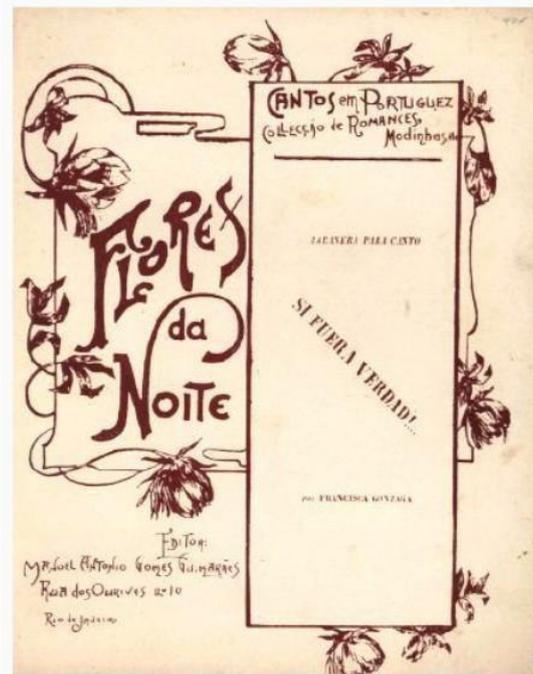


Fig. 4: Capa da publicação para canto e piano da canção “Se fuera verdad”.

A canção “Não sonhes” (1909), que se mostra abaixo, foi composta em outra época, em Portugal. Percebe-se ainda melhor aqui o caráter de música de câmara, pela presença da harpa, instrumento do universo da música de concerto. A canção foi estreada pela soprano portuguesa África Calimério, que era uma cantora lírica, muito apreciada em sua época, segundo comentário de Edinha Diniz na partitura.

NÃO SONHES
Romance

Letra de Luthgarda de Caires Francisca Gonzaga (1847-1935)

Moderato

Soprano

Harpa

Piano

Dor-mo e não

so-nhar, que o so-nhar

Fig. 5: Recorte da canção “Não sonhes”.

Como mencionado anteriormente, há um outro grupo de canções de Chiquinha Gonzaga, nas quais não há uma pauta separada para a parte do canto. A melodia a ser cantada está escrita na parte do piano, que dobra a melodia junto com a voz. Nestas partituras, a letra aparece escrita um pouco acima da pauta, como pode ser visto no exemplo abaixo. Muitas vezes, o ritmo da letra não combina com o ritmo da mão direita do piano. Este tipo de escrita pode ser encontrado também em várias publicações do início do século XX, em canções de compositores como Marcelo Tupinambá (1889-1953), Hekel Tavares (1896-1969), entre outros. Num primeiro olhar, este grupo de canções não se adequa ao perfil da canção de câmara, como apresentado na introdução deste artigo. Junto às marchinhas de carnaval e outras canções mais simples e pela evidente identificação com estilos da música popular, não seriam classificadas como Canção de Câmara Brasileira. Um exemplo deste tipo de partitura é a da canção “Baile”, da Burleta de costumes nacionais “Pudesse esta paixão” (1912), na figura abaixo:

BAILE
da burleta de costumes nacionais PUDESSE ESTA PAIXÃO

Letra de Álvaro Colás Francisca Gonzaga (1847-1935)

Fig. 6: Recorte da partitura de “Baile”.

Por último, apresenta-se aqui uma lista com algumas canções de Francisca Gonzaga, que, numa análise prévia, parecem se adequar ao perfil de Canção de Câmara Brasileira. Algumas são em outras línguas, assim como há também canções de câmara de Alberto Nepomuceno, por exemplo, em outras línguas. Esclarece-se que não foi feita uma análise exaustiva e completa das canções que constam no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Provavelmente, há outras canções que podem aumentar esta lista. Apresentam-se estas, como um início de classificação, que poderá ser, posteriormente, melhor desenvolvido. Eis, então, uma lista com 30 canções de câmara de Chiquinha Gonzaga, a ser completada futuramente.

Árias de opereta:²

1. Canção de Lauro (da peça “Rude Maria”).
2. Coplas de Pedrinho (da Peça de costumes cariocas “Não venhas!”).
3. Desalento, romance de Estela (do Drama-lírico “O perdão”).
4. Dueto de Mario e Beatriz (de “Romeu e Julieta”).
5. Fado português de Marcolino (da Peça de costumescariocas “Não venhas!”).
6. Lua Branca (Modinha “Não sei porque te amei...” da Burlata de costumes cariocas Forrobodó).
7. Não se impressione (da Burlata de costumes cariocas “Forrobodó”).
8. Romance da princesa (da peça fantástica “A bota dodiabó”).
9. Romance de amor (da ópera cômica “Côra Santa”).
10. Serenata (da Burlata de costumes nacionais “A Sertaneja”).

Canções avulsas:

11. A mulatinha.
12. A noiva.
13. Agnus dei.
14. Ave María.
15. Balada.
16. Beijos.
17. Coro de virgens e anjos.
18. L'ange du seigneur.
19. Manhã de amor.
20. Não sonhes.
21. Mar.
22. Namoro.
23. Oh! mon étoile.
24. Poesia e amor.
25. Prece a nossa senhora das dores.
26. Prece à virgen.
27. Taci!
28. Teus olhares.
29. Trigueira.
30. Si fuera verdad.

4. Considerações finais

Vários compositores brasileiros, reconhecidos como compositores de música de concerto, usam em sua música estilo semelhante ao de Chiquinha Gonzaga. A proximidade e ou semelhança com o maxixe e, posteriormente, com o Choro são tranquilamente assumidas em Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá e Waldemar Henrique (1905-1995), algumas décadas depois. Estes compositores escreviam sua própria música em partituras, tendo, portanto, uma formação erudita. Eram músicos formais e são considerados compositores eruditos. Por isso, suas canções são

² Todas estas partituras podem ser acessadas no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

classificadas como canções de câmara e são usadas como repertório de recitais pelos cantores líricos. Entretanto, Chiquinha Gonzaga, por seu envolvimento mais próximo com o maxixe e a música ligeira do início do século XX, tem sido sempre relacionada com o mundo da música popular. Alguns anos após sua morte, Mario de Andrade já reconhecia que a fase em que ela trabalhou lhe foi ingrata:

Vivendo no Segundo Império e nos primeiros da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, com suas habaneras, polcas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciais ainda lutam muito com os elementos de importação. E, ainda mais que Ernesto Nazaré, ela representa essa fase. A gente surpreende nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum outro compositor nacional. Parece que a sua fragilidade feminina captou com maior aceitação e também maior agudeza o sentido dos muitos caminhos em que se extraviava a nossa música de então. (Andrade, 2013. p. 156)

Não se reivindica aqui a totalidade da obra vocal de Chiquinha Gonzaga para o mundo da música de concerto. Apenas, apresentamos a necessidade de ligá-la também à música de concerto, e mais especificamente, à Canção de Câmara Brasileira. É necessário reconhecer suas canções (ou parte delas) como canções de câmara e a partir deste reconhecimento, trazê-las mais para perto dos cantores líricos, para que as conheçam, estudem e cantem. São mais de cem canções, das quais são conhecidas, se muito, uma dezena.

Recentemente, em 2021, o 23º Festival de Ópera do Amazonas fez um recital totalmente dedicado a canções e duetos de Chiquinha Gonzaga. Por estarmos ainda na pandemia, o recital feito no Teatro Amazona, foi um evento *online* e gravado. Faz parte de uma série de recitais com canções de vários compositores brasileiros, entre Carlos Gomes, Waldemar Henrique, Camargo Guarnieri. Participam cantores líricos, que, normalmente, participam das montagens do referido festival. Percebe-se total identificação da música de Chiquinha Gonzaga com o ambiente e sonoridade de um recital lírico. As melodias são ricas e em algumas se percebe influência da ópera italiana, que era muito apreciada no Rio de Janeiro, na época em que a compositora viveu.

O trabalho de digitalização das partituras pela equipe do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga é, sem dúvida uma grande contribuição para a preservação da memória de uma obra de grande relevância para a música brasileira. No entanto, a pesquisa sobre a obra de Chiquinha Gonzaga ainda carece de aprofundamento. É importante ampliar a visão (equivocada) de que suas canções sejam exclusivamente populares. Sim, existem as marchinhas, como a famosa “Abre alas”, mas também há outras canções tão melódicas e elaboradas quanto “Lua Branca”, que precisam ser conhecidas.

Canções foram feitas para ser cantadas. Algumas canções de Chiquinha Gonzaga, como de várias compositoras brasileiras, nunca saíram do papel. É necessário um movimento que traga vida a estas partituras e as faça soar.

Referências

Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Acessado em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/>.

Andrade, M. (2013). Música, doce música. Nova Fronteira. Acessada em: <https://doceru.com/doc/xnvc050>).

Braga, W. (Marcos Apolo Muniz). (2021). Recital de Canções Chiquinha Gonzaga. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=spJEcbT5-xg>.

Ídem. (s.r). Acervo digital Chiquinha Gonzaga. Acessado em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/>.

Castagna, P. (2003). *A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira Course Booklet*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. Acessado em: https://scholar.google.com/scholar?hl=en&as_sdt=0%2C5&q=A+m%C3%BAAsica+urbana+de+sal%C3%A3o+no+s%C3%A9culo+XIX.+Hist%C3%B3ria+da+M%C3%BAAsica+Brasileira+Course+Booklet.+&btnG=.

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar EditorLtda.

Ídem (2011). Inventário parcial de músicas. Acessado em: https://www.chiquinhagonzaga.com/musica/Chiquinha_Gonzaga_musica.pdf.

La Boite à Pépites. (Alexis Lardilleux). (2021). Chiquinha Gonzaga, A Sertaneja - Marie-Laure Garnier, Héloïse Luzzati, Célia Oneto Bensaid #4. Acessado em: <https://youtu.be/mcUWEQOJ1P0>.

Lira, M. (1978). *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: FUNARTE.

Mariz, V. (2002). *Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro, Brasil: Francisco Alves.

Picchi, A. (2019). *Canção de Câmera Brasileira: teoria, análise e realização*. Rio de Janeiro, Brasil.

Rocha, E. M. (1986). *Nós, as mulheres (notícia sobre as compositoras brasileiras)*. Rio de Janeiro, Brasil: Rabaço Editora.

Tinhorão, J. R. (2013). *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo, Brasil: Art Editora.

Verzoni, M. (2011). Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música*, PPG Música. Escola de Música da UFRJ. Acessado em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/download/29330/16475>.

Vieira, A. J. (2020). A Questão da interpretação dramática na canção brasileira urbana. *Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Acessado em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/34/22>.

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 distintas 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”, “industriosa”, “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 Sciencia*, 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 cotidiano 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 chegaram até a ser caso de polícia.

