

Rodrigo Cantos Savelli Gomes

**CHIQUINHA GONZAGA EM DISCURSO:
NARRATIVAS SOBRE VIDA E OBRA DE UMA ARTISTA
BRASILEIRA**

Tese submetida ao Programa de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) para a obtenção do Grau de Doutor em Antropologia.
Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gomes, Rodrigo Cantos Savelli
Chiquinha Gonzaga em discurso : narrativas sobre
vida e obra de uma artista brasileira / Rodrigo
Cantos Savelli Gomes ; orientador, Rafael José de
Menezes Bastos, 2018.
366 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Etnomusicologia. 3.
Educação. 4. Estudos de Gênero. 5. Música
Brasileira. I. Menezes Bastos, Rafael José de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Rodrigo Cantos Savelli Gomes

**CHIQUINHA GONZAGA EM DISCURSO: NARRATIVAS
SOBRE VIDA E OBRA DE UMA ARTISTA BRASILEIRA**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Antropologia” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Florianópolis, 07 de dezembro de 2018.

Prof. Rafael Victorino Devos, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Rafael José de Menezes Bastos, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Maria Eugênia Dominguez, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Vânia Zikan Cardoso, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Márcia Ramos de Oliveira, Dr.^a
Universidade do Estado de Santa Catarina

Este trabalho é dedicado à memória de
Maria Ignez Cruz Mello (MIG).

AGRADECIMENTOS

Sou grato pelo dom da vida e aos amigos que permitiram eu fazer parte de suas vidas, mas acima de tudo, sou grato a Deus por me conceder tudo isso.

Agradeço imensamente à Geny, minha mãe, que me mostrou o valor do estudo, confiou e investiu em meu potencial, tornando tudo mais fácil e prazeroso em minha vida. Ela é uma das minhas grandes referências, desafiou os padrões sociais e morais estabelecidos pela sociedade, tomou as rédeas de seu destino, assim como fez Chiquinha Gonzaga.

Ao meu pai, Edson, pelo interesse no tema da minha investigação. Contribuiu regularmente com informações coletadas em sebos, antiquários e páginas da internet, sem contar os inúmeros palpites certos. Sua colaboração tornou o caminho menos solitário e muito mais divertido.

À minha esposa Priscila, pelo apoio e incentivo manifesto no amor, carinho e paciência na atenção dividida com a pesquisa.

Ao meu professor e orientador Rafael, pela leveza com que conduziu a orientação da pesquisa, ao mesmo tempo, com tamanha densidade teórica, mostrando que leveza e densidade não são incompatíveis.

Também agradeço aos membros da banca de qualificação e defesa, Acácio Piedade, Maria Eugênia Dominguez, Vania Cardoso, Márcia Oliveira, Vânia Müller, que contribuíram importantes sugestões, indicações de bibliografia e direcionamentos.

Agradeço à saudosa professora Mig (*in memoriam*) que me despertou para a importância do estudo das relações de gênero na música. Após dez anos de sua partida, seus direcionamentos seguem me inspirando, resultando nesta tese de doutorado.

Agradeço aos colegas do curso de doutorado, aos colegas do grupo de pesquisa MUSA da UFSC, e do grupo de pesquisa MUSICar da UDESC, pelas oportunidades de apresentar o andamento da pesquisa, pelas trocas de saberes e experiência, pelo crescimento em conjunto.

Agradeço a Prefeitura Municipal de Florianópolis por ter concedido licença remunerada para dedicar-me ao curso de doutorado. Agradeço aos amigos e colegas de trabalho da Prefeitura em especial aqueles que também se engajaram em cursos de pós-graduação e que acompanharam de perto a trajetória da pesquisa.

Agradeço ao Instituto Moreira Salles pela generosidade em me conceder livre acesso a Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, em especial, a Fernando Krieger e Bia Paz Leme, sempre prestativos e amáveis.

Agradeço às instituições e seus respectivos funcionários que facilitaram o acesso aos documentos, como a Casa do Choro, Fundação Cultural Banco do Brasil, Biblioteca Nacional, Biblioteca da UFRJ, Biblioteca da UNIRIO, Museu da Imagem e do Som, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Às pessoas que me concederam algumas horas de seu tempo para uma entrevista e/ou conversa durante o trabalho de campo como, Maria Teresa Madeira, Leandro Braga, Clara Sverner, Sérgio Santos, Henrique Cazes, Maurício Carrilho.

Agradeço à UFSC, ao PPGAS, ao PROAP e a CAPES, por terem me concedido auxílio financeiro para a pesquisa de campo e para participar de eventos na área da etnomusicologia.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em uma Análise do Discurso sobre Chiquinha Gonzaga e sua produção artística com objetivo de examinar como operam os dispositivos de controle e exercício de poder nos discursos sobre a música brasileira. Parto da prerrogativa que os discursos que qualificam a vida e a obra de Chiquinha Gonzaga estão imersos em negociações de gênero, assim como de raça, classe, geração, entre outros marcadores sociais. Sendo assim, problematizo os regimes de conhecimento, situando-os como processos sociais envoltos em relações de poder, hierarquia e ideologias. Aponto neste trabalho como a verdade e a realidade são constituídas discursivamente por visões de mundo e interesses específicos. Discuto não só o que se fala sobre música e o universo musical, mas o que a música pode nos dizer enquanto narrativa, ou seja, a música enquanto texto social, portanto, tomo o discurso musical como um domínio do saber e um lugar de exercício de poder. A postura epistemológica e metodológica desta investigação adotou uma perspectiva interdisciplinar envolvendo Antropologia, Etnomusicologia, Literatura, História, Estudos Culturais e Educação. A maior parte dos discursos sobre Chiquinha Gonzaga e sua arte se situam no domínio das “narrativas biográficas”. Por esta razão, os discursos foram problematizados pelas noções de “escritas de si”, “biografia”, “autobiografia” e “biografema”, assim como as distintas concepções que qualificam um “autor”, um “escritor” e uma “obra”. Outro aspecto que se sobressaiu é que a maior parte dos discursos foi produzido por mulheres. Isso colocou em questão uma literatura feminina e uma literatura de mulheres que escrevem sobre mulheres, sobre o universo feminino, sobre feminismos. Além disso, parte da literatura está comprometida com a formação da identidade, transmissão de valores e ideais, com o disciplinamento de condutas, muitas vezes com propósitos pedagógicos. Ao mesmo tempo em que os discursos sobre Chiquinha combatem certas desigualdades e opressões, problematizam paradigmas sociais a ser superados – especialmente por focar na trajetória de uma mulher que rompeu com os padrões sociais – eles também sustentam aparados ideológicos e teóricos que solidificam estereótipos, naturalizam desigualdades e opressões sob o manto da normalidade e neutralidade. As narrativas biográficas se apresentaram como local privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentido, um domínio de produção de verdades, um importante dispositivo de saber-poder imbricado em tensões políticas e epistemológicas.

Palavras-chave: 1. Análise do Discurso. 2. Relações de Gênero. 3. Música Brasileira. 4. Etnomusicologia. 5. Educação.

ABSTRACT

This study consists of a Discourse Analysis about Chiquinha Gonzaga and her artistic production, with the aim of examining the ways in which mechanisms of control and exercise of power operate in discourses about Brazilian music. It is supported on the assumption that the discourses that qualify the life and work of Chiquinha Gonzaga are immersed in negotiations of gender, as well as race, class, and generation, among other social markers. Thus, the study problematizes regimes of knowledge, situating them as social processes involved in relations of power, hierarchy and ideologies, pinpointing how truth and reality are constituted in discourse through world views and specific interests. I discuss not only what is said about music and the musical universe, but also what music can tell us as a narrative, that is, music as social text. Therefore, musical discourse is considered a domain of knowledge and a place for exercising power. The epistemological and methodological standpoint of this study is interdisciplinary, involving Anthropology, Ethnomusicology, Literature, Cultural Studies and Education Studies. Most discourses about Chiquinha Gonzaga and her work are situated in the realm of “biographical narratives”. They were therefore problematized through notions of “self-writing”, “biography”, “autobiography”, and “biographeme”, as well as the various conceptions which qualify an “author”, a “writer” and a “work”. Another aspect that surfaced during research is the fact that most of the discourses were produced by women. This has brought to light the matter of female literature and a literature of women who write about women, about the female universe, about feminisms. Furthermore, part of this literature is compromised by the formation of identity, transmission of values and ideals, and the disciplination of behavior, many times for pedagogical purposes. While the discourses about Chiquinha contest certain inequalities and oppressions, problematize social paradigms to be surpassed – especially since they focus on the path of a woman that has broken social norms –, they also sustain ideological and theoretical apparatuses that solidify stereotypes, and naturalize inequalities and oppressions under the veil of normality and neutrality. Biographical narratives have presented themselves as a privileged place of symbolic production and reproduction of meaning, a domain of production of truths, an important mechanism of power-knowledge imbricated in political and epistemological tensions.

Keywords: 1. Discourse Analysis. 2. Gender Relations. 3. Brazilian Music. 4. Ethnomusicology. 5. Education Studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tela de meu computador pessoal durante consulta ao acervo do IMS...	61
Figura 2 - página com recortes de diversos jornais.....	73
Figura 3 - recorte do jornal "O Malho" de 17 jan. 1935.	75
Figura 4 - recorte do jornal "Informações" de 13 jan. 1935.	76
Figura 5 - página do jornal "Correio da Manhã" de 20 jan. 1935.	78
Figura 6 - página do jornal "Diário da Noite" de 09 ago. 1933.	79
Figura 7 - Verso sobre Figner e Chiquinha.....	83
Figura 8 - Partitura da polca intitulada "Francisca Gonzaga", do compositor Arthur Lemos.	88
Figura 9 - Retrato de Mariza Lira	97
Figura 10 - Retrato de uma aluna de Chiquinha Gonzaga.....	98
Figura 11 - foto da Orquestra Sinfônica com inscrições no verso	100
Figura 12 - recorte do jornal "Diário da Noite" de 18 out 1932.	107
Figura 13 - Fotografia do monumento a Francisco Manuel	113
Figura 14 - recorte do jornal "Diário da Noite" de 16 julho 1930.	114
Figura 15 - recorte do jornal "Informações" de 13 jan. 1935.	115
Figura 16 - recorte do jornal "Diário Português" de 24 jan. 1935.....	116
Figura 17 - recorte do jornal "Diário Português" de 24 jan. 1935.....	117
Figura 18 - Recorte do jornal "Correio da Manhã" de 02 fev. 1930.....	119
Figura 19 - recorte do jornal "O Paiz" de 30 jul. 1919.....	122
Figura 20 - Anúncio de venda da partitura Atrahente, 7 fevereiro de 1877.	141
Figura 21 - partitura completa da Edição Viúva Canongia de 1877.....	147
Figura 22 - seção introdutória da partitura "Atrahente".....	151
Figura 23 - Padrão rítmico predominante da seção A. Recorte da clave de fá, compassos 6-7.....	152
Figura 24 - Padrão rítmico predominante da seção B. Recorte dos compassos 23-24.....	153
Figura 25 - Padrão rítmico predominante na seção C. Recorte dos compassos 43, 44 e 45.....	154
Figura 26 - estrutura formal detalhada da partitura "Atrahente", edição Viúva Canongia.....	155
Figura 27 - "Atrahente" com anotações à mão, exclusão e adição de compassos..	157

Figura 28 – Quadro comparativo entre partitura e gravação.....	172
Figura 29 – aceleração de andamento na gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga	173
Figura 30 – Recibo de impressão da série “Alma Brasileira” que consta no acervo do IMS.....	181
Figura 31 – Partitura “Atrahente” da Série “Alma Brasileira”.....	188
Figura 32 – capa das edições de “Atrahente”. Da direita para esquerda: Alma Brasileira, Napoleão & Miguez, Viúva Canongia.....	193
Figura 33 – Recorte de O Radical de 15 de junho de 1932.....	194
Figura 34 – Recorte de Correio da Manhã de 08 de junho de 1932.....	195
Figura 35 – Álbuns produzidos por Clara Sverner com músicas dedicadas integralmente a Chiquinha Gonzaga. Em ordem crescente do ano de lançamento, da esquerda para direita.	200
Figura 36 – estrutura formal da gravação de Clara Sverner. Legenda: rall. (ralentando); a.t. (a tempo); accel. (acelerando); f (forte); p (piano); mp (meio piano).	208
Figura 37 – capa de “Clássicos do Choro Brasileiro”. À esquerda, a 1ª edição. À direita, a 2ª edição.	211
Figura 38 – Atraente em “Clássicos do Choro Brasileiro” para instrumentos em Sib.	216
Figura 39 – 2ª edição da partitura Atraente em “Clássicos do Choro Brasileiro” . .	223
Figura 40 – Capa do livro de Mariza Lira.....	241
Figura 41 – Composição “A Canção dos Pastores” em Mariza Lira.....	256
Figura 42 – Regina Duarte e Gabriela Duarte, representando a personagem para a Minissérie da TV Globo.	266
Figura 43 – ilustração da família de Chiquinha no livro de Edinha Diniz	266
Figura 44 – capa do livro de Edinha Diniz da coleção “Crianças Famosas”.	289
Figura 45 – ilustração da família de Chiquinha na coleção “Crianças Famosa”. ...	290
Figura 46 – capa do livro de Edinha Diniz da coleção “Mestres da Música no Brasil”	294
Figura 47 – Pais de Chiquinha: pai (à direita), mãe (à esquerda) com Chiquinha no colo.....	295
Figura 48 – capa do livro de Lúcia Fidalgo da coleção “Brasileirinhos”.	299
Figura 49 – Ilustração da mãe e do pai de Chiquinha na coleção “Brasileirinhos”.	299

Figura 50 - Capa do livro de Regina Drummond da coleção "Personalidades Brasileiras"	306
Figura 51 -ilustração de Chiquinha Gonzaga na coleção "Personalidades Brasileiras"	306
Figura 52 - imagem de Chiquinha utilizada na Marcha das Vadias de 2013, organizada pelos movimentos feministas.	326
Figura 53 - Vestimenta de Chiquinha. Terceira mulher, da direita para a esquerda.	328
Figura 54 - Iléa Ferraz representando Chiquinha Gonzaga.	331
Figura 55 - Nota de jornal sobre casamento de Chiquinha Gonzaga e Jacinto Amaral.....	333

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - relação parcial das partituras que constam no Acervo Chiquinha Gonzaga do IMS.....	84
Tabela 2 - quantidade de obras de Chiquinha Gonzaga estimada por Geysa Bôscoli.....	91
Tabela 3 - quantidade de obras de Chiquinha Gonzaga estimada por Mariza Lira.....	91
Tabela 4 - quantidade de obras de Chiquinha Gonzaga estimada por Marcelo Verzoni.....	93
Tabela 5 - análise comparativa entre a biografia de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.....	94
Tabela 6 - Variação na classificação dos gêneros musicais na coleção "Alma Brasileira".....	185
Tabela 7 - comparação da estrutura formal entre as duas edições e a gravação.....	191
Tabela 8 - comparação da classificação dos gêneros musicais na 1ª e 2ª edição de Clássicos do Choro Brasileiro.....	218
Tabela 9 - Síntese esquemática da análise dos livros de literatura infanto-juvenil.....	308

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IMS – Instituto Moreira Salles

SBAT – Associação Brasileira de Autores Teatrais

BN – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

TCPD – Autorização e Termo de Compromisso para Reprodução de Documentos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	27
OBJETIVOS	27
CAMINHOS TEÓRICOS.....	28
METODOLOGIA: ETNOGRAFIA E O ARQUIVO	42
JUSTIFICATIVA: OS CAPÍTULOS	50
LINHA DE PESQUISA.....	56
1 O ACERVO CHIQUINHA GONZAGA E AS ESCRITAS DE SI.....	59
1.1 COM A PALAVRA, O ACERVO CHIQUINHA GONZAGA	70
1.1.1 Recortes de Jornais	72
1.1.2 Versos e Poesias.....	81
1.1.3 Obras	84
1.1.4 Fotografias	95
1.1.5 Cartas.....	101
1.1.6 Documentos institucionais	109
1.1.7 Entrevistas	114
1.2 CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO	126
2 A “ATRAENTE” EM DISCURSO: O DISCURSO SOBRE MÚSICA E A MÚSICA COMO DISCURSO	128
2.1 “SAHIO Á LUZ ATTRAHENTE”	137
2.1.1 O campo editorial e a composição Atraente	145
2.1.2 Análise da edição Viúva Canongia	146
2.2 “ATRAHENTE, POLKA EXECUTADA PELO GRUPO CHIQUINHA GONZAGA” ..	159
2.2.1 O Grupo Chiquinha Gonzaga e as gravações fonográficas.....	164
2.2.2 A partitura e a gravação: aproximações e distanciamentos ...	169

2.3	"ALMA BRASILEIRA: CHOROS PARA FLAUTA"	180
2.3.1	A partitura e a gravação: aproximações e distanciamentos ...	187
2.4	"E A COMPOSITORA DE PEÇAS FEITAS PARA O CONSUMO IMEDIATO DOS PALCOS E SALÕES DE DANÇA, CHEGA COM VITALIDADE, AOS SALÕES DE CONCERTO	200
2.5	"CLÁSSICOS DO CHORO BRASILEIRO"	211
2.6	CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO	226
3	CHIQUINHA EM NARRATIVAS BIOGRÁFICAS.....	231
3.1	CHIQUINHA GONZAGA POR MARIZA LIRA	236
3.2	CHIQUINHA GONZAGA POR EDINHA DINIZ	260
3.3	CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO	280
4	ANÁLISE DO DISCURSO NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL.....	282
4.1	COLEÇÃO "CRIANÇAS FAMOSAS".....	286
4.2	COLEÇÃO "MESTRES DA MÚSICA NO BRASIL"	290
4.3	COLEÇÃO "BRASILEIRINHOS"	296
4.4	COLEÇÃO "PERSONALIDADES BRASILEIRAS"	302
4.5	DISCUSSÃO	307
4.5.1	Elementos extratextuais.....	309
4.5.2	A arte e a artista	314
4.5.3	A personagem	320
4.6	CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO	335
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	337
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	345
	REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	365

INTRODUÇÃO

OBJETIVOS

A presente investigação gira, em primeira instância, em torno de um indivíduo – Chiquinha Gonzaga – e sua produção artística vinculada ao universo da música brasileira, mas com intenção de desembocar num exame dos dispositivos de controle e de exercício do poder (FOUCAULT, 1986) nos discursos sobre a música brasileira. A partir da noção de “formações discursivas” de Foucault (2014, 2015), de “acontecimento discursivo” e “interdiscurso” de M. Pêcheux (2015), da proposição de “discurso e abuso de poder” de Dijk (2015) e da proposta de Menezes Bastos (2016) e Piedade (1997, 2005) de tratar os gêneros musicais de forma similar àquela como Bakhtin (2003) trata os gêneros de fala, quero problematizar os regimes de conhecimento em música, situando-os como processos sociais envoltos em relações de poder, dominação, hierarquia e ideologias. Interessa-me, a partir do discurso artístico, discutir a implicação das relações de gênero¹, das relações raciais e demais marcadores sociais na formação dos sujeitos/artistas históricos e na constituição dos gêneros musicais – com atenção especial ao universo da música popular – visando, com isso, compreender os processos de formação da música brasileira.

A postura epistemológica e metodológica desta investigação aponta para uma interface entre as diversas áreas do conhecimento para o estudo da música, em especial a Antropologia e Etnomusicologia (MENEZES BASTOS, 2013; OLIVEIRA, 2015), História (GINZBURG, 2006; THOMPSON, 1998); Estudos de Gênero (MCCLARY, 1998; NOGUEIRA E FONSECA, 2003); Literatura (LEJEUNE, 2014; RAGO, 2013); e Educação (TASSINARI, 2014; MIGNOT, 2000). Tal abordagem deve-se, em parte, a minha própria trajetória e formação mas, sobretudo, acompanha as tendências contemporâneas em desconstruir as fronteiras institucionalizadas pela academia, apontando a inter-relação e a convergência entre os campos

¹ Para evitar a possibilidade de confusão com os diversos significados da palavra “gênero”, visto que nesta tese ela aparece ao menos em três contextos diferentes, utilizarei a expressão “relações de gênero” como aquela ligada às relações entre feminino e masculino, “gênero musical” quando estiver tratando especificamente da categorização sonoro-musical, e “gênero do discurso” quando estiver tratando de atos discursivos.

(BOURDIEU, 2011) como um caminho mais fértil para as investigações.

A análise discursiva aqui proposta não tem como interesse examinar Chiquinha enquanto sujeito, nem em recompor sua trajetória ou apontar suas possíveis influências no meio musical e social; mas sim as narrativas sobre a artista e a música brasileira, as relações que se estabelecem entre os discursos, as contradições, as regularidades e as transformações que podem aí ser observadas. O objetivo desta análise é estabelecer relações entre os diversos saberes sobre música para que destas relações surjam compatibilidades e incompatibilidades que não sancionem ou invalidem umas às outras, mas estabeleçam regularidades que permitam individualizar as formações discursivas sobre a música brasileira que tenham como objeto Chiquinha Gonzaga. Tendo merecido diversas pesquisas sobre sua vida, seja no âmbito acadêmico como literário, optei por não me ocupar em reconstituir a trajetória de Chiquinha, ou propor uma nova biografia, mas em verificar como as narrativas produziram Chiquinhas. Em outras palavras, interessa-me investigar o que se fala sobre Chiquinha e o que não se fala; quais categorias são acionadas para relacioná-la ao universo da música brasileira e quais não são; quem fala ou quem pode falar sobre Chiquinha Gonzaga; de que lugar social provém os discursos, quem tem acesso a eles, como são disseminados e onde se depositam. Pretendo verificar nas narrativas como Chiquinha e sua produção artística são confrontadas com categorias frequentemente ligadas ao domínio artístico como: autenticidade, originalidade, brasilidade, trânsitos, fronteiras, hibridismo; assim como a categorias frequentemente associadas aos sujeitos mulheres: feminilidade, feminismo, normatividade; bem como a categorias raciais e de classe associadas aos indivíduos, como raça, cor, mestiçagem. Quero, sobretudo, examinar as construções sociais no interior do discurso artístico-musical, os modos de operação das categorias indivíduo, sociedade, sujeito, autor, artista, entre outros.

Pretendo, com isso, um estudo de Chiquinha na música brasileira para além de uma musicologia histórica, etnomusicologia ou uma historiografia da música popular, não me agarrando às fronteiras espaciais e temporais de um campo ou disciplina (BOURDIEU, 2011), mas sim, em uma perspectiva interdisciplinar.

CAMINHOS TEÓRICOS

Desde a década de 1960, as ciências sociais, e muito fortemente a antropologia, passaram por diversas viradas epistemológicas da qual algumas autoras e autores denominam como “crise”, outros de “ruptura” e, os mais pessimistas, de “fim”. Tal movimento emergiu de frentes e contextos dos mais variados, por diferentes sujeitos, com diferentes propósitos mas, de modo geral, pode-se dizer que todos eles convergiram em uma forte revisão interna epistemológica e teórica, que passou a questionar os pressupostos da modernidade racional e o eurocentrismo que orientavam a produção de conhecimento. A perspectiva eurocêntrica que ocupava lugar primordial na produção do conhecimento, vem cedendo cada vez mais espaço às várias vozes que se manifestam criticamente para apontar diferentes perspectivas para além deste modelo, contrapondo e colocando em diálogo vozes marginais, vozes periféricas, capazes de produzir um conhecimento situado, para além daquele que se proclamou outrora como universal e superior. Dentre as distintas iniciativas, destaco as que mais inspiraram e influenciaram minha trajetória e o desenvolvimento desta pesquisa, como o pós-estruturalismo, estudos culturais, estudos feministas e estudos pós-coloniais, muitos deles, em diálogo com diversos movimentos sociais e políticos.

A corrente dominada “pós-estruturalista”, fortemente inspirada por autores como Foucault, Deleuze, Bakhtin, propõe uma recusa aos fundamentos tradicionais da filosofia, como as ideias de verdade, objetividade e razão. Com isso, buscam novos tratamentos diante das insuficiências das teorias clássicas, propondo liberar o conhecimento das ataduras impostas pelos métodos racionais e sua pretensão de universalização totalizadora. O pós-estruturalismo instaurou uma teoria da desconstrução na análise literária, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos. A realidade é considerada como uma construção social e subjetiva, em perpétuo devir. O esvaziamento do sujeito autônomo, autocentrado e transparente deu lugar a novas estratégias de autorepresentação. O sujeito deixou de ocupar o posto soberano no controle das ações sociais, guiado unicamente por sua razão e sua racionalidade. Ele não pensa, fala e produz por si próprio, mas é pensado, falado e produzido, dirigido a partir do exterior, pelas estruturas, pelas instituições, pelo discurso. O sujeito, ao desocupar o centro da ação social, encontra-se fragmentado, dividido, passa a ser pensado menos a partir de sua identidade e mais a partir de sua “outridade”, ou seja, é na relação com o “outro” e toda sua heterogeneidade que o sujeito pode parcialmente se constituir.

A partir da noção de *formações discursivas* de Foucault (2014, 2015), da noção de *acontecimento discurso* de M. Pêcheux (2015) quero problematizar os regimes de conhecimento, situando-os como processos sociais envolvidos em relações de poder, hierarquia e ideologias. Em “A arqueologia do saber” Foucault (2015) propõe uma alternativa para trabalhar o saber enquanto produto histórico. Ele argumenta em favor do abandono da história clássica e da história das ideias. A arqueologia proposta pelo autor problematiza algumas noções que usualmente tomamos de antemão, que engessam o pensamento e as quais deve-se evitar, como: tradição, influência, desenvolvimento, evolução, mentalidade. Sugere, inclusive, uma desnaturalização nas distinções ou oposições nos grandes tipos de discurso como a ciência, a literatura, a filosofia, a religião, a história, a ficção. Devemos suspender tais categorias, tais sínteses acabadas, libertar-nos delas e tentar, a partir disso, reagrupar os discursos em novas unidades, em novas formações. Ao abrir mão de tais categorizações, abre-se a possibilidade de visualizar para além de perspectivas pré-estabelecidas, libera-se todo um domínio para novos campos de discurso. Ao propor uma ruptura com as unidades pré-estabelecidas, mostrando, pois, que elas seriam artificiais e insustentáveis, Foucault sugere que se formem outros agrupamentos menos visíveis, menos determinados pelas lógicas dominantes. Estes agrupamentos devem ter como fundamento os *enunciados* e seus modos de dispersão e diferenciação. Semelhantes sistemas de dispersão formariam as novas unidades entre os enunciados. Quando se puder definir uma regularidade (ordem, correlação, funcionamento, transformações) entre os semelhantes sistemas de dispersão, estamos diante de *formações discursivas*.

Em “O discurso: estrutura ou acontecimento”, Pêcheux (2015) demarca três aspectos para o desenvolvimento da análise do discurso: o do acontecimento, o da estrutura e a tensão entre descrição e interpretação. A primeira delas refere-se ao discurso como estrutura, trata de reconhecer o real próprio da língua, ou seja, dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas como “base invariável” dos processos discursivos. Outro aspecto refere-se ao discurso como acontecimento, incorporando à análise do discurso a escuta das circulações cotidianas em toda a sua heterogeneidade, para além da tradicional leitura dos grandes textos e dos arquivos homogêneos. Busca-se, com isso, maneiras concretas de “trabalhar sobre as materialidades discursivas, implicadas em rituais ideológicos, nos discursos filosóficos, em enunciados políticos, nas formas culturais e estéticas, através de suas relações com o cotidiano, com o ordinário do

sentido” (op. cit., p. 49). Portanto, para o autor, estrutura e acontecimento precisam ser considerados conjuntamente. Outra questão central do pensamento de Pêcheux é a tensão entre descrição e interpretação. O autor critica o estruturalismo por ser puramente descritivo e deixar fora a interpretação, argumentando que são dois movimentos necessários e simultâneos na compreensão e análise dos discursos. Para o autor, “o problema principal é determinar nas práticas de análise do discurso o lugar e o momento da interpretação, em relação ao da descrição: dizer que não se trata de duas fases sucessivas, mas de uma alternância ou de um batimento, não implica que a descrição e a interpretação sejam condenadas a se entremisturarem no indiscernível” (op. cit., p. 54). Assim como Foucault, Pêcheux alerta para o risco de acomodar-nos em campos delimitados e previsíveis da produção teórico-acadêmica e ceder aos atalhos e trilhas gastas pelas convenções e conveniências.

Estas ideias impactaram fortemente a antropologia e a etnomusicologia e derivaram no que se denomina como antropologia crítica, interpretativa ou pós-moderna. Na antropologia, estudiosos como Geertz (2000) e Clifford (2011), tiveram uma influência significativa nos rumos das investigações contemporâneas a partir do questionamento que fizeram aos modelos e representações de escrita etnográfica, ou seja, os modos como o autor se coloca em sua escrita e como ele legitima um discurso sobre a realidade. Diante da acusação de que os antropólogos teriam se servido da vida e da experiência de outros povos e pessoas para seus próprios fins, não apenas transformando a experiência em objeto de contemplação, mas produzindo análises apenas para seus próprios propósitos, esta vertente passou a relativizar a autoridade do pesquisador enquanto produtor de realidades sobre os “outros”, propondo em seu lugar, uma investigação dialógica, polifônica, colaborativa entre sujeitos de investigação e investigadores. Observa-se uma preocupação nas relações de poder que se estabelecem entre etnógrafo e nativos, propondo, como medida, que as investigações reconheçam que os sujeitos não são apenas informantes, mas sujeitos de conhecimento. Para Strathern, trata-se de uma antropologia em meio a uma fase reflexiva, que pensa sobre a representação da representação e escreve sobre escrever a escrita. Se o modernismo de Malinowski consistia em um “estar lá” de um pesquisador “autorizado” a descrever, contextualizar e interpretar os dados por sua conta, nos tempos hoje, na fase pós-modernista, nenhuma autora ou autor magistral apresenta “dados exatos, mas um novo (ou talvez mais do que isso, um ‘colapso’

do) sentido de ‘sujeito’ e ‘objeto’, reflexividade, pluralismo, uma suspeita sobre a autoridade aural” (STRATHERN, 2013, p. 91).

As múltiplas vozes presentes na etnografia, que antes se buscava esconder, agora tenta-se trazer para o centro do debate. Trata-se de uma multiplicação de vozes que implica em uma reflexão a cerca dos processos de intersubjetividade, as formas de interlocução e contínuas negociações na geração de uma outra consciência etnográfica. Assim, em sua contraposição à linearidade, esta perspectiva privilegia em sua forma textual a mistura, o hibridismo, a fragmentação, o pastiche, a colagem, a ironia, prefere o local o e contingente ao universal e abstrato, inclina-se para a incerteza e a dúvida, desconfiando profundamente das afirmações categóricas. Antropólogos desta vertente questionam a coerência e linearidade que se buscava nas etnografias clássicas, propondo, em seu lugar, uma aproximação entre literatura e etnografia, ficção e teoria, cujo sentido último do texto “depende menos das intenções pretendidas do autor do que da atividade criativa de um leitor” (CLIFFORD, 2011, p. 54).

Por outro lado, ficam questionamentos até que ponto é possível em nossas práticas “dar voz ao outro” e em que medida este propósito acaba por servir antes à legitimação e a preservação das antigas estruturas de poder do que, de fato, a uma descolonização do conhecimento. Argumenta-se que a problematização das categorias e formas de pensamento limita-se ao plano da revisão conceitual o que acaba, de fato, por não introduzir novos agentes ao debate, permanecendo as mesmas estruturas nos modos produção.

Influenciados pelas ideias pós-modernistas, os denominados “estudos culturais” promoveram uma virada significativa no pensamento social, teórico e político das ciências sociais a partir de diferentes perspectivas. Sua proposta está focada também em uma forte crítica ao eurocentrismo, mas especialmente a partir de uma crítica a ausência na construção histórica e na produção de conhecimento de grupos minoritários, marginalizados e excluídos, como as mulheres, negros, grupos étnicos, entre outros, não apenas como objetos de estudo, mas como sujeitos de conhecimento e condutores das investigações. A partir de categorias teóricas como gênero, sexualidade, classe, raça, etnia, subalternidade, entre outros, esse movimento, em suas distintas vertentes, tem como característica fundamental questionar os “centrismos” (androcentrismo, heterocentrismo, brancocentrismo) que operam na ciência e na produção de conhecimento, que resultam em discriminação e segregação social. Ainda que o foco em cada categoria analítica constitua praticamente campos de estudos independentes, como

estudos feministas, estudos queer, estudos subalternos, etc., cada vez mais se fortalece o consenso de que estruturas de classe, racismo, relações de gênero e sexualidade não podem ser tratadas como variáveis independentes, porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra e é constituída pela outra. Ao apontar que os sistemas de opressão são atravessados por distintas relações de poder, os Estudos Culturais buscam por em evidência as implicações sociais e políticas da divisão sexual, da divisão de classe, do racismo, criticando a naturalização de categorias como homem, mulher, sexo, e todas a demais relacionadas com raça e classe, mostrando como elas operam nas formas de produção do conhecimento. Esta vertente, propõe a multiplicidade das diferenças, coloca em questão as aproximações e distanciamentos estabelecidas entre academia e ativismo (feminismos, movimentos negros, *queer*, movimento dos trabalhadores, etc.), reintroduzindo de forma incisiva o debate sobre engajamento na ciência. Seus pressupostos teóricos abdicam de qualquer presunção de neutralidade ou imparcialidade, ao contrário, visam que suas análises funcionem como uma proposta de intervenção na vida política e social.

Nesta direção, Dijk (2015) trata da relação entre discurso e poder, em especial, os mecanismos de controle sobre o discurso exercidos pelas elites simbólicas, as quais têm acesso privilegiado aos discursos públicos, como a mídia, a ciência, a literatura, o sistema político, jurídico, entre outros. Seu foco está centrado naquilo que se denomina por “abuso de poder”, isto é, as formas de dominação sobre o discurso que resultam em desigualdade e injustiça sociais. Nesta perspectiva, o autor visa compreender como as estruturas do discurso reproduzem a dominação social, ou seja, como o poder é exercido, manifestado, descrito, disfarçado ou legitimado por textos e declarações orais em seu contexto social. Portanto, a noção de “poder” do qual trata em seu livro é o “poder social em termos de controle” (op. cit., p. 17). Quando o controle é exercido no interesse daqueles que detêm o poder – em detrimento dos interesses daqueles que são controlados – observa-se uma situação de “abuso de poder”. Dijk parte do princípio que controlar o discurso consiste em uma estratégia crucial para exercer o controle mais amplo sobre a sociedade, uma vez que é no/pelo discurso que os aparatos ideológicos se disseminam e influenciam as relações sociais entre os indivíduos e grupos. Por isso, o autor se concentra na complexa relação entre estrutura social e estrutura discursiva. Nesta direção, o controle sobre o discurso público (quem tem acesso, quem pode falar e escrever para quem, sobre o que, quando e em que contexto, quem pode participar dos eventos comunicativos nos mais variados papéis de

falantes ou ouvintes) é intensamente regulado por aqueles que estão no poder, ou seja, as elites. Por esta razão, o autor tem como foco o discurso dos grupos dominantes e as estratégias que estes lançam mão para legitimá-lo. Sua atenção recai em especial ao discurso midiático, educacional/acadêmico e político, devido ao poder de persuasão, dispersão e a influência deste tipo de discurso sobre a sociedade mais ampla.

Em “Pode o Subalterno falar?”, Spivak (2010), autora indiana nascida em Calcutá, faz uma crítica sobre prática discursiva dos intelectuais contemporâneos. Sua crítica, direcionada especialmente aos intelectuais pós-estruturalistas e desconstrucionistas como Foucault, Deleuze e Derrida, questiona não apenas as prerrogativas teóricas e metodológicas dos mesmos, mas também o próprio lugar de onde eles teorizam. Ela coloca em questão a prerrogativa do intelectual que julga poder falar pelo outro, ou por meio dele, mas que ignora a responsabilidade institucional do crítico. Apesar de tais autores discutirem sistematicamente sobre os aparatos ideológicos, fazendo uma crítica ostensiva ao poder e sujeito soberano em suas formulações teóricas, eles ignoram a questão da ideologia em seu próprio discurso e o seu próprio papel e envolvimento na história intelectual e econômica. Trata-se de “uma posição que valoriza a experiência concreta do oprimido, ao mesmo tempo que se mostra acrítica quanto ao papel histórico do intelectual” (op. cit., p. 30). Para a autora, este intelectual é cúmplice na persistente constituição do “outro” como a sombra do “eu”. A partir disso, ela mostra como a produção intelectual ocidental, é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais, que visam manter os países periféricos e do Terceiro Mundo em posição em subalterna, na qual não podem falar por si. Trata-se do que ela denomina por “violência epistêmica”, ou seja, um projeto imperialista heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro do ocidente. Em suas palavras, na melhor das hipóteses

o Terceiro Mundo pode entrar no programa de resistência de uma política de aliança dirigida contra uma “repressão unificada” apenas quando está confinada a grupos do Terceiro Mundo que estejam diretamente acessíveis ao Primeiro Mundo. Essa apropriação benevolente do Primeiro Mundo e a reinserção do Terceiro Mundo como um Outro são as características fundamentais de grande parte do terceiro-mundismo nas Ciências Humanas nos Estados Unidos hoje (op. cit., p. 71-72).

Para Spivak, o que está em operação é um programa intelectual ocidental benevolente, que pode se dar desde uma “admiração hiperbólica” a uma culpa piedosa, muitas vezes em nome de uma crítica ao positivismo, mas que de fato opera em favor da manutenção das estruturas discursivas dominantes. Ao dirigir sua crítica diretamente a Foucault, ela mostra como os temas abordados pelo autor a partir de experiências com a clínica, o asilo, a prisão, a universidade, parecem constituir uma “tela alegórica” inoperante diante das amarras do imperialismo que opera na manutenção das subalternidades e no silenciamento dos grupos subalternos, permanecendo intacta a lógica do capital. Neste sentido, a autora argumenta que a recorrente preocupação com a política dos oprimidos levantada por esta vertente, na verdade, “alinha-se aos sociólogos burgueses que ocupam o lugar da ideologia como um ‘inconsciente’ continuísta ou com uma ‘cultura’ parassubjetiva” (op. cit., p. 27), oculta quem é de fato o sujeito “concreto” da opressão, o privilégio e o papel do intelectual, atuando mais como cúmplice do que como desatador deste sistema. O argumento de Spivak indica que a liberação do pensamento promovida pelos intelectuais pós-estruturalistas, pode ser útil para os dilemas existenciais dos extratos sociais dominantes, mas é pouco eficiente para o contexto das subalternidades, em especial, para liberar de fato os discursos dos sistemas de poder e opressão colonialistas que impedem os sujeitos subalterno – em especial dos países chamados “Terceiro Mundo” – de falar por si e construir suas próprias epistemologias dentro do sistema discursivo legitimado como “ciência” ou “academia”. Para ela, não é possível falar pelo subalterno, o que se pode fazer é trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido. Com isso, Spivak aponta para uma teoria crítica, engajada e intervencionista.

Hooks (2008) discute o lugar da linguagem nas relações de poder, especialmente a ligação que se estabelece entre língua e dominação nos processos migratórios e de colonização. Ao retomar a experiência com a língua do colonizador deste a escravidão nos EUA até os dias atuais, ela mostra como a língua do opressor operou e continua a operar como um modo sujeição aos negros norte-americanos. O inglês, difundido como língua padrão, funciona como a língua da conquista e da dominação. É a máscara que esconde a perda de tantas línguas que foram tornadas fora da lei, silenciadas, invisibilizadas ou exterminadas. Mas, Hooks adverte, “não é a língua inglesa que me fere, mas o que os opressores fazem com ela, como eles a moldam para se tornar um território que limita e define, como eles fazem dela uma arma que pode

envergonhar, humilhar, colonizar” (op. cit., p. 858). Ao jogar continuamente com um verso do poema de Adrienne Rich, “Esta é a língua do opressor, no entanto eu preciso dela para falar com você”, a autora mostra como que, desde o contexto da escravidão até os dias de hoje, dominar o inglês enquanto ferramenta de discurso consiste em um modo fundamental de articulação política, um modo de aquisição de poder em um contexto de dominação. Ao lidar com a língua, se mistura, se reinventa, se refaz, se altera, transformando-o em outra coisa. Como exemplo disso, ela aponta os jogos de linguagem que os negros norte-americanos efetuaram por meio da arte nos gêneros musicais *spiritual* e *rap*. Cada uso incorreto das palavras ou da gramática, cada mistura com vernáculo negro, cada ruptura no padrão do inglês, possibilita um espírito de rebelião que reivindica a língua como um local de resistência. Não se trata simplesmente de “possibilitar resistência à supremacia branca, mas também fabricar um espaço para produção cultural alternativa e epistemologias alternativas – diferentes maneiras de pensar e conhecer cruciais para criar uma visão de mundo contra-hegemônica” (op. cit., p. 860). Por meio da aproximação entre língua e dominação, Hooks questiona os modelos discursivos, ora apropriando-se deles e reinventando-os, ora subvertendo-os numa linguagem que assim se torna *sua* e *negra*. Na tensão entre libertação pela linguagem e o aprisionamento que ela também constitui, a autora prefere se situar nas margens como caminho para desconstruir o discurso hegemônico. Para Hooks, as discussões sobre diversidade e multiculturalismo precisam passar pela questão da língua enquanto elemento de poder nos processos coloniais de racialização. Usar uma ou outra língua, falar de uma forma ou de outra, falar melhor ou pior, equivale a ocupar ou interpelar uma posição nas relações raciais. As críticas decoloniais focadas na questão da diferença e valorização das vozes silenciadas, censuradas ou marginalizadas precisam questionar a centralidade de certas línguas hegemônicas na produção de conhecimento.

Identifico no pensamento de Bell Hooks uma aproximação com as ideias da antropóloga brasileira Lélia González (1988), cuja produção acadêmica está marcada por expressões populares, um uso específico da linguagem definido por ela como “pretuguês”. Gonzalez confronta o paradigma dominante ao fazer um uso provocativo em seu discurso de uma linguagem fora do modelo estabelecido para a produção textual acadêmica, ou seja, sem obediência estrita às exigências e às regras da gramática normativa, mas que, no entanto, reflete o legado linguístico de culturas escravizadas. Ela argumenta que,

[...] aquilo que chamo de ‘pretuguês’ e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...], é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o l ou o R, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo – e isto sem falar nos dialetos ‘crioulos’ do Caribe (op. cit., p. 70).

Neste caminho, a autora mistura na sua produção literária o português com elementos linguísticos africanos, em uma ato político de evidenciar o preconceito racial existente na própria definição da língua brasileira. Além disso, González busca uma escrita sem rebuscamento, uma tentativa de aproximação das camadas populares que, na maioria das vezes, não tem acesso a produção considerada “intelectual”. O uso político da linguagem pela autora consiste em um mecanismo de descolonização do saber e da produção de conhecimento.

Da América Latina e demais países do chamado “Terceiro Mundo”, diversas análises e posições críticas também afetaram a antropologia e o campo das ciências sociais no tocante a seus marcos teóricos e seus métodos de pesquisa. Deste movimento surge a denominada teoria pós-colonial que tem por objetivo analisar as relações de poder entre as diferentes nações que estiveram em algum momento ou ainda estão sob dominação econômica, política e/ou cultural. Parte-se do princípio que as sociedades contemporâneas, no momento em que supostamente se globalizam, só podem ser adequadamente compreendidas se considerarmos as consequências da chamada “aventura colonial” empreendida pelos países da Europa desde o século XV, assim como as formas de ocupação contemporâneas menos direta baseadas na exploração econômica e no imperialismo cultural, as quais impactam decisivamente as atuais relações entre países. A análise pós-colonial junta-se, assim, às análises pós-moderna e pós-estruturalista, para questionar as relações de poder e as formas de conhecimento que colocaram o sujeito imperial europeu na sua posição atual de privilégio. Diferentemente das outras análises “pós”, entretanto, a ênfase da teorização pós-colonial está nas relações de poder entre nações, em especial, uma forte crítica ao eurocentrismo e ao imperialismo norte-americano. Em termos da Análise do Discurso, problematiza-se as complexas conexões entre saber e poder na produção de conhecimento, em especial a imposição ideológica do chamado “cânon ocidental” na

formação intelectual, artística e cultural dos países do Terceiro Mundo. Esta vertente reivindica a valorização da experiência e do conhecimentos de grupos sociais cujos saberes ficaram em posição marginal, denunciando como o saber e o conhecimento estiveram estreitamente conectados aos projetos coloniais das grandes potências. Desse modo, o processo de descolonização aponta para a necessidade de desconstrução das metanarrativas do discurso colonial, assim como para a necessidade de se atentar para as relações e disposições de poder na produção de conhecimento. A importância dos estudos pós-coloniais se justifica pelo entendimento de que a independência dos Estados-Nação não significou necessariamente o fim da era colonial. A dominação das metrópoles hegemônicas se atualiza e se incorpora em novos arranjos institucionais, resultando naquilo que podemos denominar por neocolonialismo.

Glória Anzaldúa foi uma das autoras que trouxe valiosas contribuições para os estudos pós-coloniais interseccionando a categoria mulher com outros marcadores sociais, tais como: “raça”, “cor”, “sexualidade”, “migração”, entre outros. Em seu texto “A consciência da mestiça, rumo a uma nova consciência”, Anzaldúa (2005) desconstrói a noção hegemônica de mestiça e reconstrói a identidade da nova mestiça, por meio de uma crítica aos cânones epistemológicos europeus e norte-americanos centrados na perspectiva branca, heterossexual, das classes médias, assim como ao pensamento binário e aos modelos de miscigenação cultural. Ao trazer a consciência da mulher, da mulher de cor, da mestiça, ela se percebe em posição de fronteira, desestabiliza as certezas e verdades epistemológicas estabelecidas, operando dentro de uma referência epistemológica distinta do modelo que estrutura as relações entre centro e periferia, tradição e modernidade, assim como os modelos raciais que foram impostos aos indivíduos de cor. A partir de sua própria experiência enquanto mulher mestiça, asteca nascida nos EUA, lésbica, ela se vê em um estado de transição constante, como um produto de transferência de valores culturais de um grupo para o outro, mas ao mesmo tempo, sem saber exatamente a qual coletividade pertence, não estando exatamente nem em um ponto, nem em outro. Ao lidar com informações e pontos de vista conflitantes, ela passa por uma submersão de suas próprias fronteiras psicológicas, percebe que não pode sustentar conceitos ou ideias dentro de limites rígidos. Percebe-se como produto da transculturação, sincretismo, e diáspora que criam disjunções entre tempo e espaço (fronteira) e deslocamentos dos discursos sobre origens e essências. Apenas mantendo-se flexível é que ela consegue lidar com as divergências e os dilemas que se colocam.

Assim, desenvolve uma tolerância ímpar às contradições e ambiguidades, “nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa” (op. cit., p. 706). Ao elaborar essa síntese, ela se vê em outro ponto, para além da soma de suas partes separadas. Esse é o lugar da nova consciência, que ela chama de “consciência da *mestiza*”. O trabalho da consciência mestiza proposto por Anzaldúa,

[...] é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens como a dualidade pode ser transcendida. A resposta para o problema entre a raça branca e a de cor, entre homens e mulheres, reside na cicatrização da divisão que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas, na nossa cultura, nossas línguas, nosso pensamento. Extirpar de forma massiva qualquer pensamento dualista no indivíduo e na consciência coletiva representa o início de uma longa luta, que poderá, com a melhor das esperanças, trazer o fim do estupro, da violência, da guerra (op. cit., p. 707).

Nesta perspectiva, a autora não só se posiciona em seu lugar étnico-racial, social, sexual ou de gênero, mas assume uma posição epistemológica para propor o que denomina de “consciência mestiza”. Trata-se uma prática reflexiva e provocativa ancorada no descentramento literário, adequada à realidade latino-americana, em diálogo com outras abordagens originadas das margens e periferias. Uma mudança que parte do interior (consciência-pensamento) para o exterior (prática-sociedade), uma vez que, para a autora, nada acontece no mundo “real” ao menos que aconteça primeiro nas imagens e em nossas mentes. Em “falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, Anzaldúa (2000) coloca a problemática do silenciamento e invisibilidade das mulheres negras e das mulheres periféricas que opera por meio do discurso escrito. Ela argumenta que o discurso da mulher de cor é praticamente invisível no mundo dominante dos brancos, mesmo no mundo feminista das mulheres brancas, embora esteja em curso mudanças graduais. A invisibilidade aumenta a medida que se acrescentam os demais marcadores sociais: lésbica, pobre, deficiente, idosa. Seu discurso pouco interessa, não é lido, não quer se fazer compreendido, como se tivesse comunicando em outras línguas. Em suas reflexões sobre os dilemas de tornar-se escritora enquanto mulher negra, ela discorre sobre seu próprio processo de escrita, que vai

desde o estranhamento – por que sou levada a escrever? quem sou eu para escrever? –, passando pela negociação de sua subjetividade – os riscos de se deixar levar pelas formas convencionais e modismos teóricos para ser reconhecida, passando por cima de sua subjetividade e ideologia –, ao empoderamento por meio da escrita, ou seja, a apropriação do ato de escrever como um mecanismo de resistência, de luta e de rupturas. Para ela, “escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles. [...] Escrever é perigo porque temos medo do que a escrita revela: medos, raivas, a força de uma mulher sob uma opressão quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (op. cit., p. 234). Seu texto, não é somente uma crítica às teorizações hegemônica, mas um alerta, uma denúncia e um chamado à luta para as escritoras que estão falando do “Terceiro Mundo”, ou seja, fora do eixo hegemônico de produção de conhecimento.

Na antropologia brasileira, intelectuais como Ribeiro (2005), Corrêa (2013), Oliveira (1990) apontam que a antropologia se estabeleceu e se consolidou como disciplina a partir do paradigma epistemológico difundido nos países do Atlântico Norte, especialmente Inglaterra, França e Estados Unidos. Trata-se de um modelo tomado como hegemônico e difundido como referência para validação de *status quo* para o restante do mundo. Por outro lado, intelectuais desta vertente apontam que esta antropologia hegemônica não tem sido suficiente para dar conta do conhecimento antropológico em escala global, uma vez que desde muito antes do surgimento da antropologia enquanto disciplina acadêmica há registro de antropologias paralelas que desenvolveram e continuam a desenvolver vastas produções locais em diferentes regiões do mundo e que vêm ganhado cada vez mais espaço e legitimidade no cenário internacional.

É no contexto das antropologias não-hegemônicas e periféricas que se desenvolve aquilo que podemos chamar de “antropologia brasileira”. De acordo com Correa (2013), até a década de 1960, a antropologia brasileira foi marcada pela presença constante das missões francesas e norte-americanas, salvo raríssimas exceções, “todos os integrantes da comunidade antropológica no Brasil eram estudantes de orientadores/professores estrangeiros”. Nesta primeira metade do século, a antropologia brasileira “se expressou pela ênfase dada aos assuntos indígenas na pesquisa quanto na atenção política de parte dos antropólogos ao tema” (CORRÊA, 2013). É a partir da década de 1970 que a Antropologia Brasileira caminha para uma maior heterogeneidade

– tanto em paradigmas como em campos/objetos de estudo – e é possível localizar a influência de diversas correntes antropológicas no Brasil². Para Ribeiro (2005), não se trata de afirmar a existência de antropologias exóticas totalmente isolada das antropologias hegemônicas – o que de fato é uma impossibilidade até em regimes autoritários –, mas sim reconhecer a existência e a influência de um conjunto sofisticado de pensamento diversos ao redor do mundo que, em diálogo com as teorias tradicionais, expandem as possibilidades conceituais e epistemológicas da disciplina. Ribeiro argumenta não apenas a necessidade de reconhecer esta produção, compreendê-la e apropriar-se dela, mas principalmente projetar o futuro da disciplina a partir de um perspectiva cosmopolítica, na qual a assimetria de poder adquire fundamental importância. Os poucos tipos de centrismos precisam ceder espaço a multicentrismos, e a pluralidade e diversidade humana precisam ser a base da constituição antropológica – para além da qualidade de objeto de estudos ou de epistemologias reelaboradas –, mas na construção de grandes unidades políticas descentralizadas, re-historicizadas e pluralizadas.

É preciso deixar claro que aquilo que vem sendo denominado por pós-modernismo, pós-estruturalismo, estudos de gênero, estudos culturais, pós-colonialismo, não representam unidades teóricas coerentes e homogêneas, mas conjuntos formados em seu interior por uma variedade de perspectivas, abrangendo uma diversidade de campos intelectuais, políticos, estéticos, epistemológicos que muitas vezes não encontram qualquer ponto de convergência que torne coerente o agrupamento. Neste sentido, Butler (1998) argumenta para o risco de agrupar um leque diversificado de teorias, escritos e posições sob rótulos como “pós-modernismo” ou “pós-estruturalismo”. Para ela, força-se a substituição de toda uma heterogeneidade de pensamentos por um pequeno conjunto de textos e autores que seriam representativos da unidade que se busca constituir. Trata-se de uma redução violenta e totalizadora, que se alcança a custo de produzir novas exclusões, portanto, incompatível com os pressupostos que os próprios autores buscam combater. Em outras palavras, efetuar este agrupamento consiste em um projeto mais modernista do que questionador dos pressupostos da própria modernidade. Entretanto, não quer dizer que a

² Para citar algumas: Antropologia Urbana, Antropologia Aplicada, Antropologia Feminista, Antropologia Política, Antropologia da Performance, Antropologia do Contato Interétnico, Antropologia da Religião, Antropologia da Arte, Antropologia da Saúde, Antropologia da Educação, entre outras.

noções de “pós-modernismo”, “pós-colonialismo”, entre tantas outras, devam ser descartadas ou negadas, mas sim que devemos colocá-las permanentemente em questão, posicioná-las dentro de uma problemática política, examinar as funções a que elas servem na consolidação e ocultamento da autoridade, em especial, deslocá-las do contexto no quais foi disposta como instrumentos do poder. Conforme sugere Foucault (2015, p. 32), devemos nos apoiar nas unidades históricas o tempo necessário para compreender como elas se formam, “com que direito podem reivindicar um domínio que as especifique no espaço e [...] no tempo; segundo que leis elas se formam”, a fim de problematizá-las imediatamente. Portanto, menos do que efetuar uma negação dos termos, trata-se de abri-los a uma problematização, a uma reutilização e uma redistribuição a que não estão pré-determinados.

As viradas epistemológicas mencionadas até aqui e que serão tomadas como referência neste estudo (pós-estruturalismo, pós-modernismo, estudos feministas, pós-colonialismo) têm em comum a proposta de promover uma crítica aos modelos universalistas, propondo um diálogo baseado em um mundo pluriversal, situado entre diversos projetos políticos, éticos e epistêmicos. Apesar de serem enunciadores situados em realidades diferenciadas, as propostas desses autores convergem no que diz respeito ao questionamento dos modos de produção do conhecimento, rumo a uma descolonização do saber. Nota-se que a produção contemporânea está passando por um período de transição para uma fase *transnacional* e global de pesquisa crítica e engajada eticamente. Ao longo do percurso histórico, os movimentos que anunciaram rupturas, possíveis impasses ou, até mesmo, uma liquidação da antropologia, de fato representaram uma renovação e, pode-se dizer, uma revitalização do conhecimento. Mais do que um possível fim, a “crise” atual deve culminar com a revelação de um novo ciclo.

METODOLOGIA: ETNOGRAFIA E O ARQUIVO

Uma vez estabelecida a figura de Chiquinha Gonzaga como sujeito central da investigação, orientei-me na ideia de *mosaico científico* de Becker (1993), ou seja, busquei diferentes tipos de fontes (biografias, artigos, partitura, fonograma, fontes orais, iconografia, jornais), visando uma análise crítica dos discursos e narrativas presentes em documentos, livros e textos produzidos sobre Chiquinha Gonzaga, atentando para o contexto social onde foram produzidos, situando-os

como processos sociais envoltos em relações poder, hierarquia e ideologias. Partindo do mesmo paradigma de Strathern (2013), não se trata simplesmente de examinar Chiquinha Gonzaga em seu devido contexto, o final do século XIX e início do século XX, mas sim refletir sobre a leitura que se fez e se pode fazer desta musicista tendo em vista outros contextos, no caso, o estabelecimento dos métodos positivistas (antropologia evolucionista, musicologia histórica e da musicologia comparada); o surgimento dos movimentos sociais, das teorias críticas e pós-modernas (antropologia pós-moderna, nova musicologia, etnomusicologia, teorias marxistas, feministas, desconstrutivistas). A intenção não é oferecer uma exegese de Chiquinha Gonzaga, mas sim compreender porquê em determinados momentos ela foi deixada de lado e como, passado tantos anos e reviravoltas, volta-se a relê-la sob outras intenções. “O ponto é que não há apenas um contexto, mas vários, e o interesse aqui está no jogo entre eles” (SZTUTMAN, 2013, p. 139).

Em um primeiro momento, busquei o maior número possível de materiais nos quais Chiquinha é tema central da publicação, seja discos, livros, teses, dissertações, matérias de jornais, entre outros. Destes levantamentos, reuni quatorze discos, doze livros, dois capítulos de livro, três verbetes de dicionário, trinta artigos, oito Trabalhos de Conclusão de Curso, sete dissertações e uma tese. Apesar de efetuar um levantamento exaustivo, este número não constituiu a totalidade de material discursivo sobre a artista, talvez uma estimativa, mas, de fato, trata-se daquilo que foi possível alcançar ao longo da pesquisa. Em jornais e revistas de época, a quantidade de referências é tamanha que não consegui sequer estabelecer uma estimativa de matérias de jornais dedicadas a Chiquinha e/ou sua produção musical. Registrei algumas entre as tantas que encontrei e, destas, selecionei para discussão aquelas cujo conteúdo dialogava em maior medida com as categorias e o problema da pesquisa. O recorte e os critérios para seleção dos materiais escolhidos para análise e discussão serão detalhados no tópico posterior, quando apresento os capítulos.

Ao longo de todo levantamento, constatei que a maior parte dos discursos sobre Chiquinha Gonzaga se situam no domínio daquilo que podemos denominar por “narrativas biográficas”. Ou seja, pelo viés biográfico Chiquinha Gonzaga costuma ser colocada em discurso e por este meio os discursos encontram significativo espaço de disseminação e legitimação. Por esta razão, parte dos materiais selecionados como recorte para o estudo foram problematizados pela noção “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (2014), “espaço biográfico” de Leonor Arfuch (2010), “biografema” de Roland Barthes (1977), bem

como com as concepções de autor-escritor-criador de Foucault (1992), Barthes (2004) e Bakhtin (2011).

Além da marca biográfica nos discursos sobre Chiquinha Gonzaga, outro aspecto que sobressaiu neste *corpus* é que a maior parte destes discursos foi produzido por mulheres. Isso colocou não só a questão de uma literatura feminina, mas uma literatura de mulheres que escrevem sobre mulheres e sobre o universo feminino. A partir disso, a questão das relações de gênero e autoria feminina emergiram como aspectos relevantes na construção da imagem biográfica de Chiquinha Gonzaga, que foram problematizada a partir de “O sexo dos textos” de Isabel Magalhães (1995), “A escrita tem sexo” de Nelly Richard (2002), “Feminismos e escritas de si” de Margareth Rago (2013).

Enquanto musicólogo de formação e professor de música do Ensino Fundamental, ao olhar para tais discursos, passei a colocar em questão a relação que se estabelece entre a vida e a obra da artista e como ambas poderiam ser lidas enquanto texto, enquanto narrativa. Nesta complexa relação vida-obra deparei-me com diferentes tipos de materiais sobre a artista, que passam desde aquelas direcionadas por faixa etária, por exemplo, a literatura infanto-juvenil³; a literatura escritas em outros idiomas ou publicadas no estrangeiro⁴; a literatura de setores específicos da produção intelectual – acadêmica⁵, romanesca⁶, dramática⁷. Diante desse imenso *corpus*, passei a observar como as variadas abordagens formam diferentes imagens da artista, que justamente jogam com a ênfase ora na vida, ora na obra. Existem artistas e intelectuais cuja biografia suscita pouco interesse, apesar de sua obra gerar grande repercussão, como é o caso de Ernesto Nazareth, Vicent van Gogh, J. S. Bach. Por outro lado, existem personalidades nos quais a obra a vida disputam a mesma importância, como é o caso de Frida Kahlo, W. Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven. No caso de Chiquinha, observo que sua vida tomou proporções maiores que sua obra, esta última, menos comentada, sistematizada e difundida relação à primeira. Fala-se muito em sua vida, ouve-se pouco sua música.

Uma das questões que surgiu a partir do recorte da pesquisa foi a consideração de ser meu campo, em grande parte, constituído por

³ DINIZ, 2000; DINIZ, 2001; FIDALGO 2010; DRUMMOND, 2013.

⁴ MENEZES BASTOS, 1998; CLASSICOS DO CHORO BRASILEIRO, 2007; MAGALDI, 2003; RIBEIRO, 2015.

⁵ CESAR, 2015; MARCÍLIO, 2009; MILLAN, 2000.

⁶ LAZARONI, 2005; MUGNAINI, 2005.

⁷ AMARAL, 2006; RIBEIRO, 2015.

documentos textuais, portanto, deparei-me com o dilema de desenvolver uma antropologia em arquivos e acervos. Encontrei-me diante da tarefa de reconstituir em meu imaginário a cidade do Rio de Janeiro de meados do século XIX até a virada do século XX, em especial, atuação de Chiquinha neste contexto. Trata-se de um contexto virtual, inacessível física e geograficamente, o qual pude visualizar tão somente por meio do discurso de outros. Muito embora a tarefa tenha sido empreendida por inúmeros historiadores, memorialistas, cronistas e escritores, cada qual o ao seu modo, visitar estas tantas construções já empreendidas – seja por meio da leitura de trabalhos acadêmicos, romances, filmes, documentários – constituiu um aporte fundamental, seja como referência, seja como inspiração para eu poder, em alguma medida, acessar esse campo e criar meu próprio imaginário sobre o contexto sociocultural pesquisado. A tais relatos, acresci narrativas presentes em jornais e revistas publicadas entre no século XIX e início do século XX. Junto a isso, contei com ajuda de alguns interlocutores que, embora não vivenciaram temporalmente o período pretendido, tem alguma espécie relação com ele, seja por habitarem a mesma região e, portanto, considerarem-se descendentes diretos (parentes, filhos, netos de personalidade da época), seja de cunho profissional (funcionários das bibliotecas e acervos), ou investigativo (pesquisadores, historiadores, artistas).

Com vistas a uma maior aproximação deste "outro" histórico e intensificar a imersão em campo, estive algumas vezes na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente entre os meses de outubro/novembro de 2016 e abril/maio de 2017. Nestas ocasiões, consultei acervos de instituições⁸ como Museu da Imagem e do Som, Biblioteca Nacional,

⁸ Segue uma breve nota sobre as instituições visitadas, um levantamento do que há sobre Chiquinha Gonzaga nelas, que tipos de itens constam nos acervos e quais os procedimentos para consultá-los. BIBLIOTECA NACIONAL: contém uma quantidade significativa de materiais sobre Chiquinha Gonzaga, especialmente jornais de época com reportagens sobre a compositora, partituras e gravações. Fiz consultas as divisões de Obras Gerais; Manuscritos, Periódicos. A divisão de Música e Arquivo Sonoros estava fechada para obras, portanto, não tive acesso a mesma. Pude fazer cópia de grande parte dos materiais consultados na biblioteca. INSTITUTO MOREIRA SALES: detêm todo o acervo que pertenceu à Chiquinha Gonzaga. Há cerca de seis mil itens, entre partituras, gravações, notas de jornais, cartas e documentos. O acervo físico estava em manutenção e não consegui ter acesso. Mas, por meio de conversas e negociações com os funcionários, consegui consultar os materiais que o instituto já tem digitalizado até o momento. MUSEU DA IMAGEM E DO

Instituto Moreira Salles, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Fundação Cultural Banco do Brasil, Arquivo Nacional, Casa do Choro, Biblioteca da UNIRIO, Biblioteca da UFRJ, entre outros. A particularidade de meu trabalho de campo apontou para uma distinta relação entre pesquisador e informantes, os quais, eram na maior parte do tempo os guardiões dos acervos, ou seja, bibliotecários, arquivistas e funcionários das instituições. Ainda assim, no período em que lá estive, conversei com algumas personalidades da cidade, artistas, biógrafos, pesquisadores, professores, na maior parte das vezes, conversas informais em corredores, bares e restaurantes, em alguns casos, conversas com um roteiro pré-estabelecido, registradas em áudio, com consentimento por escrito dos interlocutores. A vivência com tais personalidades no território geográfico do contexto histórico aqui narrado, ainda que em outro tempo cronológico, contribuiu para vislumbrar algumas possibilidades de leitura sobre Chiquinha Gonzaga e o Rio de Janeiro da virada do século XX.

Não posso deixar de mencionar o entusiasmo com minha presença e minha pesquisa por parte de alguns historiadores e arquivistas, especialmente aqueles que têm travado verdadeiras lutas com o poder público para preservar documentos que estão sob seus

SOM: contém grande quantidade de gravações e partituras das músicas de Chiquinha Gonzaga. Pude ouvir algumas gravações e consultar algumas partituras. Não pude fazer cópias das mesmas pois a instituição não permite. O Museu envia cópia de alguns materiais para a residência do pesquisador após uma série de procedimentos burocráticos e realização de pagamento. No Museu, fiz consulta aos acervos: Coleção Almirante; Coleção Jacob do Bandolim, Coleção Rádio Nacional, Coleção Sérgio Cabral. BIBLIOTECA DA UNIRIO: contém livros, teses e dissertações sobre Chiquinha Gonzaga, choro e música carioca em geral. Tive amplo acesso ao acervo e pude realizar cópia dos materiais de meu interesse. BIBLIOTECA DA UFRJ: contém livros, teses e dissertações sobre Chiquinha Gonzaga, choro e música carioca em geral. Estava fechada para obras e não tive acesso aos materiais. FUNDAÇÃO CULTURAL BANCO DO BRASIL: contém notas de jornal sobre Chiquinha Gonzaga, desde sua época até os dias atuais. Pude consultar todos os materiais do acervo, mas não foi permitido fazer cópia dos mesmos, pois a instituição não permite. Fiz anotação à lápis em meu bloco de notas de trechos e fontes de interesse para a pesquisa. SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS: a instituição em questão foi fundada por Chiquinha Gonzaga e até pouco tempo era a responsável pelo acervo da compositora. Hoje restaram poucos materiais sob responsabilidade da SBAT, apenas boletins, fotos, busto e alguns documentos isolados. Tive acesso livre ao acervo e pude copiar os documentos de meu interesse.

cuidados. Em certos lugares fui recepcionado com elevada cortesia, atendimento personalizado, foram-me disponibilizados os materiais e equipamentos da instituição, além de demonstrarem interesse pelo estudo, a razão do meu interesse por aquele assunto, o que já tinha “descoberto” até agora. Já em outros, minha presença parecia um estorvo, os procedimentos eram altamente burocratizados, mecanizados, policiados, os funcionários deixavam em evidência sua intenção era que me retirasse o mais prontamente dali.

Foi a partir deste conjunto de estratégias metodológicas, ou seja, por meio da leitura de fontes documentais e conversa com interlocutores que me propus a construir meu objeto de pesquisa. Neste caso, a presença do pesquisador em campo levou a distintos dilemas daqueles da etnografia tradicional, uma vez que não foi possível “estar lá”, relatar o que vi e senti a partir da experiência vivida. O campo estava muito mais nas salas fechadas e frias das instituições, nas folhas dos documentos pesquisados, nas fotografias das páginas de revistas ilustradas, nos livros de memória, nas cartas, nos romances, na tela do computador. Foi preciso valer-se de outras vozes, outros discursos, outras subjetividades para acessar esse espaço-tempo e representá-lo. Ou seja, meu principal material de pesquisa foi, em grande parte, composto por textos.

A relação da antropologia com os arquivos tem sido objeto de atenção desde os primeiros processos de institucionalização da disciplina. Ela remonta ao período dos chamados “antropólogos de gabinete”, os quais se baseavam em relatos e informações de terceiros, como viajantes, missionários, e colonizadores como, por exemplo, a antropologia desenvolvida por James Frazer e Edward Westermarck. A partir de Bronisław Malinowski e Franz Boas, entre outros contemporâneos destes, a pesquisa antropológica passou a ser claramente diferenciada em termos teóricos e metodológicos, estabelecendo a “observação participante e intensiva como uma norma profissional” (CLIFFORD, 1998, p. 25). Assim, surgiu uma nova antropologia, “marcada por acentuada ênfase no poder de observação. [...] Como uma tendência geral, o observador-participante emergiu como uma norma de pesquisa” (CLIFFORD, 1998, p. 29). Esta antropologia, marcada pela ênfase na etnografia participante, buscou na teoria científica “poderosas abstrações teóricas que prometiam auxiliar os etnógrafos acadêmicos a ‘chegar ao cerne’ de uma cultura mais rapidamente do que alguém, por exemplo, que empreendesse um inventário exaustivo de costumes e crenças” (CLIFFORD, 1998, p. 29). Esta forma de imersão e os métodos empreendidos pelos etnógrafos

através da observação participante, se transformaram em uma prática tão comum e difundida entre os antropólogos do século XX que se tornou, segundo DaMatta (2000), praticamente um rito de passagem obrigatório na iniciação da Antropologia Social. Tal tendência conduziu a uma certa desconfiança na importância e no papel do arquivo para a pesquisa antropológica, levando a ideia de que descrever e interpretar a partir de informações contidas em documentos caracterizaria em uma perspectiva retrógrada – um retorno à antropologia de gabinete –, ou se constituiria em uma antropologia fronteira com outras disciplinas — mais vinculada ao campo da história, museologia ou arquivologia. “Por esse viés, a pesquisa em arquivo aparece como antítese da pesquisa de campo, e sua transformação em uma etnografia é vista com ceticismo” (CUNHA, 2004, p. 293).

No entanto, nos últimos anos, antropólogos têm se voltado com maior intensidade para os arquivos, tomando-os não apenas como um meio complementar ou contextual para o desenvolvimento do trabalho de campo *in loco*, mas como um lugar de produção de conhecimento, como um *campo de possibilidades* para uma compreensão crítica das relações sociais, portanto, recolocando o arquivo no centro da pesquisa antropológica. Cunha (2004) aponta que os arquivos passam a ser reconhecidos como repositórios de informações sobre os 'outros', lugares onde o processo de construção da objetivação e subjetivação podem ser compreendidos. Arquivos começam a ser entendidos como “territórios onde a *história* não é buscada, mas contestada” (op. cit., p. 292), e os conhecimentos que o compõem passam a ser interpretados como “um sistema de enunciados, verdades parciais, interpretações histórica e culturalmente constituídas — sujeitas à leitura e novas interpretações” (op. cit., p. 292). Para a autora, atualmente os antropólogos têm buscado mais do que ouvir e analisar as interpretações produzidas pelos sujeitos e grupos que estudam, mas, sobretudo, entender os contextos — social e simbólico — da sua produção. É neste ponto que parece residir a possibilidade de

[...] tomarmos os arquivos como um *campo* etnográfico. Se a possibilidade de as fontes "falarem" é apenas uma metáfora que reforça a ideia de que os historiadores devem "ouvir" e, sobretudo, "dialogar" com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas 'vozes' forem tomadas como objeto de análise — isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos,

alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições (CUNHA, 2004, p. 293).

Pode-se dizer que as inúmeras suspeitas que recaíram sobre formas de representação do outro na escrita etnográfica, as “crises” envolvendo questões políticas e éticas relacionadas à pesquisa de campo, que vão desde “[...] a qualidade moral da experiência dos cientistas sociais atuantes; a vida ética que levam enquanto fazem suas pesquisas” (GEERTZ, 2000, p. 31); passando pela suposta neutralidade almejada pelo rigor científico – “estado existencial onde não se está nem numa sociedade nem na outra, no entanto está-se enfiado até o pescoço numa e noutra” (DAMATTA, 2000, p. 154) ; até chegar nos riscos que o uso e os modos de representação do universo social e cosmológico do “outro” podem representar – afinal “o que chamamos de nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas” (GEERTZ, 1978, p. 19), favoreceram à esta releitura nos modos de concepção e utilização do arquivo na prática antropológica. À luz desta problemática, a noção de “etnografia” vem sendo constantemente revisada e ampliada pelos teóricos da antropologia, colocando em questão não só a possibilidade de dissolução da antítese criada entre arquivo e etnografia, mas viabilidade de realização de uma “etnografia em arquivos”.

Peirano (2014) situa o fazer etnográfico numa constante recusa a modelos e normas pré-estabelecidos, para ela, cada etnografia produz uma reinvenção nas maneiras de pesquisar. As etnografias são parte do próprio empreendimento teórico da antropologia, “não são resultado simplesmente de ‘métodos etnográficos’; elas são formulações *teórico-etnográficas*. Etnografia não é método; toda etnografia é também teoria” (PEIRANO, 2014, p. 383). Portanto, ainda que eu possa correr risco de contradição ao citar um texto que, posicionando-se a favor da etnografia, afirma que “não há antropologia sem pesquisa empírica” (2014, p. 380), a autora, ao colocar em suspenso as bases conceituais sobre etnografia, abre caminho para dissolução das fronteiras epistemológicas, onde, acredito eu, aproximação da etnografia com o acervo pode constituir um dos caminhos férteis para superação dos paradigmas teóricos oposicionistas. Paraphraseando Peirano: etnografia em arquivos não é uma metodologia, é uma forma de teorizar sobre a vida. Como argumenta Ingold (2010), o que somos, ou o que podemos ser enquanto antropólogos e enquanto área, nunca estará pronto-acabado. Nós temos que perpetuamente refazer a nós mesmos. É isso o que é a vida, a história, a antropologia, e é isso o que significar ser pessoa e *ser humano*.

JUSTIFICATIVA: OS CAPÍTULOS

Enquanto músico de formação, venho desde minha graduação e mestrado, desenvolvendo pesquisas no âmbito da musicologia e etnomusicologia sobre o tema das mulheres na música, convergindo em 2017 na publicação de um livro intitulado “MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira”. Nestas pesquisas, problematizei a tendência de muitos autores em apresentar hegemonicamente a figura do homem as formas de expressão do masculino em suas representações sobre universo da música brasileira. Argumento que, 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. A partir desta perspectiva, tratei brevemente das transformações das relações de gênero em diferentes contextos sociais e históricos, passando por gêneros musicais como o rock, samba, pagode, hip-hop, música religiosa, entre os quais, as produções do Teatro Musicado carioca do início do século XX. Neste último, eis que surgiu o nome de Chiquinha Gonzaga, uma vez que foi o Teatro Musicado um dos principais veículos de sua produção e consagração artística. Na ocasião, abordei superficialmente alguns aspectos da música e da trajetória de Chiquinha que, ao meu ver, careceram de maior aprofundamento, o qual busco suprir por meio desta tese dedicada integralmente a ela. Por ser considera o primeiro vulto feminino na história da música brasileira e, ainda, um dos grandes ícones nacionais, uma das grandes mulheres da sociedade, acredito que investigar as construções narrativas de Chiquinha enquanto mulher musicista, enquanto sujeito que transitou socialmente entre a nobreza e pobreza, pioneira em diversos aspectos, mulher mestiça/negra, símbolo das causas feministas, republicana e abolicionista em sua época, pode revelar alguns aspectos gerais sobre a constituição da música brasileira.

Uma vez concluído o mestrado, ingressei imediatamente como professor do Ensino Fundamental na Prefeitura Municipal de Florianópolis, onde passei a lecionar a disciplina Artes-Música. Entre os conteúdos e práticas, busquei desenvolver em sala atividades entrelaçadas com o folclore, cultura popular, diversidade étnico-racial e relações de gênero. Trabalhar com este viés despertou em mim dúvidas,

impasses, alegrias e frustrações, em especial, no tocante aos modos como operar com este conhecimento no ambiente escolar. Percebi que problematizar a cultura popular e a educação das relações étnico-raciais implica muito mais do que uma revisão de conteúdos, mas, em especial, um revisão de valores e conceitos, um reposicionamento de hierarquias, implica modificações das estruturas espaciais, uma abertura para diferentes epistemologias, cosmologias, para diferentes possibilidades de transmissão e produção do conhecimento. A partir destes dilemas vivenciados em sala de aula que surgiu a necessidade em mim de trazer reflexões nesta tese que tivesse algum sentido e aplicabilidade também em minha prática enquanto educador musical. Na busca por uma conciliação entre vida acadêmica e vida profissional, esbarrei com uma vasta produção literária sobre música brasileira direcionada ao público infanto-juvenil, em especial, biografias de artistas famosos. Trata-se de um material amplamente utilizado em escolas e dos quais eu mesmo já fiz uso algumas vezes com as crianças. Ao olhar para este imenso corpus, Chiquinha Gonzaga emergiu como uma das raras mulheres biografadas, em muitos casos, a única mulher musicista. Investir neste material, resultou no quarto capítulo desta tese. Neste capítulo, tomo como recorte quatro livros infanto-juvenil dedicados a vida e obra de Chiquinha Gonzaga, analiso como a artista é apresentada às crianças e jovens enquanto sujeito e artista histórico, com a intenção de problematizar a formação de conhecimento sobre a música brasileira para este público.

Após alguns anos lecionando em escolas, ingressei no curso de Doutorado em na Antropologia Social, na linha de pesquisa “Arte, Etnomusicologia e Performance” do PPGAS/UFSC. Passei refletir sobre as relações de gênero na música brasileira a partir do olhar antropológico, ao meu ver, uma das disciplinas que mais caminhou em direção a interdisciplinaridade, na relativização dos saberes instituídos, assim como para um autoquestionamento de seus próprios métodos e técnicas de pesquisa. O fato da prática antropológica ser essencialmente crítica, coloca-a num estado permanentemente auto-contestador, que Comaroff (2010b) chama de *indisciplina*. A *noção de indisciplina* de Comaroff refere-se à condição de colocar em permanente suspeita todas as bases conceituais e as técnicas de produção de conhecimento, inclusive da própria Antropologia enquanto disciplina. O autor compreende a Antropologia como *práxis*, ou seja, um modo de produzir conhecimento baseado em diversas *operações epistêmicas*, as quais fizeram parte da disciplina ao longo de toda sua existência e que cruzaram fronteiras teóricas e domínios etnográficos. É a combinação e

coexistência de diversas operações epistêmicas da nossa práxis que diferencia a antropologia, e mostra que mais, uma do que uma disciplina, a antropologia é uma *indisciplina* cujos fundamentos conceituais e técnicas de produção do conhecimento têm grande potencial para se abrir a novos horizontes.

Durante o desenvolvimento da minha pesquisa e passagem pelo curso de doutorado, busquei meus próprios modos de operar com esta *indisciplina*, em especial, refletir sobre as formas de se relacionar com o mundo, com os interlocutores, com campo de pesquisa, com as outras áreas do conhecimento, assim como com os dilemas da própria Antropologia enquanto campo, por exemplo, a consideração das antropologias periféricas, das antropologias mundiais e epistemologias diversas. Mais do que fazer uso dos tradicionais conceitos-chaves da antropologia, procurei apurar a perspectiva antropológica, ou seja, este o modo particular da antropologia em desorientar as perspectivas tradicionais através de leituras ‘indisciplinadas’, colocando em suspenso os pressupostos mais elementares. Neste sentido, manter a perspectiva antropológica foi fundamental no caminho da interdisciplinaridade e aproximações com outras áreas do conhecimento, como a História, a Educação, a Musicologia e a Literatura.

Cursar a disciplina Antropologia da Educação foi um dos caminhos que percorri e pelo qual foi possível refletir criticamente sobre a escolarização dos conhecimentos, as rotinas escolares, assim como outras formas de se relacionar com os saberes e de produzi-los para além dos muros institucionais da escola. Ao contrário da perspectiva diacrônica e evolucionista que toma a criança como um ser em desenvolvimento que um dia se tornará um indivíduo pleno, cujas atitudes não tem implicações sérias e importantes na vida social; assim como a ideia de criança como ser aprendiz por excelência, a Antropologia da Educação busca “incluir as crianças na categoria das pessoas que ‘ensinam’, especialmente das que ‘ensinam coisas relevantes’” (TASSINARI, 2012b, p. 285) reconhecendo-as como elos importantes da corrente do ensino e da aprendizagem. As crianças passam a ser “vistas como ativas na construção e determinação de sua própria vida social e não somente como receptores passivos de estruturas e processos sociais” (TASSINARI, 2014, p. 100). Assim, busca-se pensar a criança não como aquela que não sabe ou sabe menos, mas que sabe outra coisa (COHN, 2005), portanto, trata-se de considerar uma forma particular de conceber o mundo que tem sérias implicações na dinâmica social. Neste perspectiva, a literatura infanto-juvenil, a biografia, a autobiografia; as histórias de vida constituem vias

fundamentais para compreender os processos educativos, de enculturação, aculturação e transmissão cultural, bem como a (re)construção identitária.

Cursar disciplinas em outros programas, como na Pós-graduação em Literatura, oportunizou-me refletir sobre as narrativas biográficas e autobiográficas enquanto um complexo *corpus* de conhecimento, no qual teoria e ficção se justapõem enquanto horizonte analítico para dar conta da multiplicidade formas narrativas. Nesta perspectiva, mais que buscar as representações da vida nas narrativas, ou uma suposta verdade factual, procurei conceber o próprio texto enquanto produtor de vida e existência. Não é a vida vivida que produz o texto, mas é o texto que produz a vida, somos seres-narrativa, pontua Lejeune (2014). Ao trazer as reflexões deste campo para o contexto desta pesquisa, busquei olhar para as narrativas biográficas e autobiográficas sobre Chiquinha Gonzaga a partir da complexa relação entre autor, sujeito, linguagem, sociedade e discursos que nelas se estabelecem. Investir nesta abordagem analítica resultou no primeiro e terceiro capítulos da tese. No entanto, saliento que a investigação não tem intenção de aprofundar-se na área da linguagem, da crítica literária ou teoria da literatura. Busco estabelecer uma aproximação entre Antropologia, Estudos Culturais, Literatura e Educação, no sentido de compreender a literatura com um campo de poder-saber.

No primeiro capítulo, tomei como recorte as fontes documentais que constam no Acervo Chiquinha Gonzaga, hoje em posse do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Trata-se de um material que começou a ser colecionado pela mãos da artista e seu filho-companheiro, pelo qual foram conservados inúmeros fragmentos de suas próprias vidas, suas memórias e suas trajetórias. O acervo é constituído de uma extensa coleção de recorte de jornais, cartas, fotografias, recibos, contratos, cartazes e programas de concertos, de modo que, parte deste material foi tomado como fonte “representações de si”, ou seja, como possibilidade de narrativas autobiográficas.

Por meio da seleção, cuidado e armazenamento dos documentos, pode-se dizer que o casal se dedicou a um projeto autobiográfico e arquivístico de longo prazo, projetando para o futuro as imagens de si. A produção de memória por meio da prática de arquivamento, pode ser entendida como uma das tantas formas daquilo que Foucault (2004) denomina por “cultura de si”. As principais biografias produzidas sobre Chiquinha, tiveram como referência primordial este acervo. Por isso, considero importante em primeiro lugar situar e compreender este material para, em seguida, partir para as

demais narrativas. A intenção deste capítulo é problematizar os mecanismos pelos quais os discursos sobre Chiquinha e sua produção musical atravessaram o tempo e chegaram até os dias de hoje por meio das fontes documentais, assim como as implicações do arquivamento da própria vida. Além disso, o acervo Chiquinha Gonzaga constitui uma fonte significativa para compreensão do universo social feminino, consistindo em uma alternativa diante da ausência de informações sobre artistas mulheres na produção historiográfica, na qual, muitas vezes, a presença feminina é ignorada e desvalorizada.

No terceiro capítulo, selecionei no imenso *corpus* de discursos sobre Chiquinha Gonzaga aquelas narrativas que poderiam ser mais representativas ou mais relevantes na invenção da imagem da artista perante a sociedade. Deste *corpus*, duas são bastante simbólicas: a biografia redigida por Mariza Lira e a biografia de Edinha Diniz. A primeira, lançada em 1939, quatro anos após o falecimento da artista, foi encomendada a pedido de Joãozinho, seu filho-companheiro⁹. Em certo sentido, o livro de Mariza Lira constitui uma espécie de “biografia autorizada”. A escritora foi contemporânea de Chiquinha Gonzaga, partilhou o mesmo contexto histórico, geográfico e social, teve acesso ao acervo do casal, ouviu histórias diretamente de seu filho-companheiro, tudo isso parece dotar à sua narrativa certo grau de legitimação, ou seja, “a experiência do estar lá”. Junto a isso, traz também todos os dilemas morais, éticos e políticos da experiência e escrita etnográfica.

A segunda biografia sobre a artista teve sua primeira edição publicada em 1984, por Edinha Diniz. Foi um estrondoso sucesso logo em seu lançamento, com mais de vinte edições até os dias atuais. Desde então, tornou-se a principal referência e fonte de legitimidade sobre a imagem da artista, constituindo uma espécie de matriz discursiva. A biografia de Edinha Diniz foi uma das grandes responsáveis por iniciar o processo de ressignificação da imagem da artista perante a sociedade contemporânea. Poucos anos depois de seu lançamento, com produção da Minissérie de TV Globo em 1999, exibida nacionalmente, cuja

⁹ A relação entre João Batista Lage e Francisca Gonzaga será problematizada no terceiro capítulo. Até o lançamento da biografia de Diniz, em 1984, Joãozinho era apresentado nas narrativas como filho da compositora. Diniz lançou uma nova leitura, revelando-o como amante, e a relação filial como uma farsa. Optei por usar o termo “filho-companheiro” como forma de sugerir a possibilidade de coexistência das duas formas de relacionamento (filial e conjugal), sem que necessariamente uma exclua a outra.

narrativa foi baseada nesta biografia, começou um virtuoso interesse social na vida e na obra de Chiquinha Gonzaga, o que levou a uma súbita explosão de obras dedicadas à compositora, como livros, discos, artigos acadêmicos, matérias jornalísticas, documentários, sites da internet. Pode-se dizer que juntos, livro e minissérie, introduziram definitivamente Chiquinha no imaginário social brasileiro do final do século XX e início do século XXI, tornando a artista amplamente conhecida em todos os cantos do Brasil.

Enquanto músico e musicólogo de formação, busco nesta pesquisa problematizar não só o que se fala sobre música e o universo musical, mas o que a música pode nos dizer enquanto narrativa, ou seja, a música enquanto texto social (SHEPHERD, 1991). Em minhas pesquisas anteriores, desde a graduação até o mestrado, detive-me pouco no material sonoro, ou seja, a execução musical, as gravações fonográficas, assim como os códigos musicais propriamente dito, como a notação musical, os conceitos e vocabulário dos músicos, entre outros. Detive-me, anteriormente, muito mais em uma abordagem sociológica, deixando o material sonoro para um plano quase inexistente. Embora as pesquisas tenham produzidos reflexões pertinentes sobre o meio musical, ecoavam autoquestionamentos em que medida eu, enquanto músico, um “nativo” da cultura que estudo, poderia olhar para o material sonoro a partir de minha experiência e de minha formação musical. Visando superar esta lacuna, busco nesta pesquisa uma aproximação com aquilo que Seeger (2015) denomina de “antropologia musical”, ou seja, uma perspectiva que esteja atenta para a forma como performances musicais e sonoridades criam diversos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de assumir que existe uma matriz social e cultural preexistente e logicamente anterior, dentro da qual a música é realizada, esta perspectiva examina a música como parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais.

Blacking (2007) concebe certos aspectos da vida social como produtos do “pensamento musical”, em lugar de identificar a criação e a interação musical como parte auxiliar da vida social; Nesta perspectiva, o autor busca situar a música como um modo de pensamento e ação, ou seja, “a música é tanto um produto observável da ação humana como um modo básico de pensamento pelo qual toda ação pode ser constituída” (op. cit., p. 202). A partir de uma crítica à oposição proposta no clássico de Alan Merriam (1969) entre música e cultura, Menezes Bastos (1995) em seu “Esboço de uma teoria da música: para além da antropologia sem música e da musicologia sem homem” argumenta que a música não deve ser encarada apenas como uma esfera ou subconjunto da cultura,

mas sim um sistema representacional pleno. Ao buscar uma saída para o chamado “paradoxo musicológico”, Menezes Bastos mostra como a abordagem antropológica pode ampliar o próprio conceito de música para além da clássica dicotomia entre som e contexto. Neste limiar da antropologia e musicologia é que busquei um olhar atento para as músicas de Chiquinha Gonzaga nos mais diversos contextos de produção e disseminação, ou seja, em partituras, gravações fonográficas e livros didáticos para ensino de música. Essa perspectiva resultou no segundo capítulo. Nele, analiso a trajetória da música Atraente, desde seu lançamento em 1877 – quando Chiquinha Gonzaga estreou profissionalmente como compositora –, até algumas gravações e edições de partituras recentes desta música. Com base na Análise do Discurso, busco compreender como os discursos sobre a música “Atraente” e a música “Atraente” enquanto discurso operam na constituição do saber musical, como o define como um campo de discurso e um domínio de poder. Na imensa proliferação e possibilidades interpretativas que o discurso pode gerar, interessa-me, sobre tudo, compreender como a “Atraente” produz narrativas biográficas sobre a compositora e a constitui enquanto artista e sujeito histórico, seja por meio dos procedimentos composicionais, pela performance dos intérpretes, seja por meio dos paratextos, por meio das narrativas textuais que a envolvem em seu contexto, como encartes de CD, catálogos, anúncios comerciais, notas de jornal, entre outros.

LINHA DE PESQUISA

Este estudo se insere num projeto de maior dimensão em diálogo com outros trabalhos da linha de pesquisa “Arte, Etnomusicologia e Performance” do PPGAS/UFSC e do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) que visam compreender os processos de formação musical brasileira, argentina, uruguaia e colombiana e suas conexões latino-americanas, africanas, europeias e norte-americanas.

Entre eles, destaco os estudos sobre o grupo Os Oito Batutas de Menezes Bastos (2005), Coelho (2013) e Lacerda (2011) que tiveram como foco a trajetória do grupo, as implicações de suas viagens e os significados negociados na passagem por outros contextos, como França, Argentina e diversas regiões brasileiras. Tais estudos apontaram o potencial das viagens na constituição da musicalidade do grupo a partir do encontro com o “outro”, revelando os modos como os

imaginários de “brasilidade” foram acionados e (re)constituídos nas relações que se estabelecia no contexto inter-nacional dos estados-nações modernos. Na mesma direção está o recente artigo de Menezes Bastos (2016) que tratou do sistema de transformações nas relações musicais entre Brasil, Portugal e África tendo com recorte o século XIX e início do século XX. Nele, o autor argumenta que a música popular só “pode ser bem compreendida dentro de uma moldura cujos nexos simultaneamente tenham pertinência local, regional, nacional e global – o caso internacional – e que aborde as músicas erudita, tradicional e popular como universos, não, isolados, mas comunicantes” (op. cit., p. 04). Neste sentido, é possível realizar aproximações de tais estudos com a trajetória de Chiquinha Gonzaga, uma vez que a artista também atravessou os oceanos e teve sua música posta em circulação em diversas regiões para além do contexto carioca, em especial, países da Europa como Portugal, França e Alemanha.

Numa perspectiva aproximada está o estudo de Dominguez (2014) sobre a música na região fronteira do *Rio do Prata*. Nele, a autora argumenta que desde o século XIX a música rio-platense – constituída por sucessivos trânsitos entre elementos associados a distintos gêneros musicais e entre músicos e repertórios do Uruguai e da Argentina – contribuiu para produzir sentidos de regionalidade e, ao mesmo tempo, definir o que identifica e o que diferencia uruguaios e argentinos. Dominguez problematiza a tentativa de ajustar as sonoridades musicais aos limites entre nações, mostrando que tais associações “aparecem naturalizadas em muitos discursos, como se alguns gêneros musicais fossem o som natural de determinadas regiões geográficas pensadas mais como categorias naturais que sociais” (op. cit., p. 283). A perspectiva de Dominguez pode ser apropriada para problematizar sobre a constituição dos gênero musicais na virada para o século XX, quando sonoridades rotuladas como tango, polca, habanera, maxixe, samba, mazurca, entre outros, circulavam por diversas regiões da América Latina e Caribe sem estar vinculados diretamente a territórios ou identidades nacionais. Neste contexto se insere a produção musical de Chiquinha Gonzaga.

Ainda em relação ao grupo de pesquisa em que me insiro, acredito na possibilidade de diálogo com a pesquisa de Jacques (2014). Seu trabalho teve como foco as técnicas de reprodução constituintes do cinema e do som a partir de um exame da trajetória do filme “O descobrimento do Brasil” (1937), cuja trilha sonora foi composta por Villa-Lobos. Jacques problematiza as formas de intervenções e restaurações que garantiram a atualização do filme e sua trilha sonora ao

longo do tempo, colocando em questão as noções de legitimidade, reprodução, repetição e diferença, representação, entre outros, situando o filme como uma obra aberta (ECO, 2010). A abordagem proposta pela autora entre música e cinema pode, em alguma medida, trazer elementos para pensar a relação entre música e teatro em Chiquinha Gonzaga, uma vez que grande parte da produção musical da maestrina está vinculada diretamente a composição de operetas para o teatro musicado, este meio, considerado uma espécie de precursor do cinema.

No mesmo caminho, o estudo de Oliveira (2015) discute as formas de escuta da música popular. Ao propor a escuta da música a partir da dança, o autor mostra que desde a virada do século XIX para o XX as danças de salão aparecem como formas poderosas de referência a identidades nacionais. É justamente por meio dos gêneros musicais dançantes que a produção musical de Chiquinha Gonzaga atinge maior divulgação, em especial as então denominadas polcas, maxixes, habaneiras, tangos, atualmente reclassificadas como choros.

Ao aproximar estudos que tiveram como referência músicos, musicalidades e artisticidades próximas e/ou contemporâneas a Chiquinha Gonzaga como, os Oito Batutas, Villa-Lobos, a música dançante do início do século XX, a música rio-platense, as relações musicais Brasil/Portugal/África, espero com isso traçar não uma espécie de continuidade, nem suprir uma lacuna nas pesquisas mencionadas, mas estabelecer diálogos que permitam revelar as continuidades e descontinuidades nas narrativas sobre a formação da música latino-americana. Parto do pressuposto, desenvolvido nos estudos aqui mencionados, de que as fronteiras das sociedades são moventes e abertas, construídas no plano simbólico-político e não físico-espacial, sendo as artes, a política, o poder, as relações, as cosmologias, chaves para fundamentais para a compreensão das dinâmicas sociais.

1 O ACERVO CHIQUINHA GONZAGA E AS ESCRITAS DE SI

O acervo de Chiquinha Gonzaga se desde o ano de 2005 aos cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS) em sua sede no bairro da Gávea no Rio de Janeiro. Após o falecimento da artista em 1935, João Batista Lage – chamado de Joãozinho –, seu filho-companheiro¹⁰, deixou todo o material sob guarda da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), instituição fundada em 1917, que teve entre seus fundadores a própria Chiquinha, permanecendo ali até sua transferência para o IMS. João Batista e Geysa Boscoli – este último, sobrinho-neto de Chiquinha –, assumiram a direção da SBAT nos anos seguintes, de modo que o acervo, mesmo sob tutela de uma entidade jurídica, continuou em alguma medida sob guarda familiar até aproximadamente a década de 1970. De posse deste acervo, seu sobrinho lançou em 1971 uma biografia intitulada “A pioneira Chiquinha Gonzaga”, considerada a segunda biografia de Chiquinha¹¹. Mariza Lira (1939), a primeira biógrafa, também utilizou como referência o acervo, quando ainda em mãos de Joãozinho, de modo que o mesmo constituiu uma importante fonte para produção das primeiras narrativas biográficas sobre a artista. Seu filho-companheiro foi um dos maiores colaboradores do acervo, talvez até mais do que a própria Chiquinha. Nos últimos anos de vida da artista, foi ele que passou a reunir e catalogar os materiais, certamente sob supervisão e consentimento de Chiquinha, conforme mostrarei mais adiante. Mas, Joãozinho não foi apenas o fiel arquivista da compositora, ele próprio foi músico, regente, empreendedor, um homem culto e influente no meio artístico e empresarial. No acervo há muitos documentos que dizem respeito diretamente a Joãozinho e não a Chiquinha. Pode-se dizer, portanto, que estamos diante do acervo não de uma única pessoa, mas de um casal.

¹⁰ A relação entre João Batista Lage e Francisca Gonzaga será problematizada no terceiro capítulo. Até o lançamento da biografia de Diniz, em 1984, Joãozinho era apresentado nas narrativas como filho da compositora. Diniz lançou uma nova leitura, revelando-o como amante, e a relação filial como uma farsa. Optei por usar o termo “filho-companheiro” como forma de sugerir a possibilidade de coexistência das duas formas de relacionamento (filial e conjugal), sem que necessariamente uma exclua a outra.

¹¹ Apesar do livro de Bôscoli (1971) ser considerado a segunda biografia de Chiquinha Gonzaga, por se tratar de uma produção independente, teve uma circulação bastante restrita e, com isso, pouco impacto na construção da imagem da artista. O trabalho é desconhecido, mesmo entre pesquisadores de Chiquinha, os quais raramente fazem referência a ele.