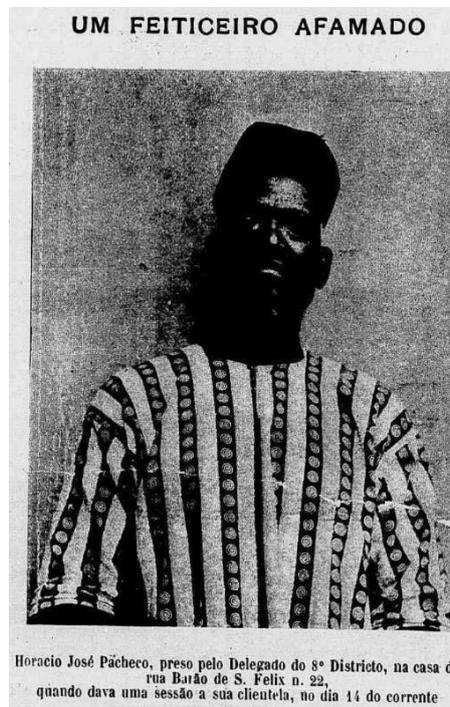


Fig. 3: Notícia publicada na Revista da Semana de 22 de setembro de 1907.

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.

Article

A comicidade musical de Chiquinha Gonzaga e a ressonância com os palhaços cantores no Brasil**The musical comicaly of Chiquinha Gonzaga and its resonance with the singing clowns of Brazil**CAÍSA TIBÚRCIO¹

Abstract. The present study had as intent the discussion of the possible relations between the musical repertoire of Chiquinha Gonzaga and the musicality explored by musical clowns. It is known that, by the ending of the 19th century and beginning of the 20th century, Brazil lived within a context of evident multiplicities and emancipatory political processes – abolitionism and the Proclamation of the Republic, for example. Despite the hegemonic expectations of the Brazilian political scenario, the counter-scene of the marginal movements evidenced popular artists, clowns, and “sidewalk poets”. In this context, Chiquinha Gonzaga emerges as one of the most representative voices of the national art. As a means of methodology, the crossing of existing documental data in the biography of Chiquinha Gonzaga and in research books on themes such as clownery and Brazilian circus proceeded. It was concluded that Chiquinha Gonzaga’s contribution, as a woman of the maxixe musical genre, reflected as musical comicality, fixed and vastly divulged by the singing clowns in circuses, in circus-theaters and in the growing phonographic industry.

Keywords. Maxixe, musical comicality, circus-theater, singing clowns, urban popular culture.

Resumo. O presente estudo teve por objetivo tratar das possíveis relações entre a obra musical de Chiquinha Gonzaga e a musicalidade explorada por palhaços musicais. É sabido que no fim do século XIX e início do século XX, o Brasil vivia um contexto de multiplicidades evidentes e processos políticos emancipatórios o abolicionismo e a Proclamação da República, por exemplo. Apesar das expectativas hegemônicas do quadro político brasileiro, a contracena dos movimentos marginais evidenciava os artistas populares, os palhaços, e os poetas de calçada. Nesse contexto, Chiquinha Gonzaga desponta como uma das vozes mais representativas da arte nacional. Como viés metodológico, procedeu-se o cruzamento de dados documentais existentes na biografia de Chiquinha Gonzaga e em livros de pesquisadores das temáticas palhaçaria e circo brasileiro. Concluiu-se que a contribuição de Chiquinha Gonzaga, como mulher maxixeira,

¹ Atriz, palhaça, e doutoranda em Artes Cênicas (UnB). É Mestre em Processos composicionais para cena na UnB PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral (2005). Tem um núcleo de trabalhos solo chamado Casulo Teatro (<https://www.casuloteatro.com>). Em 2022 montou o seu mais recente trabalho “Abre Alas: concerto à dodivana”, dirigido pela palhaça Karla Concá. É um trabalho de palhaçaria musical inédito criado a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Este trabalho faz parte do escopo de sua pesquisa de doutorado sobre a relação da musicalidade de Chiquinha Gonzaga com os palhaços cantores e excêntricos musicais brasileiros. A pesquisa recebeu apoio em bolsa por uma ano pela CAPES -2021 e posteriormente por mais um ano pela FAP DF -2022/2023.



refletiu em uma comicidade musical fixada e amplamente divulgada pelos palhaços cantores nos circos, no circo- teatro e na crescente indústria fonográfica brasileira.

Palavras-chave. Maxixe, comicidade musical, circo-teatro, palhaços cantores, cultura popular urbana.

1. Introdução

Os estudos sobre a vida e a obra da artista Francisca Edviges Neves Gonzaga, conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) evidenciam apagamentos e omissões existentes no campo da memória social. Pouco ou quase nada se trata do teor cômico e inovador de parte de suas composições. A artista possui uma obra muito variada, com composições de diversos gêneros. Neste artigo, faço referência aos maxixes e às composições que apresentam aspectos cômicos.

Portanto, ampliando as práticas usuais dos estudos sobre a artista Chiquinha Gonzaga desenvolvo, nas linhas que se seguem, alguns caminhos que evidenciam a contribuição de sua obra tanto para o engendramento do tom jocoso, da ironia e da sátira na música brasileira que burilava o fim do século XIX e início do século XX, bem como para a comicidade dos palhaços cantores no circo e no teatro brasileiro

A musicalidade de Chiquinha Gonzaga é atravessada pela história de um Brasil, que vivia intensas mudanças políticas, culturais e sociais, e fez parte de um conjunto de circunstâncias que desenhavam um novo cenário institucional e social, demarcado pelos movimentos abolicionistas exitosos e pela proclamação de um regime republicano.

A virada do século XIX foi um período marcado pelas ações de urbanização, industrialização e diversificação da estrutura social, bem como pela conquista gradativa das mulheres frequentando alguns espaços públicos de lazer até então permitidos somente para os homens.

Contrariamente às expectativas hegemônicas do quadro político brasileiro, ascendia a cultura popular urbana², que evidenciava a profusão cultural derivada das massas populares crescentes.

Chiquinha Gonzaga conviveu com os artistas populares, os chamados poetas de calçadas, produzindo uma obra musical essencial para o engendramento da música popular brasileira. Sua participação nesse processo é muito marcante, pois era uma mulher de atitudes ousadas. Segundo Magalhães (2019): “sem as atitudes transgressoras, dificilmente Chiquinha teria se firmado no campo como uma das maiores compositoras do país” (p. 28).

A artista agia em contraponto aos costumes vigentes e, muitos de seus feitos ainda permanecem ocultos e silenciados por se tratarem de posições antagônicas àquele período, sofrendo, possivelmente, a consequência de não terem sido tratados em pesquisas acadêmicas elaboradas desde a década de 90.

Por outro lado, Diniz (2009), uma das biógrafas de Chiquinha, revelou aspectos privados que foram omitidos e que estão relacionados à natureza irreverente da

² Atualmente, o termo ‘cultura popular urbana’ soa de modo genérico. Neste artigo, o termo refere-se à abundância de expressões simbólicas das classes consideradas subalternas que emergiam no fim do século XIX se diferenciando da arte essencialmente europeia e dominante. (Nota da autora).

personalidade e da obra da artista – sua origem pobre e negra, por muito tempo negada, por exemplo.

Observa-se aqui um aspecto fundamental do contexto de profusão das expressões artísticas, de artistas negros e da sedimentação de uma cultura popular urbana em que a artista está inserida. Recentemente, tal aspecto veio à tona, revelando uma necessidade opressora do embranquecimento de Chiquinha, para que, assim, sua obra fosse minimamente reconhecida no século XX.

Observa-se aqui um aspecto fundamental do contexto de profusão das expressões artísticas, de artistas negros e da sedimentação de uma cultura popular urbana em que a artista está inserida. Recentemente, tal aspecto veio à tona, revelando uma necessidade opressora do embranquecimento de Chiquinha, para que, assim, sua obra fosse minimamente reconhecida no século XX.

De fato, o embranquecimento em questão respingou no apagamento de vários outros caminhos periféricos percorridos por Chiquinha: a ausência de estudos que discutem as contribuições de sua obra no campo da musicalidade cômica, por exemplo. Nesse sentido, tem-se a carência de estudos que apontem quais foram as influências por ela exercidas como mulher negra, pioneira, maxixeira, compositora nos teatros, circos, carnavais e nas produções musicais cômicas desenvolvidas no Brasil.

Ao dimensionar o tamanho dessa lacuna, trabalhar com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga é, também, tatear um lugar escuro de trânsito de ideias, emoções e subjetividades. É desses aspectos ainda insólitos que discorro a seguir.

2. Chiquinha Gonzaga e a cultura popular urbana

O engendramento do cômico na cultura popular foi uma questão apresentada nos estudos de Bakhtin (1981, 1993), cujo foco principal foi a carnavalização, pois o autor descreveu a cultura popular da Idade Média e do Renascimento envolta em uma cultura do carnaval.

Conforme Bakhtin (1981), no carnaval, tem-se a abolição da hierarquia – leis, restrições e padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana são suspensas.

Revoga-se, antes de tudo, o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive, a etária) entre os homens. (p. 105)

O riso, segundo o autor, representava a característica principal da cultura popular daquele período e o carnaval tinha como cerne a subversão da realidade, representando a busca popular de inverter a ordem socialmente estabelecida.

Bakhtin (1981) adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo e ao dogmático. Ao observar a maneira como o autor trabalha com esse tema, evidenciam-se algumas questões importantes que ajudam a investigar a comicidade na musicalidade do Brasil no fim do século XIX e início do século XX.

Em seus estudos, o autor desenhou a cultura medieval dividida em dois polos opostos: a cultura oficial dos homens cultos em oposição à tradição popular dominada pelo riso e pela alegria. Nesse jogo de tensões, o medo e o riso estavam intrinsecamente interligados; o medo de receber a condenação eterna era um mecanismo de coerção da população; o riso, por sua vez, era o alívio para o medo impresso pela Igreja.

No fim do século XIX, um quadro com tensões similares era pintado no Brasil – de economia escravista, agroexportadora e com a cultura branca transplantada da Europa sendo considerada superior. As classes dominantes brasileiras eram católicas e se opunham, ferozmente, à cultura advinda das populações negras e rurais que migravam para a cidade onde negros libertos tinham presença constante na produção artística e nos trabalhos urbanos.

Até o final do século XIX, as camadas populares que se submetiam ao trabalho industrial nas cidades somente tinham a rua, as festas populares e o circo como diversão. Os teatros – até o seu processo de abasileiramento – eram um espaço reservado às elites, com produção aos moldes europeus. Havia, portanto, uma necessidade social de construção e ampliação de novos espaços artísticos.

Posteriormente, surgiram os cafés concertos, os cafés cantantes, as choperias, os tablados, os clubes carnavalescos, os grêmios, os clubes dançantes, as feiras e as exposições. Tinhorão (1976) afirma: “esses cafés-cantantes e chopes berrantes chegaram a constituir um fenômeno brasileiro nos primeiros anos do século” (p. 122).

É nesse contexto brasileiro de tensões de uma vida social urbana crescente, mas ainda com uma herança escravocrata e colonial pulsante, que se tem a inserção dos artistas populares e de Chiquinha Gonzaga que, em meio ao predomínio de uma cultura europeizante cristã, foram agentes dos movimentos insurgentes de fixação de uma temática popular na arte que lançou mão da sátira, do tom jocoso, da picardia e da comicidade.

Nesse período, a comicidade do Brasil estava diretamente relacionada à produção da arte popular, refletindo uma visão crítica e satírica de parte da sociedade diante dos processos sociais e culturais.

Chiquinha Gonzaga era filha de uma mulher mestiça e de um militar branco. Porém, mesmo recebendo uma educação condizente a uma mulher aristocrata branca, tinha ligação com os movimentos populares, representando o próprio contexto dialético do Brasil em que vivia.

Segundo Diniz (2009), “como toda Sinhazinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedecia rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da sociedade escravocrata” (p. 43). Mas ela escolheu trabalhar com a música e as expressões culturais populares, mesmo tendo a possibilidade de seguir uma carreira de pianista e compositora erudita, devido à educação musical formal que recebeu.

Chiquinha viveu a efervescência noturna que se multiplicava nas ruas do Rio de Janeiro. Diniz (2009) afirma que ela frequentou as casas noturnas e os novos espaços culturais que cresciam na cidade. Por opção política e estética a artista escolheu trilhar os caminhos da música popular.

Assim, Chiquinha atuou como compositora e pianista, aproveitando a boemia dos cafés cantantes; das casas de show, dos espetáculos de variedades – canções cômicas, por exemplo –; dos lugares onde os artistas empreendiam intervenções cênicas e musicais, conhecidas por suas expressões brejeiras e maliciosas, cujas letras apresentavam duplo sentido sexual e político.

3. O maxixe e a popularização do teatro musicado

O maxixe³ também conhecido como saca-rolha, parafuso e carrapeta – nasceu na periferia, da mistura da polca com o lundu e, como música e dança, era caracterizado pela vivacidade rítmica em um movimento de inserção coletiva da identidade negra no território urbano. A dança era em dupla com muito rebolado, contato corporal intenso e irreverentes movimentos de umbigada; quando cantado, o maxixe utilizava a gíria carioca.

Por vezes, o maxixe era apresentado com um tango brasileiro, para melhor aceitação junto ao público⁴. É comum encontrar a classificação tango brasileiro em gravações de rádios, jornais e partituras da época para se referir aos maxixes, às habaneras ou aos choros. Chiquinha Gonzaga foi uma das primeiras a compor e publicar partituras com essa designação. São composições que apresentam características muito distintas, como as músicas: Tango Brasileiro (1880), Oh! Mon Étoile (1881), A Corte na Roça (1884), S. Paulo (1885), Tupan (1890) e Corta Jaca (1895).

Nesse sentido, o tango brasileiro não tem uma relação direta como tango argentino. Pois, o argentino, é um gênero essencialmente dramático e com um estrutura rítmica mais definida. Já o tango brasileiro é resultante da fusão da polca, do lundu com a habanera e tem características mais livres.

Mesmo que não tenha um consenso quanto à aplicabilidade dos termos maxixe e tango brasileiro, é importante destacar que nesse período, entre o fim do século XIX e início do século XX, os gêneros musicais estavam em formação, as nomeclaturas eram bastantes incipientes e se adequavam às necessidades do mercado fonográfico. Nesse contexto, a palavra maxixe era considerada depreciativa, como já foi dito, e acreditava-se que poderia prejudicar a venda das partituras.

Mas o maxixe foi gradativamente ganhando *status* social e aceitação nos salões da burguesia até que o termo tango brasileiro deixou de ser usado – tornando-se um gênero musical bastante difundido, estendendo-se dos cabarés aos clubes carnavalescos e aos palcos do teatro de revista.

Nessa direção, o maxixe esteve mais presente no mercado cultural uma vez que as músicas dos negros escravizados, livres e libertos se tornou um bom negócio para a crescente indústria fonográfica de diversas regiões do mundo.

Dessa forma, os maxixes do Brasil, assim como os lundus, alcançaram sucesso internacional em Paris, *New York* e Buenos Aires. Tal acontecimento emergiu das profundas relações de desigualdade entre brancos e negros, pois, a aceitação de vários segmentos sociais pela arte dos pretos foi também gerada, em parte, por uma espécie de fascinação racista pelo exótico que então vigorava.

Sem deixar de reconhecer a luta de artistas negros, como os palhaços Eduardo das Neves (1874- 1919) e Benjamim de Oliveira (1870-1954), por exemplo – que investiram

³ A palavra maxixe representava tudo que fosse culturalmente considerado de baixa categoria. Para os moralistas da sociedade colonialista, patriarcal e escravocrata a dança era pervertida. A Igreja Católica Apostólica Romana (ICAR) publicou uma bula papal, condenando o maxixe ao inferno e amaldiçoando seus adeptos. Apenas no final do século XIX, as casas editoriais consideraram o maxixe um gênero musical, imprimindo as músicas com essa qualificação. (Nota da autora).

⁴ Àquela época, o então senador Rui Barbosa acabara de perder as eleições e seu pronunciamento contra o maxixe veio num discurso aclamado em que, também, condenava as ações violentas do exército. No dia anterior, o então presidente Mal. Hermes da Fonseca mandara o exército agir, violentamente, contra uma rebelião de estudantes. (Nota da autora).

no acesso à cidadania – a busca pelo exotismo acendeu a arte dos negros escravizados, livres e libertos. Martha Abreu conta que o grotesco e o risível já eram relacionados à cultura negra – um caminho trilhado para legitimar a ridicularização dos negros (2017, p.157).

Com o passar dos anos, o maxixe se tornou um gênero bem representativo para esse movimento cultural insurgente, representando tudo que a elite intelectual exotizava e desejava negar no Brasil. Tem-se nesse movimento a materialidade de uma sociedade com raízes escravocratas e que buscava uma modernização inspirada nos modelos europeus.

À medida que o maxixe foi inserido nos teatros e salões nobres cariocas, estadunidenses, franceses, portugueses e argentinos, os espetáculos teatrais começaram a ter ressonância com grande público.

Diniz (2009) relata que em 1886, o teatro musicado de revista teve sua afirmação por causa da exploração do maxixe a partir da musicalidade de Chiquinha. Os espetáculos traziam humor e música contagiantes. Tal fenômeno ganhou grande repercussão no Brasil e no exterior, pois as obras que contavam com os maxixes da compositora Chiquinha eram garantias de sucesso e casa cheia.

Chiquinha estreou no teatro em 17 de janeiro de 1885, com a peça intitulada Corte na Roça, de Palhares Ribeiro. No momento final da peça, os atores dançavam um maxixe, sendo tal ação, à época, considerada um escândalo. No mesmo ano, a artista empreendeu a peça A Filha de Guedes. A posteriori, produziu largamente para teatro, tornando-se a maxixeira dos teatros.

O teatro se aproximava das diversas camadas sociais brasileiras. A música, a dramaturgia nacional e a busca por uma identidade nacional se fixavam cada vez mais, ao passo que os maxixes caíram na boca do povo, culminando em uma expressão artística de pura irreverência, diretamente ligada às sátiras políticas, à inserção das massas populares na sociedade, à sexualidade dançada e às letras de caráter dúbio.

Chiquinha se tornou bastante conhecida por causa do maxixe. Todavia, tal fato não a isentou de censuras de todo o tipo. Como exemplo, no Palácio do Catete, na então capital brasileira Rio de Janeiro, o maxixe Corta-Jaca, da artista, foi tocado no violão por Nair de Teffé von Hoonholtz (1886-1981), esposa do então Presidente da República, Mal. Hermes da Fonseca (1855-1923). Esse evento, considerado uma quebra de protocolo, criou polêmica entre os políticos e a alta sociedade.

Afinal, além de expressar o gosto musical, Nair teve o intuito contestador a favor do maxixe em razão dessa repercussão negativa. O fato foi tão escandaloso que, posteriormente, o então senador Rui Barbosa (1849-1923) publicou, no diário do Congresso Nacional um texto, até hoje bem conhecido, em que contestava a preferência ao maxixe.

Com a ascensão do maxixe, os polos antagônicos pungentes começavam a se mixar e a engendrar uma arte em que o circo-teatro, as burletas, o teatro de revista, os palhaços cantores e a musicalidade cômica se configuravam como um caminho de expressão necessária. A música era ritmicamente contagiante e estruturalmente cômica, pois, o humor se fazia presente na própria linguagem musical.

Edinha Diniz (2009) relata como foi a recepção do maxixe pelo público na época de sua ascensão. As críticas dos jornais comentavam que o maxixe apresentava uma descaída na música – em termos atuais, vinha recheado do swing na forma em que negros e mestiços tocavam a polca.

O modo brasileiro de tocar a música europeia dava a sensação de quebra de uma estrutura musical estabelecida. Era como se os ouvintes esperassem uma melodia e uma rítmica mais quadrada, dentro dos moldes da polca, mas o maxixe apresentava uma surpresa nesse percurso. Para aqueles que estavam acostumados com a polca, o maxixe era como se a música estivesse de perna manca ou como se a música sofresse uma queda que provocasse uma nova levada ou um ritmo diferenciado.

Nas teorias do humor, a comicidade pode ser provocada com diversos recursos. Como exemplo, tem-se a incongruência; a deformação estrutural nos padrões estabelecidos. Tal fato se dá, por exemplo, quando alguém andando, inesperadamente, escorrega ou tropeça e cai. Se a situação não apresentar desconforto, nem grande risco, a cena provoca, imediatamente, o riso, o humor.

Transferindo tal recurso cômico para o campo da comicidade musical, entende-se que grande parte do gosto musical da época tinha, por norte, o padrão musical europeu, sobretudo a polca – de compasso binário simples, cuja base do ritmo é a colcheia e a semicolcheia –, tocada nos salões para a elite dançar.

Nesse caso, a incongruência que acarreta em comicidade musical é que o maxixe, em vez de ter ritmicamente como base o uso da colcheia e semicolcheia, tem-se como base a síncope, uma estrutura musical rítmica, que provoca a sensação de quebra de expectativa, que leva à percepção sonora de queda ou de uma resolução inesperada.

Em música, a síncope foi um conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental, estando envolta na transposição de um modelo europeu para as sociedades não europeias. Vem, então, da ideia de algo fora do lugar, de uma ruptura no discurso musical, quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado.

Logo, a incongruência se dá quando os ouvidos estão acostumados e esperando a cadência rítmica da polca, mas vem a quebra sincopada do maxixe. Assim, a comicidade do maxixe também tem por base a frustração das expectativas dos padrões musicais da época.

Esses deslocamentos rítmicos de uma estrutura mesurada pode estar presente em diferentes culturas, com contextos e significações diversas. No contexto de um Brasil pós-abolicionista, onde se tinha a forte exotização da cultura negra e onde o humor, o caricatural, se encontravam bastante relacionados à arte negra, provocou-se uma junção identitária para a fixação de uma comicidade musical com teor nacionalista e profundamente racista.

Mesmo que a síncope não seja exclusividade da música de origem africana ou brasileira e esteja presente em diversos estilos musicais e para compositores de muitas nacionalidades, a música popular brasileira passou a ter, na síncope, um de seus principais traços de identificação. Seu uso frequente na música brasileira, sua constância nas estruturas rítmicas no lundu e no maxixe, denotam sua importância para um país que buscava sua identidade cultural e almejava singularizar uma cultura musical em relação às demais.

Nesse movimento de nacionalização e identitário, a comicidade musical dos negros, tão presente no maxixe e no lundu, foi marcada pela performance de muitos artistas. Além de Chiquinha Gonzaga podemos citar Ernesto Nazareth (1863-1934), Pixinguinha (1897-1973), Eduardo das Neves (1874-1919) e Benjamim de Oliveira (1870-1954), entre outros.

A falta de abordagens na literatura, que reconheçam a importância de Chiquinha

Gonzaga na fixação de uma comicidade musical no Brasil, se dá por diferentes fatores.