Durante minha pesquisa, não tive acesso à parte física do acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles. Nas duas ocasiões que estive no Rio de Janeiro para o trabalho de campo fui informado que o mesmo estava fechado, em processo de reformulação e sistematização. No entanto, depois de conversas, explicações sobre minha pesquisa, e insistências, o funcionário responsável pelo acervo me disponibilizou o acesso por meio da Internet, pelo qual pude de qualquer computador aceder aos documentos digitalizados do acervo – aproximadamente quinze mil itens – com a condição de não divulgá-lo ou repassá-lo a ninguém, pois estava destinado a uso interno da instituição. Acredito que neste site encontrava-se digitalizada a quase totalidade do acervo físico, haja vista a quantidade de documentos. Por outro lado, nenhum dos documentos estava catalogado, não havia identificação do que se trata cada item, tampouco estavam organizados de forma cronológica ou temática. A única descrição que acompanhava cada item era um código de localização, que nada dizia em relação ao conteúdo do material. Embora digitalizado e on-line, sem a descrição não havia qualquer possibilidade de efetuar busca por palavras-chave ou fazer pesquisa temática. O buscador do site serviu unicamente para encontrar o material pelo o código localizador, o qual tive o cuidado de anotar para que eu pudesse encontrar o material novamente em caso de necessidade. Por outro lado, o funcionário do IMS garantiu-me que futuramente todos os usuários poderão localizar os materiais indicados aqui nesta pesquisa por meio deste código localizador, por isso, os compartilho em nota de rodapé, junto com um breve título descritivo elaborado por mim.

Vasculhar os itens deste acervo digital foi como abrir um velho e enorme baú cheio de documentos misturados, revirados e amontoados. Cada página que aparecia na tela exigiu um exame atento para identificar o tipo de documento (se carta, recibo, contrato, recorte de jornal, bilhete, etc.), a data que foi escrito ou publicado, quem elaborou, a quem estava endereçado, para depois partir para o conteúdo em si. Se a mística de manusear a matéria física foi perdida, sentir a textura dos papéis, o cheiro, a sensação de poder encontrar coisas inéditas dentro de algum documento volumoso, por outro lado, a possibilidade de acessá-lo a qualquer momento, de salvar os itens de interesse no meu computador, o recurso de ampliar a imagem em 200% – permitindo visualizar detalhes quase impossíveis a olho nu – revelaram-se como aspectos compensadores. É, portanto, a partir deste material digitalizado, não catalogado, não sistematizado, que elaboro a seguir minhas

considerações sobre o acervo de Chiquinha Gonzaga como uma “escrita de si”.

Figura 1 - Tela de meu computador pessoal durante consulta ao acervo do IMS.



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Nas consultas ao acervo, observei que muitos documentos, além de não estarem catalogados, foi impossível por meio da imagem digitalizada situar quem os escreveu, onde e quando foram escritos ou publicados. Ou seja, restou apenas o discurso em si, sem poder situar minimamente o contexto de sua produção e finalidade. Tal tipo de documento acabou, muitas vezes, sendo descartado ou colocado em plano inferior na pesquisa, uma vez que, ao não poder situar o discurso em seu contexto, ele parecia perder significativamente seu valor. Neste momento, os paratextos¹² revelam sua importância na formação documental, não são meros detalhes, mas tão importantes quanto o próprio texto. Além destes, também estão os documentos cuja informações estão ilegíveis, rasgados, borrados ou, até mesmo, aqueles com caligrafias tão desleixadas que não consegui decifrá-las, tornando incompreensível a mim a maior parte de seu conteúdo.¹³

No conjunto de documentos que constitui o acervo, é possível dizer que Chiquinha e Joãozinho, apesar de não terem escrito um diário íntimo, um caderno de memórias ou um livro autobiográfico nos moldes tradicionais, conservaram registros de suas trajetórias por meio de uma extensa coleção de recorte de jornais publicados na imprensa sobre suas obras e atuação profissional, colecionaram inúmeros fragmentos da própria vida por meio dos mais variados recursos, como cartas, fotografias, recibos, contratos, revistas, programas e cartazes de divulgação de concertos. Pode-se dizer que Chiquinha e Joãozinho se dedicaram a um projeto autobiográfico e arquivístico de longo prazo, projetando para o futuro as imagens de si. Eles contam e se inventam por meio de seu acervo. Para Artières (1998), tais práticas de arquivamento participam daquilo que Foucault denomina de “preocupação com o eu”, marcadas, portanto, por uma “intenção autobiográfica”. Arquivar a própria vida consiste em uma manipulação da nossa existência, um acordo com a realidade, onde omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos certas coisas e descartamos outras.

¹² Paratextos são os elementos verbais (nomes dos autores, dos editores, dos títulos e subtítulos, dedicatórias, prefácios e posfácios) e não-verbais (ilustrações, fotos, esquemas, design) que acompanham o texto principal. Eles enquadram o texto principal, oferecendo informações de teor pragmático, semântico e estético-literário, visando dar um suporte à leitura.

¹³ Cartas com caligrafias não compreendidas por mim. Código de localização no acervo do IMS: CG 52_17_001; CG 57_102_001.

Neste sentido, “é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo” (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

No primeiro volume da “História da sexualidade”, Foucault (2015) argumenta que há séculos a sociedade ocidental cristã tem implementado diversos dispositivos de discursos, de análise, conhecimento e cultura de si. A confissão, estimulada e forçada desde a Idade Média pela Igreja, forma de controle dos corpos, está entre os rituais históricos mais importantes de produção de discursos e verdade sobre si. A obrigação da confissão nos é, agora, imposta a partir de tantos pontos diferentes (consultas médicas, direção espiritual, relatórios e interrogatórios jurídicos e policiais, cadastros institucionais, cartas, diários, entrevistas, curriculum vitae, redes sociais) já tão profundamente incorporada a nós que não percebemos mais como um efeito de poder que nos coage, de modo que “o homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente” (FOUCAULT, 2015, p. 66-7). “Devemos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente” (FOUCAULT, 2015, p. 68).

No terceiro volume da “História da sexualidade”, Foucault (2017) desenvolve o conceito daquilo que se poderia chamar de “cultura de si”, na qual são intensificadas e valorizadas as relações de si para consigo. Para ele, trata-se um movimento no qual “se é chamado a se tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação” (FOUCAULT, 2017, p. 55). O autor, caracteriza brevemente essa “cultura de si” como uma arte da existência, um princípio que fundamenta e dá sentido a vida.

[...] o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é, em todo caso, um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tornou-se a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu, assim, uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a troca e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de

conhecimento e a elaboração de um saber (FOUCAULT, 2017, p. 58).

De acordo com Foucault, em torno desta cultura de si, toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem. Esta dimensão Foucault (2004) denomina como "escritas de si". Nesta direção, a produção de memória por meio da prática de arquivamento, pode ser entendida como uma das tantas formas de "escritas de si", de produção de discursos e verdades a partir da "cultura de si". Trata-se de uma prática que, segundo Artières (1998), assumiu um valor mítico nos últimos quatro séculos. O indivíduo bem ajustado vem sendo incitado cada vez mais a produzir lembranças e deixar registros sobre sua vida. Não fazê-lo é reconhecer um fracasso – podendo ser visto com desprezo pelo demais –, ou confessar a existência de segredos – neste caso, passa a ser visto com desconfiança. Artières revela que o dever de arquivar as nossas vidas é onipresente, seja na vida diária, no espaço social, na esfera familiar, ou ainda no quadro de práticas científicas ou comunitárias, devemos nos entregar com frequência a esse exercício para continuar a existir e ter reconhecimento social. Devemos manter nossos registros com cuidado, pois "manter arquivos da própria vida seria considerado uma contribuição ao conhecimento do gênero humano" (ARTIÈRES, 1998, p. 16).

Com isso, pretendo ler o acervo de Chiquinha Gonzaga enquanto "texto" – considerando o termo em seu sentido amplo –, situando-o no que Philippe Lejeune (2014) denomina de "espaço autobiográfico". Em suas primeiras formulações, Lejeune propõe uma definição de autobiografia pela noção de "pacto", ou seja, a ideia de que uma autobiografia se concretiza a partir do momento em que se estabelece um acordo explícito (um pacto) entre autor e leitor, tornado evidente ao leitor a intencionalidade do autor em escrever sobre si. No entanto, ao refletir e desenvolver o conceito posteriormente, o próprio Lejeune percebe o quanto sua demarcação foi insuficiente para abranger as diversas formas e possibilidades de produção autobiográfica que sua proposição de "pacto" não dava conta de apreender. Ao olhar para outras formas em que as representações de si são menos evidentes, como a poesia, a ficção, o cinema, o autorretrato, as entrevistas, os blogs, Lejeune mostra como que projetos autobiográficos podem ser encontrados em diferentes graus, em diferentes meios de produção, de modo interseccionado com outras formas de escrita e representação. Em consonância com Roland Barthes em "a morte do autor", Lejeune propõe um descentramento do autor no empreendimento autobiográfico,

apontando que a atitude de leitura da pessoa que a emprega pode ser mais decisiva do que a natureza do objeto em si (LEJEUNE, 2014, p. 260). A toda essa amplitude de escrita e possibilidades de representações de si ele denomina por “espaço autobiográfico”.

Em “A morte do autor”, Barthes (2004) questiona a ideia de explicação de uma obra a partir de quem a produziu. Para ele, a sacralização do autor como centro de toda significação é produto de um projeto ideológico positivista centrado no indivíduo autônomo, um mecanismo de segurança que encerra a escrita na origem. Barthes argumenta que um texto é um espaço de dimensões múltiplas e que o escritor não faz mais do que “imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar uma às outras, de modo a nunca se apoiar em nenhuma delas” (BARTHES, 2004, p. 4). Um texto, segundo Barthes, é feito de escritas múltiplas, saída de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo. Se há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, esse lugar não é o autor, mas o leitor. “A unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia, é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 2004, p. 5).

Olhar para o arquivo enquanto texto pode ser uma forma interessante de deslocar o “império do autor” sugerido por Barthes. Os arquivos não são formado por uma linearidade e tampouco formam uma totalidade provida de coerência e unidade. Nem sempre quem os monta é apenas o autor e nem sempre é possível identificar a origem de determinados documentos e de certas ideias. Outras pessoas certamente acrescentaram, retiraram ou modificaram a organização estabelecida inicialmente do arquivo. Todas essas triagens são guiadas por intenções sucessivas e às vezes contraditórias. “Não arquivamos nossas vidas de uma vez por todas. Incessantemente, até o último momento, nossos arquivos estão sendo refeitos”, seja por nós ou por outras pessoas (ARTIÈRES, 1998, p. 32). No caso do Acervo Chiquinha Gonzaga do IMS, observa-se nitidamente que ele continuou a ser alimentado após a morte da artista, não apenas por Joãozinho, mas por diversas pessoas que os sucederam, como Mariza Lira, Geysa Boscoli, Edinha Diniz, bem como por instituições como a SBAT e o IMS. É difícil precisar o que foi inserido após o falecimento do casal, exceto no caso de documentos com data póstuma. A título de ilustração, consta uma

matéria do Jornal do Brasil do ano de 1995.¹⁴ Além desta, inúmeros documentos das décadas de 1950 à 1990. O resultado de tudo isso são categorias estranhas, móveis, fluídas, escorregadias, inapreensíveis, este é o perfil de um arquivo. Trata-se, bem mais de fragmentos que contam histórias de muitas vidas, mas que podem ser analisados como um texto narrativo. O sentido e as possibilidades interpretativas do arquivo não estão dadas, quem as dará é muito mais o leitor. Estas características, que para Barthes perpassam qualquer texto, se revelam de forma evidente no arquivo. O arquivo é uma forma pelo qual o “biográfico” pode tornar-se texto, sem a inconveniência de uma linearidade redutora.

Leonor Arfuch, retoma a proposição de Lejeune, mas em lugar de delimitar um *corpus* que se encaixe nas definições de “autobiografia”, ela toma o termo como um “ponto de partida e não de chegada” (ARFUCH, 2010, p. 22). Com isso, em lugar de estabelecer a diferença entre os gêneros discursivos, a autora busca compreender sua coexistência, suas interseções, hibridizações, “a migrância em vez das fronteiras escritas; em última instância, a consideração de um espaço biográfico como horizonte de inteligibilidade e não como mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar” (ARFUCH, 2010, p. 16). Arfuch problematiza estratégias discursivas que promovem o questionamento do sujeito autônomo, autocentrado e transparente da metafísica moderna e, em diálogo com Mikhail Bakhtin, propõe pensar o sujeito a partir de sua “outridade”, do contexto de diálogo que dá sentido ao discurso. Nesta direção, sugere pensar em “valor biográfico” (op. cit., p. 30), “momento biográfico” (op. cit., p. 20), “enfoque biográfico” (op. cit., p. 32), ou seja, escritas que tendem ao biográfico, suscetível de aparecer em qualquer texto, mas sem necessariamente constitui-lo. Assim, seu enfoque

incorpora de maneira decisiva a teoria bakhtiniana dos gêneros discursivos como agrupamentos marcados constitutivamente pela heterogeneidade e submetidos a constante hibridação no processo da interdiscursividade social, e também a consideração do *outro* como figura determinante de toda interlocução (ARFUCH, 2010, p. 29).

Bakhtin (2011) também questiona a ideia de unicidade do autor, bem como da personagem nas “escritas de si”, alertando que tanto na biografia com na autobiografia “o autor é elemento de todo artístico e

¹⁴ Jornal do Brasil, 1 set. 1995. Código de localização no acervo do IMS: CG 63_03_001.

como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu” (op. cit., p. 139). Para ele, a personagem, o acontecimento, o temporal, o semântico, a relação com o mundo, a forma, ganham acabamento estético no processo de criação, e só encontra sentido no exterior, no horizonte de alguma outra pessoa. O acabamento vem de fora, é o outro que a completa. O movimento preliminar da atividade estética é o processo de identificação como outro, assumindo seu horizonte concreto.

Em direção semelhante, Foucault (1992), também problematiza a natureza do autor ao questionar os princípios de unidade, coerência, evolução, maturação, redução das incompatibilidades e contradições que é almejado na escrita a partir da idealização de um autor acabado e transparente. De acordo com Foucault,

A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor da obra (FOUCAULT, 1992, p. 34).

Apesar de Lejeune, Arfuch, Barthes, Bakhtin e Foucault não tratarem especificamente de acervos, pode-se dizer o acervo contém, em diferentes graus, características que permite problematizá-lo no domínio das “representações de si” e, portanto, daquilo que busco delimitar como “autobiográfico”. Proposições com acervos foram feitas por Kelen B. Paiva (2013), Ana Chrystina V. Mignot (2000), Ana M. Alves de Souza (2011), Eneida M. de Souza (2011), Olívia M. G da Cunha (2004), Philippe Artières (1998) as quais constituíram referência para as discussões aqui empreendidas.

Kellen Paiva (2013) argumenta que é possível conceber os arquivos pessoais e literários de artistas, escritores e intelectuais como um *lugar de memória*, ou seja, “lugar em que se encenam a intimidade, a própria vida e também a biografia de outros, a movimentação literária, cultural e social de uma época e a ‘biografia das obras’” (PAIVA, 2013, p. 213). Além do processo de reunir, coleccionar e organizar materiais, a autora acrescenta a ideia de “fabricar”, ou seja, por meio dos arquivos, eles revelam a necessidade de ser tornar público e sobreviver ao tempo. Ao analisar o arquivo de Henriqueta de Lisboa – poeta, tradutora e

ensaísta mineira – que se encontra no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, Paiva mostra como que Henriqueta se constrói diante dos inúmeros documentos armazenados em seu acervo. Por meio de um exame atento às cartas e entrevistas, a autora revela as preferências de Henriqueta, por exemplo, a resistência em abordar temas de sua vida íntima, redirecionando a conversa sempre para sua produção e atuação como escritora.

Eneida Souza (2011), ao se debruçar sobre os manuscritos das obras de autores literários, questiona o pouco interesse dado pelos estudiosos contemporâneos às fontes primárias para compreensão do processo de escrita. Ela aponta que a pesquisa em arquivos, com atenção especial a seus manuscritos, pode constituir um processo de recuperação da memória literária, revelar os bastidores da criação, recuperar estágios pré-textuais e estágios prevencionais e, a partir disso, considerar a obra não mais como um objeto fechado e acabado, mas sujeita a modificações e transformações interpretativas a partir da (re)leitura do acervo e do manuscrito. Para ela,

A elaboração de perfis biográficos deve contemplar não só o que se refere à obra publicada do autor, mas também os objetos pessoais, imprescindíveis para a recomposição de ambientes de trabalho, de hábitos cotidianos e processo particulares de escrita. Os objetos muitas vezes triviais, mas pertencentes ao cotidiano de todo escritor, adquirem vida própria ao ser incorporados à sua biografia: mesa de trabalho, máquina de escrever, canetas, agendas, porta-retratos, objetos decorativos, cadernos de anotações, papéis soltos, recibos de compra, diários de viagem, [...] a correspondência entre colegas, depoimentos, iconografias, entrevistas, documentos de natureza privada, assim como sua biblioteca cultivada durante anos (SOUZA, 2011, p. 41).

Ana Mignot (2000) examinou o arquivo pessoal de Armanda Álvaro Alberto – professora, diretora de uma escola em Duque de Caxias, sócia-fundadora da Associação Brasileira de Educação e presidente da União Feminina do Brasil – a fim de verificar como as mulheres elaboram o sentido da vida e registram suas vivências através do arquivamento, compreendendo esta prática como uma forma de escrita autobiográfica. Ao refletir sobre os arquivos pessoais femininos, Mignot revela que, “enquanto os arquivos públicos calavam as mulheres, os privados fornecem informações sobre o cotidiano, formas

de ver o mundo através de fatos comuns da experiência humana, hábitos e costumes” (op. cit., p. 124), bem como seus segredos, sua visão da cena pública, suas redes de sociabilidade, ou seja, os arquivos pessoais constituem uma fonte significativa de formas de inscrição das mulheres na sociedade que os arquivos públicos muitas vezes não logram revelar. Neste sentido, um exame atento aos arquivos pessoais pode consistir em uma alternativa diante da ausência de informações sobre as mulheres na produção historiográfica, na qual, muitas vezes, a presença feminina é ignorada e desvalorizada.

Olívia da Cunha (2004) examinou o arquivo de Ruth Landes a fim de compreender a natureza do trabalho etnográfico empreendido pela antropóloga. Ao fazê-lo constatou o cuidado de Landes em documentar o passado por meio de um exercício quase diário de recolher marcas, fragmentos e sinais de sua trajetória. Uma das evidências do cuidado da antropóloga em documentar sua trajetória foi a organização de seus papéis pessoais e profissionais para que fossem doados após a sua morte ao *National Anthropological Archives*, órgão que integra a *Smithsonian Institution*. Ao examinar o acervo em posse desta instituição, Cunha encontrou fartos indícios de diferentes exercícios de memória deixados nas cartas, cartões, bilhetes, anotações dispersas, fotos amareladas, projetos inacabados, manuscritos reescritos, diários de campo, documentos familiares e relatórios produzidos por Landes ao longo de mais de 60 anos. Com isso, a autora percebe que os arquivos etnográficos (profissionais) e os arquivos pessoais se misturam e se entrecruzam incessantemente, produzindo, ao mesmo tempo, narrativas autobiográficas e narrativas etnográficas sobre a prática antropológica. Ao comparar os livros e artigos publicados por Landes com os documentos do arquivo, a autora observa distintos processos de reorganização dos materiais, verifica como as narrativas foram reconfiguradas, partes que foram excluídas ou alteradas, a influência dos editores sobre o texto final, os dilemas durante o processo de escrita. A configuração e disposição particular dos escritos profissionais e pessoais de Landes possibilitaram autora inúmeras reflexões acerca do uso dos arquivos enquanto objeto de estudo antropológico e, em particular, quando seu objetivo é produzir histórias intelectuais e da disciplina.

Ana M. Souza (2011) examinou como Frida Kahlo construiu uma diversidade de imagens (auto)biográficas a partir de seu próprio legado, em especial, cartas, diários e autorretratos. Ela toma os materiais deixados pela artista como uma “escrita de si” e os compara com três biografias produzidas sobre a artista em diferentes épocas. Neste comparação, a autora buscou compreender o processo histórico pelo

qual a intimidade, a escrita de si e as narrativas biográficas formam os modos de leitura e os modos de conhecer a vida e a obra de pessoas popularmente conhecidas, sobre a qual já temos diversas referências. O estudo de Souza se aproxima bastante ao empreendimento que me propus a realizar com Chiquinha Gonzaga, servindo, pois, de inspiração para o presente trabalho.

1.1 COM A PALAVRA, O ACERVO CHIQUINHA GONZAGA

No Acervo Chiquinha Gonzaga, há pouquíssimos textos escritos pelas mãos da própria artista. Entre as raras cartas escritas pelas mãos da maestrina, encontrei apenas três no acervo. Uma endereçada a Joãozinho, em que a artista se mostra saudosa em revê-lo.¹⁵ Outra endereçada a seus filhos, uma espécie de carta-testamento, com muitas lamentações e em tom de despedida.¹⁶ E uma carta a seu amigo Vicente Reis, onde, entre outros assuntos, queixa-se dos rumos da arte e da baixa receptividade de sua produção musical no cenário artístico.¹⁷ De modo geral, pode-se dizer que Chiquinha conta a vida majoritariamente por meio do discurso de outros, nas cartas que recebeu, nos artigos de jornais sobre sua obra, nos contratos e recibos, e tantos outros objetos que ela e Joãozinho tiveram o cuidado de preservar. Uma característica marcante no Acervo Chiquinha Gonzaga é a quantidade de documentos que fazem alusão a importância da produção musical da artista na sociedade da época, em geral, com destaque à boa receptividade que sua música tinha nos contextos em que eram executadas. Há muitos elogios e felicitações de autoridades e intelectuais diante de suas composições, pedidos para inserir seu repertório em ocasiões festivas ou em coleções destinadas à música brasileira. Observa-se, portanto, o zelo em guardar memórias referentes a sua produção artística e intelectual, especialmente por meio de recortes de jornais armazenados, mas não apenas, também nas correspondências, nos programas de concerto¹⁸, cartazes e

¹⁵ Carta de Chiquinha a Joãozinho, sem data. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_166_001.

¹⁶ Carta-testamento de Chiquinha aos filhos. Rio de Janeiro, 16 janeiro 1920. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_163_008.

¹⁷ Carta de Chiquinha a Vicente Reis, sem data. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_141_001 e 002.

¹⁸ Programas de concerto com músicas de Chiquinha. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_65_001 e 002; CG 62_03_001; CG 62_154_001; CG

divulgações das apresentações musicais. Prevaecem inscrições de uma vida pública e profissional e, em menor medida, da vida íntima. Esta característica também foi revelada por Paiva (2013), ao analisar o acervo de Henriqueta de Lisboa, assim como por Mignot (2000), ao examinar o arquivo pessoal de Armanda Álvaro Alberto. Esta característica leva a algumas indagações:

Onde ficaram as cartas de amor, os diários íntimos e tantas outras cadernetas de anotações? O que esses refúgios da intimidade poderiam revelar? [...] O que significa esse silêncio? [...] Estaria deixando apenas aquilo que servisse à elaboração futura de uma biografia edificante? Será porque a escrita feminina tem seus truques e as mulheres educadas para o recato têm pudor em revelar-se em sua intimidade? (MIGNOT, 2000, p. 138-139).

Neste conjunto de numerosos fragmentos que apontam para sua trajetória intelectual, observa-se não apenas uma luta contra esquecimento, mas também um desejo de glória, de ocupar um lugar de destaque e reconhecimento no mundo social. Bakhtin, ao discorrer sobre a constituição da estética da vida na biografia e na autobiografia aponta para o “valor biográfico” que perpassa as representações de si neste gênero discursivo. Para ele, o “valor biográfico” se constitui de ao menos três aspectos: a vontade de ter importância no mundo dos outros¹⁹; vontade ser amada²⁰; a vontade de superar a fabulação a vida²¹.

62_174_003; CG 63_52_001; CG 63_77_005; CG 64_09_001; CG 64_32_001; CG 65_10_001; CG 65_39_004; CG 65_81_001; CG 67_18_001-002-003.

¹⁹ “Aspirar à glória é tomar consciência de si na sociedade culta e histórica dos homens (ou na nação), é afirmar e construir sua vida na possível consciência dessa sociedade humana, é crescer não em si nem para si mas nos outros e para os outros, é ocupar um lugar no mundo imediato dos contemporâneos e descendentes” (BAKHTIN, 2011, p. 143).

²⁰ “O amor é o segundo elemento dos valores biográficos do primeiro tipo. A sede de ser amado, a tomada da consciência, a visão e a enformação de si mesmo na possível consciência amorosa do outro, [a aspiração] de fazer do amor almejado do outro a força motriz e organizadora de minha vida em toda uma série de seus momentos também constituem um crescimento no clima da consciência amorosa do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 144).

²¹ “Trata-se do desejo de superar a fabulação da vida, precisamente a fabulação e não em enredo determinado e concluído com precisão; vivenciar a determinidade das situações vitais no dia a dia, a sua alternância, a sua variedade, mas não a alternância que determina e conclui a personagem;

1.1.1 Recortes de Jornais

De fato, a maior parte dos documentos guardados no acervo são de exaltação ao seu valor como artista e ao potencial de suas composições enquanto representativa da “boa” música brasileira. Como exemplo disso, destaco abaixo uma das páginas de seu álbum montado com notas de jornais, disponibilizado pelo site do IMS.

Figura 2 - página com recortes de diversos jornais.



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

22 Página com cinco recortes de jornais. Código de localização no acervo do IMS: CG 64.45 001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

Nesta página, encontram-se cinco recortes dispostos um ao lado do outro, com anotações à lápis no canto de cada matéria que indicam o nome do jornal e a data de publicação. Ao que tudo indica, Chiquinha e Joãozinho tinham por costume reunir as notas desta maneira, uma vez que há diversas páginas como esta no acervo. Nem todas estão devidamente identificadas, como é o caso da nota disposta no canto direito, intitulada, “Jurity”, assinada por Coelho Neto. Com exceção da nota central, com a foto da artista, todas as demais fazem referência a opereta intitulada “Jurity” escrita por Viriato Correa e musicada por Chiquinha. As notas desta página destacam o imenso sucesso que a peça teve, assim como a boa receptividade da música de Chiquinha para os teatros. Todos os recortes são do mês de outubro de 1919. Nota-se, com isso, certa unidade temática e temporal na organização, assim como um cuidado estético. Hoje o álbum parece ter sido despedaçado ou reorganizado de outra maneira, mas há indicações que, em certo momento, foi constituído por várias páginas como esta, em um pesado e volumoso caderno²³, contendo apenas recortes de jornais. Seu próprio acervo nos revela de que maneira o material autobiográfico foi organizado cuidadosa e pacientemente por Chiquinha e Joãozinho, e colocado a disposição pelo casal a quem pudesse interessar.

²³ Para conferir mais alguns exemplos de vários recortes de jornais colados em uma única página: CG 56_44_001; CG 56_46_001; CG 56_67_001; CG 56_73_001; CG 57_103_001; CG 57_104_003; CG 57_110_001; CG 63_60_001; CG 63_81_001; CG 63_95_001-002; CG 63_98_001; CG 64_18_001; CG 64_23_001-002; CG 64_29_001; CG 64_30_001; CG 64_39_001; CG 64_50_001; CG 64_51_001; CG 64_80_001; CG 65_64_004; CG 65_66_001; CG 65_66_002; CG 65_67_001; CG 65_67_002; CG 65_75_001; CG 65_80_001; CG 65_82_002.

Figura 3 - recorte do jornal "O Malho" de 17 jan. 1935.²⁴



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

²⁴ O Malho, RJ, 17 jan. 1935. Título: "Bodas de outro com a arte". Autoria não identificada. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_68_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

Figura 4 - recorte do jornal "Informações" de 13 jan. 1935.²⁵

Abrindo um grande album de recortes de jornais, mostrou ali colados milhares de noticias da imprensa brasileira e portuguesa sobre a obra monumental da grande artista patricia.

Relembrando glorias passadas, disse ela, dando por finda nossa palestra:

— Já fiz muito pelo nosso teatro e pela nossa musica popular. Hoje estou cansada. Na Europa recebi uma medalha de ouro...

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Muitos dos recortes de jornal contém retratos da artista²⁶ e, em alguns casos, até mesmo partituras de suas composições²⁷. Em certos

²⁵ Informações, RJ, 13 jan. 1935, ano 1, n. 44. Título: "Cinquenta anos de Glória: A maestrina Dona Francisca Gonzaga fala à "Informações" sobre a sua vida artística". Autores: Tasso da Silveira e O. Soares D'zevedo. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_60_001-002. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

²⁶ Matérias com retrato da artista: Gazeta de Notícias, 09 julho 1911, código de localização no acervo do IMS: CG 64_71_001. Revista O Teatro, código de localização: CG 66_19_001 a CG 66_19_015. A Época, 17 out. 1912, código de localização: CG 64_45_001. A Rua, 08 abril 1915, código de localização: CG 65_63_001. A Rua, 18 out. 1915, código de localização: CG 65_64_001. A noite, 17 março 1920, código de localização: CG 64_68_001. A Pátria, 30 maio 1921, código de localização: CG 63_12_001. O malho, 08 set. 1923, código de localização: CG_56_46_001. O globo, 16 out. 1925, código de localização: CG_57_88_001. Careta, RJ, 22 maio 1926, ano XIX, ed. 0935, p. 33, código de localização: CG_57_75_001. Diário da Manhã, 21 março 1931, código de localização: CG 64_55_002. Diário da Noite, 09 ago. 1933, ed. 1005 p. 5,

periódicos, Chiquinha é um dos assuntos centrais da edição, seu rosto figura na própria capa.²⁸ Em sua maioria, jornais com edições diárias, de ampla circulação e grande poder de persuasão sobre a opinião pública. Tudo isso indica que a artista gozava notoriedade em seu meio.

código de localização: CG 64_72_001. A Batalha, 11 ago. 1933, código de localização: CG 64_22_001. Diário de Notícias, 12 ago. 1933, código de localização: CG 64_19_001. Diário Carioca, 24 nov. 1933, código de localização: CG 64_53_001. Correio da Manhã, RJ, 20 jan. 1935, Suplemento, código de localização: CG_56_42_001. A noite, 1 março 1935, código de localização: CG 69_36_001.

²⁷ Matérias em que há partituras da artista impressas nas páginas do jornal: Correio da Manhã, RJ, 12 mar 1933, ed. 11739, p. 6. Suplemento. Correio infantil. Coluna: O que é nosso. Título: “Crítica e costumes através de canções e modinhas – “O Irmão das Almas” – “Para Cera do Santíssimo” – Arthur Azevedo e Chiquinha Gonzaga” Autor: Eustorgio Wanderley. Código de localização no acervo do IMS: CG_57_114_001. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/15619. Correio da Manhã, RJ, 20 jan. 1935, ed. 12320, p. 01, (Suplemento). Coluna: O que é nosso. Título: “O Jubileu da autora teatral de um artista consagrada por muitas gerações – O corta-Jaca e seu sucesso em todo Brasil e na Europa”. Autor: Eustorgio Wanderley. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_42_001. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_04/25982. A título de ilustração segue outras matérias em que constam partituras de Chiquinha na capa, mas que não encontram-se em seu acervo no IMS. A noite, 01 nov. 1914, ed. 01026, p. 2. Título: “O estupendo sucesso do corta-jaca no catete”. Autoria não identificada. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/5234. Correio da Manha, 8 fevereiro 1931, ed. 11087, p. 07. Coluna: O que é nosso. Título: “Musicas e fantasias do carnaval de outr’ora” Autor: Eustorgio Wanderley. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/5831.

²⁸ Edições em que a imagem de Chiquinha figura na capa: A Rua, 07 de novembro de 1914, ed. 0220, p. 1. Título: “O Corta-Jaca no Catete”. Código de localização no acervo do IMS: CG 63_09_001. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/236403/419>. Revista Weco, fevereiro 1931. Chiquinha é capa da Revista. Código de localização no acervo do IMS: CG 66_13_001; CG 66_13_004.

Figura 5 - página do jornal "Correio da Manhã" de 20 jan. 1935.²⁹

Correio da Manhã

O QUE É NOSSO

DOMINGO 20 DE JANEIRO DE 1935

Músicas de cinquenta annos passando revivendo cheias de frescura e vivacidade

PRINCEZA MARINA DA GREGIA, DUQUEZA DE KENT

(ITALIA GOMES F. DE CARVALHO)

Supplemento
Av. Gomes de Azevedo, 11 - 21



Dona Clotilde de Souza, arriana

Dona Clotilde de Souza, arriana, nasceu em 1885, em São Paulo, e casou-se com o Sr. Eustorgio Wanderley, em 1905. Ela é uma das grandes artistas do Brasil, tendo participado em mais de cinquenta peças de teatro. Sua carreira artística começou em 1905, quando se casou com o Sr. Eustorgio Wanderley. Ela é uma das grandes artistas do Brasil, tendo participado em mais de cinquenta peças de teatro. Sua carreira artística começou em 1905, quando se casou com o Sr. Eustorgio Wanderley.



PRINCEZA MARINA DA GREGIA, DUQUEZA DE KENT



ITALIA GOMES F. DE CARVALHO

Princess Marina, Duchess of Kent, was born in 1913 in Greece. She is a member of the Greek royal family and has been married to Prince George, Duke of Kent, since 1934. She is known for her work in social work and her involvement in the arts.

O JOGO ENTRE OS ANTIGOS

(VICTOR DU BLED)

Victor Du Bled was a French writer and journalist. He is known for his satirical and humorous works. This piece is a short story or playlet about a game played by old people.

CANTARES...

A collection of poems or lyrics, likely related to the musical score above.

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital.

²⁹ Correio da Manhã, RJ, 20 jan. 1935, Suplemento, Seção: "O que é nosso". Título: "O Jubileu da autora theatral de um artista consagrada por muitas gerações – "O corta-Jaca" e seu sucesso em todo o Brasil e na Europa". Autoria: Eustorgio Wanderley. código de localização no IMS: CG_56_42_001. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_04/25982. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: Diários Associados P S A.

Figura 6 - página do jornal "Diário da Noite" de 09 ago. 1933.³⁰

9-8-1933.
DIÁRIO DA NOITE.
8

THEATROS

A nova peça do Recreio

Um dos nossos mais festejados autores u-se a uma maestrina de mérito e escreve "Maria" - A primeira des sa peça depois de amanhã




Quando Maria está retratada, depois de uma estada de três dias no teatro...

Quando Maria está retratada, depois de uma estada de três dias no teatro...




A maestrina Priscilla Gonzaga e o seu filho...

A maestrina Priscilla Gonzaga e o seu filho...

PRIMEIRAS

"MANDO" DE MASSANET, NO MUNICIPAL.

Mas de Massanet, francês, acaba de ser apresentado no Municipal. O autor é um dos mais famosos do mundo. A obra é uma comédia em três atos, com música de Massanet.

VARIAS NOTICIAS

Seis horas para os bancários de S. Paulo

Um ofício à guisa de informações, ao ministro Salgado Filho.

APPROVOU O ACTO DE SUPERINTENDENTE DO SERVIÇO DA REPRESSIONDO CONTRABANDO

O ministro de Fazenda aprovou o actto de superintendente do serviço da repressão do contrabando. O actto estabelece as regras para a fiscalização das alfândegas e a punição dos contrabandistas.

VAS INDEMNITAR, PELA 5ª PARTE DOS VENCIMENTOS O QUE RECEBIA O CASINO

O ministro de Fazenda ordenou que o casino de São Paulo seja indenizado pela quinta parte dos seus vencimentos. A decisão foi baseada na legislação existente sobre o jogo.

UM PRODUCTO NACIONAL DE QUALIDADE!

CIMENTO PORTLAND MAUÁ

COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTO PORTLAND

ESTRELA DO SUL - SÃO PAULO - FÁBRICA - TEL. 24.000 - 24.001 - 24.002 - 24.003 - 24.004 - 24.005 - 24.006 - 24.007 - 24.008 - 24.009 - 24.010 - 24.011 - 24.012 - 24.013 - 24.014 - 24.015 - 24.016 - 24.017 - 24.018 - 24.019 - 24.020 - 24.021 - 24.022 - 24.023 - 24.024 - 24.025 - 24.026 - 24.027 - 24.028 - 24.029 - 24.030 - 24.031 - 24.032 - 24.033 - 24.034 - 24.035 - 24.036 - 24.037 - 24.038 - 24.039 - 24.040 - 24.041 - 24.042 - 24.043 - 24.044 - 24.045 - 24.046 - 24.047 - 24.048 - 24.049 - 24.050 - 24.051 - 24.052 - 24.053 - 24.054 - 24.055 - 24.056 - 24.057 - 24.058 - 24.059 - 24.060 - 24.061 - 24.062 - 24.063 - 24.064 - 24.065 - 24.066 - 24.067 - 24.068 - 24.069 - 24.070 - 24.071 - 24.072 - 24.073 - 24.074 - 24.075 - 24.076 - 24.077 - 24.078 - 24.079 - 24.080 - 24.081 - 24.082 - 24.083 - 24.084 - 24.085 - 24.086 - 24.087 - 24.088 - 24.089 - 24.090 - 24.091 - 24.092 - 24.093 - 24.094 - 24.095 - 24.096 - 24.097 - 24.098 - 24.099 - 24.100 - 24.101 - 24.102 - 24.103 - 24.104 - 24.105 - 24.106 - 24.107 - 24.108 - 24.109 - 24.110 - 24.111 - 24.112 - 24.113 - 24.114 - 24.115 - 24.116 - 24.117 - 24.118 - 24.119 - 24.120 - 24.121 - 24.122 - 24.123 - 24.124 - 24.125 - 24.126 - 24.127 - 24.128 - 24.129 - 24.130 - 24.131 - 24.132 - 24.133 - 24.134 - 24.135 - 24.136 - 24.137 - 24.138 - 24.139 - 24.140 - 24.141 - 24.142 - 24.143 - 24.144 - 24.145 - 24.146 - 24.147 - 24.148 - 24.149 - 24.150 - 24.151 - 24.152 - 24.153 - 24.154 - 24.155 - 24.156 - 24.157 - 24.158 - 24.159 - 24.160 - 24.161 - 24.162 - 24.163 - 24.164 - 24.165 - 24.166 - 24.167 - 24.168 - 24.169 - 24.170 - 24.171 - 24.172 - 24.173 - 24.174 - 24.175 - 24.176 - 24.177 - 24.178 - 24.179 - 24.180 - 24.181 - 24.182 - 24.183 - 24.184 - 24.185 - 24.186 - 24.187 - 24.188 - 24.189 - 24.190 - 24.191 - 24.192 - 24.193 - 24.194 - 24.195 - 24.196 - 24.197 - 24.198 - 24.199 - 24.200 - 24.201 - 24.202 - 24.203 - 24.204 - 24.205 - 24.206 - 24.207 - 24.208 - 24.209 - 24.210 - 24.211 - 24.212 - 24.213 - 24.214 - 24.215 - 24.216 - 24.217 - 24.218 - 24.219 - 24.220 - 24.221 - 24.222 - 24.223 - 24.224 - 24.225 - 24.226 - 24.227 - 24.228 - 24.229 - 24.230 - 24.231 - 24.232 - 24.233 - 24.234 - 24.235 - 24.236 - 24.237 - 24.238 - 24.239 - 24.240 - 24.241 - 24.242 - 24.243 - 24.244 - 24.245 - 24.246 - 24.247 - 24.248 - 24.249 - 24.250 - 24.251 - 24.252 - 24.253 - 24.254 - 24.255 - 24.256 - 24.257 - 24.258 - 24.259 - 24.260 - 24.261 - 24.262 - 24.263 - 24.264 - 24.265 - 24.266 - 24.267 - 24.268 - 24.269 - 24.270 - 24.271 - 24.272 - 24.273 - 24.274 - 24.275 - 24.276 - 24.277 - 24.278 - 24.279 - 24.280 - 24.281 - 24.282 - 24.283 - 24.284 - 24.285 - 24.286 - 24.287 - 24.288 - 24.289 - 24.290 - 24.291 - 24.292 - 24.293 - 24.294 - 24.295 - 24.296 - 24.297 - 24.298 - 24.299 - 24.300 - 24.301 - 24.302 - 24.303 - 24.304 - 24.305 - 24.306 - 24.307 - 24.308 - 24.309 - 24.310 - 24.311 - 24.312 - 24.313 - 24.314 - 24.315 - 24.316 - 24.317 - 24.318 - 24.319 - 24.320 - 24.321 - 24.322 - 24.323 - 24.324 - 24.325 - 24.326 - 24.327 - 24.328 - 24.329 - 24.330 - 24.331 - 24.332 - 24.333 - 24.334 - 24.335 - 24.336 - 24.337 - 24.338 - 24.339 - 24.340 - 24.341 - 24.342 - 24.343 - 24.344 - 24.345 - 24.346 - 24.347 - 24.348 - 24.349 - 24.350 - 24.351 - 24.352 - 24.353 - 24.354 - 24.355 - 24.356 - 24.357 - 24.358 - 24.359 - 24.360 - 24.361 - 24.362 - 24.363 - 24.364 - 24.365 - 24.366 - 24.367 - 24.368 - 24.369 - 24.370 - 24.371 - 24.372 - 24.373 - 24.374 - 24.375 - 24.376 - 24.377 - 24.378 - 24.379 - 24.380 - 24.381 - 24.382 - 24.383 - 24.384 - 24.385 - 24.386 - 24.387 - 24.388 - 24.389 - 24.390 - 24.391 - 24.392 - 24.393 - 24.394 - 24.395 - 24.396 - 24.397 - 24.398 - 24.399 - 24.400 - 24.401 - 24.402 - 24.403 - 24.404 - 24.405 - 24.406 - 24.407 - 24.408 - 24.409 - 24.410 - 24.411 - 24.412 - 24.413 - 24.414 - 24.415 - 24.416 - 24.417 - 24.418 - 24.419 - 24.420 - 24.421 - 24.422 - 24.423 - 24.424 - 24.425 - 24.426 - 24.427 - 24.428 - 24.429 - 24.430 - 24.431 - 24.432 - 24.433 - 24.434 - 24.435 - 24.436 - 24.437 - 24.438 - 24.439 - 24.440 - 24.441 - 24.442 - 24.443 - 24.444 - 24.445 - 24.446 - 24.447 - 24.448 - 24.449 - 24.450 - 24.451 - 24.452 - 24.453 - 24.454 - 24.455 - 24.456 - 24.457 - 24.458 - 24.459 - 24.460 - 24.461 - 24.462 - 24.463 - 24.464 - 24.465 - 24.466 - 24.467 - 24.468 - 24.469 - 24.470 - 24.471 - 24.472 - 24.473 - 24.474 - 24.475 - 24.476 - 24.477 - 24.478 - 24.479 - 24.480 - 24.481 - 24.482 - 24.483 - 24.484 - 24.485 - 24.486 - 24.487 - 24.488 - 24.489 - 24.490 - 24.491 - 24.492 - 24.493 - 24.494 - 24.495 - 24.496 - 24.497 - 24.498 - 24.499 - 24.500 - 24.501 - 24.502 - 24.503 - 24.504 - 24.505 - 24.506 - 24.507 - 24.508 - 24.509 - 24.510 - 24.511 - 24.512 - 24.513 - 24.514 - 24.515 - 24.516 - 24.517 - 24.518 - 24.519 - 24.520 - 24.521 - 24.522 - 24.523 - 24.524 - 24.525 - 24.526 - 24.527 - 24.528 - 24.529 - 24.530 - 24.531 - 24.532 - 24.533 - 24.534 - 24.535 - 24.536 - 24.537 - 24.538 - 24.539 - 24.540 - 24.541 - 24.542 - 24.543 - 24.544 - 24.545 - 24.546 - 24.547 - 24.548 - 24.549 - 24.550 - 24.551 - 24.552 - 24.553 - 24.554 - 24.555 - 24.556 - 24.557 - 24.558 - 24.559 - 24.560 - 24.561 - 24.562 - 24.563 - 24.564 - 24.565 - 24.566 - 24.567 - 24.568 - 24.569 - 24.570 - 24.571 - 24.572 - 24.573 - 24.574 - 24.575 - 24.576 - 24.577 - 24.578 - 24.579 - 24.580 - 24.581 - 24.582 - 24.583 - 24.584 - 24.585 - 24.586 - 24.587 - 24.588 - 24.589 - 24.590 - 24.591 - 24.592 - 24.593 - 24.594 - 24.595 - 24.596 - 24.597 - 24.598 - 24.599 - 24.600 - 24.601 - 24.602 - 24.603 - 24.604 - 24.605 - 24.606 - 24.607 - 24.608 - 24.609 - 24.610 - 24.611 - 24.612 - 24.613 - 24.614 - 24.615 - 24.616 - 24.617 - 24.618 - 24.619 - 24.620 - 24.621 - 24.622 - 24.623 - 24.624 - 24.625 - 24.626 - 24.627 - 24.628 - 24.629 - 24.630 - 24.631 - 24.632 - 24.633 - 24.634 - 24.635 - 24.636 - 24.637 - 24.638 - 24.639 - 24.640 - 24.641 - 24.642 - 24.643 - 24.644 - 24.645 - 24.646 - 24.647 - 24.648 - 24.649 - 24.650 - 24.651 - 24.652 - 24.653 - 24.654 - 24.655 - 24.656 - 24.657 - 24.658 - 24.659 - 24.660 - 24.661 - 24.662 - 24.663 - 24.664 - 24.665 - 24.666 - 24.667 - 24.668 - 24.669 - 24.670 - 24.671 - 24.672 - 24.673 - 24.674 - 24.675 - 24.676 - 24.677 - 24.678 - 24.679 - 24.680 - 24.681 - 24.682 - 24.683 - 24.684 - 24.685 - 24.686 - 24.687 - 24.688 - 24.689 - 24.690 - 24.691 - 24.692 - 24.693 - 24.694 - 24.695 - 24.696 - 24.697 - 24.698 - 24.699 - 24.700 - 24.701 - 24.702 - 24.703 - 24.704 - 24.705 - 24.706 - 24.707 - 24.708 - 24.709 - 24.710 - 24.711 - 24.712 - 24.713 - 24.714 - 24.715 - 24.716 - 24.717 - 24.718 - 24.719 - 24.720 - 24.721 - 24.722 - 24.723 - 24.724 - 24.725 - 24.726 - 24.727 - 24.728 - 24.729 - 24.730 - 24.731 - 24.732 - 24.733 - 24.734 - 24.735 - 24.736 - 24.737 - 24.738 - 24.739 - 24.740 - 24.741 - 24.742 - 24.743 - 24.744 - 24.745 - 24.746 - 24.747 - 24.748 - 24.749 - 24.750 - 24.751 - 24.752 - 24.753 - 24.754 - 24.755 - 24.756 - 24.757 - 24.758 - 24.759 - 24.760 - 24.761 - 24.762 - 24.763 - 24.764 - 24.765 - 24.766 - 24.767 - 24.768 - 24.769 - 24.770 - 24.771 - 24.772 - 24.773 - 24.774 - 24.775 - 24.776 - 24.777 - 24.778 - 24.779 - 24.780 - 24.781 - 24.782 - 24.783 - 24.784 - 24.785 - 24.786 - 24.787 - 24.788 - 24.789 - 24.790 - 24.791 - 24.792 - 24.793 - 24.794 - 24.795 - 24.796 - 24.797 - 24.798 - 24.799 - 24.800 - 24.801 - 24.802 - 24.803 - 24.804 - 24.805 - 24.806 - 24.807 - 24.808 - 24.809 - 24.810 - 24.811 - 24.812 - 24.813 - 24.814 - 24.815 - 24.816 - 24.817 - 24.818 - 24.819 - 24.820 - 24.821 - 24.822 - 24.823 - 24.824 - 24.825 - 24.826 - 24.827 - 24.828 - 24.829 - 24.830 - 24.831 - 24.832 - 24.833 - 24.834 - 24.835 - 24.836 - 24.837 - 24.838 - 24.839 - 24.840 - 24.841 - 24.842 - 24.843 - 24.844 - 24.845 - 24.846 - 24.847 - 24.848 - 24.849 - 24.850 - 24.851 - 24.852 - 24.853 - 24.854 - 24.855 - 24.856 - 24.857 - 24.858 - 24.859 - 24.860 - 24.861 - 24.862 - 24.863 - 24.864 - 24.865 - 24.866 - 24.867 - 24.868 - 24.869 - 24.870 - 24.871 - 24.872 - 24.873 - 24.874 - 24.875 - 24.876 - 24.877 - 24.878 - 24.879 - 24.880 - 24.881 - 24.882 - 24.883 - 24.884 - 24.885 - 24.886 - 24.887 - 24.888 - 24.889 - 24.890 - 24.891 - 24.892 - 24.893 - 24.894 - 24.895 - 24.896 - 24.897 - 24.898 - 24.899 - 24.900 - 24.901 - 24.902 - 24.903 - 24.904 - 24.905 - 24.906 - 24.907 - 24.908 - 24.909 - 24.910 - 24.911 - 24.912 - 24.913 - 24.914 - 24.915 - 24.916 - 24.917 - 24.918 - 24.919 - 24.920 - 24.921 - 24.922 - 24.923 - 24.924 - 24.925 - 24.926 - 24.927 - 24.928 - 24.929 - 24.930 - 24.931 - 24.932 - 24.933 - 24.934 - 24.935 - 24.936 - 24.937 - 24.938 - 24.939 - 24.940 - 24.941 - 24.942 - 24.943 - 24.944 - 24.945 - 24.946 - 24.947 - 24.948 - 24.949 - 24.950 - 24.951 - 24.952 - 24.953 - 24.954 - 24.955 - 24.956 - 24.957 - 24.958 - 24.959 - 24.960 - 24.961 - 24.962 - 24.963 - 24.964 - 24.965 - 24.966 - 24.967 - 24.968 - 24.969 - 24.970 - 24.971 - 24.972 - 24.973 - 24.974 - 24.975 - 24.976 - 24.977 - 24.978 - 24.979 - 24.980 - 24.981 - 24.982 - 24.983 - 24.984 - 24.985 - 24.986 - 24.987 - 24.988 - 24.989 - 24.990 - 24.991 - 24.992 - 24.993 - 24.994 - 24.995 - 24.996 - 24.997 - 24.998 - 24.999 - 25.000

O FERRO ELECTRIC

NÃO SUJA A ROUPA, É SEMPRE LIMPO E É MAIS ECONOMICO

COMPRE UM HOJE MESMO E VERA QUANTO É PRÁTICO



LABORATÓRIO CENTRAL DE SERVIÇO ELECTRIC

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

³⁰ Diário da Noite, 09 ago. 1933, ed. 1005 p. 5, seção: Teatros. Título: “Um dos nossos mais festejados une-se a um maestrina de mérito e escreve “Maria” – a primeira dessa peça depois de amanhã”. Autoria não identificada. Código de localização: CG 64 72 001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/15118.

Recortes de jornais que não fazem nenhuma alusão à Chiquinha, mas a artistas contemporâneos seus, podem revelar por quem o casal tinha admiração ou, até mesmo, buscavam inspiração. Por exemplo, uma matéria guardada sobre Machado de Assis³¹, com destaque a seus méritos como escritor e suas habilidades enquanto criador de ritmos e variedades métricas na composição de versos e sonetos. Outra matéria com Zulmira Miranda, cantora e tocadora de fado, contendo duas fotos estampadas na capa do jornal, uma delas sentada, sozinha, num banquinho dedilhando as cordas de seu bandolim.³² Esta última, talvez uma singela demonstração de admiração a outras mulheres que, como Chiquinha, tentavam se estabelecer no cenário artístico de sua época, espaço este pouco receptivo à atuação feminina. Há recortes de jornal sobre Carlos Gomes e suas obras.³³ As biografias de Chiquinha revelam a profunda amizade e admiração que tinham um pelo outro e a possibilidade de ter acontecido em algum momento uma relação amorosa. Para citar mais alguns, encontram-se também notas sobre o ativista republicano Lopes Trovão³⁴, o maestro italiano Umberto Giordano³⁵, o poeta russo Constantino Vidal Romanoff³⁶, o compositor Augusto Machado³⁷, o Maestro italiano Luiz

³¹ O Globo, RJ, 04 jan. 1926. Título: “Machado de Assis, o mais original dos nossos poetas”. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_103_002.

³² A Pátria, RJ, 28 maio 1929. Título: “O Fado: A Noite do Fado, hoje, nas duas sessões do Theatro Recreio”. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_61_005-006.

³³ Nota sobre o maestro Carlos Gomes. Código de localização no acervo do IMS: CG 63_11_001 e 002.

³⁴ Nota sobre o ativista republicano Lopes Trovão. Código de localização no acervo do IMS: CG 63_01_001.

³⁵ Nota sobre o maestro italiano Umberto Giordano. Código de localização no acervo do IMS CG 57_103_001.

³⁶ Nota sobre poeta russo Constantino Vidal Romanoff. Código de localização no acervo do IMS CG 57_103_001.

³⁷ Nota sobre compositor Augusto Machado. Código de localização no acervo do IMS CG 57_104_003.

Mancinelli³⁸, o compositor francês Saint-Saens³⁹, maestro Abbade Perosi⁴⁰, o compositor alemão Leoncavallo⁴¹ entre outros.

1.1.2 Versos e Poesias

Entre os itens de seu acervo, há uma quantidade extensa de versos estruturados em forma poética, alguns escritos à mão, outros datilografados e outros publicados em jornais. Por exemplo, os poemas de Waldemar de Castro Fretz⁴², os versos de Palhares Ribeiro⁴³, um livro de versos de autoria de Luthgarda de Caires em cuja contracapa há uma dedicatória da própria autora à Chiquinha, com os seguintes dizeres “A talentosa e notável maestrina Francisca Gonzaga”⁴⁴. Seu acervo nos revela que Chiquinha era frequentemente presenteada e homenageada com versos, tanto por artistas, amigos e familiares. Seu irmão, José Gonzaga Filho, lhe dedicou poemas de sua autoria intitulado “O Piano”⁴⁵ e a “A Música”⁴⁶. Entre os tantos versos encontrados, alguns vem acompanhados por pedidos para que a maestrina os musicasse.⁴⁷ 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

³⁸ Nota sobre o Maestro italiano Luiz Mancinelli. Código de localização no acervo do IMS CG 57_104_003.

³⁹ Nota sobre o compositor francês Saint-Saens. Código de localização no acervo do IMS CG 57_104_003.

⁴⁰ Nota sobre o maestro Abbade Perosi. Código de localização no acervo do IMS CG 57_104_003.

⁴¹ Nota sobre o maestro Leoncavallo. Código de localização no acervo do IMS CG 57_73_001.

⁴² Poemas de Waldemar de Castro Fretz. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_16_001.

⁴³ Versos de Palhares Ribeiro. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_24_001.

⁴⁴ “A revolta”, livro de Luthgarda com dedicatória a Chiquinha Gonzaga na contracapa. Código de localização no IMS: CG 50_22_001. Poema de Luthgarda dedicado a Chiquinha: CG 50_69_001

⁴⁵ Poema de José Gonzaga Filho, intitulado “O piano”. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_111_002.

⁴⁶ Poema de José Gonzaga Filho, intitulado “A música”. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_111_001.

⁴⁷ Exemplo de pedidos para que a maestrina musicasse versos. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_52_010.

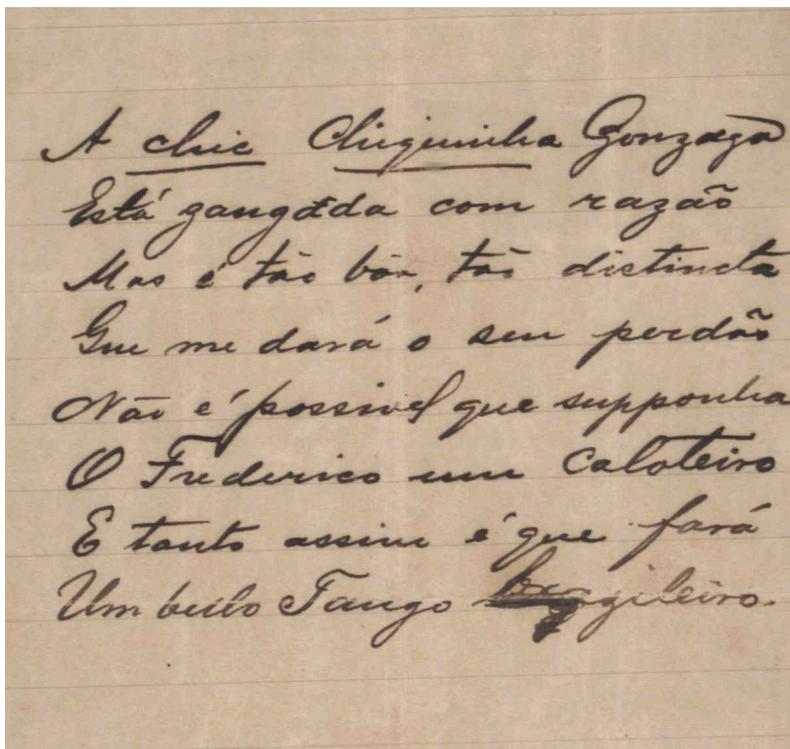
característica. Poucas músicas feitas por Chiquinha tiveram a letra composta por ela. Era sua paixão musicar versos, poema, peças teatrais. Sua primeira composição, “A canção dos pastores”, feita aos seus onze anos de idade para a celebração natalina já anunciava sua feição: seu irmão Juca, criou os versos; Chiquinha, fez a melodia e o acompanhamento para piano; seu tio, a produção; e, assim, encenaram um belo espetáculo familiar para a ceia de natal.

Entre os tantos versos, um chamou-me atenção especial. Apesar de não estar assinado, o conteúdo indica que pode ter sido composto por Fred Figner, dono da Casa Edison. As biografias de Chiquinha costumam fazer alusão a um conflito da artista com o empresário por causa de direitos autorais. Chiquinha e Joãozinho iniciaram uma disputa para receber os benefícios financeiros pelas composições de Chiquinha que foram editadas no exterior em uma negociação feita por Figner, sem autorização da artista e de sua editora.⁴⁸ Isso, anos antes da fundação da SBAT, portanto, provavelmente um dos primeiros casos de disputa com os empresários da indústria fonográfica brasileira. Por isso, o verso faz alusão a “Frederico um caloteiro” que receberá o perdão da “Chic Chiquinha”, gesto que será celebrado com a composição de “um belo tango brasileiro”. De fato, Chiquinha compôs um tango, intitulado “O Figner Brincando”, gravado em 1914 pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, pela própria Casa Edison.⁴⁹

⁴⁸ Cf.: DINIZ, 1999, p.212.

⁴⁹ A música “O Figner Brincando” faz parte de um dos CDs que acompanham o livro “A Casa Edison e Seu Tempo” de Humberto M. Franceschi (2002). No entanto, no livro a autoria da composição consta como sendo de Antônio Maria dos Passos, flautista do Grupo Chiquinha Gonzaga. Disponível em: https://youtu.be/PKnyez_Zqo0. Acesso em: 28 maio 2018.

Figura 7 - Verso sobre Figner e Chiquinha.⁵⁰



A chic Chiquinha Gonzaga
 Está gagueada com razão
 Mas é tão boa, tão distinta
 Que me dará o seu perdão
 Não é possível que supponha
 O Frederico um Caloteiro
 E tanto assim é que fará
 Um belo Tango Brasileiro.

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Além do tango composto por Chiquinha, como parte da celebração do acordo, Figner concedeu uma indenização financeira à compositora e ao proprietário da Casa Bushmann & Guimarães – que detinha os direitos comerciais das obras –, como também ofereceu à Joãozinho um cargo importante de direção na Casa Edison. De acordo com Diniz (1999, p. 212), Figner e Chiquinha eram amigos de longa data, portanto, o episódio teria sido um “deslize” do qual Figner tratou rapidamente de reparar.

⁵⁰ Verso sobre Chiquinha e Figner. Autoria não identificada. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_06_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

1.1.3 Obras

Uma boa parte do acervo é constituído por partituras manuscritas, partituras editadas e rascunhos de partituras. A maior parte, composições da própria Chiquinha, mas também há partituras de outros artistas, provavelmente obras de interesse do casal ou que lhe foram presenteadas, algumas com dedicatórias à Chiquinha. As partituras são as únicas fontes do acervo que, além do código de localização, estão acompanhadas por um título, o qual indica o nome da composição e, em alguns casos, uma data. Contabilizei aproximadamente de 1.600 itens, sendo destes em torno de 1.200 partituras de Chiquinha e 400 partituras de outros artistas. O número não indica o total de obras da artista, pois entre as 1.200 partituras há vários itens de uma mesma obra, por vezes publicadas em editoras distintas, arranjos para formações instrumentais diversas, rascunhos, ou versões duplicadas. Não é minha intenção fazer um levantamento preciso e exaustivo, pois, acredito que isto esteja sendo feito pela instituição que detém a guarda do acervo e tão logo estará à disposição do público. Elaborei abaixo uma pequena lista dos 80 primeiros itens (em ordem crescente de codificação) a fim de oferecer um breve amostra do material disponível.

Tabela 1 - relação parcial das partituras que constam no Acervo Chiquinha Gonzaga do IMS

título da obra	tipo	pag.	Data	formação instrumental	código de localização
A Corte na Roça	manuscrita	66	-	Orquestra (cordas, sopro e percussão)	CG 01_01_001g.pdf
Abolindenrepcot	rascunho	12	-	Canto e piano	CG 01_11_001g.pdf
Côra	manuscrita	67		Letra	CG_02_01_001g.pdf
Côra	manuscrita	04	1987	Canto e piano	CG 02_04_001g.pdf
Côra	rascunho	05	-	Canto e piano	CG 02_05_001g.pdf
O conto do vigário	manuscrita	02	-	piano	CG 02_06_001g.pdf
O perdão	manuscrita	04	1902	Canto e piano	CG 02_07_001g.pdf
O perdão	manuscrita	15	1901	Letra	CG_02_09_001g.pdf
O perdão	manuscrita	03	1902	Canto e piano	CG 02_11_001g.pdf
A peroba	manuscrita	03	-	Canto e piano	CG 02_12_001g.pdf
A peroba	manuscrita	43	1903	Canto e piano	CG 02_13_001g.pdf
O esfolado	manuscrita	02	-	Canto e piano	CG 02_15g.pdf
Casei com tia	rascunho	08	-	Canto e piano	CG 03_02_001g.pdf
Casei com tia	manuscrita	07		Letra	CG 03_01_001g.pdf
Casei com tia	manuscrita	105	1911	Canto, coro e piano	CG 03_04c.pdf
Casei com tia	manuscrita	26		Canto, coro e piano	CG 03_04_001g.pdf

Casei com tia	manuscrita	39	-	Orquestra (cordas e sopros)	CG 03_04_027g.pdf
Casei com tia	manuscrita	40	-	Roteiro/Letra	CG 03_04_066g.pdf
Colégio de Senhoritas	manuscrita	152	1912	Canto, coro, orquestra e piano	CG 03_10c.pdf
Colégio de Senhoritas	manuscrita	47	1912	Canto, coro e piano	CG 03_10_001g.pdf
Colégio de Senhoritas	rascunho	21	1912	Canto, coro e piano	CG 03_10_048g.pdf
Colégio de Senhoritas	manuscrita	03	1912	Canto e piano	CG 03_10_069g.pdf
Colégio de Senhoritas	manuscrita	81	1912	Orquestra (sopro e cordas)	CG 03_10_072g.pdf
Você me conhece	manuscrita	05	-	Canto e piano	CG 03_20_001g.pdf
Ordem e Progresso	Datilograf.	17	-	letra	CG 04_01_001g.pdf
A Avozinha	Manuscrita	188	1917	Canto, coro e piano	CG 04_02c.pdf
A Avozinha	Manuscrita	54	1917	Canto, coro e piano	CG 04_02_001g.pdf
A Avozinha	Manuscrita	40	1917	Canto, coro e piano	CG 04_02_055g.pdf
A Avozinha	Datilograf.	92	1917	Roteiro/Letra	CG 04_02_097g.pdf
O minho em festa	manuscrita	159	1922	Canto, coro e piano	CG 04-06c.pdf
O minho em festa	manuscrita	3	1922	Canto e piano	CG 04_06_001g.pdf
O minho em festa	Manuscrita	38	1922	Canto, coro e piano	CG 04_06_004g.pdf
O minho em festa	Impresso	118	1922	Roteiro/Letra	CG 04_06_042g.pdf
Alba	Manuscrita	13	1919	Canto e piano	CG 04_10_001g.pdf
De volta a pátria	Manuscrita	66	1922	Canto, coro e piano	CG 04_12c.pdf
De volta a pátria	Manuscrita	46	1922	Canto, coro e piano	CG 04_12_001g.pdf
De volta a pátria	Manuscrita	20	1922	Orquestra (cordas, sopro e percussão)	CG 04_12_047g.pdf
O Sargento de Milícias	Manuscrita	05	1926	Coro e piano	CG 04_15_001g.pdf
O Arquiduque	Manuscrita	21	1920	Orquestra (cordas, sopros e percussão)	CG 05_02c.pdf
O Arquiduque	Manuscrita	05	1920	Canto e piano	CG 05_02_001g.pdf
O Arquiduque	manuscrita	16	1920	Percussão	CG 05_02_006.pdf
Lenda de Guimar	manuscrita	40	-	letra	CG 05_04_001g.pdf
O filho pródigo	manuscrita	25	1919	Letra	CG 05_07_001g.pdf
Os namorados da Lua	rascunho	02	-	Canto e piano	CG 06_01_001g.pdf
A sereia	manuscrita	02	-	Canto e piano	CG 06_02_001g.pdf
Cá e lá	manuscrita	481	-	Orquestra (cordas, sopros), canto, coro e piano.	CG 06_03c.pdf
Cá e lá	manuscrita	85	-	Canto, coro e piano	CG 06_03_001g.pdf

Cá e lá	manuscrita	08	-	Orquestra (cordas, sopros), canto e piano.	CG 06_03_061g.pdf
Cá e lá	manuscrita	58	-	Roteiro/letra	CG 06_03_086g.pdf
Cá e lá	manuscrita	186	-	Orquestra (cordas, sopros, percussão)	CG 06_03_144g.pdf
Cá e lá	manuscrita	152	-	Canto, coro e piano	CG 06_03_300g.pdf
Nu e cru	manuscrita	867	-	Orquestra (cordas, sopros), canto, coro e piano.	CG 07_01c.pdf
Nu e cru	manuscrita	139	-	Canto, coro e piano	CG 07_01_001.pdf
Nu e cru	manuscrita	728	-	Orquestra (cordas, sopros), e piano.	CG 07_01_139.pdf
As três graças	manuscrita	514	-	Orquestra (cordas, sopros, percussão), canto, coro e piano.	CG 09_01c.pdf
As três graças	manuscrita	179	1908	Canto, coro e piano	CG 09_01_001g.pdf
As três graças	manuscrita	92	1908	Canto, coro e piano	CG 09_01_179g.pdf
As três graças	manuscrita	62	1908	Orquestra (cordas, sopros, percussão)	CG 09_01_271g.pdf
As três graças	manuscrita	2	1908	Contrabaixo	CG 09_01_333g.pdf
As três graças	manuscrita	180	1908	Roteiro/letra	CG 09_01_334g.pdf
A bota do diabo	manuscrita	728	1907	Orquestra (cordas, sopros, percussão), canto, coro e piano	CG 10_01c.pdf
A bota do diabo	manuscrita	128	1907	Orquestra (cordas, sopros, percussão), canto, coro e piano	CG 10_01_001g.pdf
A bota do diabo	manuscrita	7	1907	Canto e piano	CG 10_01_129g.pdf
A bota do diabo	manuscrita	11	1907	Canto e piano	CG 10_01_136.pdf
A bota do diabo	manuscrita	106	1907	Canto, coro e piano	CG 10_01_147g.pdf
A bota do diabo	manuscrita	347	1907	Orquestra (cordas, sopros, percussão)	CG 10_01_153g.pdf
A bota do diabo	manuscrita	129	1907	Roteiro/letra	CG 10_01_600.pdf
Depois do Forrobodó	manuscrita	108	1913	Canto, coro e piano	CG 11_01c.pdf
Depois do Forrobodó	manuscrita	72	1913	Canto, coro e piano	CG 11_01_001g.pdf
Depois do Forrobodó	manuscrita	36	1913	Roteiro/letra	CG 11_01_074g.pdf
Viagem ao parnaso	manuscrita	26	1883	Canto, coro e piano	CG 12_01_001g.pdf
Oh! Mon étoile	editada	05	-	Canto e piano	CG 12_02_001g.pdf
O Jagunço	editada	04	-	piano	CG 12_03_001g.pdf
Colégio de	manuscrita	03	1912	Canto e piano	CG 1_04_001g.pdf

senhoritas					
A trombeta mágica	Manuscrita	49	1904	Canto, coro e piano	GG 12_05_001g.pdf
Manobras do amor	manuscrita	20	1911	Canto, coro e piano	GC 12_06_001g.pdf
A batota	manuscrita	70	1908	Canto, coro e piano	CG 12_07_001g.pdf
A filha de Guedes	manuscrita	22	1885	Canto, coro e piano	CG 12_08_001g.pdf
Tupã	manuscrita	03	-	piano	CG 12_09_001g.pdf
Tango Brasileiro	editada	03	-	piano	CG 12_10_001g.pdf
Tango Característico	editada	04	-	Piano	CG 12_11_001g.pdf
Pomadas e Farofas	manuscrita	48	-	Canto, coro e piano	CG 13_01c.pdf
Pomadas e Farofas	manuscrita	29	-	Canto, coro e piano	CG 13_01_001g.pdf
Kankan	manuscrita	02	-	Piano	CG 13_18_001g.pdf
Pudesse essa paixão	Manuscrita e editada	285	1913	Canto, coro, orquestra e piano	CG 14_01c.pdf
Pudesse essa paixão	Manuscrita	123	1913	Canto, coro, orquestra e piano	CG 14_01_001g.pdf
Pudesse essa paixão	manuscrita	162	1913	Canto, coro, orquestra e piano	CG 14_01_124g.pdf
A sertaneja	manuscrita	521	1915	Canto, coro, orquestra e piano	CG 15_01c.pdf
[...]					

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Dentre as partituras, uma das composições é de Arthur Lemos, tem como título “Francisca Gonzaga”. A dedicatória é reforçada pela nota “Homenagem a distinta maestrina Francisca Gonzaga”. Trata-se de uma polca piano, editada pela Casa L. Bevilacqua & Cia. A composição é de caráter alegre, brincalhão, com alternâncias entre passagens cromáticas e passagens saltitante, assim como na dinâmica entre forte e piano.

Figura 8 - Partitura da polca intitulada "Francisca Gonzaga", do compositor Arthur Lemos.⁵¹

2

Francisca Gonzaga

Polka

HOMENAGEM A DISTINGTA MAESTRINA FRANCISCA GONZAGA.

ARTHUR DE LEMOS.

PIANO.

brincando. *pp*

ff *f*

ff

1.^o 2.^o

ff

PROPRIEDADE DE I. REVILACOR & C. SYSTEMA TELEGRAPHICO TEBALD

3463

⁵¹ "Francisca Gonzaga", polca do compositor Arthur Lemos. Código de localização: CG_44_04_001g.pdf. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

3

1^o 2^o
brincando. *pp*

ff *f*

p *ff*

FINE. *con gusto e p*

1^o 2^o
D. C. al ♯

3463

ТЕМАТИКА И ЭПИГРАМА
И. БЕЛАНОВА И С.

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Um olhar atento aos procedimentos composicionais desta canção pode revelar as múltiplas imagens e formas de representação de Chiquinha Gonzaga perante os músicos contemporâneos seus. Ao intitular a composição com o próprio nome da artista, a música

representa Chiquinha Gonzaga ou, ao menos, aquilo que o compositor tenta construir sobre ela por meio do material sonoro. Neste sentido, os elementos escolhidos indicam, por meio dos próprios procedimentos composicionais, aquilo que poderia ser mais expressivo e representativo de sua imagem, expresso em partitura. A escolha pelo gênero “polca” para homenageá-la é um indicativo significativo. As tentativas de levantamentos da totalidade de sua produção artística indicam que a valsa foi o gênero musical mais utilizado pela artista em suas composições, no entanto, foram suas polcas que fizeram maior sucesso e, conseqüentemente, tornaram Chiquinha mais conhecida. A biografia de Edinha Diniz tem um dos seus capítulos intitulado “Chica Polca”, segundo a autora, uma referência a um dos possíveis apelidos, ou forma como a compositora era nominada em sua época. A maior parte das biografias escritas sobre Chiquinha também tomam a polca como uma das referências principais para construir sua trajetória profissional, consagrando a artista como aquela que teria mesclado a polca com os ritmos afro-brasileiros, fusão que resultou em uma sonoridade particular, tipicamente brasileira. A indicação de expressividade “brincando”, logo no primeiro compasso da partitura, somada às demais as indicações de dinâmica, os contraste de intensidade, e as alternância entre passagens cromáticas seguida de saltos em quartas ou quintas, dão ao tema um caráter faceiro e jocoso.

Até o presente momento não há um catálogo completo ou um levantamento exaustivo das obras de Chiquinha Gonzaga. As primeiras estimativas indicavam em torno de duas mil obras, conforme algumas notas de jornal da época da compositora. Essa quantidade expressiva foi sugerida também por Mariza Lira, na primeira biografia sobre a artista publicada em 1939, embora, nesta ocasião a autora, não tenha apresentado qualquer lista ou relação que pudesse justificar esta estimativa. Entretanto, desde as primeiras tentativas de sistematização – iniciadas na década de 1940 por Joãozinho – até os mais recentes levantamentos feitos pesquisadores e arquivistas, a quantidade estimada costuma circundar em torno de quatrocentas a seiscentas obras. Segundo o biógrafo Geysa Bôscoli, Joãozinho Gonzaga teve o cuidado de “levar um exemplar de suas principais músicas à Biblioteca Nacional e ao Instituto de Música, para o devido registro” (1971, p. 87). No livro de Bôscoli há uma lista de obras (op. cit., p. 89-114) que teria sido organizada pelo próprio filho-companheiro e entregue ao autor em 1943 quando o mesmo preparava uma conferência sobre a vida e obra de Chiquinha. Nesta relação, constam 443 obras, organizadas por gêneros musicais e instrumentação. Há peças que aparecem mais de uma vez em

distintos tópicos, assim como há peças com o mesmo teor, mas com nomes diferentes, portanto, a somatória não representa o número total de obras, mas de itens mencionados. Estão organizadas conforme a seguir:

Tabela 2 - quantidade de obras de Chiquinha Gonzaga estimada por Geysa Bôscoli.

38 polcas	43 valsas
77 diversos para piano	65 para canto e piano
68 canções e diversos para canto e piano (inéditas)	70 peças teatrais
12 para pequena orquestra (impresas)	20 para saxofone e piano
10 para flauta e piano	4 para cordas e piano
23 para pequena orquestra de salão	3 inéditas (para piano, violino ou v. cello)
5 para piano e banda, 5 para grande orquestra.	

Fonte: Bôscoli (1971).

Em 1948, Mariza Lira lançou um catálogo (não publicado) intitulado “Repertório das Composições Musicais de Chiquinha Gonzaga”⁵², no qual apresentou uma lista um 522 composições. Nela, as obras estão organizadas por gênero musical, instrumentação e modo de publicação. Assim como na listagem anterior, a somatória refere-se ao numero de itens listado e não necessariamente de obras.

Tabela 3 - quantidade de obras de Chiquinha Gonzaga estimada por Mariza Lira.

8 peças de maiores sucessos	37 músicas de maiores sucessos
28 polkas para piano –impresas	10 polkas para piano – inéditas
33 tangos para piano – impresos	7 tangos para piano – inéditos
33 valsas para piano – impresas	11 valsas para piano – inéditas
10 habaneiras para piano – impresas	1 habaneiras para piano – inéditas
27 diversas composições para piano –	9 diversas composições para piano –

⁵² LIRA, Mariza. “Repertório de Composições Musicais de Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga)”. Manuscrito datilografado. Data: 17 out. 1948. Código de localização no IMS: CG 70_02_001 a 031; CG 70_03_001 a 034; CG 70_04_001 a 032. Disponível na Biblioteca Nacional em: LIRA, Mariza. Repertório das Composições Musicais de Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga) - apresenta uma biografia, suas composições musicais, artigos de revistas e jornais, livros e conferências onde se encontram citações sobre Chiquinha e algumas instituições ligadas a ela. [Rio de Janeiro]: [s.n.], 17/10/1948. III, 25 f., Original. Localização: Manuscritos - 51,01,003 n.004.

impressas	inéditas
68 para piano e canto – impressas	53 para piano e canto e outros instrumentos – inéditas
8 para coro a quatro vozes – inéditas	7 música sacra para piano, canto e coro – inéditas
12 impressas – para pequena orquestra (flauta, clarinete, pistão, trombone, violino, violoncelo, contrabaixo e piano)	17 inéditas – para pequena orquestra (flauta, clarinete, violino, violoncelo, contrabaixo e piano)
4 inéditas – para cortas e piano	4 inéditas – para pequena orquestra de salão (flauta, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano)
7 inéditas – para pequena orquestra de salão (flauta, clarinete, violinos A e B, violoncelo, contrabaixo e piano)	12 inéditas – para pequena orquestra de salão (flauta, violino, clarinete, violoncelo, contrabaixo e piano)
3 inéditas – para piano, violino e violoncelo	5 inéditas – para grande orquestra
6 inéditas – para banda	20 impressas – para saxofone e piano
10 impressas – para flauta e piano	72 peças teatrais

Fonte: Lira (1948).

A biógrafa Edinha Diniz foi a pesquisadora que apresentou o levantamento mais preciso até o momento das obras da artista. Na biografia da artista, a autora apresenta um capítulo inteiro dedicado à catalogação das composições de Chiquinha (1999, p. 238-320), são listados 388 títulos em ordem alfabética, contendo o modo de inscrição (impresso, manuscrito, editado), data, editora, número de páginas, instrumentação, gênero musical, coautores, número de registro, entre outras informações. Destas, 283 composições foram encontradas e verificadas pela pesquisadora, 28 músicas não foram localizadas e, ao final, apresenta uma lista com descrição das 77 peças teatrais. Diniz reuniu em um mesmo item composições repetidas, compilações, versões e arranjo para distintas formações instrumentais, de modo que, diferente dos levantamentos anteriores, a somatória representa a quantidade obras.

Marcelo Verzoni (2000, p. 98-105), em sua tese, também apresenta uma lista de obras de Francisca Gonzaga, embora “não esteja completa, representa uma amostra significativa” da produção da artista. As 273 obras listadas estão organizadas por gênero musical e data de publicação. Desta relação, estão excluídas das obras teatrais, conforme a seguir:

Tabela 4 - quantidade de obras de Chiquinha Gonzaga estimada por Marcelo Verzoni.

48 valsas	37 tangos
32 canções	31 polcas
14 fados	10 habaneiras
10 romances	8 duetos
7 baladas	7 marchas
7 peças sacras	7 serenatas
6 bacarolas	4 modinhas
3 gavotas	3 mazurcas
2 dobrados	37 peças de gêneros diversos

Fonte: Verzoni (2000).

A iniciativa mais recente de sistematização e disseminação das obras da artista foi a criação do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga⁵³, idealizado pelos pesquisadores pianistas Alexandre Dias e Wandrei Braga, tendo todo material disponível gratuitamente ao público via internet. A viabilização da proposta tornou-se possível após o projeto ser contemplado com prêmio internacional, *Heritage Trust Project 2013*, oferecido pela empresa norte-americana EMC Corporation, destinado à manutenção de acervos digitais. Desde então, das aproximadamente doze músicas que estavam disponíveis comercialmente, o público passou a ter a sua disposição mais de quatrocentas partituras de Chiquinha Gonzaga, apresentadas em ordem alfabética, entre elas valsas, tangos brasileiros, canções, polcas, fados, habaneiras, romances, duetos, baladas, marchas, peças sacras, serenatas, barcarolas, modinhas, gavotas, mazurcas, dobrados e choros. Cada música está disponibilizada em sua versão original e em versão cifrada, acompanhadas de notas informativas escritas pela biógrafa de Chiquinha, Edinha Diniz, exclusivamente para o Acervo Digital.

No entanto, apesar destas iniciativas, até o momento, não há um levantamento da totalidade das obras de Chiquinha Gonzaga, como há, por exemplo, de artistas contemporâneos seus. Ernesto Nazareth, não apenas tem toda sua obra catalogada e disponível comercialmente ao público, como sua produção foi integralmente gravada.⁵⁴ É possível que

⁵³ Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>. Acesso em: 03 set 2018.

⁵⁴ Obra integral de Ernesto Nazareth, lançada em 2016 pela pianista Maria Teresa Madeira. Disponível em: <https://mariateresamadeira.com.br/produto/obra-integral-ernesto-nazareth-por-maria-teresa-madeira-12cds/>. Acesso em: 3 ago. 2018.

uma das dificuldades em catalogar a obra de Chiquinha deva-se a variedade de sua produção, para diversas formações instrumentais, vocais e para o teatro o que facilitou a disseminação por diversos setores da música e da arte, diferente de Nazareth que produziu apenas para piano. A artista também circulou intensamente pelo país e pelo mundo, chegando a residir até mesmo no exterior, onde também continuou a produzir, portanto, sua obra está espalhada por acervos e instituições. Nazareth, não fez muitas viagens, compunha só pra piano o que tornou mais fácil localizá-las e mapeá-las. Entretanto, além deste aspecto, pesa também a problemática as relações de gênero. É notório nos discursos sobre a compositora a tendência em concentrar os temas abordados em sua vida íntima e, em proporção bem menor, em sua vida profissional. Trata-se de uma característica comum às mulheres, às quais tentem a ter sua importância profissional menosprezada, argumento que desenvolverei nos capítulos a seguir. A título de ilustração, comparo uma breve biografia Chiquinha e Nazareth apresentada pelo site Wikipédia, o que revelou de imediato este aspecto. As palavras em tom avermelhado referem-se às passagens sobre a vida íntima de ambos artistas, enquanto que em tom escuro, sobre a vida profissional. Enquanto que o texto de Nazareth enfoca majoritariamente em sua trajetória artística, em suas composições, em seus trabalhos, a seção biográfica de Chiquinha tem como centro sua vida íntima, seus relacionamentos conjugais e familiares. Ambas narrativas estão estruturadas em quadro seções, conforme a síntese a seguir:

Tabela 5 - análise comparativa entre a biografia de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

ERNESTO NAZARETH	CHIQUINHA GONZAGA
<p>RESUMO Apresenta adjetivos que ressaltam sua importância como artista. “...foi um pianista e compositor brasileiro, considerado um dos grandes nomes...”</p>	<p>RESUMO Destaca méritos pelos seus pioneirismos, e não por sua arte. “...foi uma compositora, pianista e maestrina brasileira...” “Foi a primeira chorona, primeira pianista de choro, autora da primeira marcha carnavalesca...”</p>
<p>BIOGRAFIA O texto enfoca em sua trajetória artística, em suas composições, em seus trabalhos. Pouquíssimo fala sobre sua vida pessoal. “passou a receber lições de...” “Aos 14 anos compôs sua primeira música...” “Com 17 anos de idade fez sua primeira provável apresentação pública...” “...apresentou-se em...” “...casou-se com...”</p>	<p>BIOGRAFIA O texto enfoca majoritariamente em sua trajetória pessoal, e não em sua arte. Em especial, seus relacionamentos conjugais, sua relação família, seu envolvimento com política. “...foi educada numa família...” “...fez seus estudos... musicais com...” “...casou-se com...” “...logo engravidou...” “...após anos de casada, separou-se, o que</p>

“Seu primeiro concerto...”
 “...começou a trabalhar como pianista...”
 “...apresentava-se como pianista em...”
 “...foi convidado a participar de um recital...”
 “...embarcou para uma turnê...”
 “Foi homenageado por...”
 “...É mais artística do que a gente imagina...”
 “...criações magistrais...perfeição de forma e equilíbrio surpreendentes...”
 “...Foi um dos primeiros artistas a...”
 “No mesmo ano, gravou...”
 “...apresentou um recital só com músicas de sua autoria...”
 “...fugiu do manicômio...”
 “Deixou 211 peças completas para piano...”

foi um escândalo...”
 “Sofreu muito com a separação obrigatória dos dois filhos...”
 “...reencontrou seu grande amor do passado... com quem teve uma filha...”
 “...Separa-se mais uma vez...”
 “...passa a viver como musicista independente...”
 “...obteve grande sucesso, sua carreira aumentou e ela ficou muito famosa...”
 “...Envolveu-se com a política, militando...”
 “...se apaixonou... a diferença de idade era muito grande”
 “...fingiu adotá-lo como filho, para viver o grande amor”.
 “...as filhas não aceitaram o romance da mãe...”
 “Chiquinha nunca assumiu seu romance...”

IMPORTÂNCIA MUSICAL

O texto revela a qualidade do compositor, a característica de suas obras e o lugar de sua música.

“...revelador da alma brasileira...”
 “...ele se identificou com o jeito brasileiro de sentir a música...”
 “...mais rico repositório de fórmulas e constâncias rítmico-melódicas...”
 “...a influência de compositores europeus...”
 “...roupagem requintada...”
 “...sua obra se situa, assim, na fronteira do popular com o erudito...”
 “...extraordinária originalidade...”

ANEXOS

Apresenta uma lista de todas as composições. Uma lista da discografia dele como intérprete. Traz uma listagem significativa de livros sobre o compositor. Uma relação vasta da discografia em LPs e CDs de suas obras interpretadas por artistas diversos.

Fonte: Wikipédia (2016).⁵⁵

CARREIRA

Texto descritivo, sem juízo de valor.

“...necessidade de adaptar...”
 “O sucesso começou em...”
 “Até hoje o maior desempenho de uma peça deste gênero no Brasil...”
 “...foi a fundadora da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais...”
 “...compôs músicas para 77 peças teatrais, tendo sido autora de cerca de duas mil composições em gêneros variados...”

ANEXOS

Apresenta uma pequena bibliografia. Não lista nenhuma das composições. Ignora completamente sua discografia.

1.1.4 Fotografias

Uma parcela significativa do Acervo Chiquinha Gonzaga é constituída por fotografias das mais diversas. Algumas são da própria

⁵⁵ Biografia de Chiquinha Gonzaga e a biografia de Ernesto Nazareth publicadas no site Wikipédia em 08 de março de 2016.

artista e Joãozinho junto a seus amigos, colegas de trabalho e autoridades. Não há imagens de momentos íntimos, quase todas as fotos de pequenos e grandes grupos são de momentos formais, como cerimônias públicas, concertos que a artista participou, visita a alguma instituição. Uma parcela significativa consiste de retratos individuais de amigos e familiares⁵⁶ que presentearam o casal com a sua imagem, prática comum na época. As fotografias em formato de cartão de visita, eram a forma de apresentação de artistas e profissionais diversos e, ao mesmo tempo, de recordação, assim, doar e recebê-las consistia em um gesto de apreço e estima. Esses sentimentos eram reforçados principalmente pela dedicatória contida nos retratos. Nogueira et. al. (2013), que fez um estudo em uma galeria de fotos de intérpretes entre 1920 e 1940 em um conservatório de Pelotas, buscou compreender as representações, negociações e escolhas que perpassam o ato de retratar-se, assim como os sentidos da exposição naquele contexto. Para ela, “observar a recorrência de elementos e as discontinuidades neste conjunto documental pode trazer reflexões importantes sobre a constituição da visualidade na música de concerto, como parte da teia de escolhas estéticas do artista” (op. cit., p. 172). As imagens permitem deslumbrar a trama de possibilidades entre os padrões de representação visual e o desejo de reconhecimento dentro de um contexto artístico, consistindo em um modo de criação da realidade baseada, sobretudo, no referencial da imagem.

Entre as tantas imagens do acervo, destaco uma foto de Mariza Lira oferecida a Joãozinho, com os dizeres: “Ao prezado D. Joãozinho, irmão nor [sic?] culto e admira [sic?] pela glória de Chiquinha Gonzaga, Rio, 1937”. O gesto de presentear-lo, assim como o conteúdo da dedicatória – ainda que um tanto ilegível – indicam a intimidade entre a primeira biógrafa de Chiquinha e seu filho-companheiro Joãozinho.

⁵⁶ Fotografias que fazem alusão a uma relação e amizade nas dedicatórias: CG 59_06_001; CG 59_11_001; CG 59_15_002; CG 59_16_001; CG 59_18_001; CG 59_19_001; CG 59_20_001; CG 59_26_001; CG 59_27_001; CG 59_28_001 e 002; CG 59_30_001; CG 60_01_001; CG 60_04_001; CG 60_71_001. CG 60_79_001.

Figura 9 - Retrato de Mariza Lira⁵⁷

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

⁵⁷ Retrato de Mariza Lira dedicado à Joãozinho. Código de localização no acervo do IMS: CG 60_05_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

Algumas fotografias do acervo, ao fazerem alusão nas dedicatórias à uma relação de mestre ou aprendiz com as pessoas retratadas, podem revelar possíveis linhagens que a artista atravessou e ajudou a construir no campo artístico. Constam diversas imagens de mestres e professores⁵⁸ que marcaram sua trajetória, assim como de alunas e alunos⁵⁹ da artista que a presentearam com seus retratos. A título de ilustração, destaco uma delas abaixo:

Figura 10 - Retrato de uma aluna de Chiquinha Gonzaga.⁶⁰



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

⁵⁸ Fotografias de mestres e professores. Arthur Napoleão (CG 63_96_001); Maestro Assis Pacheco (CG 60_09_001); Maestro Gustavo Campos (CG 60_100_001).

⁵⁹ Fotografias que Chiquinha Gonzaga recebeu de suas alunas e alunos: Faustino Guimarães, data 1885, (CG 60_07_001); Orivalde Ferreira, data 1927, (CG 60_08_001); Maria Deolinda Fagundes, data 1885, (CG 60_10_001); Tereza Olivia Ribeiro, sem data, (60_77_001); Raimundo R. dos Santos, sem data (CG 59_10_001).

⁶⁰ Retrato de Maria Deolinda Fagundes, aluna de Chiquinha Gonzaga, 25 maio 1885. Código de localização no acervo do IMS: 60_10_001 e 002. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

Tais registros somam-se à recente descoberta do Instituto Brasileiro de Piano (IBP) que encontrou recentemente no acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles “uma edição rara da valsa Antonieta, de Barrozo Netto, com a seguinte dedicatória manuscrita na capa: “À minha Professora D. Francisca Gonzaga. Oferece seu discípulo Barrozo Netto. Setembro de [18]94”.⁶¹ De acordo com Alexandre Dias, autor da matéria para o IBP, além de compositor, regente e professor de piano, Barrozo Netto foi um dos grandes pianistas brasileiros. Foi professor de pianistas célebres, como Arnaldo Estrella e Aloysio de Alencar Pinto, por isso, pode-se afirmar que ele foi um dos alunos mais importantes de Chiquinha. Ainda de acordo com o autor, a partitura de Barrozo Netto dedicada à Chiquinha revela um compositor adolescente, que em 1894 tinha treze anos, dedicando uma valsa “a sua professora Sra. D. Francisca Gonzaga”, bem no estilo chiquiniano. “As genealogias pianísticas, isto é, a rede que interliga professores e alunos, consolidando as diferentes escolas, ainda são pouco estudadas no Brasil. [...] Ver Chiquinha Gonzaga como parte da formação de Barrozo Netto [...] é algo que chama a atenção, e aponta para a necessidade de estudarmos mais esta faceta pouco explorada da Chiquinha-professora” (op. cit.).

Uma foto do acervo merece destaque especial por conter em seu verso a seguinte indicação à lápis: “Orquestra Sinfônica que executou composições da maestrina Chiquinha Gonzaga numa irradiação da Rádio Sociedade do Brasil”. Logo abaixo, à caneta, indica algumas das personalidades ali presentes: Donga, Chiquinha Gonzaga, Alvarenga. Além do feito artístico, a imagem revela uma possível aproximação da maestrina com o célebre Donga, compositor afamado por introduzir o samba no meio fonográfico com a música “Pelo Telefone”.

⁶¹ DIAS, Alexandre. Matéria para o site Instituto Brasileiro de Piano. Título: “Barrozo Netto – aluno de Chiquinha Gonzaga”. Disponível em: http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Barrozo_Netto_aluno_de_Chiquinha_Gonzaga. Acesso em 03 maio 2018. Partitura “Antonieta” de Barrozo Netto. Código de localização no acervo do IMS: CG 43_14_001g.pdf.

Figura 11 - foto da Orquestra Sinfônica com inscrições no verso⁶²



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

⁶² Foto da Orquestra Sinfônica. Código de localização no acervo do IMS: CG 59_01_001; CG 59_09_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

1.1.5 Cartas

Nas trocas de correspondências é possível vislumbrar momentos da vida de Chiquinha: as amizades, afinidades e divergências artísticas e pessoais, as atividades profissionais, as homenagens e distinções que recebeu, seu apreço por certas pessoas. Embora a maior parte delas escritas por outros – uma vez que quase não há cópias das correspondências que ela própria escrevia –, são valiosas fontes de informação sobre a artista e sobre aqueles que a redigiram. É possível, por meio destas, esboçar o perfil da destinatária, considerando as observações, os comentários, elogios e críticas daqueles que escreveram. Entre as correspondências recebidas, encontram-se pedidos para que avalie obras com sua opinião⁶³, consentimentos para usar suas músicas em peças teatrais, concertos ou publicações⁶⁴, pedidos para musicar peças teatrais⁶⁵, amigos solicitando empréstimo financeiro⁶⁶. Por sinal, uma quantidade significativa de correspondências do estrangeiro⁶⁷ como Argentina, França, Portugal, Alemanha, Inglaterra, Áustria, Itália, assim como de diversas partes do Brasil⁶⁸, com Pernambuco, Recife, Porto Alegre, Bahia, São Paulo, apontando que a atuação e o círculo de relações da maestrina traspassava as fronteiras regionais e nacionais.

⁶³ Exemplo de carta pedido para que Chiquinha emita sua opinião sobre obras de amigos e colegas. Código de localização no acervo do IMS: CG 50_43_001.

⁶⁴ Exemplo de correspondência com solicitação para usar uma de suas peças, com a contrapartida de receber porcentagem nos lucros. Código de localização no acervo do IMS: CG 51_55_001; CG 61_09_002; CG 62_174_001.

⁶⁵ Carta redigida por Rose Meryss destinada à Chiquinha Gonzaga solicitando à maestrina que musicasse uma peça teatral composta pela remetente. Data: 30 agosto 1905. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_71_001 a 004. Carta de Candido Costa, 13 dez 1918. Código de localização no acervo do IMS CG 62_10_001.

⁶⁶ Cartas de amigos solicitando empréstimo financeiro à Chiquinha e Joãozinho. Código de localização no acervo do IMS: CG 52_24_001; CG 52_58_001.

⁶⁷ Exemplo de correspondência vinda de: Argentina (Código de localização no acervo do IMS: CG 57_87_001 e 002); França (CG 56_18_002; CG 56_20_001); Portugal (CG 56_27_001. CG 57_31_002); Alemanha (CG 56_15_001); Inglaterra (CG 57_03_002; CG 57_02_002); Áustria (CG 62_70_002); Itália (CG 62_85_002).

⁶⁸ Exemplo de correspondência vinda de Pernambuco (Código de localização no acervo do IMS: CG 62_137_001; CG 64_65_002); Recife (CG 62_140_001); Bahia (CG 62_177_001 a 003); São Paulo (CG 62_56_002).

Foucault, argumenta que o ato de escrever uma carta representa um fenômeno carregado de sentido para compreensão da cultura de si. Para ele, a carta constitui

Ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face. [...] O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma “introspecção”, mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo (FOUCAULT, 2004, p. 156-7).

A carta, para Foucault, se apresenta também como um instrumento singular que revela a seu correspondente o desenrolar de uma vida cotidiana, para além do extraordinário.

Narrar o seu dia – não absolutamente por causa da importância dos seus acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente quando ele não é senão semelhante a todos os outros, demonstrando assim não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser – faz parte da prática epistolar (FOUCAULT, 2004, p. 159).

De modo geral, a maior parte da documentação que consta no acervo é da fase mais avançada da vida da artista. Há pouco sobre o início de sua carreira como musicista e compositora e, menos ainda, sobre sua infância e juventude. Uma das cartas, datada de 1887, revela um possível atrito entre Chiquinha e o Clube Gruta das Flores.⁶⁹ Trata-se de uma carta-resposta a um pedido da artista em retirar seu nome como sócia. Na resposta, a associação relata que convocou uma assembleia geral extraordinária, específica para avaliar o pedido, que, ao final, foi rejeitado. Além de pedir que Chiquinha reavaliasse o pedido, a associação devolveu-lhe o cargo de diretora de concertos do clube. Tudo isso indica que a presença da artista era estimada pelos sócios e elevava o status da associação.

⁶⁹ Carta da diretoria do Clube Gruta das Flores, endereçada à Francisca Gonzaga. Niterói, 19 de novembro de 1887. Assinada por Luiza Rosa Penetra, secretária da associação. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_96_001.