Um deles é que a comicidade foi um campo de estudo negligenciado por estudiosos, que durante muito tempo buscaram encontrar uma espécie de ontologia do humor, como se a comicidade fosse um fenômeno transcultural.

Mas, nos últimos anos, os estudos apontaram que o humor é uma expressão cultural. O cômico é variável no tempo e no espaço; pode ser a chave para as investigações sociais e culturais-ideia relativamente nova e fundamental para pensar a comicidade no Brasil a partir do século XIX. Sem dúvida, a comicidade revela aspectos identitários da cultura onde se manifesta.

Outra questão importante, referente à falta de visibilidade à comicidade musical de Chiquinha Gonzaga, é que o campo de estudo de humor revela aspectos da lógica patriarcal.

Por muito tempo, o cômico foi negado às mulheres, sofrendo, até hoje, tentativas de silenciamentos, uma vez que foi construído um ideal feminino que deve passar longe do grotesco, do escárnio, do risível, aproximando-se da fragilidade, da beleza e da inocência – expectativas da sociedade patriarcal – pois, a função das mulheres deveria estar vinculada à maternidade, à procriação e ao cuidado, como se tais aspectos pudessem ser maculados pela comicidade.

4. A musicalidade de Chiquinha Gonzaga e as relações com a comicidade popular

Segundo Tinhorão (1991), Chiquinha Gonzaga, entre os anos de 1870 até perto de sua morte, em 1933 participou ativamente da cultura popular urbana. Não há registros dessas participações, mas muitos indícios de sua ligação com festas populares, cordões de carnaval, circos, atores, atrizes, artistas de rua, palhaços, cantoras de cabarés e negros escravizados e alforriados.

Mesmo sem registros diretos, a influência da musicalidade de Chiquinha na produção musical dos circos e palhaços cantores é possível que tenha ocorrido, uma vez que havia considerável circulação dos circos no Brasil. Durante o século XIX até a primeira metade do século XX, o circo era um dos mais importantes pontos de produção, divulgação da arte. Os palhaços ocupavam o centro desse palco e estabeleciam um intercâmbio cultural contínuo entre capitais e interior.

Por vezes, os circos eram a única atração das cidades; transformavam e agitavam a vida local e seus habitantes. As relações culturais e coletivas estabelecidas, configuraram-se como base para a produção e transmissão de saberes e práticas entre artistas e público.

Nesse viés, é possível que Chiquinha Gonzaga tenha vivido os bailes da terra⁵ - uma espécie de fricção riquíssima que se dava quando os circos chegavam nas cidades; muitos aproveitavam o calendário das festas populares dos lugares para fazerem suas temporadas.

Nos bailes da terra, os circenses saíam nas ruas cantando⁶, dançando e se juntando

⁵ Os bailes da terra tinham a potência da diversidade, uma miscelânea musical de corpos em movimento. Ainda hoje essa qualidade de intervenção, os cortejos musicais, as chulas e saídas de palhaços e os brincantes das ruas são fortes ferramentas de divulgação, intervenção e expressão circense. (Nota da autora).

⁶ No fim do séc. XIX e início do séc. XX, foi mais dominante no Brasil a figura do palhaço cantor do que do palhaço instrumentista como aconteceu na Europa, apesar de haver, nesse período, alguns excêntricos musicais instrumentistas palhaço instrumentista como aconteceu na Europa, apesar de haver, nesse

às expressões culturais de cada lugar, no intuito de convocar a população e garantir o público nas sessões.

Nesse sentido, Silva e Melo Filho (2014) asseveram:

Vale lembrar que, desde a década de 1830, os artistas já dançavam, principalmente ao final do espetáculo e acompanhando as pantomimas – eram os bailes de ação ou pantomímicos, cômicos e jocosos, anunciados como “bailes da terra”, nos quais as experiências dos artistas migrantes misturavam-se com as experiências dos artistas, ritmos e danças locais, inclusive escravos e libertos. (p. 26)

Os circenses promoviam apresentações que uniam diversas linguagens cênicas, além de trabalhar com as várias tendências no campo da arte. No Rio de Janeiro, no período de 1870 a 1910, houve forte desenvolvimento do circo brasileiro, evidenciando o sucesso de público e a realização de espetáculos em grandes teatros da cidade.

Nesse movimento de intercâmbio entre os circos e os artistas circenses estrangeiros e brasileiros, a tradição do palhaço músico instrumentista europeu, principalmente, como excêntrico musical, prosseguiu no Brasil com a figura dos palhaços cantores e tocadores de violão – uma figura que juntava o palhaço, o músico instrumentista, o cantor e o ator⁷.

De fato, os palhaços cantores foram fundamentais para a divulgação da música brasileira junto à população, pois, além de interpretar as músicas cômicas – o maxixe e o lundu – compunham paródias e popularizaram canções melodramáticas e sentimentais – os choros, os sambas-canção, as modinhas – com tom de sátira e brincadeira. Quando viajavam pelo Brasil, levavam para o interior o repertório da capital, bem como traziam para os grandes centros culturais o ritmo e a música, não somente do interior do Brasil, mas também da América Latina, principalmente, da Argentina.

Silva (2007) destaca a importância do circo nesse período:

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX. (p.20)

Os palhaços cantores produziam arte para uma camada sedenta de lazer que não reconhecia e tampouco consumia a arte europeia. Eles se faziam presentes nos circos e nas festas de ruas, tocavam nos batuques das casas da periferia, nos clubes carnavalescos, nos cafés cantantes, nos carnavais e na crescente indústria fonográfica.

Esses palhaços atuaram, também, no teatro e empreenderam gravações musicais de lundus, maxixes, polcas e marchinhas. Há registros de alguns palhaços cantores que

período, alguns excêntricos musicais instrumentistas importantes como o Maestro Bozan. (idem).

⁷ O palhaço Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva, 1853-1916) e o palhaço Benjamim de Oliveira, além de Eduardo das Neves, foram precursores fundamentais para a difusão e consolidação dos palhaços cantores no Brasil, pois desempenharam papel importante na disseminação e popularização das canções da época. Obs.: não se encontram registros de nascimento e morte de Benjamim e Eduardo. (Notas da autora).

intercambiam com músicos seresteiros, das rodas de choro e das bandas militares.

Em relação a essas produções, Silva e Melo Filho (2014) afirmam:

As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés- concerto, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e de dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos palcos/picadeiros. (p. 24)

É sabido que os circos contavam com grandes bandas musicais regidas por maestros e músicos do choro. Irineu de Almeida⁸, por exemplo, fez arranjos de músicas para diversas peças escritas, parodiadas ou adaptadas pelo palhaço Benjamim de Oliveira (1870-1954). Várias músicas receberam letras de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e foram tocadas pela banda do Circo Spinelli. Irineu participava da Banda do Corpo de Bombeiros e era parceiro de seu regente, Anacleto de Medeiros (1866-1907).

Vale lembrar que os artistas cantores de circo – o palhaço Benjamim de Oliveira (1870-1954), Baiano (1841-1894), Polydoro (1859-1916), Antônio Correa e Mario Pinheiro, por exemplo – não restringiram suas performances apenas aos espaços dos circos. Eles foram contratados pela Casa Edison⁹ para gravarem canções amorosas, cômicas, picantes e dramatizadas.

O palhaço cantor Eduardo das Neves, respeitável “cantor oficial da Casa Edison”, por exemplo, registrou um amplo repertório de 219 fonogramas¹⁰. Há monólogos, diálogos cômicos, lundus, modinhas, canções românticas, cômicas, pandegas e maxixes. Ele gravou composições próprias, canções populares de domínio público e canções de Chiquinha Gonzaga, entre as quais, a música *A Baiana dos Pastéis* – gravada também pela cantora e atriz do teatro de revista Risoleta.

Os palhaços faziam da Casa Edison, e dos teatros uma extensão do circo e do carnaval de rua. Bahiano (1841-1894), Nozinho e Mario Pinheiro fizeram o primeiro registro da canção intitulada *Ô Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, com o nome *Cordão Carnavalesco* (Flor do Enxofre Vermelho), seguindo os moldes dos cortejos carnavalescos.

Os palhaços cantores integravam o circuito de artistas populares, sendo, por vezes, os protagonistas das farsas que uniam sátiras, paródias, canto e solos. Eram músicos que, com Chiquinha, participaram do circuito cultural da música popular urbana e da consolidação do maxixe como dança e música brasileira.

No fim do século XIX e início do século XX, nessa efervescência cultural, a arte detinha, então, uma linguagem mais acessível e condizente com a realidade vivenciada pelas massas populares. Por isso, a crescente produção popular teve a adesão da

⁸ Era amigo de Alfredo da Rocha Viana, pai de Pixinguinha. Foi professor de Pixinguinha e participou da gravação de seu primeiro disco. (Nota da autora).

⁹ Foi a primeira gravadora de fonogramas do Brasil e da América Latina, fundada em 1900 por Fred Figner. Gravou os primeiros discos brasileiros e costumava contratar vozes conhecidas nos circuitos culturais, comose a contratação de um determinado artista representasse a aprovação de sua fama e consagração popular. (Nota da autora).

¹⁰ Acervo disponível no site do Instituto Moreira Salles. Há muitos registros de palhaços cantores como Eduardo das Neves e Polydoro, por exemplo, cantando e tocando músicas cômicas e dramáticas. Os fonogramas de Eduardo das Neves estão disponíveis em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-sonve> (Nota da autora).

população em novos espaços culturais, no circo e no teatro, que se abasileirava; ou seja: a população necessitava consumir uma arte nova, que não fosse a arte transplantada da Europa.

A fim de ilustrar tal predileção da massa popular, que não se alimentava da arte elitizada, como destaca Ermínia Silva (2007), os circos brasileiros e os espetáculos de circo empreendidos nos teatros apresentavam mais sucesso do que os teatrais tradicionais, dos moldes clássicos europeus. Tal fato se dava porque, no circo, as produções artísticas eram versáteis e faziam uso da dança, mímica, acrobacia, ópera e música brasileira. O circo abarcava tudo que era marginalizado, provocante e subversivo, incluindo o lundu, as canções e, principalmente, o maxixe – expressão protagonizada por Chiquinha Gonzaga.

Assim, paradoxalmente, o circo era ao mesmo tempo marginalizado e admirado por uma elite intelectual e letrada, que se interessava pela diversidade, pelo exótico, pela brasilidade, mas que, ao mesmo tempo, reconhecia uma origem não muito nobre do circo. Por fim, os espetáculos circenses eram vistos como uma atração não educativa, sem valor informativo e cultural.

Silva (2007) afirma que Arthur Azevedo, um representante da cultura erudita, era inconformado com o sucesso do circo. Ele criticava, na sua coluna do periódico *Palestra*, a preferência do público pelo circo, em detrimento do teatro sério, de origem europeia, então considerado superior.

A contragosto de muitos intelectuais da elite, o circo foi se aproximando cada vez mais do teatro. Nesse sentido, Silva (2007) aponta que a troca entre o circo e o teatro se dava no repertório musical, bem como entre os vários profissionais do teatro que trabalhavam nos palcos e picadeiros circenses.