Uma das cartas também revela possíveis atritos de Chiquinha com a companhia Teatral Paschoal Segreto. Nesta, a companhia responde ao insistente pedido da artista para que se devolva todas suas composições em posse da companhia. A atitude da artista causa estranhamento, de modo pedem maiores esclarecimentos sobre as intenções ou motivos que levaram a tal pedido.⁷⁰

Nota-se nas cartas e lembranças que Chiquinha colecionou a preferência por guardar documentos que revelem uma artista querida por todos, amada, amiga e parceira para todas as horas. Tal característica aponta para outra dimensão do “valor biográfico” descrito por Bakhtin.

O amor é o segundo elemento dos valores biográficos do primeiro tipo. A sede de ser amado, a tomada de consciência, a visão e a informação de si mesmo na possível consciência amorosa do outro, [a aspiração] de fazer do amor almejado do outro a força motriz e organizadora de minha vida em toda uma série de seus momentos também constituem um crescimento no clima da consciência amorosa do outro. [...] O amor determina a carga emocional e a tensão dessa mesma vida, assimilando axiologicamente e condensando todos os detalhes internos e externos (BAKHTIN, 2011, p. 144).

Neste sentido, um aspecto marcante do acervo é a quantidade de documentos fazendo referência aos aniversários⁷¹ de Chiquinha, seja telegramas⁷², cartões postais⁷³, cartas⁷⁴, bilhetes⁷⁵. Nos dias de seu

⁷⁰ Carta da Companhia Teatral Paschoal Segreto endereçada a Francisca Gonzaga. Rio de Janeiro, 29 de Janeiro de 1919. Redator: João Segreto. Código de localização no acervo do IMS: CG 61_07_001.

⁷¹ Carta de Viriato Correia com felicitações ao aniversário de Chiquinha. 17 out 1933. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_33_001. Carta de amigos com felicitações ao aniversário. 17 out 1927. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_05_003.

⁷² Exemplos de telegramas enviados a maestrina por remetentes diversos por ocasião de seu aniversário: CG 62_152_002; CG 62_152_003; CG 62_152_004; CG 62_152_005; CG 62_152_006; CG 62_152_007; CG 62_160_001; CG 62_160_003; CG 62_160_006; CG 62_160_009; CG 62_160_012; CG 62_161_003; CG 62_162_006.

⁷³ Exemplo de cartões postais enviados a maestrina por ocasião de seu aniversário. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_104_001; CG 62_105_001; CG 62_106_001; CG 62_107_001; CG 62_108_001; CG 62_109_001; CG 62_110_001; CG 62_111_001; CG 62_112_001; CG

aniversário, muitos jornais faziam pequenas notas felicitando a maestrina, ao mesmo tempo, uma forma de anunciar a toda sociedade que ela estava comemorando esta data.⁷⁶ Isto indica que seu aniversário consistia em um acontecimento intensamente celebrado e muito significativo para ela, para seus amigos, familiares e para a sociedade da época. Provavelmente ela oferecia uma grande festa e recebia muitos amigos em sua residência. O valor a este momento da sua vida é notório pela quantidade de recordações guardadas das felicitações recebidas. Curiosamente, mesmo após sua morte, muitos eventos continuaram a ser realizados na sua data de nascimento como forma de homenageá-la e relembra-la. Ao menos desde 1940, cinco após a sua partida, houveram diversas iniciativas para tornar a data de aniversário da artista o “Dia da Música Popular Brasileira”⁷⁷. O movimento só se concretizou oficialmente em 2012, por decreto sancionado pela presidenta Dilma

62_113_001; CG 62_114_001; CG 62_115_001; CG 62_116_001; CG 62_117_001; CG 62_118_001; CG 62_119_001; CG 62_120_001; CG 62_121_001; CG 62_122_001; CG 62_123_001; CG 62_124_001; CG 62_125_001; CG 62_126_001; CG 62_127_001; CG 62_128_001; CG 62_129_001; CG 62_130_001; CG 62_131_001; CG 62_132_001.

⁷⁴ Carta do sobrinho Juca com felicitações ao aniversário de Chiquinha. 17 out 1926. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_76_001 e 002. Carta do irmão José Carlos Neves Gonzaga com felicitações ao aniversário de Chiquinha. 17 out 1926. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_85_001 e 002. Carta de Francisco Braga com felicitações ao aniversário de Chiquinha, 17 out 1925: Código de localização no acervo do IMS: CG 62_04_001.

⁷⁵ Bilhete de uma sobrinha de Chiquinha com felicitações ao aniversário. 17 out 1927. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_05_001. Bilhete de Dr. Carlos Caváco, Consul de Portugal no Equador, com felicitações ao aniversário. 17 out 1926. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_80_001 e 002. Bilhete da sobrinha Hilda com felicitações ao aniversário, 17 ou 1925: CG 65_05_002.

⁷⁶ Notas de jornais com felicitações ao aniversário de Chiquinha. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_41_001; CG 56_73_001; CG 57_05_001; CG 57_34_001; CG 57_48_001; CG 57_54_002; CG 57_81_001; CG 57_82_001; CG 57_88_001; CG 64_48_003;

⁷⁷ Revista Pranóve, 1940, ed. 22, p. 40. Título: “O dia da música popular”. Autoria não identificada. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178349/1136>. Diário de Notícias, São Paulo, 15 maio 1960. Título: “O dia da Música Popular” Autoria: Mariza Lira.

Rousseff⁷⁸, de modo que a data continua sendo valorada, noticiada e celebrada mesmo nos dias de hoje.

Dentre as cartas de felicitações por seu aniversário, destaco duas escrita por seu primeiro filho, João Gualberto, datadas de 1918 e 1926 respectivamente, em comemoração aniversário da mãe.⁷⁹ João, aos seus 62 anos de idade, revela uma escrita confusa, ausência quase total de pontuação, indicando uma fraca alfabetização. Chiquinha passou muita dificuldade ao separar-se do primeiro marido, aos vinte e dois anos e já com três filhos. Da separação não levou nada e sua família de origem tampouco a acolheu, ao contrário, amaldiçoou-a pelo vexame social que causara. João Gualberto foi o único filho dos três que levou consigo, quando estava para completar seis anos de idade. Chiquinha e o filho passaram muitas dificuldades no início. Pelas características da escrita na carta, podemos constatar que João teve fraca instrução escolar, provavelmente, consequência da separação, do estilo de vida de Chiquinha e sua escassa condição financeira nos primeiros anos após a separação.

Junto as felicitações de aniversário, encontram-se diversas cartas⁸⁰ escritas pela filha Alice, concebida no segundo relacionamento de Chiquinha com o João Baptista de Carvalho. Contam as principais biografias que Chiquinha separou-se logo que a filha nasceu, deixando-a, ainda bebê, aos cuidados do pai. Mágoas teriam ficado em aberto devido o afastamento e ao estilo de vida de Chiquinha. Os ressentimentos entre mãe e filha teriam, segundo Diniz, propagado até as gerações posteriores.⁸¹ No entanto, nestas cartas, Alice a chama mãe sempre de “querida”, lhe pede bênçãos, beijo em sua mãos, abraços.

⁷⁸ LEI Nº 12.624, DE 9 DE MAIO DE 2012, Institui o dia 17 de outubro como o Dia Nacional da Música Popular Brasileira. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2011-2014/2012/Lei/L12624.htm. Acesso em: 23 agosto 2017.

⁷⁹ Carta do filho João Gualberto com felicitações ao aniversário de Chiquinha. 15 out 1926. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_07_005. Cartão Postal do filho João Gualberto com felicitações ao aniversário de Chiquinha. 16 out 1918. Código de localização: CG 62_50_001 e 002.

⁸⁰ Carta de Alice Maria Baptista de Carvalho com felicitações ao aniversário de Chiquinha. Sem data. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_30_001 e CG 57_30_002. Cartão postal de Alice, 17 out. 1923. Código de localização: CG 62_84_002; Cartão Postal de Alice, 09 julho 1920, Código de localização: CG 62_90_002. Cartão Postal de Alice, 25 dez. 1921. Código de localização: CG 62_91_002.

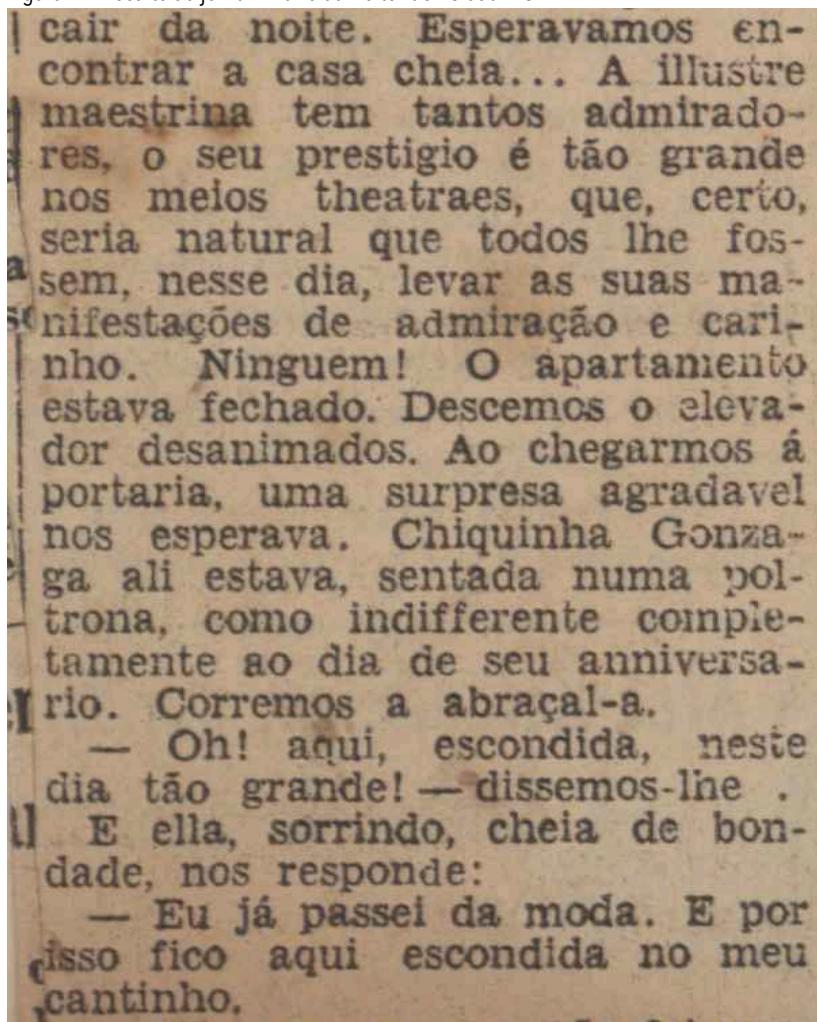
⁸¹ Cf. DINIZ, 2009, p. 261.

Sinal que, em alguns momentos, houveram tentativas de aproximação e reconciliação.

Outra carta, também em felicitação pelo seu aniversário, datada de 1928 e escrita por uma sobrinha, revela em seu teor algumas desavenças familiares.⁸² Nela, a sobrinha pede desculpas por não mais visitá-la, argumentando que recebera a notícia de que Chiquinha não queria ver ninguém. Na carta, pede à tia que não a julgue ingrata e que não é má pessoa como aparenta. Diversas cartas e documentos revelam que Chiquinha, em idade avançada, sentiu-se socialmente abandonada, isolada e, como estratégia, preferiu recolher-se em sua solidão. A maestrina teve vida longa, completaria 88 anos de idade no ano de seu falecimento. Viver tantos anos custou-lhe caro, especialmente em uma sociedade para a qual a velhice está associada a ideias de antiquidade e inutilidade. Em seus últimos anos de vida, nem mesmo seu aniversário fazia questão de celebrar, como revela a matéria de um jornalista que foi até sua casa para entrevistá-la e felicitá-la.

⁸² Carta de uma sobrinha de Chiquinha. 17 out 1928. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_06_001.

Figura 12 - recorte do jornal "Diário da Noite" de 18 out 1932.⁸³



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

⁸³ Diário da Noite, 18 out 1932. Título: “No aniversário de Chiquinha Gonzaga”. Seção: Teatro e Música. Autor: Serra Pinto. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_110_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

Aos seus 72 anos de idade ela anuncia sua morte física – uma vez que a morte social já estava determinada – em uma carta endereçada aos filhos, indicando como quer que seja seu enterro e o destino de seus poucos bens.⁸⁴ Anúncio prematuro, pois vivera por mais 15 anos. Por volta dos seus 79 anos de idade, Chiquinha escreve uma carta de desabafo a seu amigo Vicente Reis, queixando-se que continua a produzir intensamente novas composições, mas que ninguém se interessa por elas, não há espaço para sua arte.

Continuo sempre a trabalhar, mas... onde estão os teatros? Procuo, e... não acho, tenho escrito tantas peças, e boas, e agora tenho cinco peças lindas de bons escritores, e não tenho teatro!!! Atualmente, só representam tudo que há de indecente, porco e nojento! [...] Adeus meu caro amigo, é um coração cheio de mágoas que desabafa a um bom amigo.⁸⁵

Nas primeiras décadas do século XX, a música brasileira tomou novos rumos, Chiquinha não acompanhou a nova tendência. O período da Belle Époque – inspirado na França e em tudo o que vinha da Europa – foi encerrando seu ciclo, abrindo as portas para a influência norte-americana, em especial o jazz e o blues. Os artistas passaram a buscar suas inspirações nas jazz-bands estadunidenses. Chiquinha detestava a nova onda, para ela, vista como uma ameaça a “autêntica” música brasileira. Uma reportagem de Gastão Penalva, amigo da artista e jornalista, revela o desafio que ela tinha pela nova sonoridade:

O que irritava a sua intolerância era, porém, a música moderna. Detestava o jazz-band, enervada com as explosões bárbaras dos instrumentos de pancadaria e a feição irreverente das peças americanas. [...] ela exclamava para mim, indignada, sem querer mal aos intérpretes, mas deplorando as dissonâncias: – Por favor, ora diga-me você: isto é música?⁸⁶

⁸⁴ Carta redigida por Chiquinha endereçada a seus filhos anunciando sua morte e partilha dos bens. 16 janeiro 1920. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_163_008; CG 62_163_009; CG 62_163_010.

⁸⁵ Carta redigida por Chiquinha endereçada a Vicente Reis. Sem data. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_141_001 e 002. Citada também por E. Diniz, 2009, p. 262.

⁸⁶ Jornal do Brasil, RJ, 18 outubro 1939, ed. 247, p. 05. Título: “Chiquinha Gonzaga”. Autor: Gastão Penalva. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/96648. Acesso em 30 set. 2018.

Ao adentrar nesta etapa de sua vida, ou seja, na velhice, Chiquinha é valorizada não por quem é e pelo que faz, mas por quem foi e pelo que fez. A partir do ano de 1910, quando Chiquinha torna-se sexagenária, tornam-se frequente os discursos que fazem alusão ao seu passado, ignorando completamente sua produção atual, por vezes, dando a impressão que se está a falar de uma artista que se foi, como no caso desta nota de jornal transcrita abaixo:

[...] Eis um nome que o povo carioca, por certo, ainda não esqueceu. Chiquinha Gonzaga, como ela era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarquia precipitava para o ocaso, sua época de notoriedade; no gênero de música dançante; escrevia tangos, habaneiras, chulas e maxixes. No maxixe ninguém lhe levava as lampas. De cada vez que o editor punha a venda uma nova composição da Chiquinha, havia nas casas de família, nos clubes dos bairros aristocráticos e da Cidade Nova forte reboliço. As moças não dançavam senão aos repeniques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos acidentes em clave; os rapazes presenteavam as namoradas com músicas da Chiquinha; as charangas carnavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café, com as inspirações bailantes da Chiquinha. Por toda parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infalivelmente a música mélica da famosa Chiquinha Gonzaga.⁸⁷

1.1.6 Documentos institucionais

Além da vida profissional e pessoal de Chiquinha, o arquivo está repleto de documentos relacionados a SBAT, entidade fundada por Chiquinha e por certo tempo dirigida por Joãozinho, constituindo uma valiosa fonte de informações sobre a atuação da primeira associação de autores no Brasil. Entre os documentos encontramos desde o estatuto da

⁸⁷ Correio da Manhã, RJ, 09 julho de 1911, ano XI, ed. 03643, p. 05. Título: “Casei com Titia...no São Pedro”. Seção Theatros & Sports. (Autoria desconhecida) Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_02/5545. Acesso em 22 maio 2017.

entidade⁸⁸, boletins mensais⁸⁹, relatórios anuais⁹⁰, contratos⁹¹, balancetes financeiros⁹², inventários⁹³, ações desenvolvidas⁹⁴, matérias jornalísticas⁹⁵. Muitas cartas endereçadas João Batista Gonzaga com elogios a seu trabalho como diretor da SBAT, outras, ao contrário, com polêmicas envolvendo a distribuição dos direitos autorais⁹⁶, discordâncias, acusações⁹⁷ e críticas sobre a atuação da entidade.

Há também documentação relacionada a fundação da gravadora Disco Popular⁹⁸, considerada a primeira gravadora independente do país, antecipando um movimento que tomará grandes proporções somente nos anos 1990. A fábrica de discos funcionou na Rua Barão do Bom Retiro 475, no Rio de Janeiro, nos fundos da residência em que morava o casal. Dois selos foram editados, Popular e Jurity, este último

⁸⁸ Estatuto da SBAT publicado em diário oficial em 25 de agosto de 1923. Código de localização no acervo do IMS: CG 51_03_001 a 034.

⁸⁹ Boletim SBAT, nov. 1926 (CG 66_26_001 a 024); Boletim SBAT, n. 217, maio e junho 1943 (CG 67_25_001 a 044); Boletim SBAT, março e abril 1943 (CG 66_14_001 e CG 67_65_001); Boletim SBAT, n. 226, abril a dezembro, 1945 (CG 66_03_001 a 044); Boletim SBAT, janeiro a março 1946 (CG 66_17_001); Boletim SBAT, n. 230, setembro a dezembro 1946 (CG 66_15_001 a 028); Boletim SBAT, n. 240, outubro 1947 (CG 66_01_001 a 044); Boletim SBAT, n. 241, novembro 1947, (CG 66_12_001 a 044).

⁹⁰ Relatório da SBAT referente ao ano 1920 (CG 51_06_001 a 068).

⁹¹ Contratos da SBAT. Código de localização no acervo do IMS: CG 51_18_002; CG 51_32_001.

⁹² Balancetes financeiros da SBAT. Código de localização no acervo do IMS: CG 51_35_002; 51_36_001; 51_38_001; 51_39_001; 51_40_001; 51_41_003; 51_42_001; 51_44_001; 51_46_001; 51_47_001; 51_48_001; 51_49_001; 51_50_001; 51_51_001; 51_52_001; 51_53_001.

⁹³ Inventário de bens móveis e demais objetos existentes na sede da SBAT, em 31 dez 1930. Código de localização no acervo do IMS: CG 51_45_001 a 003.

⁹⁴ Ofício da SBAT em prol da revitalização do túmulo do autor do Hino Nacional. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_100_001.

⁹⁵ Matérias jornalísticas sobre a SBAT: CG 63_83_001; CG 63_95_001-002; CG 63_95_003; CG 63_98_001.

⁹⁶ Cartas endereçadas a João Gonzaga, com discordâncias sobre a distribuição dos direitos autorais. Código de localização no acervo do IMS: CG 51_15_001; CG 51_16_001.

⁹⁷ Cópia de carta redigida por João Gonzaga envolvendo disputas sobre os direitos autorais da música “Lua Branca” de Chiquinha Gonzaga. 14 julho 2913. Código de localização no acervo do IMS: CG 52_43_001.

⁹⁸ Documentação sobre a fundação e operação da gravadora Disco Popular. Código de localização no acervo do IMS: CG 52_100_001; CG 51_71_002; 51_72_001; 51_73_001; 51_73_003.

especialmente para loja de instrumentos musicais “A Guitarra de Prata”. Mas, infelizmente, poucos dos discos lançados chegaram aos dias de hoje e sua história está longe de ser conhecida em detalhes. Talvez, um exame atento a documentação deste acervo possa revelar maiores informações sobre a atuação e impacto deste empreendimento. Apesar da gravadora ter servido para lançar artistas importantes, com Francisco Alves e Sinhô, economicamente foi mal sucedida. Devido ao fracasso nas vendas, o empreendimento durou menos de dois anos, mas despertou atenção das grandes gravadoras que viam com preocupação a iniciativa de Joãozinho e Chiquinha. Há documentos ligados a Casa Buschmann e Guimarães⁹⁹, assim como da Casa Edison¹⁰⁰, estabelecimentos em que Joãozinho trabalhou por longos anos, ocupando cargos importantes, como por exemplo, catálogos de obras de Ernesto Nazareth, Henrique Oswald, Leopoldo Rodrigues, L. Miguez, Catulo Paixão Cearense, Assis Pacheco, Eugênio Orfeu, Albertino Pimentel, Júlio Reis, Casimiro Rocha, Noel Rosa, Paulino Sacramento, Patápio Silva, Villa-Lobos, Heckel Tavares, entre muitos outros.¹⁰¹

Outra questão interessante a ser discutida é o caráter político e cívico que Chiquinha assume em sua vida e que é revelado em seu acervo. Por exemplo, sua atuação nas causas abolicionistas e republicanas, na revolta do vintém, assim como em uma campanha nacional que liderou junto a SBAT a fim de restaurar o deteriorado e abandonado túmulo de Francisco Manuel da Silva, autor do hino nacional brasileiro, conforme trecho abaixo de um documento elaborado pela SBAT, enviado a 1.452 mil instituições de todo o país:

⁹⁹ Documentos relacionados à Casa Buschmann e Guimarães. Código de localização no acervo do IMS: CG 54_08-001; 54_09-001; 54_10-001; 54_11-001; 54_12-001; 54_13-001; 54_14-001; 54_15-001; 54_16-001; 54_17-001; 54_18-001; 54_19-001; 54_20-001; 54_21-001; 54_22-001; 54_23-001; 54_24_001; 54_25-001; 54_26-001; 54_27-001; 54_28-001; 54_29-001; 54_30-001; 54_31-001; CG 54_32_001.

¹⁰⁰ Documentos relacionados à Casa Edison. Código de localização no acervo do IMS: CG 55_03-005; 55_04_004.

¹⁰¹ Catálogo de Leopoldo Rodrigues CG 55_02_001; L. Miguez CG 55_02_002; Catulo Paixão Cearense CG 55_03_001 a 006; Ernesto Nazareth CG 55_04_001 a 009; Henrique Oswald CG 55_05_001 a 004; Assis Pacheco CG 55_56_001; Eugênio Orfeu CG 55_07_001; Albertino Pimentel CG 55_08_002 e 003; Júlio Reis 55_09_001 a 007; Casimiro Rocha CG 55_10_002; Noel Rosa CG 55_10_003 a 006; Paulino Sacramento CG 55_11_002; Patápio Silva 55_12_005; Villa-Lobos CG 55_19_001 a 011.

Francisco Manoel, autor do Hino Nacional, foi o gênio inspirador dos nossos generais campos sinistros da guerra [...] Entretanto, esse vulto quase divino descansa numa sepultura quase indigente. De tão dolorosa realidade teve reconhecimento a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em sessão semanal de 7 de novembro próximo findo, quando, subscrita pela consocia Maestrina Francisca Gonzaga, foi apresentada a seguinte proposta à consideração da casa:¹⁰²

A proposta consistiu em formar uma comissão, liderada por Chiquinha e outros sócios da SBAT, a qual ficou incumbida de tornar pública a situação do jazigo e arrecadar fundos via doação para erguer um monumento proporcional à importância da personalidade ali enterrada. A iniciativa teve ampla repercussão e conseguiu realizar seus propósitos, entregando à sociedade um suntuoso sepulcro. O fato foi noticiado em diversos jornais da época e algumas dessas notas encontram-se no acervo.¹⁰³

¹⁰² Ofício da SBAT em prol da revitalização do túmulo do autor do Hino Nacional. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_100_001 e CG 57_100_002.

¹⁰³ Recortes de jornais sobre a restauração do jazigo de Francisco Manuel da Silva. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_89_001-002.

Figura 13 - Fotografia do monumento a Francisco Manuel¹⁰⁴



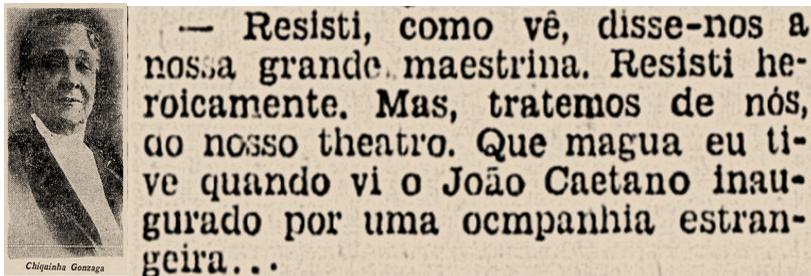
Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

¹⁰⁴ Foto do monumento a Francisco Manuel, sem data. Código de Localização: CG 59_23_001 e 002. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

1.1.7 Entrevistas

Nas três entrevistas que concedeu que constam em seu acervo há ao menos duas óticas pelas quais se pode visualizar as imagens de Chiquinha: uma, em que a própria compositora se expõe, por meio das respostas, a *persona* que deseja tornar pública; outra, em que, pela análise das perguntas feitas a ela e pela descrição e contextualização dos discursos é possível apreender as imagens preconcebidas pelos entrevistadores. Neste sentido é curioso observar como na entrevista datada de 1930 e publicada no Diário da Noite, ela logo de início escapa de abordar sua vida pessoal, redirecionando a conversa para sua produção e atuação como compositora. Preocupado com a notícia de seu estado crítico de saúde, o entrevistador introduz com uma pergunta sobre sua atual condição física. Chiquinha responde cordialmente, mas em seguida determina o assunto do qual deseja tratar, o qual prevalece até o último instante da entrevista.

Figura 14 - recorte do jornal "Diário da Noite" de 16 julho 1930.¹⁰⁵



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat) e Biblioteca Nacional (BN).

Em outra entrevista, concedida ao Jornal Informações, datada de 1935, os autores introduzem o assunto referenciando a singularidade de Chiquinha enquanto mulher vanguardista no campo das artes,

¹⁰⁵ Diário da Noite, RJ, 16 julho 1930, ed. A00240, p. 5. Título: “Chiquinha Gonzaga tem cinco operetas inéditas: uma palestra com a nossa grande musicista”. Autoria não identificada. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_35_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles. Disponível também na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/689. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: Diários Associados P SA.

“quando não se falava de feminismo, talvez nem mesmo na própria Inglaterra”¹⁰⁶. A matéria, em homenagem ao aniversário de 50 anos de estreia de sua primeira opereta, considerada a primeira composição de uma mulher para o teatro nacional, visava reconstituir a impressão de Chiquinha sobre o glorioso feito. Bem ao gosto da maestrina, as perguntas foram todas dirigidas a sua produção musical. No entanto, isso não impediu que os autores descrevessem suas impressões, as quais revelam inúmeros aspectos de sua vida cotidiana, como o local de sua residência, sua religiosidade, a afetividade evidente com seu filho-companheiro.

Figura 15 - recorte do jornal “Informações” de 13 jan. 1935.¹⁰⁷

Dirigimo-nos ao seu apartamento no 4.º andar do edifício Pascoal Segreto, à Praça Tiradentes.

Recebeu-nos seu extremoso filho, o Sr. João Gonzaga, que tem extremos de solicitude e carinho para com sua veneranda e querida progenitora.

— A mamãe está 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.



Maestrina Francisca Gonzaga

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

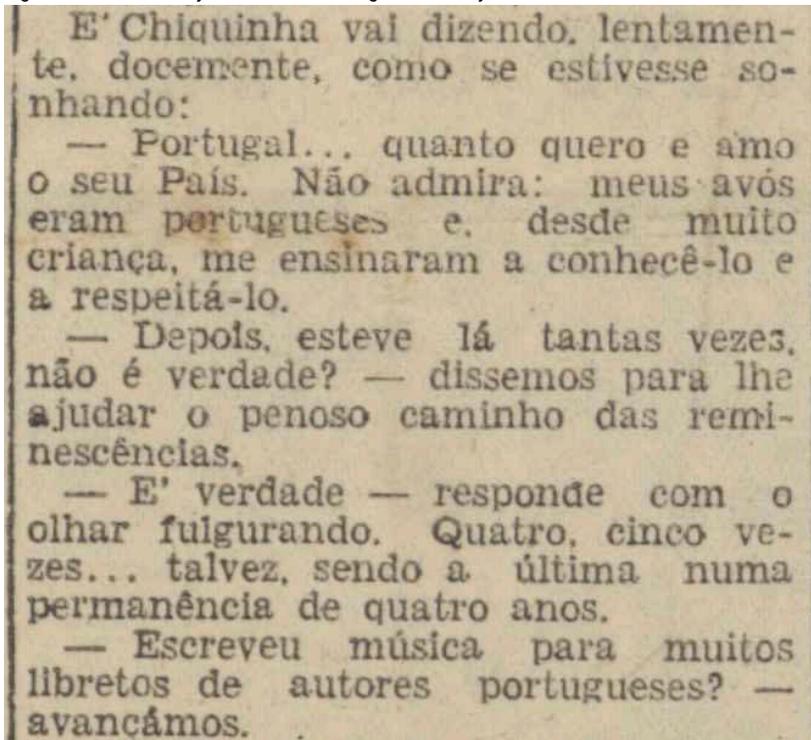
A última entrevista foi realizada por um jornal português a fim de rememorar a passagem de Chiquinha e o impacto de sua obra pelas terras lusitanas. De acordo com os entrevistadores, Chiquinha

¹⁰⁶ Trecho da matéria. Ver referência na nota posterior.

¹⁰⁷ Informações, RJ, 13 jan. 1935, ano1 n. 44. Título: “Cinquenta anos de Glória. A maestrina Dona Francisca Gonzaga fala à “Informações” sobre a sua vida artística”. Autor: Tasso da Silveira e O. Soares D’zevedo. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_60_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

encontrava-se em grave estado de enfermidade, mal conseguia responder as questões, por vezes, oscilava entre momentos de lucidez e desorientação. Diferente das entrevistas anteriores, aqui ela começa revelando seus sentimentos.

Figura 16 - recorte do jornal "Diário Português" de 24 jan. 1935.¹⁰⁸



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Mas, ao adentrar em detalhes de sua atuação artística em Lisboa, sua memória falha e Chiquinha não consegue dar continuidade. Joãozinho interveem inúmeras vezes respondendo em nome dela, muitas vezes, a pedido da própria Chiquinha, quando diz “conta, Joãozinho,

¹⁰⁸ Diário Português, Lisboa, 24 jan. 1935. Título: “As bodas de outro da vida artística de Chiquinha Gonzaga: o “Diário Português” ouve a gloriosa maestrina, alma enamorada de Portugal, sobre a sua obra musical, inspirada no costume de nossa terra”. Autoria: Virginia Quaresma. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_62_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

conta pra eles”. E Joãozinho assim o fez, descreveu de forma singela o quanto a música de Chiquinha foi aclamada em Portugal e como a maestrina fora requisitada e amada pelo povo lusitano. Entre as muitas referências às peças teatrais encenadas durante a permanência em Portugal, João descreve um episódio marcante, que segundo ele, teve grande significado na vida de Chiquinha.

Figura 17 - recorte do jornal “Diário Português” de 24 jan. 1935.¹⁰⁹

— O Prior da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, em Benfica, pediu-lhe um dia que tocasse no órgão, aos domingos, durante a missa do meio dia. Conquanto fôsse difícil a execução, pois que minha mãe não conhecia o teclado do instrumento, ela atendeu ao pedido da melhor vontade, em seguida a alguns exercícios de estudo. Entretanto, grande avalanche de “sa-loios” procurava o Prior, a fim de reclamar contra o facto da **Brasileira**, como lhe chamavam, tocar sómente para os **fidalgos**, excluindo das audições o povo que só poderia comparecer às missas da manhã. Logo que teve conhecimento da reclamação, prontificou-se a tocar órgão também nas cerimónias matutinas. Foi indescritível a alegria sentida por aquela gente, das mais humildes classes trabalhadoras. Todos os domingos lhe levavam enormes cestas de flores e a aclamavam á saída da Igreja.

Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

¹⁰⁹ Idem nota anterior.

O acervo revela uma Chiquinha religiosa, católica, devota Santa Hedwiges¹¹⁰, 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”¹¹¹, “Coro de Virgens e anjos”¹¹², provavelmente para serem executadas nas igrejas.

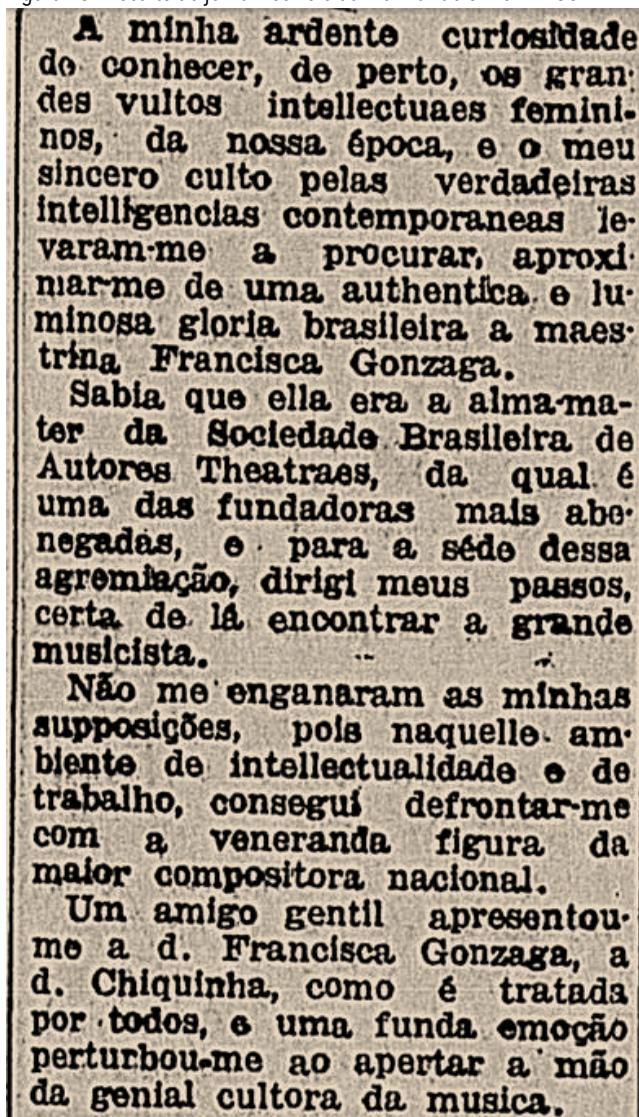
Há uma quarta entrevista que encontrei, não no acervo do IMS, mas na seção de periódicos da Biblioteca Nacional, que considero pertinente trazer aqui para dialogar com os demais documentos do acervo. Nesta, a entrevistadora, Branca de Castro, procura Chiquinha por estar interessada na trajetória de mulheres intelectuais e, entre tantas perguntas, dirige a artista questões sobre a situação da mulher. Entretanto, diferente talvez da expectativa da entrevistadora, Chiquinha lhe dá respostas um tanto inesperadas, conservadoras, especialmente para uma artista com ela, que enfrentou tantas adversidades em sua vida pessoal e profissional por sua condição de gênero. Parece-me um tanto curioso que uma matéria deste porte, tanto pelo tamanho como pelo conteúdo, não esteja no acervo de Chiquinha, precisamente pela própria artista ser entrevistada e, portanto, estar ciente da sua publicação. É muito provável que tenha sido descartada por ela, Joãozinho ou arquivistas devido à aparente contradição das respostas com sua trajetória, portanto, em desacordo com a imagem que se desejava projetar da artista.

¹¹⁰ Recorte de Jornal com matéria sobre Santa Hedwiges. Código de localização no acervo do IMS: CG 56_58_001. Folheto da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo: CG 66_09_001.

¹¹¹ Partitura de “Prece a nossa Senhora das Dores”. Código de localização do IMS: CG 33_01_001g.pdf.

¹¹² Partitura de “Coro de Virgens e anjos”. Código de localização do IMS: CG 33_11_001g.pdf.

Figura 18 - Recorte do jornal "Correio da Manhã" de 02 fev. 1930.¹¹³



¹¹³ Correio da Manhã, RJ, 02 fevereiro 1930, ed. 10768, p. 08, (suplemento). Seção: O que é nosso. Título: "Francisca Gonzaga". Autoria: Branca de Castro. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/496. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: Diários Associados P SA.

— Diga-me... Como julga a mulher de hoje?... Qual o seu pensamento a respeito das actuaes aspirações femininas?

Ella acompanhou, tambem, de prompto, a mudança do assumpto, dizendo-me, sem relutancia:

— Penso que a missão da mulher, no mundo, é muito diversa daquella que as moças de hoje, e mesmo... algumas do seculo passado, estão seguindo.

— E acredita que a mulher alcance ainda mais do que já obteve?

Um acento grave rescou na sua voz segura:

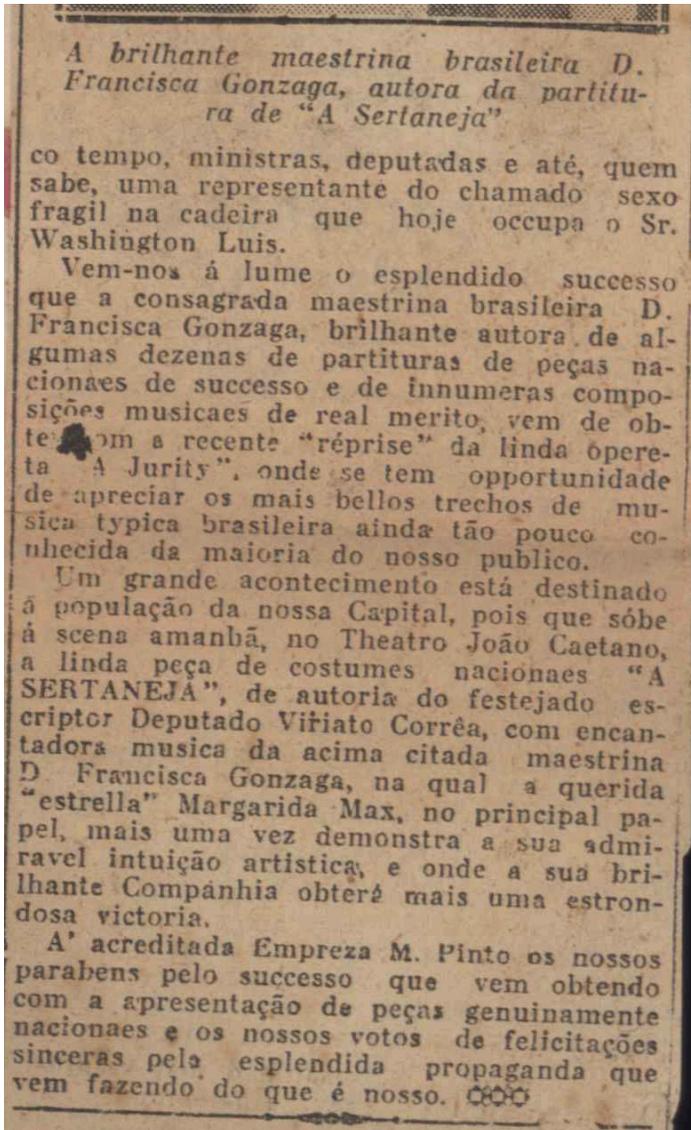
— Acredito que breve retroceda e volte a ser a boa mãe de familia. Foi para isso que Deus nos pôz neste mundo.

Ella falava com convicção, pois, tendo sido uma grande artista, cujo labôr chéga a assombrar, soube tambem ser mãe, exemplarissima, dando, assim, o exemplo precioso de que o culto da arte não é incompativel com o culto do lar.

A ideia da aproximação de Chiquinha Gonzaga às causas feministas é algo que intrigou biógrafos e pesquisadores, gerando distintas narrativas à respeito disso, conforme discutirei também nos próximos capítulos. Essa questão já efervescia mesmo entre os contemporâneos de Chiquinha, conforme percebemos nas questões da entrevistadora Branca de Castro, assim como na matéria abaixo dedicada à artista, que busca associar a imagem da artista ao movimento feminista.

Figura 19 - recorte do jornal "O Paiz" de 30 jul. 1919.¹¹⁴

¹¹⁴ O Paiz, RJ, 30 julho 1919. Título: "Feminismo que triumpha: a obra importante de uma brasileira ilustre". Autoria não identificada. Disponível no acervo do IMS: CG_66_18_044-045. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Nas primeiras décadas do século XX, efervescia no Brasil diversos movimentos de mulheres, entre suas principais reivindicações, o sufrágio feminino. Trata-se de um movimento que iniciou na

Inglaterra, mas que rapidamente se estendeu a diversos países do Ocidente. Em 1910 foi fundado no Rio de Janeiro, então capital federal, o Partido Republicano Feminino, com intenção de promover “a cooperação entre as mulheres na defesa de causas que fomentassem o progresso do país”. Mas, o objetivo maior da agremiação era a luta pelo sufrágio feminino, uma vez que as mulheres não podiam votar e nem ser votadas. Esse grupo de feministas adotou uma linguagem política de exposição pessoal diante de críticas da sociedade, realizando manifestações públicas que não foram tratadas com indiferença pela imprensa e os leitores. O Partido Republicano Feminista teve o mérito inegável de lançar, no debate público, o pleito das mulheres pela ampla cidadania.

Não há registros que indiquem que Chiquinha tenha se envolvido com o Partido ou qualquer movimento de mulheres alinhados à estas reivindicações. Entretanto, ainda que a artista não o fizesse, ou até mesmo buscasse por vezes dissociar sua imagem deste meio – como, por exemplo, na entrevista anterior – devido sua trajetória, a associação era inevitável. As próprias feministas de sua época e de geração posteriores trataram de fazê-lo. Em 1925, no dia de seu aniversário de 78 anos, Chiquinha recebeu uma homenagem da SBAT, celebração que foi intensamente noticiada na imprensa local. O evento, que contou com execução de músicas da compositora e inauguração de um retrato da artista – o qual passou a ficar exposto desde então na sede da instituição –, também foi repleto de discursos sobre a importância de Chiquinha no cenário artístico brasileiro. Diante da artista, quase como que falando para ela e com seu consentimento, Avelino de Andrade, insere novamente o tema da luta das mulheres:

Sofrestes pelo vosso amado Brasil, sacrificando a mocidade nos altares de um sonho: a música nacional. Honrastes a causa feminista, não desse feminismo que arrasta ao pó das ruas o colo nu das virgens, que penumbra a consciência, que amortece o pudor, que atrai o ridículo, que escancara o abismo, que inutiliza, enfim, a companheira do homem despojando-a, lentamente, até dos seus encantos físicos; mas, sim, do feminismo que reclama um posto na responsabilidade dos governos, na escolha dos dirigentes, na elaboração

das leis, na garantia da ordem, na luta espiritual pelo progresso e pela honra dos povos!¹¹⁵

No discurso, nota-se que a “causa feminista”, embora dita no singular, contém várias acepções concorrentes. Na visão do orador, Francisca Gonzaga honraria tal causa ao afastar-se de problemas relacionados diretamente à sexualidade da mulher e a desconstrução de estereótipos femininos. Trata-se de um feminismo que não está interessado na libertação dos corpos – comportamento e sexualidade – mas, naqueles temas entendidos como “públicos”, com foco primordial no equilíbrio da hierarquia entre homens e mulheres no mundo do trabalho e da política. Para isso, o orador enfatiza deliberadamente aspectos relacionados a vida profissional da artista e ignora (ou oculta) a trajetória íntima, como o divórcio, o desprezo dos familiares por suas decisões amorosas, assim como o relacionamento com o jovem Joãozinho.

De fato, a vinculação de Chiquinha ao feminismo parece advir mais de uma afinidade de trajetória do que um envolvimento ou identificação pessoal com o movimento. Não há registros de Chiquinha ter deixado seguidoras preparadas por ela. Ao contrário, parece ser o tipo de artistas que produzia intensamente, mas de forma solitária. Se alguém decidiu tomá-la como referência ou inspiração, o fez por conta própria. Certamente ela inspirou muitas mulheres de sua época e, mais intensamente ainda, mulheres das gerações posteriores. Contam seus biógrafos que havia até mesmo um clone da artista, que circulava pelos estabelecimentos, apresentando-se como Chiquinha Gonzaga.

Diante da popularidade da musicista, não tardou que surgissem imitadores. Uma pianista, aproveitando-se da semelhança física com a artista querida, passou a tocar mercenariamente em cafês e outros lugares públicos, fazendo-se passar pela compositora. Descoberto o embuste, foi a intrusa desmascarada (LIRA, 1939, p. 46).¹¹⁶

Uma nota de jornal de seu acervo atesta seu modo pouco partidário de articulação em relação às mulheres:

Cinquenta anos! Uma vida! Uma existência capaz de promover formidáveis conquistas para a inteligência humana, no terreno das artes como das ciências. Uma série de anos que poderiam

¹¹⁵ Boletim Mensal da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, n° 16, outubro de 1925 (apud CESAR, 2015, p. 40).

¹¹⁶ Cf. BOSCOLI, 1971, p. 44.

operar na evolução natural das coisas, um grande progresso na criação musical feminina. No entanto, esse movimento de que Chiquinha Gonzaga foi a precursora no Brasil, não caminhou na vida como tudo mais caminhou aos olhos dessa velhinha. Não! A música parou, ou quase parou no que se refere à produção da mulher. Chiquinha Gonzaga foi a bússola. Mostrou o roteiro às suas patrícias. Mas, quase ninguém travou-lhe da mão para percorrê-lo. A mulher não pode ou não quer produzir. Resta-lhe a ventura de inspirar toda música que existiu e que existirá...¹¹⁷

1.2 CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO

As cartas, recortes de jornais, fotografias e entrevistas evidenciam a intensidade da trajetória de Chiquinha, do amor ao sofrimento, das amizades ao abandono, do sucesso profissional ao esquecimento, da coerência à contradição. Posto tudo isso, é possível visualizar por meio dos breves exemplos aqui tratados diversos modos de narrativas biográficas e autobiográficas, as quais podem ser lidas não como uma narrativa contínua da vida, mas sim como biografemas (BARTHES, 1977), fragmentos, resíduos, que somados às possibilidades de inter-relações entre as diversas peças que compõe o arquivo, permitem contar histórias diversas. Ao falar de si por meio do arquivamento, Chiquinha se anuncia pela voz dos outros, por meio de um discurso que ela não controla e que atravessa inúmeras variáveis que ela desconhece e lhe escapa. Ao vasculhá-lo é possível entrever uma certa quotidianidade da artista, a medida que o acervo narra coisas que ela fez ou deixou de fazer no desenrolar de seu dia-a-dia. Ao preservar tantos documentos, ela não só se deu a conhecer enquanto compositora, musicista, maestrina, mas também enquanto mulher, esposa, mãe, filha, amiga, permitindo, por meio de seus registros e do filtro de seu olhar, compreender as condições artísticas e sociais de seu tempo. Por outro lado, trata-se de uma Chiquinha estilhaçada, que pode ser ordenada de diversos modos por meio de seus pertences, documentos, recortes de

¹¹⁷ Diário de Notícia, RJ, 22 jan. 1935, ed. 02486, p. 08. Seção: Música. Título: “Chiquinha Gonzaga”. Autor: D’OR. Disponível no acervo do IMS: CG_56_40_001. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/21793.

jornal que agora se juntam em fragmentos que compõem diversas imagens labirínticas de um sujeito que se desdobra em diversas faces. Seu acervo faz do leitor/pesquisador um criador de Chiquinhas.

Ao olhar para o Acervo Chiquinha Gonzaga é preciso considerar os conhecimentos que compõem o arquivo como um sistema de enunciados, verdades parciais, interpretações históricas e culturalmente constituídas, portanto, mais do que descrevê-lo e interpretá-lo, interessa sobre tudo compreender os contextos – social e simbólico – de como o acervo foi constituído, modificado e produzido. De modo geral, pesquisas de cunho biográfico raramente fazem alusão aos dados e a origem das fontes arquivísticas, de que natureza são, como foi facilitado o acesso ao pesquisador e as limitações que encontrou, como estão organizadas as fontes, a que instituições ou pessoas pertencem, as modificações que sofreram ao longo do tempo, a inconsistência e contradições dos documentos, os mecanismos de seleção que constituíram o arquivo e os critérios que o pesquisador empregou para selecionar ou rejeitar certas fontes. Todas estas implicações ficam obscurecidas sob o manto da naturalização das fontes arquivísticas, apresentadas como construções fixas e acabadas, à livre disposição de pesquisadores e especialistas. Quando muito, são informadas ao leitor que estas fontes existem, mas pouco sobre sua natureza e finalidades, sobre os regimes de poder que as tornaram relevantes como objetos de guarda e preservação. Ficam em aberto “perguntas tais com *quando* e por meio de que operações tais marcas do passado deixaram de ser *atos pessoais* e se tornaram *atos sociais*” (CUNHA, 2004, p. 295).

A intenção deste capítulo foi problematizar os mecanismos pelos quais os discursos e narrativas sobre a vida de Chiquinha e sua produção musical atravessaram o tempo e chegaram até os dias de hoje por meio das fontes documentais, assim como as implicações do arquivamento da própria vida. O questionamento sobre a produção de conhecimento sobre música, em especial, sobre a música do passado e sua conexão a pesquisa em arquivos ainda é bastante tímida no terreno da música brasileira, por isso, espero neste capítulo ter lançado alguma luz sobre esta questão. Nos próximos capítulos vou me dedicar à análise de discursos que utilizaram como referência o Acervo Chiquinha Gonzaga, por isso, pareceu-me importante, em primeiro lugar, situar e compreender este material para, em seguida, partir para as demais narrativas.

2 A “ATRAENTE” EM DISCURSO: O DISCURSO SOBRE MÚSICA E A MÚSICA COMO DISCURSO

O mote deste capítulo consiste em uma análise da música “Atraente” de Chiquinha Gonzaga a partir de cinco acontecimentos discursivos na ordem do saber musical. A saber: o lançamento da edição em partitura em 1877, marco de estreia de Chiquinha enquanto compositora; a gravação feita pela casa Edison em 1911, por um grupo de choro dirigido pela própria Chiquinha; em seguida, outra edição em partitura para flauta, lançada em 1932, como parte de uma coletânea de choros da maestrina intitulada “Alma Brasileira” – um dos últimos trabalhos realizados em vida pela compositora; continuo a análise com uma gravação feita pela pianista Clara Sverner na década de 1990, aclamada como uma das responsáveis em retirar do esquecimento a obra para piano de Chiquinha Gonzaga ao introduzi-las no cenário musical contemporâneo, em especial, nas salas de concerto; e, para finalizar, uma versão em partitura e áudio de um play-along intitulado “Clássicos do Choro Brasileiro”, lançado em 2007, contendo apenas composições de Chiquinha, entre elas, a “Atraente”.

Entre os distintos acontecimentos discursivos em torno da música “Atraente”, estou interessado não só no que se fala sobre música e o universo musical, mas o que a música pode nos dizer enquanto narrativa. Neste sentido, busco compreender como as práticas musicais produzem narrativas sobre a compositora e sua arte, como a constitui enquanto artista e sujeito histórico, seja por meio dos procedimentos composicionais, pela performance dos intérpretes, seja por procedimentos editoriais, por meio dos paratextos¹¹⁸, das narrativas textuais que a envolvem em seu contexto, como encartes de CD, catálogos, anúncios comerciais, notas de jornal, entre outros. Partindo do pressuposto que as performances musicais e sonoridades criam diversos aspectos da cultura e da vida social, busco por meio das práticas musicais em torno da “Atraente”, apontar as modificações, permanências, contradições e transformações que revelem aspectos significativos que constituíram e constituem a música brasileira como um campo de verdade, de saber e de poder (FOUCAULT, 1986). Em

¹¹⁸ Paratextos são os elementos verbais (nomes dos autores, dos editores, dos títulos e subtítulos, dedicatórias, prefácios e posfácios) e não-verbais (ilustrações, fotos, esquemas, design) que acompanham o texto principal. Eles enquadram o texto principal, oferecendo informações de teor pragmático, semântico e estético-literário, visando dar um suporte à leitura.

suma, os princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, o lugar social de onde provêm os discursos sobre música brasileira, quem tem acesso a tais discursos, como são disseminados, onde se depositam, quais categorias são acionadas para discursar sobre ela. Para a análise que aqui proponho, não pretendo apontar as excepcionalidades da composição e das interpretações da “Atraente”, interessa-me, sobretudo, compreender o campo de saber-poder que se constitui com ela e em torno dela. Ou seja, como os discursos sobre a música “Atraente” e a música “Atraente” enquanto discurso operam na constituição do saber musical, como o define como um campo de discurso e um domínio de poder.

A escolha por esta música deve-se ao fato que desde seu lançamento em 1877, até os dias atuais, a “Atraente” figura entre uma das canções consideradas raiz do choro, assim como uma das composições mais conhecidas e executadas de Chiquinha Gonzaga, ao lado do prestigiado “Corta-Jaca” e da famosa marchinha de carnaval “O abre alas”. O sucesso levou a “Atraente” ser relançada em inúmeras versões para partitura por diferentes editoras, seja em versão para piano solo, para outros instrumentos, arranjos instrumentais e vocais, bem como constitui parte de coleções de partituras organizadas por gêneros musicais, períodos ou compositores. Ela atravessou o período em que as composições só podiam circular por meio da partitura e das apresentações ao vivo, chegando à era das gravações pelas mãos da própria Chiquinha. Desde então, a “Atraente” foi uma das músicas mais gravadas de Chiquinha Gonzaga, por músicos como Antonio Adolfo, Altamiro Carrilho, Pixinguinha e Benedito Lacerda, Clara Sverner, Olinda Alessandrini, Eudóxia de Barros, Henrique Cazes, Leandro Braga, Maria Teresa Madeira, Marcus Viana, Muraro, Paulo Moura, Rosária Gatti, Talitha Peres, Turíblio Santos. No final da década de 1970, ganhou letra de Hermínio de Carvalho, em registros feitos por Leci Brandão, Olívia Hime e Edison Cordeiro.

Para o recorte que proponho neste capítulo, foi inspirador o trabalho de meu orientador Menezes Bastos (2005) e as pesquisas de Coelho (2013) e Lacerda (2011), desenvolvidos na mesma linha de pesquisa em que me insiro, os quais propuseram uma investigação sobre o grupo Oito Batutas no início do século XX. Por meio da análise de jornais de época, os autores recompuseram as viagens do grupo por inúmeras cidades e países, o impacto de apresentações e sua presença nestes locais. Com isso, buscaram compreender como o grupo foi inserido no centro das controvérsias daquilo que Menezes Bastos denomina como “concerto das nações”, ou seja, o imaginário de

brasilidade, a composição étnica da nação, o lugar da música popular na construção da identidade nacional, a imagem do país que se desejava projetar ao exterior, entre outros. Assim, os autores observam que as categorizações sobre o grupo flutuavam entre distintas posições, por vezes contraditórias, de modo que neste fluxo, “os discursos recuperados frequentemente revelam sobre categorias dos universos simbólicos de seus próprios autores do que sobre os Oito Batutas ‘em si mesmo’” (COELHO, 2013, p. 16). Neste sentido, pretendo olhar para a “Atraente” não para revelar coisas ocultas em Chiquinha ou em sua arte, mas compreender como a música constituiu, tanto pela compositora e como pelos intérpretes que a atualizaram, um campo de negociação das realidades, um domínio de disputa na “constituição do que seja, por exemplo: Brasil, regional, nacional, tradição, modernidade, carioca, samba, Argentina, Paris, arte, popular, erudito, enfim, vários símbolos que vão adquirindo significados, sempre negociados no embrenhado manancial da inventividade da(s) cultura(s)” (LACERDA, 2011, p. 206).

Um dos pontos de partida deste estudo consiste em estabelecer relações entre as músicas de Chiquinha Gonzaga e a construção social do choro – termo que passou por diversas designações na historiografia da música popular brasileira: de referência a um grupo musical, a um jeito de tocar, a um estilo, a um gênero musical, a uma prática social. Pelo fato de Chiquinha estar diretamente implicada com a trajetória do choro, um exame desta relação pode revelar aspectos singulares no processo de constituição do choro enquanto um campo de saber. A conexão entre a maestrina e o choro é apontada desde o surgimento do termo (quando integrou como pianista o grupo musical coordenado por Joaquim Callado); passando por suas principais composições (como “Atraente”, “Corta-Jaca”, “Sultana”, “Falena”, “Não insista rapariga”) até final da sua vida quando publicou uma série de choros intitulada “Alma Brasileira” e criou seu próprio conjunto de choro chamado “Grupo Chiquinha Gonzaga”. Além disso, uma parcela significativa de suas músicas antes classificadas de maxixe, lundu, polca, habaneira, tango, marcha, etc., se depositam atualmente na categoria “choro” enquanto gênero musical.

Outro ponto consiste em estabelecer relações entre as músicas de Chiquinha e a música de concerto. As associações de Chiquinha com o universo da “música séria” acompanham a trajetória da artista nos discursos dos jornais de época desde os primeiros anos de atuação como compositora até os últimos momentos de vida. Por outro lado, suas biografias empenham-se em situá-la como uma musicista do povo,

engajada nas causas populares, projetando, com isso, sua produção musical muito mais para o domínio popular. Com isso, os discursos sobre as obras de Chiquinha se polarizaram por um imaginário de universos que seriam contrastantes e não comunicantes, representados pela “música de concerto” e a “música popular”, esta última representada pelo choro. De fato, estes dois segmentos da música – o choro e a música de concerto – foram os principais responsáveis por absorver e atualizar grande parte da produção musical de Chiquinha Gonzaga. Portanto, ao analisar a produção de Chiquinha Gonzaga, pretendo examinar os modos de operação desta relação, suas possíveis regularidades, transformações e contradições.

O caminho para estabelecer meu campo de análise consiste em compreender não só os discursos sobre música, mas fundamentalmente a música como discurso e, portanto, o discurso musical como uma forma de poder-saber. Trata-se de uma aplicação das teorias da Análise do Discurso ao estudo das estruturas sonoras e fonológicas da música como, por exemplo, suas codificações em partituras e gravações em áudio.

Uma possibilidade de aproximação da Análise do Discurso para o estudo da música foi sugerida por Piedade (2005) e Menezes Bastos (2016). Os autores sugerem o modelo de gênero discursivo de Bakhtin (2011) – um conjunto de enunciados que tem certa estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais – como base para pensar os gêneros musicais. Com isso, abre-se a possibilidade de tratar os gêneros musicais da forma como Bakhtin propõe tratar os gêneros de fala. Neste caminho, os discursos musicais revelam formas de pensar. Os gêneros musicais representam agrupamentos sonoros relativamente estáveis e normativos, que estão vinculados às bases ideológicas de um sistema musical. Tal perspectiva pode ser útil para pensar os gêneros musicais como gêneros discursivos do saber musical, ou seja, um conjunto que tem certa estabilidade em termos discursivos.

Para Bakhtin (2011), nós falamos através de determinados gêneros do discurso que estão previamente a nossa disposição para construção dos nossos enunciados. Nós os utilizamos de forma praticamente inconsciente e intuitiva. Os gêneros do discurso nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, de modo que “aprender a falar significa aprender a construir enunciados” (op. cit., p. 283). Neste sentido, a vontade discursiva individual do falante se manifesta na escolha de um determinado gênero e na sua entonação expressiva. Na mesma direção, “quando ouvimos o discurso alheio, já prevemos o seu gênero pelas primeiras palavras, prevemos um

determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala” (op. cit., p. 283).

Bakhtin situa dois tipos essenciais de gêneros discursivos: os gêneros primários (ou simples), que se formam nas condições da comunicação imediata, portanto, predominantemente oral; e os gêneros secundários (ou complexos), que surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo, relativamente desenvolvido e organizado, por exemplo, romances, dramas, pesquisas científicas, expressões artísticas. Este último, incorpora e reelabora diversos gêneros primários para poder se constituir. “Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (op. cit., p. 266). Bakhtin dá aos gêneros discursivos – e conseqüentemente aos enunciados – o status de engrenagens sociais, ou seja, formam o sistema, a estrutura por meio do qual os indivíduos expressam suas formas de pensamento, sentido e existência humana.

Neste sentido, proponho pensar o “choro” e a “música de concerto” como engrenagens discursivas, gêneros do discurso musical que abrigam feixes de discursos estáveis, discursos em contradição, discursos em oposição de uma determinada *práxis* musical, portanto para além de um conceito “fechado” e rígido que não abriga diferenças. Sob tais gêneros se depositam discursos e práticas de membros daquilo que Blacking (2007, p. 218) denomina por “grupos sonoros”, ou seja, um grupo de pessoas situadas em um determinado contexto histórico e social, que compartilha uma linguagem musical comum, junto com ideias sobre a música e seus usos, mas, ao mesmo tempo, cujos signos não se restringem a esta camada social, ao contrário, circulam por diferentes grupos a partir das mais diversas estruturas sociais, contextos e épocas, podendo adquirir significados e funções diversos.

A análise do discurso que aqui proponho para o estudo da música visa estabelecer paralelos também com a “Arqueologia do saber”, “A ordem do discurso” e “A microfísica do poder” de Michel Foucault. O autor sugere que não há relações de poder sem a constituição de um campo de saber, tampouco o saber se constitui sem um campo de poder. Portanto, saber e poder se implicam mutuamente. Todo ponto de exercício de poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber. Em “Arqueologia do saber” o autor argumenta que

todo conhecimento só pode existir a partir de condições políticas que formam tanto os sujeitos quanto os domínios de saber.

Ao conceber a música como um campo de poder-saber, pretendo traçar uma espécie de “Arqueologia da música Atraente” – inspirado em Foucault –, ou seja, demarcar o lugar e as condições de seu aparecimento, suas formas de distribuição, as possibilidades e impossibilidades de coexistência com outros objetos de saber, tendo como eixo de análise os discursos. Por meio das estratégias sugeridas pelo autor para análise do discurso, quero delimitar os regimes sob os quais a “Atraente” pode surgir e se desenvolver; quais as regras para sua formação; quais os fatores de continuidade e descontinuidade conduziram permanências e transformações em seu interior; quais conceitos, temas e objetos a constitui e estão em relação.

Foucault (2015) propõe que a investigação do saber não deve se limitar a um sujeito ou às origens, mas às relações de poder que lhe constituem. Ele argumenta em favor do abandono da história clássica e da história das ideias. A arqueologia proposta pelo autor problematiza algumas noções que usualmente tomamos de antemão, que engessam o pensamento e as quais deve-se evitar, como: tradição, influência, desenvolvimento, evolução, mentalidade. Sugere, inclusive, uma desnaturalização nas distinções ou oposições nos grandes tipos de discurso como a ciência, a literatura, a filosofia, a religião, a história, a ficção. É preciso suspender tais categorias, tais sínteses acabadas, libertar-se delas e tentar, a partir disso, reagrupar os discursos em novas unidades, em novas formações. Ao abrir mão de tais categorizações, abre-se a possibilidade de visualizar para além de perspectivas pré-estabelecidas, libera-se todo um domínio para novos campos de discurso. Ao propor uma ruptura com as unidades pré-estabelecidas, mostrando, pois, que elas seriam artificiais e insustentáveis, Foucault sugere que se formem outros agrupamentos menos visíveis, menos determinados pelas lógicas dominantes. Estes agrupamentos devem ter como fundamento os *enunciados* e seus modos de dispersão e diferenciação. Semelhantes sistemas de dispersão formariam as novas unidades entre os enunciados.

Não importa tanto a transformação dos conceitos, objetos, temas, a substituição, o desaparecimento ou aparecimento de novos conceitos, mas toda a estrutura em que permite que eles apareçam e sejam enunciados; ou seja, as condições, conjunto de regras, que permitem que eles sejam formados. Estas regras de formação têm seu lugar não na mentalidade, intenções ou na consciência dos indivíduos, “mas no próprio discurso; elas se impõem, por conseguinte, segundo um

tipo de anonimato uniforme, a todos os indivíduos que tentam falar nesse campo discursivo” (FOUCAULT, 2015, p. 74). Ou seja, Foucault busca as estruturas/regras que formam os discursos, mas sem a intenção de mapear uma história, ideologia, ideia, uma gênese. Quer colocar a questão no nível do próprio discurso, descrevendo a rede conceitual a partir das regularidades intrínsecas do discurso. Estas regras ou estrutura, ele chama de *estratégias*. O interesse de Foucault está em saber como as estratégias se formam, ou o que formam as estratégias. Mas, não vê as estratégias como algo ligado a uma intencionalidade, uma escolha, um projeto de alguém ou de um grupo. As estratégias seriam aquilo que permite que um discurso seja elaborado, suas regras e seu jogo.

Portanto, não importa tanto o sujeito que fala, o que ele pensa, o que ele diz, suas intenções ou o que se oculta em seu discurso ao tomar o lugar de fala ou o que pode ser interpretado a partir do que foi dito. A análise dos enunciados

[...] situa-se, de fato, no nível do “diz-se” e isso não deve ser entendido com uma espécie de opinião comum, de representação coletiva que se imporia a todo indivíduo, bem como uma grande voz anônima que falaria necessariamente através dos discursos de cada um; mas como o conjunto das coisas ditas, as relações, as regularidades e as transformações que podem aí ser observadas, o domínio do qual certas figuras e certos entrecruzamentos indicam o lugar singular de um sujeito falante e podem receber o nome de um autor. “Não importa quem fala”, mas o que ele diz não é dito de qualquer lugar. É considerado, necessariamente, no jogo de uma exterioridade (FOUCAULT, 2015, p. 150).

Ou seja, se há coisas ditas, não é preciso perguntar quem disse, a razão pela qual foi dita, tampouco buscar as causas e feitos às coisas que ali foram ditas, mas indagar o sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas, o que tornou possível a emergência de tal enunciado, segundo que regras foi construído, como apareceu um determinado enunciado e não outro em seu lugar.

Com isso, em vez de tomar a música “Atraente” enquanto uma unidade histórica e maciça, pretendo tomá-la apenas como ponto de partida para mostrar que tipos de relações de poder-saber são postas em jogo quando ela é colocada em discurso. Foucault argumenta que “é preciso, numa primeira aproximação, aceitar um recorte provisório: uma

região inicial” (op. cit., p. 36), deve-se apoiar nestas unidades histórias o tempo necessário para compreender como elas se formam, “com que direito podem reivindicar um domínio que as especifique no espaço e uma continuidade que as individualiza no tempo; segundo que leis elas se formam” (op. cit., p. 32). Ou seja, tomarei os conjuntos que a história propõe apenas para problematizá-los imediatamente. Não pretendo, portanto, reconstituir a história da “Atraente” ou de Chiquinha Gonzaga, recontar sua trajetória à luz de novas descobertas ou interpretações, ao contrário disso, quero, a partir da perspectiva teórica de Foucault, deslocar-me para fora dos problemas da origem, do aparecimento, da originalidade. Interessa-me, sobretudo, verificar as relações de poder-saber que se estabelecem quando a “Atraente” é colocada em discurso, as modificações que ela sofreu em seu campo de aplicação, as modificações em sua estrutura (alargamento, diminuição, fundição), ou ainda como lugar privilegiado de relação com outros tipos de saber musical.

Quatro noções são sugeridas por Foucault (2014) em “A ordem do discurso” que podem servir de princípio regulador para a análise do discurso. A noção de acontecimento, a de série, a de regularidade, e a de condição de possibilidade. O autor opõe termo a termo

o acontecimento à criação, a série à unidade, a regularidade à originalidade e a condição de possibilidade à significação. Estas quatro últimas noções (significação, originalidade, unidade, criação) de modo geral dominaram a história tradicional das ideias onde, de comum acordo, se procurava o ponto de criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas (op. cit., p. 51).

Nesse sentido, ao focar em *acontecimentos musicais*, busco, a partir da dinâmica das relações com o cotidiano – ou seja, no âmbito da materialidade discursiva –, retirar o foco em torno do aparecimento, da criação e da origem das obras musicais mas, sim, compreender um conjunto de acontecimentos discursivos enquanto séries descontínuas umas em relação uma às outras, ou seja, relações que não são necessariamente da ordem da sucessão, mas das quais é possível verificar certas regularidades. Quero, com isso, suspender a ideia “de que a sucessão é um absoluto: um encadeamento primeiro e indissociável que o discurso estaria submetido pela lei de sua finitude” assim como a ideia de que só há uma forma e um único nível de sucessão no discurso (FOUCAULT, 2015, p. 205). Trata-se, com isso,

de introduzir a casualidade, o caos, a não-ordem, a contradição, como categorias de análise discursiva.

Com a *noção de regularidade* (em oposição a originalidade), busco colocar a questão para fora do âmbito das invenções. Entre um enunciado inicial e aquele que, séculos mais tarde, o repetiu mais ou menos exatamente, não há motivo para estabelecer hierarquia de valor, não há diferença radical. “Uma descoberta não é menos regular, do ponto de vista enunciativo, do que o texto que a repete e a difunde. [...] Não se pode admitir uma diferença de natureza entre enunciados criadores e enunciados imitativos” (op. cit., p.177). Neste caminho, interessa menos investigar a origem de um determinado discurso, quem o criou e porque mas, sim, a estrutura que permite com que ele continue a existir, a se reproduzir, a se modificar. Com a *noção de série* (em oposição a unidade), busco uma análise comparativa que não se destina a delinear uma unidade que deve totalizar os discursos ou encontrar sua coerência, tampouco reduzi-los a ideia de diversidade, mas sim reparti-los em séries que possam descrever os mecanismos que permitem que os discursos se propagem, se reproduzam, se modifiquem ou desapareçam, ou seja, seus *sistemas de dispersão*. “A comparação arqueológica não tem um efeito unificador, mas multiplicador” (op. cit., p. 15).

Na mesma direção, os Comaroffs (2010) criticam os postulados antropológicos que insistem na preservação de zonas de “tradição”, enfatizando a reprodução social ao invés da mudança aleatória, a cosmologia ao invés do caos, investindo em ilhas etnográficas e arquipélagos culturalmente distintos, coerentes, que separam comunidades locais de sistemas globais. Os autores veem como problemática a ênfase excessiva na perspectiva histórica para compreensão do mundo “moderno”, uma vez que muitos dos conceitos aos quais recorremos para descrever nossa própria vida social – história, biografia, modelos estatísticos, teorias, etc. – são nada menos do que nossa própria cosmologia categorizada como ciência, enredada na armadilha da razão ocidental. A antropologia precisa ampliar sua imaginação para lidar com este grande divisor analítico incorporado em nossas ontologias. Para os Comaroffs, as perspectivas modernista e pós-moderna, menos do que contribuir criativamente com a questão, trataram de enfatizar um lado do dualismo, produzindo ainda mais distorções e equívocos. Não há um grande equilíbrio a ser reestabelecido pela simples substituição de uma perspectiva por outra, é preciso encará-las como meios complementares e dependentes. Uma visão criativa deve mostrar que a vida social se manifesta simultaneamente de forma organizada e desordenada, deve ser capaz de “capturar a simultânea

unidade e diversidade dos processos sociais, a incessante convergência e divergência das formas dominantes de poder e significado” (op. cit., p. 46).

Parto a seguir, para a análise dos cinco acontecimentos na ordem do saber musical em torno da música “Atraente” de Chiquinha Gonzaga, sem a intenção de tomá-los como eventos extraordinários ou fundadores. Apesar de organizados cronologicamente por mim, não pretendo tomá-los como acontecimentos que estão encadeados em uma ordem sucessiva de um contínuo regular de causa e efeito que, ao final, conduziriam um lugar comum, um ponto estável e coerente na história. Quero, sim, tomá-los como acontecimentos discursivos ordinários de uma prática estabelecida, comum e compartilhada. Portanto, menos do que apontar sua excepcionalidade, quero compreender os mecanismos que permitiram seu acontecimento, sua permanência ou não nas narrativas históricas, assim como as modificações, contradições e transformações que tais discursos sofreram, visando com isso revelar como a música brasileira se constitui como um campo de saber e de poder.

2.1 “SAHIO Á LUZ ATTRAHENTE”

Contam as narrativas sobre esta canção¹¹⁹ que certo dia Chiquinha sonhou com a melodia de uma música. Ao acordar, não teve tempo de escrevê-la, por isso, passou o dia cantarolando a melodia a fim

¹¹⁹ Há inúmeras narrativas que descrevem o mito de criação da Atraente, constituindo um aspecto vigoroso em quase todas as biografias (cf. LIRA, 1939, p. 25; BOSCOLI, 1971, p. 35; DINIZ, 2009, p. 108; MUGNAINI, 2005, p. 50; LAZARONI, 2005, p. 259). Em fontes de época, a versão mais antiga que encontrei desta história, quando ainda viva a compositora, encontra-se na Revista Weco, ano III, n. 1, fev. 1913. Nesta, Chiquinha é a capa da revista. Código de localização no IMS: CG 66_13_001 a 004. Outra versão encontra-se no Jornal Diário da Noite, 09 agosto 1933, edição nº 1005, p. 5. Título: “Um dos nossos mais festejados autores une-se a uma maestrina de mérito e escreve ‘Maria’ – a primeira dessa peça depois de amanhã”. Autoria não identificada. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/15118. Acesso em 16 junho 2017. Outra versão, publicada semanas antes de seu falecimento encontra-se em, O Malho, Rio de Janeiro, 17 janeiro, 1935, p. 35, ed. 85. Título: “Bodas de outro com a arte”. Autoria não identificada. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=81861>. Código de localização no IMS: CG 56_68_001.

de mantê-la viva em seus pensamentos. Ao fim da tarde, foi a casa do prestigiado compositor Henrique de Mesquita (1830-1960) onde havia uma confraternização entre amigos. Lá estavam reunidos diversos músicos notáveis, entre eles Joaquim Callado e inúmeros outros chorões. Chiquinha logo foi convidada a tocar piano. Ao sentar diante do instrumento, começou a dedilhar a música que sonhou e a composição foi se desenvolvendo ali mesmo, diante de todos. Em poucos minutos, os ouvintes ficaram maravilhados e a música tomou conta do ambiente. Os músicos presentes se animaram, tomaram seus instrumentos e se reuniram em torno do piano para a acompanhá-la. Formou-se uma roda de choro, com flauta, violão, cavaquinho, improvisos e tudo mais. O som da canção e a animação do músicos chamou atenção até mesmo da vizinhança, atraindo inúmeros curiosos que começaram a se aproximar ao local. O entusiasmo contagiante consagrou a canção de imediato, que foi imensamente aplaudida pelo público presente. Ali mesmo foi batizada de “Atrahente” pelos artistas presentes que iniciaram os trâmites para publicá-la. As razões para escolha do título desta canção é ambígua. Por vezes, sugere-se que faz alusão ao poder de atração da própria música – a qual contagiou a todos já na primeira execução – , em outros casos, que faria referência aos atributos físicos de Chiquinha – descrita como uma mulher sedutora e atraente.

Tomo como ponto de partida esta pequena história (mito de criação) pelo fato de conter em si diversos elementos utilizados para consagrar o surgimento de uma canção, assim como para legitimar o ofício de um compositor, por exemplo: a inspiração advinda de um plano inconsciente e místico (um sonho); um desafio a ser superado (reter na memória a canção por longo período); a espontaneidade (a canção surge sem muito esforço, manifestando-se em sua forma acabada e com certa autonomia pelas mãos da compositora); o poder de sedução (que com uma força avassaladora atrai os músicos e ouvintes presentes); a consagração imediata (aprovação unânime do público que a aplaude de pé).

“Atrahente” é considerada a composição que lançou Chiquinha no cenário musical, não só por ser sua primeira composição enquanto musicista profissional, mas pela imensa repercussão que a obra teve logo nos primeiros meses. Na ocasião de seu lançamento, Chiquinha integrava o “Grupo Choro Carioca” de Joaquim Callado (1848-1880) como pianista. O grupo é aclamado na bibliografia da música popular brasileira como a pedra fundamental do choro pelo fato do nome do grupo ser a primeira referência ao termo “choro”, que até então figurava

fora do vocabulário musical. Por este feito e por ser um músico notável e influente em sua época, Callado foi consagrado na história na música como o “criador do choro” ou “o pai do choro” – como atesta o título do livro “Joaquim Callado: o pai do choro” de André Diniz (2008) –, assim como um dos maiores responsáveis pela inclusão da maestrina nas rodas musicais da cidade.

A partitura da música foi editada pela primeira vez em 1877 pela Casa Viúva Canongia, um armazém de Musicas, Pianos e Água Minerais. A Casa Viúva Canongia era dirigida pela Sra. Emília Carolina Canongia, viúva de Thiago Henrique Canongia, ambos vindos de Portugal, ele músico, fundador da "Lyra d'Apolo", uma das primeiras casas de impressão musical no Brasil. As narrativas sobre essa música destacam que, em poucos meses, a partitura da música “Atrahente” teve mais de dois mil exemplares vendidos, atingindo a marca de quinze edições, quando na época as edições costumavam ser de cem exemplares. Uma marca considerada fora dos padrões. No período em questão, ao lado das apresentações musicais em eventos, salas de concerto, salas de cinema, a venda de partituras consistia em uma das fontes de renda disponível à época, além de consistir em uma das formas para os artistas divulgarem suas músicas. A quantidade de vendas de partituras era um termômetro para medir o sucesso e a recepção das composições pelo público e intérpretes. A marca atingida pela então novata Francisca Gonzaga a teria colocado, logo no primeiro ano, entre os artistas mais prestigiados da cidade, tornando a estreante compositora a sensação do momento.

A fim de se estabelecer neste campo, Chiquinha lançou no ano corrente, pelo mesmo estabelecimento, a polca “Não insista rapariga”¹²⁰, a valsa “Harmonias do Coração”¹²¹ e, pela casa Arthur Napoleão & Miguez¹²², a valsa “Desalentos”¹²³. A partir de 1881, a partitura da

¹²⁰ Anúncio da partitura da polca para piano “Não insista rapariga” de Chiquinha Gonzaga. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1877, ed. 165, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/16101. Acesso em 16 junho 2017.

¹²¹ Anúncio de três músicas de Chiquinha Gonzaga: “Atrahente”, “Não insista rapariga”, “Harmonias do Coração”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08 de julho 1877, ed. 188, p. 06. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/16272. Acesso em 16 junho 2017.

¹²² Imperial Estabelecimento Narciso, A. Napoleão & Miguez, um estabelecimento que comercializava partituras e instrumentos musicais, dirigido pelo pianista portuense Arthur Napoleão (1843-1925) e pelo violinista Leopoldo Miguez (1850-1902). A Casa Arthur Napoleão & Miguez tornou-se

“Atrahente” passou a ser comercializada por este último estabelecimento, exatamente com o mesmo conteúdo, provavelmente utilizando a mesma chapa de impressão. Desde então e até sua morte, a produção musical de Chiquinha enquanto compositora foi intensa e frequente. As biografias mais exaltadas estimaram o total de sua produção em torno de duas mil obras (LIRA, 1939, p. 37; BOSCOLI, 1971, p. 85), outras, talvez um pouco mais realistas, em torno de quatrocentas obras (DINIZ, 2009, p. 267; MILLAN, 2000, p. 114). Até hoje não há um catálogo definitivo, mas considera-se o levantamento de Diniz o mais confiável devido a seu caráter documental.

Um anúncio publicitário de venda da partitura “Atrahente” no *Jornal do Commercio*, marcou a estreia de Chiquinha Gonzaga nos discursos sobre música na imprensa no ano de 1877, com a seguinte nota:

um importante espaço de sociabilidade musical no final século XIX, além de manter o trabalho de edição de partituras, venda de instrumentos, edição da *Revista Musical* e de *Bellas Artes*, comportava um pequeno salão destinado à apresentações de música de câmara e concertos solo.

¹²³ Anúncio da partitura para piano da valsa “Desalentos” de Chiquinha Gonzaga. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 13, marco de 1877, ed. 72. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/15420). O mesmo anúncio figura também na edição n. 73, p.08, e na edição 74, p.07 do referido jornal.

Figura 20 - Anúncio de venda da partitura Atrahente, 7 fevereiro de 1877.¹²⁴



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital.

Ainda no mesmo ano, uma breve nota no jornal "O Mequetrefe" sob o título "Talento de Mulher" retrata a expectativa e a receptividade social da chegada de Chiquinha no prestigiado campo dos autores musicais, a qual transcrevo literalmente a seguir:

Há aqui no Brasil sob esta natureza feracíssima, em todos os ramos do conhecimentos humanos, cabeças cheias de fogo, almas arroubadas de inspiração, verdadeiros talentos enfim. Na música, temos hoje o prazer de significar á Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga, verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven os nosso mais sinceros parabéns. Filha do Rio de Janeiro, arranca de sua alma suavísimos cânticos, concentrando em cada uma de suas composições um primor de música.

¹²⁴ Anúncio da partitura para piano da polka "Atrahente" de Chiquinha Gonzaga. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1877, ed. 38, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/15172. Acesso em 16 junho 2017. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: Diários Associados P SA.

Atrahente polca; Desalentos e Harmonias do Coração, valsa concerto, mostram exuberantemente o que enunciamos. Alma temperada aos raios ardentes do sol dos trópicos, acalentada ao bafejo de nossas brisas, e vigorada por esta poesia constante que ressalta de nossa natureza, temos certeza que em breve a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga ouvindo os conselhos dos mestres e não se deixando arrastar pelos elogios balofos de quem só olha os seus encantos de mulher há de em breve ocupar um lugar bem distinto entre Carlos Gomes e Mesquita [...].¹²⁵

Em tais discursos, podemos observar a constituição das primeiras narrativas biográficas sobre Chiquinha Gonzaga, bem como sobre a sua recente produção musical, e como elas atuam na produção de imaginários sobre a artista e sua obra em seu contexto social. A expressão “distinta”, presente no anúncio, aponta para um marcador social, posicionando a autora da partitura no corpo da alta cultura carioca. Neste época, Chiquinha já havia feito a decisão pela música, o que levou-a a separar-se do marido e, conseqüentemente, a romper relações com sua família, a qual não aceitou sua decisão. Com a separação, a posição social de Chiquinha ficou abalada. Além de “excomungada” do círculo de relações familiares, passou se sustentar a partir de seu próprio trabalho. Foi na música que encontrou seu principal meio de subsistência. Os escassos recursos financeiros advindo da profissão, levou-a a viver junto às camadas menos nobres da cidade, ao menos no início de sua carreira. Por outro lado, os marcadores sociais permaneciam inscritos em seu corpo, na linguagem, em sua arte, em suas relações, de modo que, mesmo nestas condições, pode-se dizer que Chiquinha encontrava-se em estado limiar de existência social.

O jornal “O mequetrefe” também aponta para o lugar social de Chiquinha Gonzaga ao constitui-la na narrativa como “verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven”. Faz, com isso, alusão uma formação musical fundamentada nos cânones da música clássica europeia. Sua formação e sua origem social, somadas a um talento revelador, tornam suas composições dignas de nota e dignas de elevação

¹²⁵ “Talento de Mulher” (autoria desconhecida). O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 25 abril de 1877, ano 3, ed. 099, p. 6-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709670/678>. Acesso em 16 junho 2017.

à categoria “arte”¹²⁶. Ao colocar Chiquinha Gonzaga no mesmo plano que os expoentes da “música séria”, esta perspectiva legítima uma noção de “artista” que se constrói fora das fronteiras nacionais, tendo como referência central os países da Europa. Pode-se dizer que, no Brasil, até a eclosão da República, a noção de “música nacional” praticamente inexistia, por isso, até o início do século XX pouco se encontra nos discursos sobre música na imprensa carioca alusões a uma sonoridade brasileira. Em vez disso, os discursos buscavam alinhar a produção de Chiquinha a uma espécie de continuação, ao “sol dos trópicos”, dos cânones da tradição clássica, o que correspondia às expectativas da elite da época que ansiava por ver indícios de “civilização” em solo brasileiro. Portanto, o que se pode perceber é que a música “Atrahente”, assim como as primeiras composições de Chiquinha Gonzaga são narradas na época de seu lançamento como canções caracteristicamente de inspiração europeia.

O adjetivo “amadora”, presente no anúncio do *Jornal do Commercio*, aponta outros caminhos narrativos na constituição da imagem da artista e sua obra. Podemos situar tal expressão com em um nível inferioridade se comparado com seu antônimo “profissional”. Simioni, em um estudo sobre as mulheres artistas no contexto brasileiro do século XIX, revela que tal rótulo era “algo muito mais significativo do que uma simples expressão, pois trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina” (SIMIONI, 2015, p. 37). 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). 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. Um segmento que, apesar de

¹²⁶ A categoria “arte” está sendo empregada de acordo a teoria do gosto e julgamento proposta por Pierre Bourdieu (2007). O autor parte de uma hierarquia socialmente reconhecida das artes, a qual determina a hierarquia social de seus consumidores que, portanto, funciona como um marcador de classes, um dos principais legitimadores das diferenças sociais.

categorizado pelo rótulo “amador”, movimentava significativamente o campo da música no século XIX.

Cesar (2015) em seu estudo sobre Chiquinha Gonzaga, revela que “na visão dos jornais, a qualificação “amadora” não especificaria necessariamente uma atividade não remunerada, recorrente no diletantismo das classes altas – uma vez que anúncios como esses eram encomendados visando à comercialização das partituras –, mas sim um tipo leviano de atividade e, sobretudo, de pessoa; “amadoras”, além de denotar um estrato específico de produtoras de cultura, circunscrevia a circulação dessa produção a um público adequado” (op. cit., 2015, p. 45). Portanto, o termo “amadora” presente no anúncio aponta para ao menos duas possibilidades discursivas: constituir uma compositora – mulher, não profissional, estreada –, assim como constituir sua obra, destinada especialmente às moças e ao ambiente doméstico. O periódico “O Mequetrefe” também deixa evidente a relação entre o gênero feminino e a prática artística. A necessidade de marcar o gênero quando se trata de discursar sobre uma mulher se evidencia logo no título da matéria pela expressão “Talento de mulher”. Mais ainda, a narrativa sugere que para Chiquinha conquistar definitivamente um “lugar bem distinto”, deve ouvir o conselho dos mestres e suplantar os constrangimentos imanentes a seu gênero. Ser mulher é algo que pesa em seu desfavor, sua condição de gênero precisa ser superada para se firmar no distinto campo da arte.

Com todos esses marcadores sobre a obra e a artista, é possível que as narrativas buscassem situar a composição “Atraente” como uma “música feminina”, “música de mulheres” ou “música para mulheres”. Ainda assim, essa demarcação seria mais persuasiva do que indicativa, uma vez que esse tipo de categorização é um tanto inabitual no campo da arte neste período.

A. Souza (2015), em seu estudo sobre a atuação das mulheres no meio musical da cidade do Rio de Janeiro entre 1890 e 1910, também analisou diversos periódicos de época. A autora constatou que grande parte das notícias que tratam da atuação feminina em espaços públicos priorizam os atributos físicos e a personalidade das artistas, muitas vezes, sem mencionar qualquer informação sobre a qualidade técnica ou profissional destas mulheres. Entre as qualidades destacaram-se aspectos como: fragilidade, inteligência limitada e preservação da moral. Além disso, ao comparar as informações encontradas nos jornais da época com a literatura especializada em música, a autora constatou que o número de mulheres mencionadas na literatura corresponde a uma parcela muito pequena se comparada a atuação feminina registrada nos

periódicos. Em outras palavras, um havia uma significativa atuação de mulheres musicistas nos espaços públicos que foi praticamente ignorada pelos estudiosos da música. Com isso, a autora coloca em questão a prerrogativa comumente apresentada de que a participação feminina na música deste período estava circunscrita à esfera doméstica.

2.1.1 O campo editorial e a composição Atraente

A impressão da música “Atrahente” por uma editora – neste caso, a Viúva Canongia – insere a música de Chiquinha em um campo específico de saber-poder em expansão na Europa desde o surgimento da imprensa: o campo editorial da música. Embora recentes no Brasil na época de estreia da compositora, as editoras de partituras eram bastante difundidas e influentes na Europa, participavam de um jogo complexo e dinâmico de grande influência no campo artístico. Elas gozavam de significativo poder de produção, divulgação e distribuição de saber musical. Os artistas que tinham suas obras publicadas por tais estabelecimentos editoriais participavam de um complexo jogo de negociações que envolvia desde disputa por poder em diversos setores sociais, interesses econômicos e comerciais, concepções estéticas, status social, entre outros.

Na historiografia da música, são pouco comentadas as relações complexas que artistas tiveram com o mercado editorial de sua época, assim como as diferentes táticas que eles adotaram para ter suas músicas publicadas e, com isso, ingressar neste campo de poder-saber. De modo geral, prevalece na historiografia da música a ideia de uma ausência praticamente total de um mercado musical nos séculos XVIII e XIX, ou na melhor das hipóteses, que estariam em uma fase embrionária, portanto, de pouca relevância para compreensão das dinâmicas sociais. Prefere-se a abordagem da “autonomia da obra de arte” e o mito do artista genial, que com sua arte vanguardista rompe e abala os paradigmas com sua criatividade individual. Mas, o fato é que as editoras de partituras de então atuavam como uma espécie de empresários do mercado da música carioca no século XIX, adquirindo praticamente mesma função que teriam as gravadoras de discos após o surgimento do fonógrafo.

De modo geral, o acesso ao mercado editorial raramente representava uma participação efetiva nos lucros deste setor. Na maior parte das vezes, os artistas ganhavam uma pequena porcentagem na tiragem da primeira edição ou vendiam os direitos autorais a valores extremamente baixos. Estava em jogo para o artista muito mais a fama e

o reconhecimento – e, isto sim, poderia lhe gerar capital com ofertas de trabalho vantajosas – do que alguma renda com a venda das partituras propriamente dita. Pode-se dizer, que essa característica acompanhará grande parte a indústria da música também nos séculos XIX e XX. Salvo raras exceções, os lucros com a vendas da produção material (seja partituras, discos, vídeos ou outros meios) gera pouco retorno financeiro para os artistas, funcionando mais como um meio de divulgação de seu trabalho. Seu cachê passa a ter mais valor – tanto socialmente quanto financeiramente – com a difusão em larga escala de suas obras.

É, portanto, com a música “Atrahente” que a “distinta” e “amadora” Francisca Gonzaga começa a integrar o campo de produção de saber constituído pelas editoras de música no Rio e Janeiro do final do século XIX. A história em torno da sua própria composição de estreia tem como cenário a casa de Henrique de Mesquita, notadamente reconhecido como compositor, trompetista, organista, regente e professor. Um homem culto e influente, que fez seus estudo na Europa e ocupou cargos importantes na cena musical carioca, entre eles regente da orquestra do Teatro Fênix. Na época, Henrique de Mesquita já havia publicado diversas de suas composições pelas editoras da cidade. Do mesmo modo, Callado, que a convidou para participar de seu grupo de choro, um músico letrado e influente, com diversas músicas publicadas pela Casa Viúva Canongia, mesma editora em que Chiquinha estreava. O ambiente musical que Chiquinha frequentava era constituído de pessoas influentes no meio artístico e que sabiam como funcionava a dinâmica do mercado editorial.

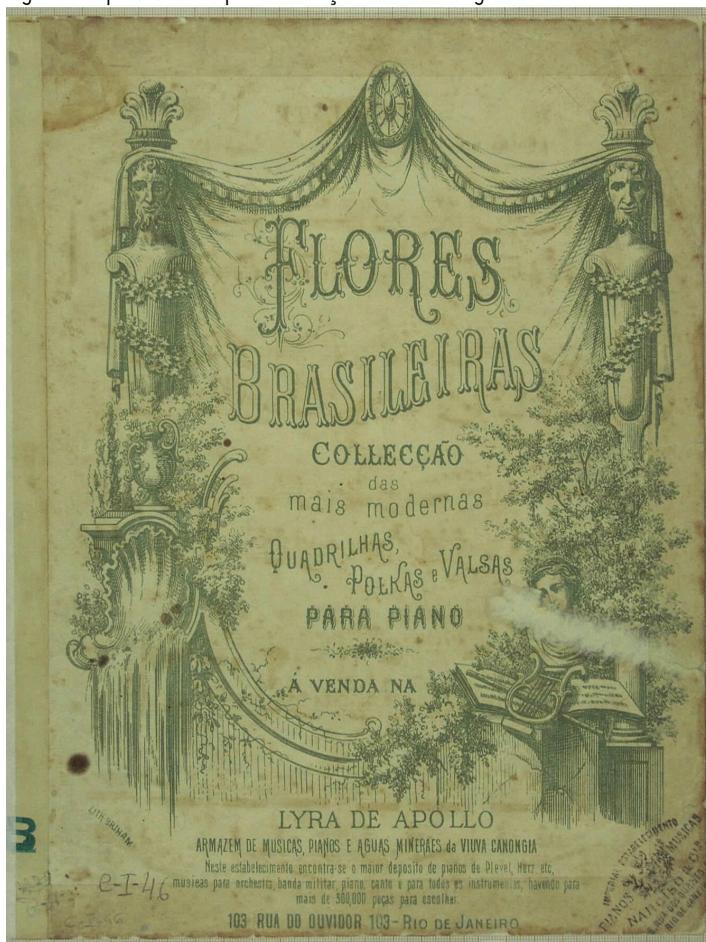
O grande sucesso da música “Atrahente” deve-se, ao menos em parte, pelo aparato estratégico acionado por pessoas do círculo de relações de Chiquinha que conheciam a dinâmica do mercado de edições de partitura, as formas de divulgação e difusão deste material, o papel da imprensa, entre outros. Quero com isso, apontar outras perspectivas para além das narrativas criacionistas, inspiradas na ideia de uma “genialidade” que se materializa por meio de uma criatividade individual, espontânea e contagiante.

2.1.2 Análise da edição Viúva Canongia

Em primeiro lugar, apresento na íntegra a edição da partitura “Atrahente” editada em 1877 pela Casa Viúva Canongia, disponível no

acervo da Biblioteca Nacional¹²⁷. Nela, inseri alguns símbolos e indicações que não fazem parte da partitura, mas que servirão para compreensão da análise que aqui proponho. A fim de distinguir minhas anotações dos elementos originais da partitura, destaco-os com cores e contornos.

Figura 21 - partitura completa da Edição Viúva Canongia de 1877.



¹²⁷ Partitura disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas199431/mas199431.pdf. Acesso em 14 junho 2017.

ATRAHENTE

POLKA PARA PIANO  Por FRANCISCA GONZAGA

1 *f* Brillante.



Di - mi - nu - in - do.

6 Polka.

F: (I) *com gusto.*



11 *Espressivo.*



17

1^a 2^a

Fim.



23 *com grazia.*

Dm: (vi)



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is arranged in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. A large, semi-transparent watermark of the letter 'B' is centered over the page. A blue rectangular highlight box is placed over a section of the third staff, containing the text "Bb: (IV)". At the bottom left, there is a circular stamp that reads "FOTOGRAFIA MUSICA" and a handwritten note "100-224 1953". At the bottom right, the text "D. G. 211 58" is visible. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

O uso de notas fora do acorde, como si natural, lá, fá sustenido neste trecho, ainda que como nota de efeito ou passagem, deixa instável a função do acorde. A alternância entre um cluster diatônico (lá natural, si natural, dó natural) e um cluster cromático (sib, si natural e dó natural), suspende a função do acorde, que hora parece soar como dominante, ora como tônica, ora nenhum dos dois. As hastes que unem as concheias estão dispostas de forma curiosa. Enquanto que na clave de sol estão conectadas de acordo com a divisão e subdivisão do compasso, na clave de fá estão dispostas em outra métrica. Ao cruzar a barra de compasso, indicam uma dinâmica que desloca o tempo forte do compasso. Isso agrega ainda mais instabilidade à introdução. A ambiguidade harmônica e rítmica é resolvida assim que o tema principal é anunciado, no quinto compasso, com um arpejo sobre o acorde de dó maior com sétima menor, afirmando fá maior como a tonalidade central.

A seção de introdução é marcada pela indicação “brilhante” e por uma espécie de motivo brincalhão em saltos de oitava que anuncia em clima de suspense o início da música. Nos dois últimos compassos da introdução há a indicação “diminuindo” – uma expressão ambígua que pode ser entendida tanto como uma desaceleração (ralentando) ou uma diminuição na intensidade sonora. O quinto compasso se divide entre o término da introdução e a entrada do tema principal, que inicia em anacruse. O clima de suspense ganha mais corpo no quinto compasso devido a uma fermata colocada na cabeça do segundo tempo, cujo efeito prolonga ainda mais a revelação do tema principal. Esta fermata acompanha a exposição do tema ao longo de todas as repetições. A barra dupla ao final do quinto compasso indica que a seção introdutória está definitivamente encerrada.

Figura 22 - seção introdutória da partitura “Atrahente”.

No sexto compasso, o tema principal revela todas as suas características, enfatizado pela indicação do gênero “Polka” e pelo caráter expressivo “Com gosto”. A partir daí a instabilidade rítmica e harmônica da introdução deixam a cena, o tema se impõe por completo,

convidando à dança. Desenvolve-se, a partir de então uma forma rondó¹²⁸, em três seções que chamarei aqui seção A, seção B, e seção C, conforme nomenclatura nativa no campo dos estudos em análise musical e assim como no universo do choro. Cada seção da forma rondó é marcada por um tema, uma tonalidade e caráter expressivo próprios. Ao longo de toda a partitura a melodia é fixada na clave de sol (mão direita) e o acompanhamento rítmico-harmônico na clave de fá (mão esquerda). O padrão rítmico predominante do acompanhamento da seção A remete a uma das variantes do denominado “paradigma do tresillo” por Sandroni (2001), uma levada próxima ao que ficou popularmente conhecido como “ritmo de habaneira” ou “ritmo de tango”.