Em termos de gênero, no final do século XIX e início do século XX (1920 a 1930), o que se apresentava no teatro também se apresentava no circo: a farsa, a mágica, a cena ou o ato cômico, as burletas, a farsa dramática, os dramas fantásticos, os sainetes, o dramapolicial, a revista do ano, as peças sacras, as óperas, as operetas.

Silva (2007) sustenta “poucos sabem que vários circos adaptaram Shakespeare (*Flauta Mágica*, *Otelo*, entre outros), José de Alencar (*O Guarany*), entre outros para os palcos/picadeiros circenses” (p. 141).

O teatro foi ganhando cada vez mais influência do circo. Ermínia Silva conta que Benjamim de Oliveira era uma figura de destaque, idealizador e criador do primeiro circo-teatro no Brasil, que explorava ritmos e temas locais (ibidem, p.15).

Nesse período, a arte popular e o circo não eram valorizados no sentido amplo de uma obra de arte legitimada por instituições sociais e por parte da elite intelectual. A contragosto, acabou tendo o seu reconhecimento como valor comercial e pelo lugar que seus artistas ocupavam no novo mercado da cultura popular urbana, ofertando a possibilidade de afirmação e construção de uma identidade cultural.

A ambivalência nesse processo de engendramento da música popular urbana é bem notável na musicalidade e, principalmente, na versatilidade vocal e de repertório dos palhaços cantores que se comunicavam com diversas classes sociais.

A diversidade dos espetáculos circenses era, também, um espelho da diversidade do público crescente que os assistiam – um público formado pelas novas camadas sociais que buscavam entretenimento urbano e que viam no circo, na arte popular e na música brasileira, um lugar de identificação, reconhecimento social e expressão.

A musicalidade dos palhaços cantores era uma forma de expressão nacional, pois

havia uma forte inserção da irreverência do maxixe e da musicalidade negra, que foi ganhando representatividade e sendo sinônimo de brasilidade e comicidade.

5. Considerações finais

Edinha Diniz (2009), em sua biografia sobre a artista, nos lembra que Chiquinha Gonzaga era uma mulher irreverente e ficou bastante conhecida por ser a principal responsável pela fixação do maxixe como gênero musical no Brasil.

Então, pesquisar a importância de Chiquinha Gonzaga na consolidação do maxixe e na difusão desse gênero se torna, também, uma investigação de como o maxixe e todas as suas irreverências influenciaram a comicidade dos palhaços cantores brasileiros e do circo-teatro no Brasil. A conexão entre a crescente música popular urbana, da virada do século, e a *performance* dos palhaços cantores desse período foi inevitável e precisa ser mais explorada.

O apagamento histórico em relação à comicidade musical de Chiquinha é reforçado pelas diversas irreverências que nela encontravam representação, pois ela buscava a fixação de uma identidade brasileira feita para e com as camadas populares e negras e lutava por uma liberdade nas suas expressões como mulher.

Diante do exposto percebe-se que Chiquinha Gonzaga foi uma artista importante para o engendramento de uma comicidade musical marcante entre os artistas populares. Por sua vez, a figura dominante dos palhaços cantores e a dramaturgia musical explorada por eles alimentou a musicalidade de Chiquinha Gonzaga e vice-versa.

Os maxixes e grande parte das composições feitas para o teatro musicado caíam na boca do povo e retratavam a comicidade presente nas ruas, na boemia, nas rodas de choro, nos carnavais e entre os palhaços cantores dos teatros e circos.

Referências

Abreu, M. (2017). *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da UNICAMP.

Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Bakhtin, M. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (Y. F. Vieira, Trad.). São Paulo: Hucitec. Brasília Editora da Universidade de Brasília.

Chiquinha Gonzaga. (2022). Recuperado de: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida* (2a ed. rev. e atual.). Rio de Janeiro: Zahar.

Discografia Brasileira. (2021). Eduardo das Neves. Recuperado de <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-sones>

Magalhães, M. R. A. (2019). Chiquinha Gonzaga: De outsider ao reconhecimento

perante o domínio masculino (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil.

Silva, E. (2007). *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana.

Silva, E., & Melo Filho, C. A. (2014). *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina.

Tinhorão, J. R. (1976). *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Tinhorão, J. R. (1991). *Pequena história da música popular: Da modinha à lambada (6a ed.)*. São Paulo: Art Editora.

Short notes

Cimarronaje y feminismo en la obra de Leyda Oquendo Barrios: una aproximación desde sus Reflexiones para un discurso de género

Maroonage and feminism in the work of Leyda Oquendo Barrios: an approach from her Reflections for a gender discourse

BÁRBARA DANZIE LEÓN¹

Resumen. Aproximarnos a la vida y obra de la Dra. Leyda Oquendo es revisitar una existencia dedicada al ejercicio del Derecho humano al conocimiento de la verdad histórica, tesis que guio su andar por los caminos de las Ciencias Sociales, de sus estudios afrodiáspóricos por la consecución de justicia y equidad. Su obra debe ser de referencia en la historia del antirracismo y los afro feminismos en la Cuba contemporánea, tendencias socio ideológicas a las que la Dra. Oquendo dedicó una parte importante de su quehacer intelectual y de su activismo militante, difundirla es la intención del presente trabajo.

Palabras clave. Cimarronaje, resistencia cimarrona, cimarronaje femenino, palenque, afrofeminismo.

Abstract. To approach the life and work of Dr Leyda Oquendo is to revisit an existence dedicated to the exercise of human rights and the knowledge of historical truth, a thesis that guided her along the paths of social sciences, of her Afro-diasporic studies for the achievement of justice and equality. Her work should be a reference in the history of anti-racism and Afro-feminism in contemporary Cuba, socio-ideological tendencies to which Dr Oquendo dedicated an important part of her intellectual work and militant activism.

Keywords. Maroonage, maroon resistance, female maroonage, palenque, afrofeminism.

¹ Historiadora. Profesora Auxiliar. Investigadora Agregado. Especialista en fuentes sobre la presencia africana, activista. Ha cursado el Diplomado en las Religiones de origen africano y Escuela Taller para archiveros iberoamericanos en Alcalá de Henares. España. Trabajó durante 25 años en el Archivo Nacional de Cuba donde dirigió 3 proyectos de investigación archivísticos sobre fuentes relativas a la esclavitud en Cuba. Fue durante 7 años Secretaria del Consejo Científico del Archivo Nacional y miembro del Consejo Editorial del Boletín del Archivo Nacional. Trabajó como profesora coordinadora de Proyecto en el Consorcio de Universidades norteamericanas en el extranjero bajo el auspicio de Casa de las Américas en Cuba (2015-2019). Ha presentado numerosos trabajos en eventos científicos referidos a la temática afrodiáspórica tanto en Cuba (Evento Antropología social y cultural en Casa de África, Wemilere, Universidad de la Habana, entre muchos otros), como en el extranjero Canadá, (Montreal, 2007), EEUU, (Chicago, Indianapolis, 2012) España, (Sevilla, 2017). Ha publicado numerosos artículos en compilaciones de libros y revistas especializadas tanto en Cuba (revista la Jiribilla, revista Mujeres, Boletín del Archivo Nacional, el texto Apuntes cronológicos del Partido Independiente de Color en Cuba (2012) y un artículo en la compilación Breaking the chains foreing the nation, Louisisna, 2019). Es miembro de la Unión de Historiadores de Cuba y del Comité Cubano de la Ruta del Esclavo.



1. A modo de introducción

Por segunda ocasión la Revista Comparative Cultural Studies dedica en espacio para homenajear a la Dra Leyda Oquendo Barrios, historiadora cubana, periodista, profesora, africanista, científica social, activista, quien durante 10 años ofreció sus saberes en la Universidad de Florencia, como profesora del máster de interculturalidad y desde donde pudo realizar un fructífero intercambio intercultural.

Agradezco a su amiga y colega Giovanna Campani, por ofrecerme la oportunidad, en este 15 aniversario de su partida física, de acercarnos a esta mujer adelantada a su tiempo, quien desafió múltiples escollos en su camino, para dejarnos una obra de gran valor teórico y metodológico. Ojalá podamos lograr desde las páginas de esta publicación, la compilación de su obra tan necesaria, como nos hemos propuesto. Hasta entonces, sea este breve comentario un rayo de luz para quien tanto hizo por que vivamos en un mundo más justo.

2. Breve aproximación

A Leyda Oquendo la conocí en 1984, yo me iniciaba en el camino de la investigación científica y ella era una científica social consagrada, especialista en temas de África y su diáspora, jefa de proyecto sobre el Cono Sur africano en el Departamento de África y Medio Oriente, del Centro de Investigaciones de África, Asia y América Latina (CIAAAL), de la Academia de Ciencias de Cuba, del que llegó a convertirse en Directora General. Desde entonces me inspiró por la solidez de su pensamiento y la validez de sus proyecciones. Fue una mujer siempre de vanguardia.

Aproximarnos a su vida y su obra es revisitar una existencia dedicada al ejercicio del Derecho humano al conocimiento de la verdad histórica, tesis que guió su andar por los caminos de las Ciencias Sociales, por la consecución de justicia y equidad, una obra que es parte referencial de la historia del antirracismo y los afro feminismos cubano del siglo XXI, tendencias socio ideológicas a las que la Dra. Oquendo dedicó una parte importante de su quehacer intelectual y de su activismo militante.

La esclavitud es, en la obra de la Dra. Oquendo, el referente para promover valores afrodiáspóricos culturales y resiliente, le permite encontrar las raíces del racismo anti negro que aun padece la humanidad y desde su estudio homologa y rediseña de forma audaz y novedosa las similitudes entre la economía de plantación y el capitalismo. A partir de su estudio demuestra como ambos regímenes como sistemas opresores, se erigen sobre la base de la explotación del hombre por el hombre y engendran desde sus propios mecanismos opresores los cimientos de su destrucción.

Como método utiliza la universalización de las leyes históricas que rigen la disparidad, en la "evolución" de la sociedad humana y sus consecuencias. Llega del pasado al presente y maneja los recursos epistémicos de que dispone para colocar sus convicciones de resistencia cimarrona en la contemporaneidad.

Con su obra se empeña en desmontar las visiones eurocéntricas de la Historia afroamericana, desecha el discurso de la víctima, para dimensionar las rebeldías, de un sector nada despreciable de los africanos y africanas, quienes desde su propio arribo forzoso a tierras americanas y durante los 4 siglos que duró la colonización española en Cuba, muestran su inconformidad a través del Cimarronaje, como proceso individual o colectivo, que es uno de los temas centrales de sus investigaciones.

Desarrolla toda una serie de consideraciones en torno a la figura del cimarrón/a, redefinido por ella, no como el esclavizado/a que huye del amo, sino como él o la que se auto libera, para alcanzar su libertad en los montes, acto que califica como logro humano de dignidad máxima², y como la expresión más genuina de la contradicción esclavo esclavista, conflicto con el que identifica la lucha de clases, dentro del régimen de esclavitud.

Las mujeres fueron objeto especial de su atención en este proceso, consiente de la debilidad de investigaciones que visualizaran a las féminas víctimas del genocidio colonial en el pasado siglo, se propuso penetrar en la naturaleza rebelde de Nosotras y colocarlas como parte de los estudios de género y raza.

El cimarronaje femenino, es la categoría que acuña en su intención de sistematizar y visualizar la participación de las mujeres en las luchas por su emancipación. En sus escritos las nombra rebeldes, las humaniza y las enaltece con sensibilidad y marcado enfoque de género.