Figura 23 - Padrão rítmico predominante da seção A. Recorte da clave de fá, compassos 6-7.



No compasso nº22 inicia a seção B, marcada pelo sinal de repetição, pela barra dupla e por outro caráter expressivo: “grasioso”. A tonalidade central do trecho é ré menor. O acompanhamento rítmico predominante desta seção é uma variante da anterior. O diferencial consiste em uma pausa na cabeça do segundo tempo de cada compasso da seção, característica que, somada a acentuação na linha melódica também no segundo tempo, potencializa o caráter sincopado.

¹²⁸ O rondó é uma forma musical seccionada, estruturada a partir de um tema principal e alguns temas secundários (em geral dois ou três), intercalados pela repetição do tema principal. É uma forma que foi largamente adotada por compositores do período da história da música denominado “classicismo”, em especial no último movimento das sonatas e das sinfonias. A forma rondó também foi bastante difundida entre os compositores ligados ao universo da música popular, como é o caso do choro. Pode-se dizer que o rondó é a forma dominante entre os chorões.

Figura 24 - Padrão rítmico predominante da seção B. Recorte dos compassos 23-24.



Ao final da seção B, o motivo da introdução é reapresentado, com duas sutis alterações: desaparece a indicação “diminuindo” e, nos compassos nº 39 e 40 as colcheias no tempo fraco estão indicadas uma oitava acima, por isso, no esquema formal que apresentarei mais adiante destaco o trecho como uma subseção da seção B, denominado por intro”. Ao término desta parte, a partitura indica que se reapresente a seção A antes passar para a seção C. Esta última, na tonalidade de si bemol, tem início no compasso nº 42, demarcada com uma barra dupla de repetição, e finaliza último no compasso escrito da partitura (nº 58), porém, não o último a ser executado, pois a partitura indica que a música termine com a reexposição da seção A. O acompanhamento rítmico da seção C parece uma mescla do tango com o dobrado ou quadrilha, ou seja, com danças de marcação mais regular, acentuando o tempo forte, e não o contratempo, como no caso do tango. As acentuações nos tempos fortes também estão indicadas na linha melódica, de modo que há uma sincronia no movimento rítmico neste aspecto. A seção C é a de maior contraste em termos rítmicos, melódicos e harmônicos. Não há acordes de preparação para a nova tonalidade (feita por movimento cromático), tampouco de o retorno ao tom original. A tonalidade Sib, inscrita na armadura de clave, é estabelecida e abandonada abruptamente. Devido ao alto contraste que ela cria no conjunto da obra, a seção C parece uma parte feita para outras circunstâncias, anexada posteriormente pela compositora, o que é bastante característico nas composições de choro.

Figura 25 – Padrão rítmico predominante na seção C. Recorte dos compassos 43, 44 e 45.



Se considerados todos os sinais de repetição notados, a forma da música se desenvolverá conforme o esquema a seguir:

Figura 26 - estrutura formal detalhada da partitura "Atrahente", edição Viúva Canongia.

SEÇÃO		INTRO				A				A				B													
Subseções		intro		a1		a2		a1		a2"		a1		a1		a2"		b1		b2		b1"		b1"		intro"	
Compasso		1-5		5-8		9-13		13-16		17-21		17-21		17-21		17-21		17-22		22-26		26-30		30-37		37-41	
Modulações		C		F		F		F		F		F		F		F		Dm		C		Dm		C		C	
Expressividade		Diminuindo		Com gosto		Expressivo		Expressivo		Expressivo		Com gosto		Expressivo		Gracioso											

A		C				C				INTRO				A											
a1	a2	a1	a2"	c1	c2	c1	c2	c1	c2	c1	c2"	c1	c2	c1	c2"	intro	a1	a2	a1	a2"					
6-20; 42		42-58		42-58		42-58		42-58		42-58		1-5		5-21											
(41)6-8	9-13	13-16	17-20(42)	42-46	47-50	51-54	54-58	42-46	47-50	51-54	54-58	42-46	47-50	51-54	54-58	1-5	5-8	9-13	13-16	16-21					
F		Bb		F		Bb		Bb		F		Bb		C		F		Com gosto		Expressivo					
Com gosto		Expressivo										Diminuindo		Com gosto		Expressivo									

Com símbolos a1, a2, b1, b2, c1, c2 me refiro as duas partes que compõe o tema de cada seção, sendo que o número 1 indica a parte expositiva do motivo (antecedente) e o número 2 a parte conclusiva (consequente). Ao adicionar as aspas indico que se trata de uma motivo com características em comum, mas não uma repetição exata. Ou seja, a2 e a2” mantem a função conclusivo-cadencial, mas com alterações que podem ser de ordem harmônica, melodia ou rítmica.

Ao menos duas alterações são necessárias nesta edição da Casa Viúva Canongia para que a execução fique correta. O sinal de repetição (§) no primeiro compasso deve ser transferido para o sexto compasso. Caso contrário, o motivo da introdução será executado duas vezes na passagem da seção B para o retorno da seção A. Ou seja, após o compasso nº 41, deve-se retornar ao compasso nº6 da partitura. Outra correção precisa ser feita no sinal de ritornelo (≡) a final da seção C, que, para ser repetida corretamente, precisa ser substituído por uma chave de volta ($\frac{r}{r}$). Como a seção em questão inicia em anacruse, com as colcheias fá mi, mi bemol (ver compasso nº42), estas notas precisam constar no final do compasso nº58 para que a repetição soe adequadamente. Outra alternativa para resolver os sinais da seção C é executá-la apenas uma vez, sem repetição, seguindo direto para a seção A. Estes problemas foram corrigidos em algumas edições posteriores, em outras não, conforme apontarei no decorrer do texto. Em um dos exemplares desta partitura disponível no Instituto Moreira Salles, há uma edição de época com anotações à caneta azul, onde são feitas alterações na partitura, por exemplo, exclusão de compasso na introdução e alguns ajustes nos sinais de repetição. O último compasso da seção C é substituído, colado sob ele uma tira de papel manuscrita de três compassos, contendo casa 1, casa 2 e uma coda. Acredito que a caligrafia seja Chiquinha ou Joãozinho, uma vez que diversos itens do acervo de Chiquinha Gonzaga contém marcações similares, com o mesmo tipo de caneta e caligrafia. Possivelmente, essa partitura com anotações foi referência para a edição de “Alma Brasileira” e, talvez, a gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga, conforme mostrarei mais adiante.

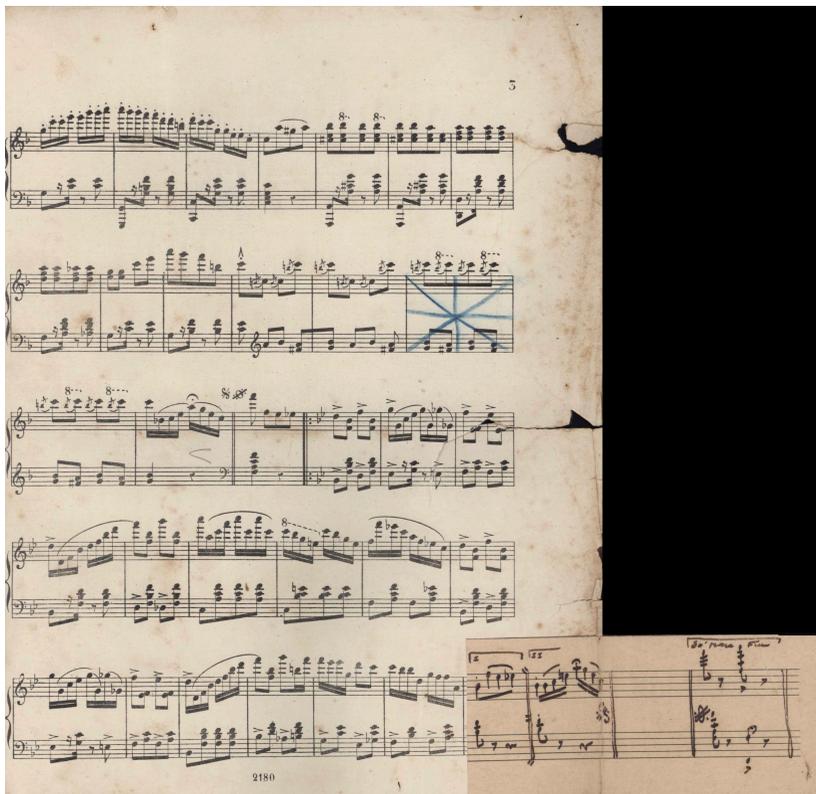
Figura 27 - "Atrahente" com anotações à mão, exclusão e adição de compassos.¹²⁹

The image shows a page of a musical score for the piece "Atrahente" by Francisca Gonzaga. The score is for piano and includes several sections with specific performance instructions:

- INTRODUÇÃO:** Marked "Brilhante." (Brilliant). The notation includes a treble clef and a 2/4 time signature. A large blue 'X' is drawn over the first few measures of this section.
- Polka:** Marked "Com gosto." (With taste). It features a treble clef and a 2/4 time signature.
- Expressivo:** Marked "Expressivo." (Expressive). It features a treble clef and a 2/4 time signature.
- Gravíssimo:** Marked "Gravíssimo." (Very slow). It features a treble clef and a 2/4 time signature.

Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including a circular stamp that reads "INSTITUTO MOREIRA SALLES CONTROLADOR G.R.A.T." and a large blue 'X' over the introduction. At the bottom of the page, the number "2180" and the text "Propriedade dos Editores" are visible.

¹²⁹ A partitura com anotações está disponível no Acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles. Código de localização: CG 36_36_001g.pdf. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Na última página da partitura “Atrahente” editada pela Casa Viúva Canongia, consta uma lista de músicas de uma coleção intitulada “Flores Brasileiras: coleção das mais modernas quadrilhas, polcas e valsas para piano”, possivelmente, todas editadas pela “Lyra D’Apollo”, vinculada a Viúva Canongia. Nesta lista, constam quatorze títulos de Henrique de Mesquita, quatro de Joaquim Callado e três de Chiquinha Gonzaga. Desta lista, o único compositor identificado pelo seu primeiro nome é uma mulher: “Francisca Gonzaga”. Todos os demais são identificados por seus sobrenomes e as letras iniciais: por exemplo, H. Mesquita; A. C. Gomes; J. A. da S. Callado. O tratamento diferenciado pode ter a intenção de sinalizar as compradoras e compradores que se trata de uma composição feita por uma mulher, algo não tão comum para a época. Ainda que a atuação de mulheres musicistas na cena pública não fosse algo extraordinário, Chiquinha Gonzaga foi uma das

poucas mulheres desse período a se lançar profissionalmente no campo composicional e publicar suas obras em editoras renomadas. Por certo, ao longo da história recente da música, o campo da composição foi um dos domínios de poder-saber mais masculinizados do meio artístico, situação que permanece em muitos contextos dos tempos atuais, conforme apontam diversos estudos (DOMENICI, 2013; FREIRE e PORTELA, 2013).

Apesar das editoras da época publicarem músicas para diversos instrumentos e formações, os arranjos para piano solo dominavam a maior parte do setor de edições. O piano era o instrumento sensação do momento, teve uma importância social tão grande no cenário carioca da segunda metade do século XIX que a cidade chegou a ser apelidada de “Pianópolis” ou “cidade dos pianos”. O instrumento reinava em quase todos os estabelecimentos, teatros, cafês, cabarés, assim como na casa da maior parte das famílias mais abastadas. Portanto, qualquer autor que quisesse ter seu repertório executado nos mais diversos ambientes musicais da cidade deveria providenciar uma edição para piano, uma vez que os pianistas eram um dos maiores responsáveis em disseminar as novidades pelos ambientes da cidade.

Provavelmente, por sua popularidade e ampla circulação, as versões em partitura para piano eram usadas como referência também pelos demais instrumentistas, como flautistas, violonistas, trompetistas entre outros, os quais, muitas vezes, não contavam com uma edição específica para seu instrumento. Desse modo, a edição para piano consistia em uma espécie de “versão padrão” das editoras para o lançamento das novidades musicais. Somente depois de ganhar o sucesso no mercado, versões para outros instrumentos e arranjos para conjuntos passavam a ser publicadas. Por esta razão, as edições de época impressas para piano são as que mais temos acesso nos dias atuais e, por consequência, se tornaram fonte para a compreensão da música do período, por vezes, constituindo a única referência. A este tema retornarei mais adiante a tratar da inserção da música de Chiquinha no choro e na música de concerto.

2.2 “ATRAHENTE, POLKA EXECUTADA PELO GRUPO CHIQUINHA GONZAGA”

Uma das primeiras versões em áudio da música “Atrahente” foi feita pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, em 1911, pela Casa Edison do Rio de Janeiro. Formado na primeira década do século XX, o grupo era

constituído por Antônio Maria Passos na flauta¹³⁰, Arthur de Souza Nascimento¹³¹ ao violão, e Nelson dos Santos Alves¹³² no cavaquinho. Além de idealizadora e diretora musical, algumas fontes¹³³ indicam que Chiquinha integrava o grupo como pianista. Segundo tais fontes, o conjunto realizou apresentações musicais pela cidade do Rio de Janeiro e gravou algumas composições da maestrina entre 1908-1920 pela Columbia e Odeon. Esta última, vinculada a Casa Edison, uma gravadora e fábrica de discos fundada em 1900 por Frederico Figner.

Se a partitura para piano solo até o início do século XX tinha um elevado status pelo seu poder de divulgação e distribuição do repertório musical, por outro lado, no incipiente mercado fonográfico de 1900 até o final da década de 1920 as gravações para piano solo são pouco comuns. Franceschi (2002) argumenta que o instrumento era considerado inadequado para a limitada faixa de registro de frequência da gravação em disco, de modo que as gravações feitas com este instrumento são raras e de má qualidade sonora. Apesar desta possível limitação, há diversas gravações em que o piano faz o acompanhamento para solistas, seja canto ou flauta, como é o caso da música “Isto é bom” feita por Baiano, por sinal, considerada a primeira gravação feita no

¹³⁰ Uma das poucas informações que encontrei sobre Antônio Maria Passos está no marginalizado livro de Alexandre Gonçalves Pinto, em que ele diz: “Um exímio e melodioso flauta que se passou, agora com armas e bagagens para o saxofone, muito a contragosto dos seus inúmeros admiradores, porque o saxofone é hoje em dia, o instrumento da moda figura obrigada nos Fox-americanos” (PINTO, 1978 [1936], p.164-5).

¹³¹ “Tute foi importante como estilista, como pioneiro e como o introdutor do violão de sete cordas, que lhe dava condições de fazer um acompanhamento mais encorpado e com fraseado mais rico. [...] Tute foi gravando com muita gente, e mesmo não havendo ficha técnica nos discos daquela época, seu violão é reconhecível principalmente pela sétima corda. Frases curtas em colcheia, com notas predominantemente da região mais grave do violão, foram a marca do violonista” (CAZES, 1998, p. 48).

¹³² “Nelson dos Santos Alves foi um dos fundadores do Grupo dos “Oito Batutas” em 1919 e, com ele, viajou para Paris no navio Massília, em 29 de janeiro de 1922. No mesmo ano excursionou com Os Oito Batutas para apresentações em Buenos Aires, capital da Argentina. Autor de peças clássicas do repertório dos chorões como os choros “Mistura e manda”, “Ficou calmo” e “Nem ela, nem eu” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/nelson-alves/>. Acesso em: 22 maio 2017).

¹³³ Cf.: VASCOLCELLOS, 1985, p.130; VASCONCELLOS, 1977,p. 380; FRANCESCHI, 2002.

Brasil em 1902; o “Corta-Jaca” gravado por Pepa Delgado e Mario Pinheiro em 1904 também conta com acompanhamento de o piano; assim como em toda discografia de Pepa levantada por Vasconcellos (1977, p. 298); apenas para citar algumas. Quando se tratavam de gravações de choro, prevalecia instrumentais de sopro com acompanhamento de cordas. É também pouco comum neste período o uso de percussão e as causas apontadas costumam ser as mesmas: problemas na captação sonora pelo equipamento da época.

Em estudo anterior (GOMES, 2017) aponte que a ausência de mulheres cantoras nas primeiras gravações brasileiras costuma ser justificada também pelo viés tecnológico. Diversos autores argumentam que vozes masculinas (graves) seriam mais bem captadas pelos microfones do que as femininas (agudas), por isso, a preferência por cantores homens. No entanto, mostro naquele estudo que questões socioculturais podem ter exercido maior impacto neste configuração do que propriamente tecnológicos. Estudos recentes (CARDOSO FILHO, 2007) a partir de análises espectrográficas constataram que não há maior perda de frequência ou diferença de qualidade na captação das vozes femininas da época. Trata-se, pois, de ouvidos culturalmente condicionados a ouvir o resultado das gravações femininas como inferiores. Como campo de disputa, a música é uma forma particular de poder, usada para limitar ou ampliar o acesso e o conhecimento social, ritual e político a mulheres e homens, assim como a determinadas classes e grupos sociais. Quero sugerir, com isso, que a ausência do piano e da percussão nas primeiras gravações merecem maiores aprofundamentos do que a direta e exclusiva correlação tecnológica, embora possa constituir um dos fatores. Apesar do elevado status social do piano e o mesmo ser um instrumento amplamente difundido pela cidade, o piano tem a desvantagem de não ser facilmente transportável. Com isso, os conjuntos musicais jamais poderiam depender do pianista para o bom andamento de suas apresentações. Os pianistas eram figuras opcionais que atuavam quando havia um piano no local do espetáculo. Portanto, sua função era secundária e dispensável nos conjuntos, o que provavelmente refletiu nas gravações do período.

A Casa Edison e as suas gravações são tomadas pela maior parte dos estudiosos como a pedra fundamental para a constituição da trajetória da música popular brasileira. São poucos os estudos que tomam outras fontes documentais para compreensão do universo da música popular, como partituras, manuais, materiais didáticos, iconografias, jornais, entre outros. Além disso, grande parte das narrativas sobre a história da música popular iniciam a partir das

primeiras gravações em disco no Brasil, como se o período anterior ao surgimento das gravações fonográficas constituísse um conjunto maciço e embrionário que teria sido completamente modificado – ou substituído – após o surgimento das gravações.

Ainda assim, o período das primeiras gravações – compreendido pelas duas primeiras décadas do século XX – é frequentemente tomado como uma passagem nebulosa, uma fase de gestação dos gêneros musicais brasileiros, período de grande instabilidade, variedade estética e confusão conceitual. Em geral, ao ouvir tais gravações pouco se reconhece os elementos caracteristicamente nacionais, por isso, os autores preferem passar com rapidez e superficialidade por esta fase, preferindo focar suas análises a partir da década 1930, esta sim, com características estéticas familiares aos ouvidos contemporâneos.

A Casa Edison foi a pioneira a gravar e comercializar disco no Brasil. Seu empreendimento tornou-se uma das referências fundamentais para compreensão da música brasileira das duas primeiras décadas do século XX, talvez, não tanto pela quantidade de gravações e sua influência no mercado musical, mas, especialmente, pelo fato de seu acervo ser um dos poucos que sobreviveu ao tempo. Assim como com as demais gravadoras, os processos de produção de seus discos envolveram muitos artistas, produtores, empresários, além de disputas por direitos autorais, participação nos lucros, negociações estéticas, poder e privilégios. A possibilidade de registro das músicas pelo recurso fonográfico certamente instituiu um novo campo de poder-saber no meio musical, com dispositivos próprios de registro, controle e distribuição deste tipo de produção musical.

Chiquinha Gonzaga, ao perceber a capacidade de alcance que adquiria este novo campo da música, fundou em 1920 sua própria gravadora em parceria com seu filho-companheiro Joãozinho. Sua fábrica, intitulada “Disco Popular” funcionou na Rua Barão do Bom Retiro 475, no Rio de Janeiro, nos fundos da residência em que morava o casal. Chiquinha é considerada a primeira artista do país a realizar a façanha de fundar uma gravadora independente, antecipando um movimento que tomará grandes proporções somente nos anos 1990. Dois selos foram editados, Popular e Jurity, este último especialmente para a loja de instrumentos musicais “A Guitarra de Prata”. Mas, infelizmente, poucos discos lançados chegaram aos dias de hoje e sua história está longe de ser conhecida em detalhes, dada uma completa falta de documentação. De acordo com Diniz (1999), apesar da gravadora ter servido para lançar artistas importantes, com Francisco

Alves e Sinhô, economicamente foi extremamente mal sucedida. Devido ao fracasso nas vendas, o empreendimento durou menos de dois anos.

Edinha Diniz sugere que Chiquinha teria tomado a atitude de fundar a “Disco Popular” depois de se sentir explorada pela nascente indústria fonográfica. Suas composições eram objeto de compra e venda no Brasil e exterior sem que a autora recebesse qualquer benefício financeiro e, em muito caso, nem mesmo reconhecimento da autoria. Segundo sua biógrafa, por volta do ano de 1903 Chiquinha viajou pela Europa e, durante um passeio pelas lojas de música, encontrou diversas composições suas publicadas sem autorização, sem que estivesse recebendo qualquer quantia pelos direitos e, o pior, sem sua autoria reconhecida. Apesar de vigorar desde 1898 uma lei que regulava os direitos autorais, não havia no Brasil qualquer fiscalização a este respeito. Assim descreve Diniz a situação autoral na época de Chiquinha:

Verdade que o mercado fonográfico fazia a fortuna de Fred Figner [proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro] sem que os compositores participassem desses lucros; não tinham sequer o nome impresso no selo do disco. Também o interesse da França pelo tango brasileiro fazia com que editores franceses publicassem músicas brasileiras creditando-as às vezes ao arranjador francês. O abuso era total. No teatro não era menor. O trabalho do autor era aviltado por empresários que muitas vezes arbitravam cota de pagamento, alteravam passagens de texto, sobretudo as companhias em viagem pelos estados que chegavam a mudar os títulos das peças para escapar ao controle do autor (E. DINIZ, 1999, p. 213).

Tal abuso com sua produção, fez com que Chiquinha fosse uma das primeiras autoras musicais a brigar judicialmente para receber benefícios financeiros por suas composições, ganhando uma boa indenização¹³⁴ do proprietário da Casa Edison e, com isso, mais uma vez

¹³⁴ João Batista Gonzaga trabalhou na casa Edison de 1910 a 1920 como gerente do setor de gravações, onde permaneceu até fundar a fábrica de discos com Chiquinha (E. DINIZ, 2009, p. 191). O emprego na casa Edison foi parte do acordo entre Fred Figner e Chiquinha na disputa pelos direitos autorais reclamados judicialmente pela maestrina. Certamente, ali João conheceu o funcionamento do setor, o que serviu de base para ele e Chiquinha se aventurarem em seu próprio empreendimento em 1920, assim como delinear as estratégias para fundação das SBAT em 1917.

integrando o ranking dos pioneirismos. Segundo Roberto Ruiz (1984, p. 109), teria sido com o recebimento desse dinheiro que a compositora se aventurou no ramo da indústria fonográfica, investindo tudo em sua fábrica de discos. Chiquinha passou a ser uma das principais idealizadoras do processo de criação de instâncias de proteção aos direitos autorais no Brasil, inexistente até então. Edinha Diniz (1999) revela que a ideia e a concretização de uma entidade onde o autor pudesse defender seus direitos partiu de Chiquinha Gonzaga ainda no começo do século e foi definitivamente concretizada com a fundação da SBAT, em 1917.

Anos antes da polêmica com a música “Pelo Telefone” entrar em cena – a qual ganhou muito mais destaque na história da música popular brasileira, porém com impacto menos significativo para os artistas do que a iniciativa de Chiquinha –, a compositora já travava imensas disputas no setor com figuras poderosas e influentes da sociedade carioca. Chiquinha Gonzaga percebeu que mesmo com a existência de leis protetoras, sem a união da classe numa associação que cuidasse dos seus interesses a legislação era totalmente inócua (E. DINIZ, 2009).

O crescimento do mercado fonográfico, a legislação sobre direito autoral e a existência de um órgão protetor e arrecadador desse direito tornavam a atividade musical mais atraente pra profissionais de música. [...] Os abusos autorais não deixariam de existir. Os compositores musicais não teriam seu trabalho integralmente assegurado. Mas começava a haver fiscalização e arrecadação. O primeiro passo estava dado (E. DINIZ, 2009, p. 254).

Portanto, a criação de uma fábrica de discos independente e a fundação da SBAT parece arquitetar uma sequência de ações estratégicas de Chiquinha Gonzaga diante do incipiente mercado editorial e fonográfico brasileiro.

2.2.1 O Grupo Chiquinha Gonzaga e as gravações fonográficas

Um olhar atento para o Grupo Chiquinha Gonzaga pode revelar aspectos significativos sobre a estética musical do período, sobre as performances das composições de Chiquinha Gonzaga, bem como para a compreensão da trajetória do choro enquanto gênero musical, uma vez que o grupo figurou entre os pioneiros a realizar gravações fonográficas no Brasil e, provavelmente, o primeiro a gravar as composições de Chiquinha Gonzaga. A importância do Grupo Chiquinha Gonzaga é um

aspecto pouco explorado nas narrativas sobre a música popular brasileira, assim como nas narrativas biográficas sobre Chiquinha. Há pouca informação sobre este conjunto musical, por exemplo: como e quando ele foi formado; quanto tempo durou; quais repertórios executavam; se manteve os mesmos integrantes e formações instrumentais ao longo da sua trajetória; em que ambientes se apresentou; qual era a receptividade do público em suas apresentações; quais as intenções de Chiquinha ao idealizar o grupo; etc.

Em minha pesquisa de campo pelos acervos, bibliotecas e instituições da cidade do Rio de Janeiro, não encontrei nenhuma referência ao grupo em notas de jornal de época, seja em forma reportagem, crítica, ou anúncio comercial. O livro de Edinha Diniz (2009), a principal e mais completa biografia de Chiquinha Gonzaga, apresenta apenas um parágrafo sobre o grupo.¹³⁵ As demais biografias não trazem informações sobre o mesmo (LIRA, 1939; BOSCOLI, 1971; LAZARONI, 2005). Os CDs com recopilações de gravações da Casa Edison, não trazem informação alguma sobre o grupo no encartes e paratextos. Quando há alguma contextualização sobre áudio, se limitam apresentar dados biográficos da compositora, nada sobre a trajetória do grupo. Tampouco encontrei dados nos livros sobre a música popular brasileira que permitam situar o grupo em sua época, em geral, os poucos que o fazem se limitam a notas breves e esparsas, reproduzindo a mesmas informações (VASCONCELLOS, 1977, p. 380; FRANCHESCHI, 2002, p. 148). Nota-se, portanto, um misterioso silenciamento sobre o grupo nas narrativas. Por outro lado, ao olhar para as narrativas, interessa perceber não só o que se diz, mas também o que não se diz, por que não se diz, os mecanismo que levam ao surgimento

¹³⁵ “Nesse período, o Grupo Chiquinha Gonzaga, constituído por Artur Nascimento (Tute) no violão, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Antônio Maria Passos na flauta – uma formação típica do choro –, fez várias gravações de músicas da compositora na Columbia e na Odeon [...] Supõe-se que o período das gravações do Grupo Chiquinha Gonzaga seja entre 1908 e 1915, segundo o site do Instituto Moreira Salles, onde se pode ouvi-las a partir de discos das coleções de Humberto M. Franceschi e José Ramos Tinhorão. Acho, no entanto, pouco provável que o grupo já existisse em 1908. Como a compositora estava então residindo em Portugal, é mais certo que a formação do grupo em sua homenagem só tenha ocorrido após seu regresso, em meados de 1909. Permanece um mistério a identidade do intérprete de piano que se ouviu em algumas gravações, sem que se possa afirmar ser a própria Chiquinha Gonzaga” (DINIZ, 2009, p. 207-294).

ou desaparecimento de sujeitos e artefatos, as estruturas discursivas que permite que eles sejam enunciados ou calados.

O fato do grupo levar o nome da artista, pode indicar muitas coisas sobre seus objetivos, seu repertório, sua estética. Mais do que apenas um nome, o título carrega em si uma persona e, com ela, sua biografia, sua arte e tudo mais a ela associado. Sabe-se que o grupo foi criado e dirigido pela própria Chiquinha, então, não se trata de uma singela homenagem, mas uma de autoreferência. Acredito que um exame atento ao trabalho deste grupo pode revelar aspectos de daquilo que Foucault denomina como “cultura de si”, ou seja, pode indicar a possibilidade de algumas leituras autobiográficas. Em meus levantamentos, encontrei diversas gravações feitas pelo grupo, todas de autoria de Chiquinha Gonzaga. Parece nítido que Chiquinha visava com este grupo constituir uma imagem de si e de sua arte. Um olhar atento a este empreendimento da artista pode revelar seu pensamento estético, suas concepções musicais, como concebia as execuções de suas obras, as imagens que desejava projetar de sua música por meio da gravação, a relação entre compositor e fonografia no período das primeiras gravações. Não se trata apenas dos primeiros registros das composições de Chiquinha, mas de registros fonográficos feitos por um grupo criado e dirigido pela própria compositora. Portanto, para além de sua trajetória como compositora, olhar para este grupo pode nos permitir vislumbrar aspectos de sua produção como regente, intérprete, arranjadora, produtora, empresária. Foi logo após encerrar o ciclo de gravações com o grupo que Chiquinha e seu filho-companheiro fundaram sua fábrica de discos.

Ao todo, localizei dezesseis gravações do Grupo Chiquinha Gonzaga¹³⁶, entre elas: Atraente (Odeon, 1911); Atraente (Columbia, 1914); Pudesse esta paixão (Odeon, 1913); Catita (Odeon, 1914); Sultana (1913); Passos no Choro (Columbia, 1912); Falena (Odeon, 1914); O Diabinho (Odeon, 1914); Bióne (Odeon, 1914); Sonhando (Odeon, 1914); Plangente (Odeon, 1914); Te amo (Columbia, 1912); Cubanita (Odeon, 1914); Só na Flauta (Odeon, 1910); Corta-Jaca (Odeon, 1912); O Figner Brincando (Odeon, 1914).

Quando a artista fundou o grupo Chiquinha Gonzaga, recém havia retornado de Lisboa, por onde morou por cerca de três anos

¹³⁶ Essas gravações estão reunidas nos CDs “A Casa Edison e seu tempo” (2002), “Chiquinha Gonzaga e seu tempo” (2009) e “O melhor de Chiquinha Gonzaga” (2009). Destes materiais extrai informações como título, ano e gravadora.

consecutivos. Neste período em Portugal, circulou por diversos países da Europa e atuou intensamente por lá como compositora, pianista e regente. Sua atuação musical e sua obra foram alvo de inúmeros comentários na imprensa local e, como de costume, sua música e atuação foram imensamente elogiados. Em tais discursos quero apontar para aquilo que pode representar um imaginário internacional – ou ao menos português – sobre a produção de Chiquinha.

Estreou ontem a opereta *A Bota do Diabo*, peça fantástica em três atos e onze quadros, origina do Dr. Avelino d'Andrade, com música da maestrina Francisca Gonzaga, ambos brasileiros. [...] A música é em geral bonita, tendo números inspirados e de grande feito, se bem que se ressinta do meio em que foi escrita, tento, talvez, para nós maxixes de mais. Todavia, agradou muito, sendo feita várias chamadas à distinta compositora.¹³⁷

A Bota do Diabo, peça fantástica, que ontem subiu à cena neste teatro, tem a recomendá-la principalmente o estilo inocente em que foi escrita. [...] A música, da maestrina D. Francisca Gonzaga, se bem que caracteristicamente brasileira, tem números inspirados e lindíssimos.¹³⁸

Realizou-se na segunda-feira passado, no Teatro Avenida, uma audição da partitura da peça fantástica *A bota do diabo*, poema do autor brasileiro Sr. Dr. Avelino de Andrade e música da maestrina, também brasileira D. Francisca Gonzaga. A referida partitura foi executada, ao piano, pela autora [...]. A partitura de *A bota do diabo* teve um sucesso extraordinário, o que é tanto menos de estranhar quanto a sua autora, compositora distintíssima, goza no Brasil de tão larga quanto justo nomeada, sendo suas músicas aplaudidas sempre e muito apreciadas.¹³⁹

¹³⁷ A *Época*, Lisboa, 21 dezembro 1908. Seção: Theatro. Título: “A bota do diabo”. Autor: M.A. Código de localização IMS: CG 65_43_001.

¹³⁸ O *Mundo*, Lisboa, 20 dezembro 1908. Título: “Theatro Avenida”. Autoria não identificada. Código de localização IMS: CG 65_45_002.

¹³⁹ O *século*, Lisboa, 27 fevereiro 1907. Seção: Theatros. Sem título. Autoria não identificada. Código de localização IMS: CG 65_29_001.

É muito provável que nesta imersão por terras estrangeiras, Chiquinha tenha se dado conta da sua brasilidade – reforçada pelo olhar e estranhamento do outro – e passou, a partir de então, a investir mais incisivamente neste aspecto. Podemos notar que em Portugal, sua música é rapidamente classificada como brasileira, o que por aqui não acontecia, como apontei no tópico anterior. Enquanto o imaginário do brasileiro buscava revelar quão europeu poderíamos ser, o imaginário do europeu buscava reforçar sua identidade tendo o Brasil e demais (ex)colônias como alteridade. Um dos elementos que reforça a alteridade da música de Chiquinha é seu apelo ao maxixe que – embora não tivesse o status de símbolo nacional que samba adquiriu a partir da década de 1930 – já na virada do século XX era associado imediatamente à “coisa de brasileiro”.

Em 1909 Chiquinha retorna ao Rio de Janeiro e, ali, as discussões sobre a constituição da nação e sua imagem no “concerto das nações” dividia a opinião de setores intelectuais. Entre as extremidades do total “branqueamento” – e a consequente visão do negro como um “problema” – e a exaltação da mestiçagem como um traço positivo da identidade nacional brasileira, há infinitas gradações e feixes discursivos que transitam e escorregam entre os distintos polos. A música de Chiquinha foi algumas vezes colocada no centro desta guerra simbólica. Como exemplo disso, destaco dois discursos relativos à época em que a artista estava à frente do Grupo Chiquinha Gonzaga. A primeira, uma nota do *Jornal do Commercio* de 1911. A segunda, um trecho do discurso do então Senador Ruy Barbosa no Senado Federal em 1914, em ocasião a execução da composição *Corta-Jaca* pela primeira dama Nair de Teffé, em uma recepção oficial à autoridades estrangeiras no Palácio do Catete.

A opereta nacional parecer ter capitulado definitivamente diante da invasão das inúmeras partituras estrangeiras que abarrotaram os nossos palcos. Os músicos nacionais que se dedicavam ao gênero tinham-no abandonado ou, pelo menos, guardavam cautamente o que faziam, mal estimulados pelos estrangeirismos da moda. Entre os que têm constantemente produzido, esperando com tenacidade dias melhores, está a maestrina D. Francisca Gonzaga, um nome que há tanto tempo conhecem alguns da música, enriquecidos de várias e apreciadas produções com um cunho acentuadamente brasileiro. A maestrina é, de facto, daqueles poucos compositores que forçaram o

molde comum dos motivos importados com Waldteufel e Strauss. A sua música é genuinamente nacional, procurando sempre afeiçoar-se ao nosso temperamento, sem o recurso fácil e banal do quebramento amaxiado que se convencionou, música menor, ser uma característica da música brasileira.¹⁴⁰

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção oficial presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade carioca do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país 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 falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque do cateretê* e do *samba*. Nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que nossa faces se enrubesçam e que a mocidade se ria.¹⁴¹

As narrativas apontam a relação entre a produção musical de Chiquinha e aqueles que disputavam o que ela poderia ou deveria ser no cenário nacional e internacional. No emaranhado de discursos sobre a obra da artista e as contínuas negociações na constituição da nação, Chiquinha certamente exercia um papel ativo neste processo, conforme mostrarei mais adiante.

2.2.2 A partitura e a gravação: aproximações e distanciamentos

O Grupo Chiquinha Gonzaga gravou a música “Atrahente” por volta do ano de 1911, com flauta, violão e cavaquinho.¹⁴² Alguns

¹⁴⁰ Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 10 julho 1911. Edição da tarde. Seção: Teatros e Musica. Título: “Casei com titia”. Autoria não identificada. CG 64_35_001.

¹⁴¹ Diário do Congresso Nacional, 08 novembro 1914, p. 2789. Relativo à 147ª sessão do Senado Federal, em 07 de novembro de 1914 (apud Diniz, 1999, p. 205).

¹⁴² O disco original com a gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga para a Casa Edison integra o Acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles. É possível acessar via Internet o áudio desta gravação em formato mp3 por meio

materiais catalográficos¹⁴³ indicam o piano entre os instrumentos desta gravação, entretanto não é possível ouvi-lo em parte alguma do áudio. Em algumas gravações atribuídas ao Grupo Chiquinha Gonzaga, ouve-se um piano, cuja interpretação costuma-se atribuir a própria Chiquinha. A flauta faz a melodia ao longo de toda a música, o violão a linha do baixo, enquanto que o cavaquinho realiza um acompanhamento rítmico-harmônico. Trata-se de uma configuração instrumental e distribuição funcional considerada usual nos conjuntos instrumentais da época, uma configuração que se tornaria referência no choro nas décadas seguintes e passará a ser designada por “conjunto regional” por volta de meados do século XX.

Como de costume nas gravações da Casa Edison desta época, um locutor anuncia o teor da gravação com a seguinte frase: “*Atrahente, polka executada pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, disco da Casa Edison do Rio de Janeiro*”. Logo no início da performance o grupo faz uma alteração significativa na introdução em relação à partitura de 1877: foram completamente eliminados na gravação os compassos n°3 e n°4. Outra alteração é feita também ao final da seção B. Enquanto que na partitura, a introdução é reapresentada integralmente dentro desta seção, na gravação o grupo elimina os três últimos compassos da seção B (n° 38, 39 e 40), de modo que a referência ao motivo introdutório dentro desta seção praticamente desaparece, restando apenas alguns vestígios ao final do compasso n° 37.

A fermata sob a nota lá, que na partitura está notada na anacruse do tema principal em todas as suas repetições – uma característica marcante deste tema –, desaparece completamente nesta interpretação em todas as exposições do tema. Ao suspender o ritmo, a fermata exerce uma função importante para o estilo, favorecendo o lirismo e o rubato na performance. Na posição em que a fermata está colocada na partitura, ela cria uma forte expectativa para a entrada do tema principal, funcionando como uma espécie de breque. Portanto, a alteração feita pelo Grupo Chiquinha Gonzaga exerce um impacto marcante na sonoridade geral da composição.

do acervo digital em:
<http://acervo.ims.com.br/asp/download.asp?codigo=1725&iIndexSrv=1&iUsuario=0&obra=1578&tipo=1&iBanner=0&iIdioma=0>. Também é possível ouvi-la no Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/G9D-Gvq5rbs>. Acesso 8 maio 2018.

¹⁴³ Por exemplo, o livro de Franceschi (2002, p.302); o encarte do CD Chiquinha Gonzaga e seu tempo (2009).

Há também uma modificação significativa na disposição e nas repetições das seções da gravação sem, no entanto, descaracterizá-la enquanto forma rondó ¹⁴⁴. O Grupo Chiquinha Gonzaga encerra sua performance com a seção C em vez de finalizar com o tema principal, portanto, em uma tonalidade diferente (si bemol) da qual a música começou (fá maior). Tal escolha, além de não acompanhar a indicação da partitura, costuma ser pouco usual. Na perspectiva mais tradicional da música tonal, o retorno e o fechamento na tonalidade principal é um dos fatores centrais para estabilidade e unidade da música. Os recursos usados para conseguir o equilíbrio entre as tonalidades é um dos elementos apreciados nas composições e nas performances. Uma interpretação que não valorize este aspecto – por exemplo, terminando em outra tonalidade – pode ser considerada leviana em certos contextos artísticos.

Na gravação, a introdução é apresentada apenas no início. Pode-se dizer que, por esta razão, ela funciona, de fato, como uma introdução e menos como uma possível parte do tema principal. Na partitura, ao contrário, ela surge sempre que a seção A é reapresentada ao longo da música, funcionando, tem termos estruturais, mais como uma parte da seção A do que como uma introdução. Nas apresentações do século XIX para salas de cinema, bailes e festas, muitas vezes a introdução tinha como objetivo mais anunciar que a música estava para começar do que um motivo musical propriamente dito. Ou seja, trata-se de uma chamada, para despertar ou chamar atenção do público. Por vezes, este tipo de introdução tem uma sonoridade ruidosa, com notas repetidas ou ritmo frenético, a fim de sobrepor ao barulho de conversa do público e, com isso, garantir a atenção do mesmo. Entendida desse modo – como uma chamada e não como um motivo –, não há razão para reapresentar introdução no meio da música, pois ao reintroduzi-la, quebra-se o desenvolvimento linear da canção.

Para apreciar visualmente as diferenças desta gravação fonográfica em relação à partitura de 1877, em especial, no tocante à

¹⁴⁴ O rondó é uma forma musical seccionada, estruturada a partir de um tema principal e alguns temas secundários (em geral dois ou três), intercalados pela repetição do tema principal. É uma forma que foi largamente adotada por compositores do período da história da música denominado “classicismo”, em especial no último movimento das sonatas e das sinfonias. A forma rondó também foi bastante difundida entre os compositores ligados ao universo da música popular, como é o caso do choro. Pode-se dizer que o rondó é a forma dominante entre os chorões.

exclusão de compassos, repetições e disposição da seções, copio abaixo a tabela anterior destacando em vermelho as exclusões feitas na gravação. Considere que na gravação, ao final da seção C, repete-se toda a estrutura, exceto a introdução.

Figura 28 – Quadro comparativo entre partitura e gravação

SEÇÃO	INTRO				A				A				B			
	intro	a1	a2	a1	a2"	a1	a2	a1	a2"	b1	b2	b1	b2	b1"	b2"	intro"
Subseções	1, 2, 3, 4, 5															
Compasso	1-5	5-8	9-13	13-16	17-21	5-21	5-22	5-22	5-22	22-26	26-30	30-37	37-41			
Comp. por subseções	1-5	5-8	9-13	13-16	17-21	5-21	5-22	5-22	5-22	22-26	26-30	30-37	37-41			
Modulações	C	F	F	F	F	F	F	F	F	Dm	C	Dm	C			
Expressividade	Diminuindo	Com gosto	Expressivo	Expressivo	Expressivo	Com gosto	Expressivo	Expressivo	Expressivo	Com gosto	Expressivo	Com gosto	Expressivo			

A				C				C				INTRO				A			
a1	a2	a1	a2"	c1	c2	c1	c2"	c1	c2"	c1	c2	c1	c2"	intro	a1	a2	a1	a2"	
6-20	42			42-58	42-58			42-58	42-58			42-58	42-58	1-5	5-21	5-21			
(41)6-8	9-13	13-16	17-20(42)	42-46	47-50	51-54	54-58	42-46	47-50	51-54	54-58	42-46	47-50	51-54	54-58	5-8	9-13	13-16	16-21
F	F	Bb	Bb	F	F	Bb	Bb	F	F	Bb	Bb	F	F	C	F	F			
Com gosto	Expressivo													Diminuindo	Com gosto	Expressivo			

Enquanto a partitura não traz qualquer indicação de andamento, na gravação o andamento tem uma papel fundamental no desenvolvimento da música. O Grupo Chiquinha Gonzaga inicia a introdução em torno de 70 bpm. Ao entrar o tema principal o andamento passa para 80 bpm. Logo na primeira repetição da seção A, dispara para 90 bpm. Ao chegar na seção B está em 95 bpm. Na seção C, acelera ainda mais, passando para 100 bpm. A cada seção o andamento vai acelerando levemente – nunca diminuindo –, até que a música encerra em aproximadamente 105 bpm.

Figura 29 - aceleração de andamento na gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga

Seções	Intro	A	A	B	A	C	AA	B	A	C
Andamento	70bpm	80bpm	90bpm	95bpm		100bpm				105bpm

Apesar da aceleração ser uma característica comum no período das primeiras gravações, na maior parte das vezes, trata-se de sutis alterações no andamento, muitas vezes, devido ao não auxílio do metrônomo, por gravar com todo o conjunto musical ao mesmo tempo, do início ao fim da música sem interrupções, e por não haver edições durante e após as gravações. No caso da música “Atrahente”, a aceleração deve-se, muito provavelmente, a outros fatores. O incisivo contraste sugere uma intencionalidade, típica das performances de grupos de bailes, festas e eventos, onde o objetivo é agitar o público e motivá-lo para a dança. Oliveira (2015), em seu estudo sobre a música popular do início do século XX destaca que muitos dos gêneros musicais englobados sob o termo “música popular” – como tango, maxixe, polca, samba, entre outros – surgiram e se popularizaram profundamente relacionados à dança. Tais gêneros eram reconhecidos como tal tendo a dança como elemento central. Para Oliveira, “a invenção do fonógrafo, antes de tudo, permitiu o que muitos desejavam: ‘podemos tocar o disco de novo para dançar mais uma vez’” (*op. cit.*, p. 10). O autor argumenta que falar de motivos, tópicos, ritmos, formas, letras, instrumentos, pode ser insuficiente para compreensão musical se não considerarmos um aspecto para o qual a música também serve: a dança.

Posto isto, é mais pertinente que a gravação da música “Atrahente” feita pelo Grupo Chiquinha Gonzaga – assim como inúmeras gravações do período – tenha como finalidade a dança e não apenas a audição. A concepção positivista de escuta, estética e beleza voltada para o exercício do intelecto, do pensamento e da razão vai

dominar as narrativas sobre música brasileira a partir da década de 1940 e, por essa razão, a música popular foi por muito tempo praticamente ignorada pelos estudiosos da música, ou colada em patamar de inferioridade em relação àquela considerada da “alta cultura”. Adorno (1986) foi um dos intelectuais a dar o tom a esta perspectiva no campo da arte ao introduzir a noção de “indústria cultural”, polarizando o campo entre “música séria” e “música popular”. Esta última, acusada pelo autor de distanciar-se da arte pura, transformada em um produto de alienação cultural, mais à serviço de interesses comerciais do que propriamente estéticos e artísticos. Segundo Oliveira (2015), Adorno tornou-se referência com a qual muito se escreveu e ainda se escreve sobre música. Entre seus argumentos está a ideia que a modernidade assistiu uma “regressão da audição”, na qual a música popular teria exercido um papel fundamental ao difundir produtos pouco elaborados e superficiais ao gosto dos grandes públicos. Neste regressão, está implícita a ideia de que a música popular, ao incitar o movimento e a dança, afasta a audição da razão/intelecto e a aproxima da corporalidade, ou seja, dos desejos, dos sentimentos, da sexualidade, e tudo mais associado ao corpo. Como exemplo disso, destaco a comparação entre Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth feita pelo musicólogo Andrade Muricy, que toma justamente a dança com elemento de contraste.

Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram de naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre, tomou direto contato com a massa, sem esforço, e como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar as suas valsas, os seus tangos, as suas polcas “para dançar”. Isso o humilhava... Queria ser “ouvido” e se não lhe davam atenção, parava. Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à

vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada.¹⁴⁵

Não se trata, portanto, de afirmar que toda música popular é feita para dançar ou que ela perde sentido se simplesmente ouvida, mas sim de apontar uma forma de concepção artística na qual a dança tem o potencial de popularizar de certos repertórios.

Em relação as demais aspectos interpretativos da performance do Grupo Chiquinha Gonzaga para o disco da Casa Edison, merece destaque o fato do solista não fazer o uso de ornamentações, como trinado, apojaturas, notas de passagem e outras alterações na execução da linha melódica. A melodia é executada conforme a notação em partitura, ao menos no tocante as alturas (relações intervalares). O acréscimo de ornamentações à melodia pelos intérpretes tornou-se um elemento característico no choro moderno, especialmente nas repetições das seções. Intérpretes notáveis passaram a ser reconhecidos por sua capacidade de “improvisar” com a melodia, tocando-as a cada repetição de um jeito diferente. A forma mais reta na execução da melodia nas primeiras gravações do início do século XX consiste em um dos principais estranhamentos para os ouvintes contemporâneos, os quais, por esta e outras razões resistem em classificar o que escutam como choro, ainda que as canções tenham sido assim designadas. Pode-se dizer que, na música “Atrahente” gravada pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, o elemento mais característico de contraste entre as repetições está mesmo a carga da aceleração do andamento e não na variação melódica.