Estuvo atenta a la decodificación del lenguaje que somete y enmascara el rol de las mujeres en la Historia, escrita en sentido general con un enfoque masculino, patriarcal y excluyente, mediante lo cual hace valer su propia resistencia a cualquier forma de opresión, en este caso la opresión desde el discurso académico. Mientras el suyo, de alto nivel histórico, teórico y metodológico, es un referente insoslayable al repasar las tendencias más actuales del feminismo, de los feminismos negros: afrodiáspóricos y/o post colonial en Cuba. Aunque estos términos están aún hoy día en franca discusión académica, en la obra de Leyda se vislumbra la influencia de estas corrientes renovadoras y reivindicadoras.

Sus frecuentes viajes por Brasil, República Dominicana, Venezuela, Colombia y México en los años 80s inicio de los 90s del pasado siglo, la pusieron en contacto con mujeres relevantes, feministas caribeñas, Celsa Albert entre ellas, quienes discursaban en estos términos y de los que Leyda también se nutre y le ayudan a reconfigurar y confirmar su pensamiento y ahí está su obra.

Así sus trabajos desde finales de los años 90s tienen un marcado enfoque decolonial y contra hegemónico. Sus discursos fueron no pocas veces incomprensidos, muchas veces polémicos, otras muchas aplaudidos. Uno de ellos, *Reflexiones para un discurso de género. Sobre la historia de la esclavitud femenina en América*, es un tratado reflexivo, cuestionador, feminista, y antirracista, profundamente comprometido, con el pensamiento de los feminismos negros, bien incluyente. Por la actualidad de sus postulados y para conocer desde la propia voz de la Dra. Oquendo la profundidad de su pensamiento, reproduzco íntegramente el texto, que nos acerca a su modo elegante y cuestionador de decir la historia, a la vez que señala un camino reivindicativo y de reparaciones desde el punto de vista, histórico, filosófico, conceptual. Lo comparto convencida de que es un material cuya lectura facilita el cumplimiento del Derecho humano al conocimiento de la verdad histórica. Sean sus propias "*Reflexiones*" las que nos acompañen desde estas páginas a visualizar una parte de su legado y nos la traigan de vuelta más viva que nunca al presente.

² Oquendo Barrios, Leyda. Reflexiones acerca de un discurso de género. Sobre la historia de la esclavitud femenina en América, pág. 12.

Reflexiones para un discurso de género. Sobre la historia de la esclavitud femenina en América

Leyda Oquendo Barrio³

La universalidad masculina del discurso histórico es imposible de obviar en cualquier intento de comunicación. Es tan simple, como que todas, somos ese *hombre-concepto* que se intenta patentizar en la “trascendentalidad” de lo que se dice y hace, en lo que ha sucedido, sucede o sucederá.

Rediseñar tal situación implica cambiar códigos milenarios, lo cual no es imposible, sin embargo hay que tener en cuenta que el hecho magnífico de la palabra está interferido por esa generosa “masculinidad” que trata de someter a su poder absoluto por medios diversos a toda actividad que se realice.

A partir de esa circunstancia expresa el papel de la mujer esclavizada en la etapa de la acumulación originaria capitalista asumiendo la palabra desde posiciones propias del género y la clase oprimida ha sido, es particularmente difícil porque la visión filosófica eurocéntrica es masculina: la palabra es uno de sus vehículos y nosotras somos parte de la llamada cultura occidental conformada en esencia por esos contenidos.

Entonces, ¿quiénes fueron y qué hicieron las esclavas?; ¿a qué contribuyeron en el decursar del tiempo americano, para realizarse en el acto de identidad genética y cultural de esta parte del mundo?

Las interrogantes son infinitas y dramáticas; las respuestas algunas de precisión incuestionable, otras son absolutamente imprecisas. Estas últimas quizás sean las más lacerantes, porque ¿quién definitivamente soy como producto histórico, como mujer americana en lo correspondiente a la categoría conceptual sino preciso el drama que me da origen? soy una figura psicosocial difusa si sólo veo mis pies sobre la tierra, pero ignoro mis raíces y entorno.

¿Qué me compone como historia, ¿a quién debo mi hoy para desde él actuar en consecuencia con mi mañana?

El diálogo interno de una mujer, pese a los esquemas establecidos que le restan seriedad, pocas veces se hace en voz alta y muchos menos ante un auditorio. Sin embargo, en el umbral de un nuevo milenio se rompen cascarones y la voz femenina dice de interrogantes que sólo desde nuestra visión protagónica corresponde formularse como madres, educadoras, trabajadoras, esposas amantes, intelectuales, monjas, prostitutas...pocas veces piratas, bandidas, asesinas...en esta trayectoria hemos sido también esclavas, cimarronas, combatientes...porque la verdad en lo profundo de la condición individual y colectiva de la humanidad es que la contribución de la mujer es la del amor en que hemos transformado el dolor para dar vida por encima de todo, por eso la esclavitud femenina tiene entre sus componentes el aporte de las esclavas a esa realidad sensible en la sociedad americana.

Esclavas aborígenes

El marco especulativo es escenario donde puede vislumbrarse la imagen de la esclava autóctona; la brutalidad capitalista la atrapa, viola, asesina; sabemos que ella es madre

³ Doctora en Ciencias. Investigadora Titular Archivo Nacional de Cuba.

de los primeros “bastardos y bastardas” del Nuevo Mundo. Ella resistió la violencia como su hermano étnico pero fue “vientre cuna y gran suicida”.⁴

Entonces, ¿cuántos hijos se le murieron dentro, cuántos fuera? ¿Cuántos le arrancaron de sus brazos, ¿cuántos sobrevivieron?

¿Pudo realmente ser madre la esclava indígena, particularmente la caribeña? ¿Qué sucedió a las primeras mujeres de ese mundo transido de dolor de la “conquista y colonización”?

A la reflexión hecha con mesura para la cual la documentación es fuente indirecta aunque útil, ellas son: infinito pesar, gestantes atropelladas, y por supuesto, son rebeldía que parece leyenda, hay un nombre cimero la gran Anacaona, casica quisqueyana, cimarrona de fuente acometida, que en desafío insurreccionó su entorno. Estamos urgidas y urgidos de revalorar las fuentes primarias en busca de referencias indicios para rehabilitar el perfil de la esclava indígena. Hay un silencio que parte de la imposición tendenciosa de una visión de género de los, (las), que han escrito la historia; ellos ellas, nosotras muchas veces somos cómplices inconscientes del conjunto de falsedades que constituyen gran parte de la información referente a esta temática, sin embargo, la verdad está en el tiempo, la esclavitud de taínos siboneyes araucas, aztecas, huelches, iroquesas... es un grito presente, aún enmascarado en parte, pero captable al oído receptivo. Hay que reunir datos dispersos, leer entrelineas, interpretar expresiones “manidas”, cuyo mensaje oral puede ser revelador, para ello es necesario romper códigos eurocéntricos que utilizan o masculino como símbolo de contenidos generales con lo cual en la práctica se desconoce la participación femenina en casi todo tipo de acción histórica.

Visto esto con claridad, vencido el mito, emergerá la imagen de la mujer indígena esclavizada en América, su lucha, su amor, su sacrificio, su holocausto, no pueden ser espacios de silencio. Ellas deben alcanzar las magnitudes de realidad histórica que le corresponden en este presente configurador de percepciones más sensibles y científicas.

Esclavas africanas

La reproducción natural de la esclavitud creó este nuevo ser con su correspondiente conciencia social, en tierras de América. Mujeres que nacían esclavas cuto status etnorracial era disímil. Las esclavas criollas hablaban como lengua propia la de la cultura dominante, a un buen por ciento de ellas le corría por las venas sangre de los depredadores. Hábitos y recuerdos de la cultura de la que mayoritariamente provenía su clase socia les era transmitido por la práctica oral, su cotidianidad no tenía la experiencia del barco negrero, ni la remembranza de su tierra madre de vivencia independiente como sus predecesores y coetáneas procedentes de África.

Probablemente la esclava criolla pudo tener mecanismos de adaptación a las condiciones de cautiverio, que no tenían las africanas. Se les llamaba negras ingenuas mientras que a estas últimas, durante un periodo inicial y no reglamentad de estadía, se le denominaba bozales. Las criollas no obstante sobre todo las esclavas urbanas estaban capacitadas para reconocer su posición relativa en la sociedad en que habían nacido y

⁴ Por cierto suicida es término femenino en español, pero se aplica a hombres y mujeres ¿será que en el fondo del tiempo –desde la génesis de la lengua- este tipo de muerte es fundamentalmente femenina? Secretos lingüísticos que son indicios a seguir.

de la que formaban parte. Por ejemplo cuando las esclavas jornaleras de a Habana, tenían una relativa movilidad autónoma atendiendo a los menesteres comerciales y domésticos de que fueran capaces, autorizadas por sus amos, en tanto y en cuanto le proporcionaren a los (las) mismos tres reales y medio en tiempos normales y cinco o hubieran flotas o galeones.

Ya desde 160 se refiere que estas esclavas tenían ese status y muchas de ellas hábiles para el negocio se hicieron libres y consolidaron ciertas “riquezas”, incluso fueron poseedoras de algunos esclavos como puede leerse en documentos testamentarios. La jornalera era una mujer “trabajadora”, incluso “empresaria”, se buscaba la vida como podía incluido el ejercicio de la prostitución, como claramente dan a entender algunas fuentes por supuesto que muchas africanas traídas muy jóvenes debieron ser también jornaleras, pero la criolla se encontraba en el ambiente propio.

La esclava criolla fue medio hermana de sangre de señoritas y señoritos; también hermana de leche y madre de algunas de ellos. No es suposición o falta de razón, asumir que eran las preferidas en las casas de viviendas, como juguetes y acompañantes, por ende compartieron intimidades, vieron diferencias y debilidades. Las esclavas criollas urbanas tuvieron que ser más asimiladas a la cultura de la cual eran parte, que las africanas, sin embargo, el hecho colonialista-esclavista, funcionó también para ellas, así que no debieron estar exentas de violaciones, ultrajes y compraventa. También les arrancaron el vástago concebido por la fuerza o por amor; por tanto fueron codificadas, como todas sus iguales de clase. Y como ellas también afirmaron su condición y dignidad en la ascendencia que alcanzaron en el inconsciente colectivo de la presencia humana en América. La esclava criolla es, por lo regular esa negra amada y “pintoresca” en algunos casos, que crio a los amitos y amitas les enseñó a comer, a reír, poblando su conciencia de referencias en cuanto a formas de belleza, textura, ritmos, pensamientos. Ética y estética afroamericana fue conformándose en una interacción espontánea, enjundiosa, vital y secreta. La esclava criolla marca la identidad de esta parte del mundo como ente dinámico tanto en el ámbito genético como en el cultural.

No es simplemente que dé lugar y sea ella misma en gran medida lo que afirmaban los gallegos en Cuba que era su máxima creación. Las mulatas, como si se auto engendrarán ya que se asumían como progenitores únicos, sino que son las esclavas criollas, a no dudarlo, las cómplices activas y promotoras del “blanqueamiento”, para salvar a su descendencia.

La alta sociedad criolla latinoamericana del siglo XVII en lo adelante debiera hacer un monumento en cada una de nuestras capitales a estas mujeres negras y mestizas que proviniendo del fondo llegan a la superficie de sociedades racistas coloniales y vencen generación a generación; apoderándose del status del dominador; por supuesto esto conllevó a riesgos de muerte para ellas que fueron ocultadas, sepultadas nuevamente en las sombras del abismo del cual habían emergido, aunque ahora de forma diferente porque ellas están como “diluidas” pero son identidad.

La esclava criolla es catalizadora en su condición natural de asimilada. El siglo XIX cubano es una excelentísima muestra a estudiar en cuanto a la evolución y resultado de la criolla esclava, pienso que falta un estudio coherente de esa entidad histórica cuyo verdadero papel social aún está tapiado. Las urbes de toda América pudieran ser áreas de investigación de esta apasionante temática.

Esclavas chinas y blancas

Miseria y olvido rodean también a la esclavizada mujer asiática, china, o filipina, que arribó hace algo más de siglo y medio a costas americanas en condición de trabajadora contratada, culíes cuya función era la misma que las esclavas africanas y criollas. Se enmascaraba su condición de total enajenación, con una paga que no pasó jamás de cuatro pesos, no bien precisado en cuanto a si eran mensuales o anuales. Es cierto que su entrada no fue masiva, según fuentes escritas pero si bien las cantidades no parecen al reporte historiográfico, como alarmantes, la calidad del hecho esclavista es de idéntica sustancia: infinito sufrimiento, espantoso desarraigo, castigos, violaciones...

Cuánto hay que subrayar la brutalidad esclavista cuya denuncia en este caso apenas ha podido enarbolarse como ejemplo. Sin embargo, valga la referencia para constatar cuánto hay de silenciado hay aun del ser femenino y su existencia en Cuba y América.

En el marco de la reflexión al desgarrar la memoria histórica masculinizada, brota la imagen de la mujer europea esclava en América. No se trata de la mestiza casi blanca nacida en barracones, haciendas o sensalas, sino de la posible enganche; la hembra, el lado femenino de los trabajadores contratados por el colonialismo francés para sus colonias del Caribe. ¿No hubo mujeres?... ¿Es cierto que sólo se tratan europeas prostitutas a América o candorosas doncellas consagradas al esposo? La epopeya americana, como la del mundo entero, tiene flojo el lado femenino.

Cimarronas

De las esclavas surgieron las cimarronas, por eso las hubo indígenas, africanas criollas...pienso que también chinas y blancas. Es decir el cimarronaje es consecuencia de la esclavitud.

¿Qué es una cimarrona?

Nuevamente se abren mil interrogantes frente a esa pregunta, que tiene que ver, por una parte con circunstancias, épocas, lugares, procedencias, etc.; en tanto que por otra se relacionan como visión filosófica del mundo; visión de clase, de género y raza; nivel intelectual, talento, y sobre todo acceso a información que permita acumular material para la reflexión.

El cimarronaje es convertido per se; no ha podido ser ignorado, pero ha sido dada su magnitud en tiempo espacio poco tratado. Hay investigadores e investigadoras del tema de tendencias ideológicas disímiles. Algunos lo ven como figura delictiva, otros entre ellos yo misma, logro humano de dignidad máxima, así lo afirma y demuestra el maestro de historiadores José Luciano Franco.

Particularmente el cimarronaje femenino es de esas actividades que muestran a la mujer en su dimensión paradigmática.

Las cimarronas no tienen limitantes convencionales, son guerrilleras que machete en mano abren brechas o cortan cabezas si ellos es necesario para la sobrevivencia. Ellas enfrentaron todo: persecución, matanzas, mutilaciones. Hicieron cobijas en ciénagas y cuevas; formaron parte activa de cuadrillas volantes que atacaban haciendas; libertaban esclavos, comandaron guerrillas. Pero también fueron madres, educadoras, agricultoras, oficiantes religiosas, conocedoras de misteriosos ritos donde las fuerzas ancestrales ejercían su mágica presencia en mitos de unidad y firmeza que contribuían a uniformar conglomerados etnoculturales de procedencia diversa.

Los palenques, manieles, mocambos, cumbes, quilombos, etc. fueron pueblos libres, zonas en que las mujeres alcanzaron niveles de igualdad y supremacía. Creo firmemente en la necesidad de conocer, de investigar, de asumir el cimarronaje femenino como indicio y muestra de una realidad distinta, y de una lucha aun no terminada de la mujer por la justicia y la libertad, en cualquier parte y época del mundo. Siento que el cimarronaje femenino es una categoría de combate actual.



Fig. 1: Leyda Oquendo Barrio. Imágenes cedidas por Giovanna Campani.

Book reviews

Yanomani, l'esprit de la forêt, Bruce Albert e Davi Kopenawa. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2022**Yanomani, the spirit of the forest, Bruce Albert & Davi Kopenawa. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2022**GIOVANNA CAMPANI¹

*“Le Brésil représente l'expérience la plus importante de ma vie, à la fois par l'éloignement, le contraste, mais aussi parce qu'il a déterminé ma carrière. Je ressens à l'égard de ce pays une dette très profonde.”*² Claude Lévi Strauss fece questa dichiarazione in una intervista al quotidiano francese Le Monde nel febbraio del 2005, quando l'antropologo aveva già 97 anni.

Arrivato in Brasile nel 1935, Claude Lévi-Strauss, come tanti antropologi dell'epoca, aveva una sorta di fantasma, quello di incontrare una popolazione ancora vergine da ogni influenza occidentale. La sua prima missione si svolse presso i Caduveo e i Bororo, che erano stati visitati da diverse spedizioni antropologiche. Un terreno molto più vergine fu invece rappresentato dai Nambikwara che avevano sì avuto contatti con operai, soldati e i funzionari brasiliani incaricati di costruire una linea telegrafica, ma non con antropologi interessati ad una conoscenza sistematica della loro cultura.

Comparando il suo incontro con il Brasile degli anni trenta con la situazione odierna, Levi Strauss afferma: *“Alors, bien entendu, l'ethnographie ne sera plus jamais celle que j'ai pu encore pratiquer de mon temps, où il s'agissait de retrouver des témoignages de croyances, de formations sociales, d'institutions nées en complet isolement par rapport aux nôtres, et constituant donc des apports irremplaçables au patrimoine de l'humanité. Maintenant, nous sommes, si je puis dire, dans un régime de "compénétration mutuelle". Nous allons vers une civilisation à l'échelle mondiale.”*³

La “compénétration mutuelle” è al cuore del volume “Yanomani. L'esprit de la forêt”, scritto a due mani dall'antropologo francese Bruce Albert, “attivista etnografico” per quasi cinquant'anni, e da Davi Kopenawa, sciamano e rappresentante della popolazione Yanomami, che abita un vasto territorio -essenzialmente foresta- nel Nord-ovest del Brasile⁴. Legati da una lunga amicizia, Bruce Albert e Davi Kopenawa sono anche autori di *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami* (Plon, 2010).

Impegnato da tempo nella difesa della foresta tropicale e delle sue popolazioni, nel

¹ Università di Firenze.

² https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/02/21/claude-levi-strauss-grand-temoin-de-l-annee-du-bresil_398992_3246.html.

³ https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/02/21/claude-levi-strauss-grand-temoin-de-l-annee-du-bresil_398992_3246.html.

⁴ <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-davi-kopenawa-yanomami>.

1978, Bruce Albert ha partecipato, assieme alla fotografa Claudia Andujar, alla fondazione dell'ONG, Comissão Pró-Yanomami (CCPY), che ha ottenuto nel 1992 il riconoscimento legale della *Terra Indígena Yanomami*, territorio un po' più grande che il Portogallo. Ricordiamo che la foresta amazzonica è un "bioma-continente" di 6,5 milioni di chilometri quadrati, dieci volte la Francia, ripartito su nove paesi latino-americani e rappresenta la metà delle foreste tropicali umide del pianeta.

Il libro, *Yanomami. L'Esprit de la forêt* (Actes Sud-Fondation Cartier) raccoglie in diciassette capitoli gli scritti di Bruce Albert e Davi Kopenawa, tratta della storia degli scambi intellettuali tra gli autori e gli artisti yanomani che hanno presentato le loro opere alla *Fondation Cartier pour l'art contemporain*⁵, una prima volta nel 2003, e prosegue con una riflessione sulla cosmogonia e la prospettiva sciamanica degli Yanomami, le immagini e i suoni della foresta amazzonica, la complessità della sua biodiversità e la minaccia di distruzione.

All'origine della mostra e del libro, vi è un progetto culturale a cui Bruce Albert e Davi Kopenawa hanno lavorato per anni: la scuola di lingua yanomami, scrittura inventata a partire dall'alfabeto latino. In una intervista alla rivista *Philosophie magazine*, del luglio 2022, Bruce Albert racconta: "*Nous avons ainsi essayé de montrer aux jeunes Yanomami que leur langue n'était pas destinée à tomber aux oubliettes, qu'elle demeurerait un outil formidable de connaissance, capable non seulement de conserver leurs traditions, mais encore d'intégrer toutes les nouveautés venues du monde extérieur. Nous avons ainsi élaboré des manuels d'alphabétisation, de mathématiques et de santé, des modes d'emploi informatiques et des traductions de textes légaux, etc. Ce processus a donné lieu à l'invention de nombre de néologismes, utiles pour comprendre le monde des Blancs et y défendre leurs droits, mais aussi pour renforcer l'usage de la langue yanomami.*"⁶

Alcuni allievi di queste scuole sono diventati artisti come Joseca, a cui è consacrato un capitolo del libro, ed hanno affrontato nuovi strumenti d'espressione- una sorta di "lingua franca" visuale. Quella nuova generazione di artisti nativi americani rivendica le proprie tradizioni, in un dialogo con gli sciamani e riadattandole come momento di un dialogo permanente con i bianchi; dialogo da cui dipende la sopravvivenza del popolo e il riconoscimento dei loro diritti. "*Joseca a choisi de transposer le "voir/savoir" des anciens chamans yanomani a partir d'une optique en partie adapté au regard des Blancs (...), mais son inspiration. 'est pas moins fidèle à la cosmologie qu'il s'efforce de représenter.*" (Albert B. and Kapenava D., 2022, pag.116)

I testi del volume e le opere d'arte rappresentate illustrano quella che è la concezione del mondo delle popolazioni della foresta amazzonica per le quali tutti gli esseri viventi condividono un fondo comune con l'umanità. Tutto ciò che esiste è dotato di pensiero, sensibilità e intenzionalità. Le differenze esistono solo nell'aspetto fisico. Secondo questo modello, tutti i popoli viventi convivono tra loro, "in buona intesa", secondo rapporti di scambio o di ostilità che gli sciamani hanno il dono di orchestrare come tanti diplomatici cosmologici. Questa coesistenza non gerarchica costituisce dunque la

⁵ La prima mostra "Yanomami, lo spirito della foresta" si è tenuta nel 2003, a Parigi, grazie al direttore della Fondazione Cartier, Hervé Chandès, che è, secondo Bruce Albert, un uomo di notevole curiosità e apertura mentale, che da oltre vent'anni nutre un sincero e profondo interesse per l'ecologia e le popolazioni indigene.

⁶ <https://www.philomag.com/philosophes/bruce-albert>.

Josephine Robert, entretien avec Bruce Albert: "les chamans, diplomates cosmologiques", in *Philosophie magazine*, 02 juillet 2022.

garanzia della durabilità del comune mondo terrestre.

Per il principio dello sciamanesimo, non esiste un'identità ontologica fissa in questo universo comune. "Nel primo tempo" c'era una "umanità" indistintamente umana e animale (o vegetale), che poi è declinata secondo diversi processi di speciazione fino a costituire i vari popoli viventi di oggi. Di conseguenza, in queste società, sono gli animali (e le piante) che discendono dagli uomini e non il contrario, come per noi. Lo sciamanesimo si riferisce a questo tempo primordiale come a una dimensione parallela sempre soggiacente da cui attinge i suoi poteri "abbattendo" e "danzando" le immagini di questi primi antenati umani, animali o vegetali.

Il libro crea una sorta di viaggio immaginario in un mondo liberato dal nostro antropocentrismo, dalla nostra grande divisione tra Natura e Cultura e dai confini che la nostra tradizione ha arbitrariamente tracciato tra umani e "altro dall'umano" nella prospettiva di reinventare un non-umano convivenza terrestre non gerarchica tra tutti gli esseri viventi, umani e non.

Più sprofondiamo nella catastrofe climatica ed ecologica, più scopriamo il fondamentale valore euristico di questa ontologia non gerarchica. Inoltre, questo modello "acentrico" si basa su un'osservazione millenaria, umile e molto penetrante dei mondi viventi e delle loro complesse relazioni che le nostre scienze più avanzate sono in grado di scoprire solo ora, con l'inizio del declino ancora recente, del nostro antropocentrismo. Piante e alberi sono stati relegati per duemila anni in fondo alla scala vivente ed è solo da poco più di vent'anni che la botanica occidentale comincia a rendersi conto che gli alberi sono esseri viventi complessi.

Allo stesso tempo, le foreste del mondo sono sempre più vittime della deforestazione agricola e dei mega incendi. Gli Yanomani hanno vissuto per migliaia di anni nella foresta pluviale che osservano quotidianamente da generazioni. Senza voler mettere in luce la "prescienza" del sapere dei popoli della foresta, è dunque tempo di riconoscere in loro almeno una "scienza del concreto" che spesso ci manca.

***Yanomani, l'esprit de la forêt*, Bruce Albert e Davi Kopenawa. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 2022**

GIOVANNA CAMPANI⁷

*"Le Brésil représente l'expérience la plus importante de ma vie, à la fois par l'éloignement, le contraste, mais aussi parce qu'il a déterminé ma carrière. Je ressens à l'égard de ce pays une said très profonde."*⁸ Claude Lévi Strauss hizo esta afirmación en una entrevista con el diario francés Le Monde en febrero de 2005, cuando el antropólogo ya tenía 97 años.

Al llegar a Brasil en 1935, Claude Lévi-Strauss, como muchos antropólogos de la época, tuvo una especie de fantasma, el de encontrarse con una población aún no tocada por ninguna influencia occidental. Su primera misión tuvo lugar entre los Caduveo y los Bororo, que habían sido visitados por diversas expediciones antropológicas. En cambio, un terreno mucho más virgen estaba representado por los

⁷ Universidad de Florencia.

⁸ https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/02/21/claude-levi-strauss-grand-temoin-de-l-annee-du-bresil_398992_3246.html.

Nambikwara que habían tenido contactos con trabajadores, soldados y funcionarios brasileños encargados de construir una línea de telégrafo, pero no con antropólogos interesados en un conocimiento sistemático de su cultura.

Comparando su encuentro con Brasil en la década de 1930 con la situación actual, Levi Strauss afirma: *“Alors, bien entendu, l’ethnographie ne sera plus jamais celle que j’ai pu encore pratiquer de mon temps, où il s’agissait de retrouver des témoignages de croyances, de formations sociales, d’institutions nées en complet isolement par rapport aux nôtres, et constituant donc des apports irremplaçables au patrimoine de l’humanité. Maintenant, nous sommes, si je puis dire, dans un régime de ‘compénétration mutuelle’. Nous allons vers une civilisation à l’échelle mondiale”*⁹.

La *“compénétration mutuelle”* está en el corazón del volumen *“Yanomani. L’esprit de la forêt”*, coescrito por el antropólogo francés Bruce Albert, “activista etnográfico” durante casi cincuenta años, y por Davi Kopenawa, chamán y representante de la población Yanomami, un pueblo que habita un vasto territorio - esencialmente bosque - en el noroeste de Brasil¹⁰. Unidos por una larga amistad, Bruce Albert y Davi Kopenawa son también los autores de *“La Chute du ciel. Paroles d’un chaman yanomami”* (Plon, 2010).

Comprometido durante mucho tiempo con la defensa de la selva tropical y sus poblaciones, en 1978, Bruce Albert participó, junto con la fotógrafa Claudia Andujar, en la fundación de la ONG Comissão Pró-Yanomami (CCPY), que en 1992 obtuvo el reconocimiento legal de la Terra Indígena Yanomami, un territorio un poco más grande que Portugal. Recordamos que la selva amazónica es un “bioma-continente” de 6,5 millones de kilómetros cuadrados, diez veces el tamaño de Francia, repartidos en nueve países latinoamericanos y que representan la mitad de los bosques tropicales húmedos del planeta.

El libro, *Yanomami. L’Esprit de la forêt* (Actes Sud-Fondation Cartier) reúne los escritos de Bruce Albert y Davi Kopenawa en diecisiete capítulos, que tratan la historia de los intercambios intelectuales entre autores y artistas yanomamis que presentaron sus obras en la Fondation Cartier pour l’art contemporain, por primera vez en 2003¹¹, y continúa con una reflexión sobre la cosmogonía y perspectiva chamánica de los yanomami, las imágenes y sonidos de la selva amazónica, la complejidad de su biodiversidad y la amenaza de destrucción.

En el origen de la exposición y del libro hay un proyecto cultural en el que Bruce Albert y Davi Kopenawa trabajan desde hace años: la escuela de lengua yanomani, una escritura inventada a partir del alfabeto latino. En una entrevista con la revista Philosophie, de julio de 2022, Bruce Albert cuenta: *“Nous avons ainsi essayé de montrer aux jeunes Yanomami que leur langue n’était pas destinée à tomber aux oubliettes, qu’elle demeurait un outil formidable de connaissance, capable non seulement de conserver leurs traditions, mais encore d’intégrer toutes les nouveautés venues du monde extérieur. Nous avons ainsi élaboré des manuels d’alphabétisation, de mathématiques et de santé, des modes d’emploi informatiques et des traductions de textes légaux, etc. Ce processus a*

⁹ https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/02/21/claude-levi-strauss-grand-temoin-de-l-annee-du-bresil_398992_3246.html.

¹⁰ <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-davi-kopenawa-yanomami>.

¹¹ La primera exposición *“Yanomami, el espíritu de la foresta”* fue organizada en 2003, a París por el director de la Fundación Cartier, Hervé Chandès, que es, según Bruce Albert, hombre curioso y abierto, profundamente apasionado por la ecología y los pueblos indígenas.

donné lieu à l'invention de nombre de néologismes, utilis pour comprendre le monde des Blancs et y défendre leurs droits, mais aussi pour renforcer l'usage de la langue Yanomami. ¹²

Algunos alumnos de estas escuelas se han convertido en artistas como Joseca, a quien se dedica un capítulo del libro, y han abordado nuevas herramientas de expresión, una suerte de "lingua franca" visual. Esa nueva generación de artistas nativos americanos reivindica sus propias tradiciones, en diálogo con los chamanes y readaptándolos como un momento de diálogo permanente con los blancos; diálogo del que depende la supervivencia de los pueblos y el reconocimiento de sus derechos. "Joseca a choisi de transposer le "voir/savoir" des anciens chamans yanomani a partir d'une optique en partie adapté au consider des Blancs (...), mais son inspiration. 'est pas moins fidele à la cosmologie qu'il s'efforce de représenter'. (Albert B. y Kapenava D., 2022, p.116)

Los textos del volumen y las obras de arte representadas ilustran cuál es la concepción del mundo de las poblaciones de la selva amazónica por lo que todos los seres vivos comparten un fondo común con la humanidad. Todo lo que existe está dotado de pensamiento, sensibilidad e intencionalidad. Las diferencias existen sólo en el aspecto físico. Según este modelo, todos los pueblos vivos coexisten entre sí, "en buen entendimiento", según relaciones de intercambio u hostilidad que los chamanes tienen el don de orquestar como tantos diplomáticos cosmológicos. Esta convivencia no jerárquica constituye por tanto la garantía de la perdurabilidad del mundo terrestre común.

Para el principio del chamanismo, no existe una identidad ontológica fija en este universo común. "En el primer tiempo" hubo una "humanidad" indistintamente humana y animal (o vegetal), que luego declinó según diversos procesos de especiación hasta constituir los diversos pueblos vivos de hoy. En consecuencia, en estas sociedades, son los animales (y las plantas) los que descienden de los hombres y no al revés, como para nosotros. El chamanismo se refiere a este tiempo primordial como una dimensión paralela siempre subyacente de la que extrae sus poderes al "cortar" y "bailar" las imágenes de estos primeros ancestros humanos, animales o vegetales.

El libro crea una especie de viaje imaginario en un mundo liberado de nuestro antropocentrismo, de nuestra gran división entre Naturaleza y Cultura y de los límites que nuestra tradición ha trazado arbitrariamente entre humanos y "otros que humanos" con el objetivo de reinventar una convivencia no-jerárquica humana terrestre entre todos los seres vivos, humanos y no.

Cuanto más profundizamos en la catástrofe climática y ecológica, más descubrimos el valor heurístico fundamental de esta ontología no jerárquica. Además, este modelo "acéntrico" se basa en una observación milenaria, humilde y muy penetrante de los mundos vivos y sus complejas relaciones que nuestras ciencias más avanzadas sólo son capaces de descubrir ahora, con el comienzo de la decadencia aún reciente, de nuestro antropocentrismo. Las plantas y los árboles han sido relegados al fondo de la escala de vida durante dos mil años y solo hace poco más de veinte años que la botánica occidental ha comenzado a darse cuenta de que los árboles son seres vivos complejos.

Al mismo tiempo, los bosques del mundo son cada vez más víctimas de la tala agrícola y los megaincendios. Los Yanomami han vivido durante miles de años en la selva tropical

¹² <https://www.philomag.com/philosophes/bruce-albert>.

Josephine Robert, entrevista con Bruce Albert: "Les chamans, diplomates cosmologiques", in Philosophie magazine, 02 juillet 2022.

que han observado diariamente durante generaciones. Sin querer destacar la "presciencia" del saber de los pueblos de la selva, es pues hora de reconocer en ellos al menos una "ciencia de lo concreto" de la que muchas veces carecemos.



Fig. 1: Imágenes cedidas por Marcello Casoni.



Fig. 2: Davi Kopenawa Yanomami. Imagen realizada y cedida por Elias Palidda.



Fig. 3: Dibujos inspirados para las fotos de Sebastiao Salgado en l'Exposicion Amazonia, Milan (<https://salgadoamazonia.it>). Imágenes realizadas y cedidas por Elias Palidda.