Já em relação ao aspecto rítmico da melodia, nota-se algumas alterações nas colcheias e semicolcheias (como sutis atrasos ou antecipações) de modo a produzir as sincopas. Valoriza-se o contratempo, a aclamada marca característica da música popular brasileira. O que mais se observa é a antecipação da nota do tempo forte, deslocando-o levemente para o compasso anterior. Esta característica é mais perceptível na seção B e seção C. Outro aspecto é a transformação de duas colcheias em uma colcheia pontuada seguida de fusa, em especial na seção C, especialmente nos compasso nº 43, 45, 47 e 51. No entanto, se comparada às performances mais recentes do choro, tais

¹⁴⁵ Jornal do Commercio, 22 setembro 1943. Ed. 00300, p. 02. Título: “Pelo Mundo da Música: Chiquinha Gonzaga”. Autor: Andrade Muricy. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_13/17709. Acesso em: 9 maio 2018.

alterações na ordem rítmica podem ser classificadas como “sutis” ou até mesmo desconsideradas como variações.

Os demais instrumentos do Grupo Chiquinha Gonzaga fazem o chamado “acompanhamento”. O violão concentra-se na de linha do baixo, em geral, uma marcação rítmica sobre tempo forte sob as tríades do acorde. Aos finais de frase da flauta, o violão desenvolve uma sequência mais movimentada, um tipo de resposta/complementação à melodia. O cavaquinho realiza um padrão rítmico-harmônico bastante similar ao que está notado na clave de fá na partitura da Viúva Canongia, ou seja, a levada do tango/habaneira.

Além desta versão para a Casa Edison, o Grupo Chiquinha Gonzaga realizou mais uma gravação da música “Atrahente” no mesmo período pela Columbia Record (norte-americana). Na versão para a Columbia a interpretação é diferente em alguns aspectos. Não há qualquer corte de trechos em relação à partitura, a aceleração no andamento é bem mais sutil, a estrutura formal das seções e suas repetições obedecem rigorosamente a partitura. Nesta última é possível ouvir nitidamente o piano, especialmente quando apresentado o motivo introdutório e nas passagens com fermata. Nenhuma fermata é omitida. Muitas considerações que fiz a respeito da versão para a Casa Edison não cabem para a versão da Columbia Record. Elas destoam uma da outra, curiosamente, em vários aspectos que destaquei nesta análise. A gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga para a Columbia está disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional e no Acervo Digital do Instituto Moreira Salles.¹⁴⁶ A existência de duas gravações, feitas por pelo mesmo grupo, por distinta gravadoras, com a mesma formação instrumental (exceto pela diferença do piano), com uma textura sonora similar, em uma época em que as gravações eram extremamente onerosas, raras e complicadas, pode levar a uma série de questionamentos sobre o que teria levado o grupo a realizar tal empreendimento. No entanto, não pretendo desenvolver esta questão neste momento. Coloco aqui apenas como uma advertência ao leitor, uma vez que uma audição superficial ou desatenta pode induzir a tomar

¹⁴⁶ Gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga para a Columbia Record. Disponível no acervo da BN em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/pas_mus/1042863.mp3. Disponível no acervo da IMS em: <http://acervo.ims.com.br/asp/download.asp?codigo=299&iIndexSrv=1&iUsuari o=0&obra=294&tipo=1&iBanner=0&iIdioma=0>. Acesso em: 08 maio 2018.

as duas gravações como sendo a mesma, comprometendo o entendimento de meus argumentos.

Nesta análise comparativa estou colocando num mesmo plano analítico a notação musical em partitura editada pela Casa Viúva Canongia e a gravação fonográfica feita pelo Grupo Chiquinha Gonzaga para a Casa Edison. Tratam-se de elementos de ordem distinta que aproximo com intenção de verificar como se efetua a passagem de uma forma narrativa/discursiva para outra justamente em uma época que inaugurou a possibilidade de tradução das práticas musicais para o registro fonográfico. Quando a “Atraente” foi lançada pela primeira vez em partitura, este era o principal meio de registro, divulgação e distribuição comercial de uma composição musical. O surgimento das gravações introduziu novas possibilidades no meio musical, entre as quais, expectativa de que gravação poderia gerar um registro mais fidedigno das concepções do autor, assim como das práticas musicais em seu contexto de execução. Neste sentido, vale o princípio que a gravação é também uma transcrição.

Entretanto, nota-se nas narrativas dos musicólogos e historiadores da música certo abismamento ao ouvir as primeiras gravações do século XX denominadas por “choro”. Em geral, reconhecem na sua sonoridade poucos dos elementos que necessitam para caracterizá-las como um exemplar desta expressão musical. Em especial, causa-lhes incômodo a ausência de improvisos, o discreto swing, o ritmo pouco sincopado, ausência de variação melódica nas repetições das seções. Restam, para seu conforto, a formação instrumental (solo de sopro e acompanhamento com cordas) e a forma rondó. O historiador Humberto Franceschi¹⁴⁷, que fez um amplo estudo

¹⁴⁷ “Humberto Franceschi é considerado uma das maiores autoridades no campo da tecnologia do som. Durante décadas, dividiu-se entre pesquisas sobre a história da indústria fonográfica brasileira – que resultaram em dois livros essenciais – e a busca por discos de 78 rpm. A coleção, iniciada como um passatempo, acabou por se tornar um dos maiores acervos sonoros do país, com gravações que abrangem toda a primeira metade do século XX. O acervo fonográfico de Humberto Franceschi, com 12 mil itens, foi vendido ao Instituto Moreira Salles pelo próprio colecionador no início dos anos 2000. Somado ao de José Ramos Tinhorão, transforma o IMS no depositário de um tesouro de valor quase incalculável para qualquer pessoa ou instituição que deseje pesquisar as décadas de formação de nossa música popular. Contém gravações de todos os principais compositores, instrumentistas e cantores da música popular brasileira da primeira metade do século XX, incluindo itens raríssimos: os primeiros discos lançados no país pela Casa Edison, os únicos registros de

com as gravações da Casa Edison, descreve tal incômodo e busca justificativas para compreendê-lo:

O que se escreveu mitificando a criatividade de interpretação do choro não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar da sua indiscutível qualidade musical. As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha – “Sofres Porque Queres”, sob o n. 121.364 e “ Rosa”, sob o n. 121.365 – é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as duas últimas décadas do século XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que, em disco, ninguém ouvira (H. FRANCESCHI, 2002, p. 138).

A dificuldade de tais narrativas reconhecerem nas gravações do início do século XX elementos que classifiquem-nas como choro encontra ressonância em um perspectiva evolucionista da arte, uma

Ernesto Nazareth (sozinho ao piano e acompanhando o flautista Pedro de Alcântara), alguns dos poucos deixados pelo violonista João Pernambuco e pelo flautista Pattapio Silva e as primeiras gravações de Pixinguinha, entre outras joias que compõem o acervo. [...] O que seria de início apenas um passatempo virou uma fonte indispensável para pesquisadores de nossa música, pois, na década de 1940, todas as matrizes originais dos discos foram vendidas como sucata (menos uma, da Casa Edison, dada de presente ao próprio Franceschi por uma das filhas de Figner). Tudo o que restou foram os discos, hoje encontrados, basicamente, em coleções particulares como a dele. Sem elas, a memória musical produzida em nosso país nesse período teria desaparecido completamente.” Matéria sobre Humberto Franceschi realizada pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/humberto-franceschi>. Acesso em: 14 junho 2017.

busca de construir um todo estético e simbólico com uma origem. Em contraposição a esta perspectiva, Barthes sugere a noção de “obra de artes com texto”. Para explicar a obra de arte em termos de “texto” (e não de “organismo”), Barthes faz alusão a figura mitológica da nave Argo, a qual nunca se destruía, mas que se reconstruía permanentemente:

A nave Argo é muito útil: ela fornece a alegoria de um objeto eminentemente estrutural, criado não pelo gênio, a inspiração, a determinação, a evolução, mas por dois atos (que não pode ser captados em nenhuma mística da criação): a *substituição* (uma peça expulsa a outra, como num paradigma) e a *nominação* (o nome não está de modo algum ligado à estabilidade das peças): à força de combinar no interior de um mesmo nome, nada mais resta da *origem*: Argo é um objeto sem outra causa a não ser seu nome, sem outra identidade a não ser sua forma (BARTHES, 1977, p. 52).

Neste sentido, sugiro pensar o Choro como uma Nave Argo, onde as peças em seu interior estão em constante substituição e o que as conecta é uma nominação comum que se mantém. Esse argumento encontra paralelo com a diferenciação que Menezes Bastos (2016) sugere para os termos “gênero” e “rótulo”, sendo os rótulos uma espécie da guarda-chuva que abriga muitas coisas, inclusive muitos gêneros, que não necessariamente encontram características em comum. Desse modo, entre aquilo que se entende atualmente como choro e aquilo que se fazia no período classificado como “primórdios do choro”, quase nada resta em comum, a não ser uma nominação idêntica – um rótulo – e uma vaga forma estrutural. Barthes desmitifica o ato criativo único e original, ao sugerir que compreender “a arte enquanto texto” é constitui-la de um tecido polissêmico de signos onde o mais importante não é o momento da inspiração e da criação, mas sim as ações corriqueiras e cotidianas de selecionar, escolher e combinar em um jogo livre de significantes em uma capacidade de abrir infinitos horizontes de referência e sentido. Com isso, o autor questiona o princípio de representação sustentado pelas noções de autor, originalidade e autonomia da arte.

As narrativas sobre a história da música brasileira buscam de tal maneira uma continuidade que, para isso, selecionamos somente aquilo que pode parecer familiar ou agradável aos ouvidos contemporâneos. Voltamo-nos para a músicas históricas para que possam nos revelar a beleza e a harmonia tão almejadas, e fazemos disto um critério

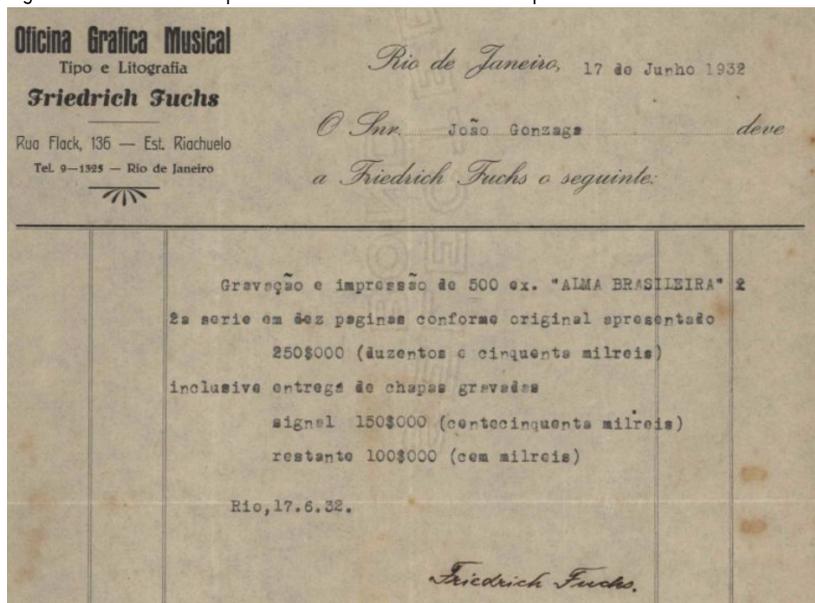
determinante. Descartamos, com isso, todo um leque de sonoridades que existiam em épocas passadas, uma diversidade de grupos e práticas musicais passam a ser desconsiderados das narrativas históricas por não se encaixar neste imaginário contínuo entre passado, presente e futuro, assim como por não ser possível nivelá-las a uma estética do agrado.

As gravações feitas pelo Grupo Chiquinha Gonzaga – entre elas a “Atrahente” – não se enquadraram nas narrativas que buscam uma trajetória linear da música brasileira e talvez, por isso, ficaram a margem da constituição deste campo de poder-saber. As referências ao trabalho deste grupo são praticamente inexistentes na literatura. Do mesmo modo, o acesso a tais gravações esteve por muito tempo restrito à bibliotecas e acervos particulares, em geral, em condições precárias de armazenamento e catalogação. Esta situação mudou radicalmente com a popularização da internet. Atualmente, grande parte das gravações da primeira década do século XX está disseminada na rede, é relativamente fácil baixá-las e ouvi-las a qualquer momento. Entretanto, a facilidade de acesso a este material sonoro não acompanhou a proliferação de narrativas discursivas sobre eles, são simplesmente lançados na rede, à deriva, formando arquipélagos sonoros.

2.3 “ALMA BRASILEIRA: CHOROS PARA FLAUTA”

Em 1932, Chiquinha Gonzaga publicou um conjunto de músicas para saxofone e flauta sob o título “Alma Brasileira”, designando este conjunto de obras como “choros”. Nesta versão, não consta o selo de nenhuma editora, de modo que tudo indica se tratar de uma produção independente. Na última página de cada volume da coleção, abaixo da listagem de músicas, consta a quem pertence os direitos da publicação com a seguinte frase: “*Todos os direitos autorales controlados por João Gonzaga*”, ou seja, seu filho-companheiro e, neste caso, provavelmente também o editor. O endereço indicado logo em seguida tratava-se do local de residência do casal. Chiquinha Gonzaga, ao final de sua vida, se aventura pelo caminho do auto gerenciamento da difusão de sua produção artística, com auxílio de seu filho-companheiro, ao invés de publicar em editoras renomadas.

Figura 30 – Recibo de impressão da série “Alma Brasileira” que consta no acervo do IMS.¹⁴⁸



Fonte: Acervo Chiquinha Gonzaga (IMS/Sbat).

Aos seus oitenta e cinco anos de idade e mais de cinquenta anos de carreira, Chiquinha já havia travado diversas disputas por direitos autorais com os empresários da indústria da música, participou da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, abriu sua própria fábrica de discos, publicou mais de setenta obras teatrais e centenas de peças curtas. Chiquinha era detentora uma larga experiência, reconhecimento, fama, conhecia muito bem as regras e o funcionamento do mercado da música no Rio de Janeiro. A publicação desta coletânea em uma produção independente pode ter ao menos duas razões: o mercado editorial tinha pouco interesse no tipo de composição/coletânea que ela estava propondo. Neste jogo está implícito o dilema artístico da busca por autonomia, a frequente lamentação de que o mercado dita as regras e estabelece padrões aos produtores. De fato, nem sempre mercado e compositores estão alinhados em termos estéticos e

¹⁴⁸ Recibo de impressão da série “Alma Brasileira”. Código de localização no IMS: CG 61_12_001. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. TCPD: 028/2018. Data: 22/11/2018. Cedente: Instituto Moreira Salles.

comerciais. A outra possibilidade pode ser uma estratégia, visando benefícios que o mercado editorial não lhe proporcionaria, seja um descontentamento pela porcentagem recebida com os lucros, as formas de distribuição e divulgação do material, o controle dos direitos autorais, entre outros.

Muitas composições de Chiquinha fizeram parte de coleções lançadas por Editoras e Casas de Música de sua época mas, ao que tudo indica, a coleção “Alma Brasileira” é provavelmente a primeira coletânea com peças exclusivamente de Chiquinha Gonzaga. Na última página desta coletânea, há uma relação de peças na qual aparece uma lista com mais onze itens que não fazem parte deste conjunto, sob o título “Orchestra Brasileira: piano e oito instrumento”. Provavelmente, trata-se de outra coletânea da artista. Se a popularidade de um compositor podia ser medida pela impressão de coleções individuais de suas obras, Chiquinha parece encontrar nesta prática uma oportunidade de sistematizar e projetar parte de sua produção.

O conjunto “Alma Brasileira” está constituído em três volumes, chamado de “séries”, contendo dez peças cada, num total de trinta músicas, sendo vinte para saxofone e dez para flauta. A publicação deste material, com títulos inéditos e reedição de músicas revisadas pela compositora e organizados em torno de um gênero musical – neste caso, o choro –, parece prenunciar uma prática que se tornará marcante na música popular no final do século XX.

O curioso nesta coleção é que termos como “polka”, “maxixe”, “lundu”, “tango” desaparecem completamente nas partituras de todas as músicas, sendo que muitas delas foram assim concebidas e até publicadas anteriormente com tais designações. A maior parte delas é identificada como “choro”, algumas como “valsa” (Aguará; Ary; Cecy), outras como “rancheira” (Platina; Anga-Catu-Rama; Tapuya), algumas estão hifenizadas como “valsa-choro” (Tupy; Tupiniquins; Saudades; Timbyra; Boboleta; Cariry). Uma característica nos títulos das composições de Chiquinha Gonzaga é sua predileção por nomes indígenas, como é o caso de: Tupã, Tupi, Tamoio, Tupiniquins, Carioca, Arariboia, Aguará, Caobimpará, Angá-catú-rama, Ary, Aracê, Timbira, Tapuia, Angá, Carijó, Paraguaçu, Cecy, Guaianases, Cariri.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Descrição de Diniz para o Site Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/alma-brasileira-colecao-de-choros-de-chiquinha-gonzaga/>. Acesso em: 22 maio 2017.

Marcelo Verzoni (2000) em seu estudo sobre “Os primórdios do ‘choro’ no Rio de Janeiro” aponta essa coletânea como um marco importante na fixação do termo choro enquanto gênero musical.

Essas edições de 1932 significam um verdadeiro marco para nossos estudos, desempenhando o papel de uma espécie de “divisor de águas”, se considerarmos o fato de terem vindo a público com a anuência de Francisca Gonzaga. Aos poucos vamos conseguindo mapear aqueles anos e localizar a época em que foi-se firmando o hábito de se chamarem de “choros” obras com outras designações (op. cit., p. 120).

Ao investigar se compositores do século XIX tinham por costume classificar suas peças como choro, o autor verifica que até então o que havia eram algumas referências isoladas ao termo. Um dos marcos mais emblemáticos foi o nome dado ao grupo de Joaquim Callado, doravante “Choro Carioca”, também conhecido como “Choro do Callado”, considerada uma das primeiras referências ao termo “choro” no contexto musical, por volta da década de 1870. Trata-se de “um indicativo que de a expressão era de uso corrente pelo menos para as pessoas que admiravam aquele repertório” (op. cit., p. 122). Chiquinha Gonzaga, que passou a integrar o grupo a convite de Callado, teria sido a primeira artista a usar o termo em uma composição, ao intitular uma de suas obras por “Só no Choro”, no ano de 1889. Entretanto, ao designar o gênero musical desta composição, Chiquinha a classificou com um “tango característico”. Há um entendimento na literatura de que até final do século XIX o termo “choro” referia-se mais a um modo de tocar do que para um gênero musical com uma estrutura definida e própria. De acordo com Verzoni o hábito classificar as composições como “choro” começa a se difundir mais tarde, provavelmente em meados da década de 1910 e “a partir da década de 1920, parece ter-se difundido ao ponto de exercer um efeito retroativo, contaminando também as obras compostas numa época em que “choro” era nome de conjunto” (op. cit., p. 127).

Além de Chiquinha Gonzaga, o autor mostra que Ernesto Nazareth também começou a empregar o termo choro em algumas de suas composições a partir da década de 1910, com destaque para as obras “Janota” (1915) e “Cavaquinho, porque choras” (1926). Entretanto, ao analisar as obras de ambos compositores classificadas por “choro”, o autor revela que não há mudanças significativas em termos estilísticos, permanecendo as mesmas estruturas composicionais de

músicas outrora classificadas como polcas, valas e tangos. Trata-se, segundo o autor, de uma substituição de um termo pelo outro. Com isso, Verzoni argumenta que o uso do termo “choro” por Chiquinha e Nazareth deve-se mais a razões mercadológicas do que estéticas, a fim de atender aos interesses comerciais dos editores, produtores de espetáculo e do público consumidor ardente por novidades.

Os gêneros musicais associados aos ritmos de dança europeia, como polcas, tango, habaneira, estavam caindo em desuso no início do século XX, enquanto que o choro, o samba, o jazz efervesciam como os ritmos do momento. Verzoni alerta que tanto Nazareth como Chiquinha eram, na verdade, reticentes quando a referir suas composições pelo termo choro, mas acabaram por ceder em certos momentos aos “modismos” como estratégia para se manterem no cenário musical. Além de atender a demanda do mercado de partituras, estudiosos da música argumentam que a “confusão terminológica” na obra de compositores deste período retrata também uma época de intenso hibridismo e surgimento de novos gêneros musicais. Nas recopilações a partir dos anos 1930 de obras Nazareth, Chiquinha, Callado, entre outros, suas músicas foram em grande parte reclassificadas deliberadamente como “choro” pelos editores.

No caso da edição “Alma Brasileira” podemos observar que no interior de uma mesma edição, há momentos de oscilação em relação as nomenclaturas para as composições, em especial as valsas, que hora são denominadas por “valsa-choro” ora simplesmente como “valsas”. Ao comparar com os manuscritos para piano que acompanham toda a série de choros, nota-se que na primeira série a compositora ainda traz os gêneros originais; polca, tango, habanera, valsa e até um pas-de-quatre. Na segunda e terceira séries, o costume é a ‘hifenização’ dos gêneros: polca-choro, tango-choro, habanera-choro, valsa-choro.¹⁵⁰ Para Sandroni (2001), a razão para essa profusão de rótulos compostos é a de que haveria no Brasil, neste período, uma inconclusão substantiva,

¹⁵⁰ As partes para piano para a série “Alma Brasileira” parecem não ter sido publicadas. No entanto, no acervo do IMS encontram-se os manuscritos das partes para todas as músicas. Código de localização no IMS: CG 41_16_001g.pdf (volume1); CG 41_55_001g.pdf (volume2). O volume 3 está em documentos separados: n. 21 Radiante (CG 37_37_001g.pdf); n. 22 Timbyara (CG 37_37_003.pdf); n. 23 Angá (CG 37_37_004.pdf); . 24 Tapuya (CG 37_37_005.pdf); n. 25 Carijó (CG 37_37_006.pdf); n. 27 Paaguassú (CG 37_37_008.pdf); n. 28 Cecy (CG 37_37_009g.pdf); n. 29 Guayanazes (CG 37_37_011g.pdf); n. 30 Cariry (CG 37_37_012g.pdf).

inconclusão esta que Menezes Bastos (2016), acrescenta o fato de que os gêneros musicais envolvidos estariam exatamente em processo de constituição, tendo, portanto, estabilidade relativa. Se observarmos o modo como as mesmas composições eram classificadas antes de 1932, nota-se mais nitidamente ainda a transformação dos gêneros musicais. É curioso que a composição de Chiquinha Gonzaga intitulada “Só no choro”, não integra a série “Alma Brasileira”. Embora classificada por “tango característico”¹⁵¹, é considerada um marco na história da música por ser a primeira a trazer no título uma referência ao choro. Apresento a seguir uma tabela a fim de sistematizar as informações até aqui apresentadas.

Tabela 6 - Variação na classificação dos gêneros musicais na coleção “Alma Brasileira”.

Composições	Edições anteriores ou manuscritos ¹⁵²	Alma brasileira (partes para piano)	Alma Brasileira (partes para sopró)	Alma Brasileira (contracapa do 3º vol.)
n.1 Tupã	Tango Tango Brasileiro	Tango	Choro	Choro
n.2 Tupy	Valsa	Valsa	Valsa-Choro	Valsa
n.3 Sultana	Polca	Polca	Choro	Choro
n.4 Tamoyo	Pas-de-quatre	Pas-de-quatre	Choro	Choro
n.5 Rancheira-	Mazurca*	Valsa	Rancheira	Rancheira

¹⁵¹ Edição de época da partitura “Só no Choro”. Código de localização no IMS: CG 36_01_001g.pdf.

¹⁵² A classificação dos gêneros desta coluna consta em manuscritos e edições anteriores a 1932, as quais compõem o acervo do IMS, conforme código de localização a seguir: n. 1 Tupã (CG35_03_010g.pdf e CG 35_08_029g.pdf); n. 2 Tupy (CG 46_06_001g.pdf); n. 3 Sultana (CG 36_02_001g.pdf); n. 4 Tamoyo (CG 29_001g.pdf e CG 41_42_001g.pdf); n. 5 (CG 41_35_001g.pdf); n. 6 Tupiniquins (CG 41_27_001g.pdf e CG 41_33_001g.pdf); n. 7 Carioca (CG 36_15_001g.pdf e CG 41_39_001g.pdf); n. 8 Sonhando (CG 35_03_012g.pdf e CG 35_08_028g.pdf); n. 9 Saudade (CG 41_44_001g.pdf); n. 10 Ararigboia (CG 41_48_001g.pdf); n. 11 Atraente (CG 36_36_001g.pdf); n. 12 Aguará (CG 41_47_001g.pdf); n. 14 Caobimpará (CG 36_30_001g.pdf); n. 15 Anga-catúrama (CG 41_37_001g.pdf); n. 16 Musiciana (CG 36_27_001g.pdf); n. 17 Ary (CG 34_23_001g.pdf e CG 41_25_001g.pdf); n. 19 Psyché (CG 38_19_001g.pdf); n. 20 Aracê (CG 36_05_001g.pdf e CG 41_40_001g.pdf); n. 21 Radiante (CG 36_08_001g.pdf e CG 37_08_001g.pdf); n. 23 Angá (CG 41_41_001g.pdf); n. 24 Tapuya (CG 41_46_001g.pdf); n. 25 Carijó (CG 41_58_001g.pdf); n. 26 Borboleta (CG 41_57_001g.pdf); n. 27 Paraguassú (CG 41_49_001g.pdf); n. 28 Cecy (CG 41_23_001g.pdf); n. 29 Guayanazes (CG 41_50_001g.pdf); n. 30 Cariry (CG 41_34_001g.pdf).

Platina	Valsa			
n.6 Tupiniquins	Valsa	Valsa	Valsa-Choro	Valsa
n.7 Carioca	Polca	Polca	Choro	Choro
n.8 Sonhando	Habanera	Habanera	Choro	Choro
n.9 Saudade	Valsa de Salão	Valsa	Valsa-Choro	Valsa
n.10 Ararigboia	Polca	Polca	Choro	Choro
n. 11 Atrahente	Polca	Polca-choro	Choro	Choro
n. 12 Aguará	Valsa	Valsa	Valsa	Valsa
n. 13 Sabiá da Matta	-	Choro	Choro	Choro
n. 14 Caobimpará *Camila	Polca	Polca-choro	Choro	Choro
n. 15 Angra-catú- rama	Mazurca	Mazurca- Rancheira	Rancheira	Rancheira
n. 16 Musiciana	Polca	Polca-Choro	Choro	Choro
n. 17 Ary	Valsa de Salão	Valsa-choro	Valsa	Valsa
n. 18 Linda Morena	Tango*	Tango-choro	Choro	Choro
n. 19 Psyché	Habanera	Habaneira-(choro)	Choro	Choro lento
n. 20 Aracê *Não insista, Rapariga!	Polca	Polca-choro	Choro	Choro
n. 21 Radiante	Polca de salão Polca choro	Polca-choro	Choro	Choro
n. 22 Timbyara	Valsa*	Valsa-choro	Valsa-Choro	Valsa
n. 23 Angá	Tango	choro-tango	Choro	Choro
n. 24 Tapuya	Mazurca	mazurca-rancheira	Rancheira	Rancheira
n. 25 Carijó	Tango	tango-choro	Choro	Choro
n. 26 Borboleta	Valsa	-	Valsa-Choro	Valsa
n. 27 Paraguassú	Habanera	habanera-choro	Choro	Choro
n. 28 Cecy	Valsa	valsa choro	Valsa	Valsa
n. 29 Guayanazes	Polca brasileira	polca-choro	Choro	Choro
n. 30 Cariry	Valsa	valsa-choro	Valsa-Choro	Valsa

* classificação de acordo com levantamento feito por Verzoni (2000). Não encontrei as edições anteriores no acervo.

A tabela foi inspirada no estudo preliminar feito por Verzoni (2000), que também tratou da série de choros “Alma Brasileira”. A diferença aqui é que foi consultado o acervo, manuscritos e edições de época, enquanto que o autor fez uso majoritariamente de fontes bibliográficas para o levantamento. Além disso, foram inseridas nesta tabela duas colunas que não constam no estudo de Verzoni: as partes para piano e edições e manuscritos anteriores a 1932. Além da tese de Verzoni – não publicada, disponível para consulta somente na forma impressa na biblioteca da UNIRIO –, encontrei apenas um único texto

que trata da série de choros “Alma Brasileira”, escrito por Fortunati (2012), este último, consistindo em mais um esboço com compilações do texto de Verzoni. Informações sobre esta série de choros são raras nas narrativas sobre a música brasileira, parece ser desconhecida mesmo para aqueles que trabalham com editoração de músicas antigas. Diferente, por exemplo, da 1ª edição, a qual se tornou referência na produção de narrativas sobre Chiquinha Gonzaga e a música brasileira. Mesmo nas publicações sobre o choro é muito raro encontrar qualquer menção a este último trabalho da maestrina. Pode-se dizer, que o conjunto de choros “Alma Brasileira” ficou às margens do campo de poder-saber constituído pela história da música popular brasileira, assim como do choro, ficando sua circulação restrita a acervos reservados e publicações especializadas. A preservação e circulação de materiais como este é mediada por relações de poder que constituem o passado e determinam o que será projetado no espaço e o que será descartado ou abandonado em uma gaveta. Espero, neste trabalho, lançar sobre ao menos um feixe de luz sobre esta partitura.

2.3.1 A partitura e a gravação: aproximações e distanciamentos

A música “Atrahente” é décima primeira da coleção “Alma Brasileira”, a primeira do segundo volume. A edição é para flauta e, diferente da primeira edição, nesta não consta a indicação “polka” em parte alguma da partitura. Ao invés disso, agora aparece a palavra “choro” logo abaixo do título. A indicação “introdução” foi retirada do início da partitura, no entanto, permanece a barra dupla na entrada do tema principal, indicando que os primeiros compassos constituem uma seção própria. Além disso, o motivo introdutório ficou mais enxuto, um compasso inteiro foi removido, tanto na primeira exposição (compasso nº4) como na reapresentação dele ao final da seção B (compasso nº 38). Também foi removido deste motivo introdutório o sinal de oitava acima sob a nota dó nos tempos fracos, os quais constavam na primeira edição apenas na reapresentação (final da seção B), provavelmente pela dificuldade de execução na flauta de tais saltos. Na edição de 1932, desaparecem as indicações de expressividade presentes na edição de 1877, como “diminuindo”, “com gosto”, “expressivo”, “gasiozo”. Algumas das notas mais agudas, que na primeira edição eram grafadas em linhas suplementares, agora aparecem notadas uma oitava abaixo no pentagrama, adicionando sobre elas o símbolo de oitava acima (). As ligaduras de frase permanecem nesta edição, sendo acrescentadas

novas ligaduras nas colcheias do tema da seção C, mais especificamente nos compassos, nº 41, 43, 49, 51 e 56. Estes acréscimos de ligaduras é significativo para a sonoridade do instrumento, deixando a obra mais flautística, o que pode indicar que Chiquinha possuía conhecimento do instrumento e, possivelmente, de orquestração.

Figura 31 – Partitura “Atrahente” da Série “Alma Brasileira”

2.^A SÉRIE

Ns. 11 a 20

ALMA
BRASILEIRA

CHÔROS PARA
FLAUTA

POR
FRANCISCA GONZAGA

A' venda em todas as casas e instrumentos de musicas || DIREITOS
PREÇO 3\$000 || Pelo correio registrado 3\$500 || AUTORES
RESERVADOS

Nº 11

ATRAHENTE

CHÔRO

Flauta

Francisca Gonzaga

Brilhante

1

5

10

15

20

25

29

35

40

45

50

55

Intro

D.C. %

Só pá fim

"ALMA BRASILEIRA"

DOR
FRANCISCA GONZAGA

1.ª SÉRIE

CHÓROS PARA SAXÓPHONE

- N. 1—Tupan - Choro
- .. 2—Tupy - Valsa
- .. 3—Sulfano - Choro
- .. 4—Tamoyo - Choro
- .. 5—Plyalina - Rancheira
- .. 6—Topinquins - Valsa
- .. 7—Cartoca - Choro
- .. 8—Souhando - Choro
- .. 9—Saudaude - Valsa
- .. 10—Aranigboia - Choro

2.ª SÉRIE

CHÓROS PARA FLAUTA

- N. 11—Alirahente - Choro
- .. 12—Açurá - Valsa
- .. 13—Sabidá da Mafía - Choro
- .. 14—Caobimpará - Choro
- .. 15—Angra-cabá-rama - Rancheira
- .. 16—Musiciana - Choro
- .. 17—Ary - Valsa
- .. 18—Linda Morena - Choro
- .. 19—Psyché - Choro lento
- .. 20—Aracé - Choro

3.ª SÉRIE

CHÓROS PARA SAXOPHONE

- N. 21—Radiante - Choro
- .. 22—Tymbira - Valsa
- .. 23—Tapuya - Choro
- .. 24—Angá - Rancheira
- .. 25—Cariô - Choro
- .. 26—Borbolela - Valsa
- .. 27—Paraguassú - Choro
- .. 28—Cecy - Valsa
- .. 29—Guyanezes - Choro
- .. 30—Carity - Valsa

ORCHESTRA BRASILEIRA

Piano e oito instrumentos

- N. 1—Estrella D'Alva—Abertura
- .. 2—Estrella D'Alva—Valsa
- .. 3—A Serlanceja—Caução
- .. 4—Pudesse esta paixão—1.ª Valsa
- .. 5—Pudesse esta paixão—2.ª Valsa
- .. 6—Habancera—Habancera
- .. 7—Os Mineiros—Samba
- .. 8—Sada—Tango
- .. 9—Satan—Lundú
- .. 10—Forrobodó (Não se impressione)
—Tango
- .. 11—Forrobodó—Marcha



Todos os direitos autoraes controlados por João Gonzaga
RUA PEDRO I, 7 - Apart. 407—Edifício Caetano Segreto—RIO

O esquema formal de exposição das seções retoma alguns parâmetros da edição de 1877, com algumas modificações. A diferença mais substancial está no motivo introdutório. O mesmo deixa de ser reapresentado após a seção C, indicando retorno ao compasso n°5. Há um compasso a menos nesta introdução em relação à primeira edição, mas note que tampouco coincide com a execução do Grupo Chiquinha Gonzaga, que excluiu dois compassos consecutivos.

Tabela 7 - comparação da estrutura formal entre as duas edições e a gravação

1ª ed. em partitura, 1877	Intro AA B(intro) A CC Intro A
Gravação Grupo C. Gonzaga, 1911	Intro AA B A C AA B A C
Ed. Alma Brasileira 1932	Intro AA B(intro) A CC A

Com as alterações na edição de 1932, nota-se uma tentativa em deixar a partitura visualmente mais enxuta. Trata-se de uma versão compacta, com o mínimo de informações de dinâmica e expressividade, com uso reduzido de linhas suplementares no pentagrama. Todos estes aspectos facilitam a leitura, tornam a partitura mais acessível e dá maior liberdade ao intérprete. Nesta edição é mais fácil identificar as seções de modo visual, uma vez que estão distribuídas uniformemente nas pautas. As quatro primeiras pautas é destinada a seção A; nas quatro pautas do meio (5 a 8) fica a seção B; e nas quatro últimas pautas (9 a 12) está a seção C. Conhecer e identificar a forma de uma música, ou seja, suas seções principais, é um aspecto que passou a ser valorizado pelos intérpretes de choro e da música popular instrumental. As edições mais atuais ao estilo songbook – como é o caso do “Clássicos do Choro Brasileiro” – costumam grafar o esquema formal da música logo abaixo do título da canção ou indicam com letras os inícios das seções no próprio pentagrama. Possivelmente, se fosse publicada alguns anos depois, a edição “Alma Brasileira” seria também cifrada, como ocorre, por exemplo nas edições produzidas por Pixinguinha. O uso de cifras dominou o campo da música popular escrita a partir da década de 1950, de modo que a maior parte do repertório popular hoje é registrado na forma letra cifrada ou melodia cifrada. As edições mais atuais das músicas de Chiquinha Gonzaga para o universo da música popular são todas cifradas, como é o caso do “Clássicos do Choro Brasileiro”¹⁵³ e o

¹⁵³ CLASSICOS do Choro Brasileiro: [Você é o solista!] – Chiquinha Gonzaga volume I. 1ª edição bilingue português/inglês. Partituras para flauta, clarineta, sax soprano, sax alto e bandolim. Acompanha CD (12 faixas). São Paulo:

songbook “Choro” de Almir Chediak¹⁵⁴. Até mesmo algumas edições para piano solo costumam vir com cifras, como é o caso da edição Imãos Vitale¹⁵⁵ e as edições do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga¹⁵⁶.

A página de capa da coleção da “Alma Brasileira” tem uma aparência estética bem diferente, por exemplo, da edição da Viúva Canongia¹⁵⁷ e da edição da Narciso, A. Napoleão & Miguez¹⁵⁸, estas últimas repletas de detalhes rebuscados, tanto nas imagens quanto nas caligrafias, as quais preenchem praticamente todos os espaços da página. Na edição de 1932, prevalecem linhas retas, formas e letras quadradas, uma aparência enxuta, sem muitos detalhes. Consta nesta capa uma foto atualizada de Chiquinha recortada em forma de cone.

Global Choro Music Corporation (EUA) e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas Ltda. (Brasil), 2007.

¹⁵⁴ CHEDIK, Almir. *Songbook Choro vol.1*. Organização: Mário Sève, Rogério Souza e Dininho. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

¹⁵⁵ GONZAGA, Chiquinha. *O Melhor de Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Imãos Vitale, 1999.

¹⁵⁶ Acervo digital do Site Chiquinha Gonzaga, disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo>. Acesso em: 22 maio 2017.

¹⁵⁷ Partitura da “Atrahente” editada pela Casa Viúva Canongia, disponível para consulta em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas579817/mas579817.pdf.

Acesso em: 22 maio 2017.

¹⁵⁸ Partitura da “Atrahente” editada pela Narciso, A. Napoleão & Miguez, disponível para consulta em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas559498/mas559498.pdf.

Acesso em: 22 maio 2017.

Figura 32 – capa das edições de “Atrahente”. Da direita para esquerda: Alma Brasileira, Napoleão & Miguez, Viúva Canongia.



Com todos esses procedimentos no uso de símbolos e convenções, é possível dizer que Chiquinha e seu editor Joãozinho buscavam fixar as composições da artista em campo discursivo específico, ou seja, de produção de saberes sobre o Brasil. Diferente do que apontou Verzoni, as transformações aqui apontadas mostram que não se trata de uma mera substituição de um termo pelo outro. Há um conjunto de procedimentos composicionais, estéticos, editoriais e comerciais que operam simultaneamente para recolocar a obra em um novo contexto. O título escolhido para nomear esta série de músicas, “Alma Brasileira”, é bastante sugestivo. Nota-se uma clara intenção de associar sua produção a uma identidade sonora tipicamente brasileira – do qual o choro é candidato a ilustre representante –, afirmando-se como uma compositora que conseguiu captar e sintetizar a música local, em sintonia com o projeto de construção das identidades nacionais em vigor em diversos países no século XX. É possível que o título tenha inspiração em uma obra de Villa-Lobos, que em 1927, lançou um conjunto de peças também sob o guarda-chuva “choros”, entre elas, o choro n.º 5, intitulado “Alma Brasileira”. Nas narrativas da época, duas notas de jornal – por certo, as únicas que encontrei que tratam diretamente da série choros de Chiquinha Gonzaga, aproximam-na a uma sonoridade tipicamente brasileira ao situá-la como representativa dos “primores da música nacional” e dotada de “ritmos harmoniosos da alma brasileira”.

Figura 33 – Recorte de O Radical de 15 de junho de 1932¹⁵⁹

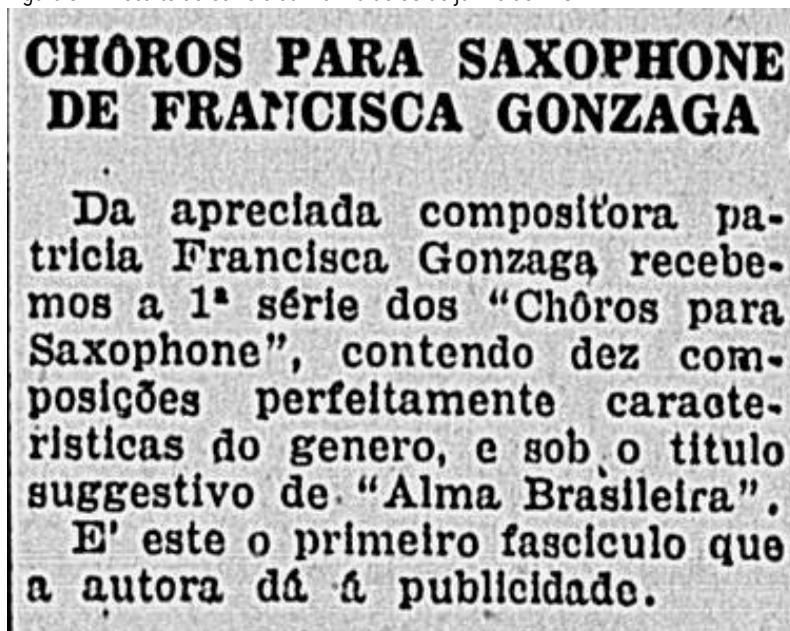
"ALMA BRASILEIRA"

A maestrina patricia Francisca Gonzaga, nome por demais conhecido e prestigiado, acaba de editar a 1.ª serie da "Alma brasileira", choros para saxophone. Feito com o intuito louvavel de divulgar os primores da musica nacional, contem dez interessantissimas produções, nas quaes se sentem os rythmos harmoniosos da alma brasileira.

Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital.

¹⁵⁹ Jornal O Radical, 15 junho 1932, p. 5, ed. 0013. Coluna: Teatro e Música. Título: "Alma Brasileira". Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830399/1401>. Acesso em: 22 fevereiro 2018. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: Diários Associados P SA.

Figura 34 - Recorte de Correio da Manhã de 08 de junho de 1932.¹⁶⁰



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital.

Nesta época, a maestrina fazia muito sucesso como autora de peças teatrais, musicando para o teatro de revista. Se, por um lado, há poucas narrativas nos jornais sobre a atuação de Chiquinha no universo do choro, sua atuação no teatro foi alvo de inúmeras reportagens nos mais diversos periódicos locais e estrangeiros. Selecionei trechos de três notas na imprensa que, ao apresentar a produção da compositora para o teatro, elaboram distintas representações da artista e sua música nas três primeiras décadas do século XX.

[...] Eis um nome que o povo carioca, por certo, ainda não esqueceu. Chiquinha Gonzaga, como ela era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarquia precipitava para o ocaso, sua época de

¹⁶⁰ Correio da Manhã, 08 junho 1932, p. 05, ed. 11500. Coluna: Correio Musical. Título: "Choros para Saxophone de Francisca Gonzaga". Autoria não identificada. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_04/11976. Acesso em: 10 maio 2018. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: Diários Associados P SA.

notoriedade; no gênero de música dançante; escrevia tangos, habaneiras, chulas e maxixes. No maxixe ninguém lhe levava as lampas. A cada vez que o editor punha à venda uma nova composição da Chiquinha, havia nas casas de família, nos clubes dos bairros aristocráticos e da Cidade Nova forte reboliço. As moças não dançavam senão aos repeniques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos acidentes em clave; os rapazes presenteavam as namoradas com músicas da Chiquinha; as charangas carnavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café, com as inspirações bailantes da Chiquinha. Por toda parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infalivelmente a música mélica da famosa Chiquinha Gonzaga.¹⁶¹

[...] Agora que D. Francisca deu os últimos toques na sua partitura – “As três graças”, desejamos emitir nossa opinião sobre a artista e sobre a peça. [...] D. Francisca Gonzaga é descendente de uma das mais distintas famílias brasileiras, e devido talvez à sua grande generosidade, à sua organização afetiva, não está em muito prosperas condições de fortuna. É esta a mais edificante prova do seu mérito. Poderia possuir, talvez, muitos capitais, mas ela se desviaria dessa lei quase inflexível que faz desventurados os míseros gênios. Carlos Gomes viveu mendigando um óbolo da sua pátria. Wagner não teria um canto para morrer se o seu amigo Luiz da Baviera lhe não estendesse a mão; Rossini pedia para comer, adiantadamente, a parte que lhe caberia nas recitas e Chopin, expectorando os pulmões, recebia por caridade numa escudela de caldo que George Sand lhe oferecia cuidadosamente. Assim, d. Francisca Gonzaga tem na sua bagagem artística

¹⁶¹ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 julho 1911, ano XI, ed. 03643, p. 05. Título: “Casei com Titia...no São Pedro”. Coluna: Theatros & Sports. Autoria não identificada. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_02/5545. Acesso em 22 maio 2017.

obras de reconhecido valor que a tornaram credora da gratidão do seu país.¹⁶²

Ainda nos parece inferior gostar das coisas simples, principalmente quando elas trazem o desprestígio de ser nossas. A arte de Francisca Gonzaga tem ainda para muita gente esta pecha horrível: é de uma de fundo e sabor profundamente brasileiros e, mais do que isso, de graça e cunho encantadoramente populares. [...] Desde o primeiro dia em que teceu a sua primeira frase musical, teceu-a empurrando o espectro augusto de rainha de nossa música popular. E, de aí por diante, ninguém lh'o pode arrebatá-lo. É ainda hoje a soberana maravilhosa das expressões do nosso povo. Ninguém, até hoje, conseguiu com tanta graça, com tanta singeleza e tanta exatidão traduzir para a música os sentimentos da alma brasileira. [...] Estou a ver o nariz torcido no snobismo nacional. Ora, uma criatura que escreve tangos e maxixes e que tem como um dos seus padrões de glória uma coisa conhecida pelo nome de *Corta Jaca!*... Mas, Senhores, esses maxixes, esses tangos, esses *Corta-Jacas* são obras primas da expressão popular, são o reflexo mais completo e mais exato do temperamento de um povo. Noutro país, artistas que conseguem realizações dessa ordem vivem num halo de prestígio e de respeito. Mas Francisca Gonzaga não é apenas insuperável laboriosa.¹⁶³

A primeira nota é singular por fazer referência a um passado artístico e à receptividade de suas composições na sociedade carioca de então. Há um evidente destaque para as músicas dançantes como o lugar de maior interesse e repercussão da produção musical desta compositora. A segunda nota, ao contrário, a afasta do universo popular ao associá-la diretamente aos grandes expoentes da música clássica, distinção reforçada pela nobre origem familiar. Essa narrativa também

¹⁶² Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 31 outubro 1910. Autoria: Padre Alberto. Título: “Uma maestrina notável”. Coluna: Diário Theatral. Código de localização no IMS: CG_64_31_001.

¹⁶³ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 outubro 1925, p. 05, ed. 00258. Título: “Francisca Gonzaga”. Autor: Viriato Correa. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/41708. Código de localização no IMS: CG_56_74_001-002.

busca associar sua produção artística a uma ideal de “estética pura”, uma arte despreocupada com interesses mundanos e comerciais. Já a terceira, a coloca definitivamente sua produção como exemplo da arte popular e, por portanto, símbolo da nação. Talvez, a narrativa que melhor sintetiza a versatilidade da artista seja mesmo a descrição de Alexandre Gonçalves Pinto – conhecido como “O animal” –, para o seu livro publicado em 1936, intitulado “O Choro”:

Chiquinha era de uma educação finíssima, de um tratamento sublime, na sua casa, recebia todos com o maior carinho, sempre risonha e satisfeita. Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia rogada, abria o piano e, com os seus dedos hábeis e admirados principiava com um choro composto por ela, pois são inúmeros, e fazia delícia dos que a escutavam. Tocava também o clássico, tinha grande predileção pelas músicas de Carlos Gomes, que ela conhecia com grande proficiência, também adorava as músicas de Verdi, Puccini, Leoncavallo, Paganini e muitos outros grandes músicos (PINTO, 1936, p. 159).

Ao que tudo indica Chiquinha era, de fato, uma artista múltipla, versátil, conhecia todo tipo de repertório, circulava por diversas camadas sociais, dominava a técnica composicional de vários estilos, épocas, assim como de arranjo e orquestração. Além disso, sabia usar seu conhecimento de forma adequada a cada momento e contexto, de modo a cativar o público tocando e compondo aquilo que ele deseja ouvir. Chiquinha tinha vários públicos e sabia lidar com eles, assim como conhecia as regras do mercado e sabia lidar com elas.

Ao aproximar as narrativas da época dos três primeiros acontecimentos selecionados da música “Atraente” e em distintos momentos históricos, podemos observar que a composição se move dentro do campo de possibilidades discursiva a partir de ideais políticos, em uma conjuntura particular que a historiografia brasileira convencionou chamar de “Belle Époque”. Estas versões são emblemáticas, em primeiro lugar, na trajetória da própria artista: fase inicial (1877), intermediária (1911) e final (1932). Em segundo lugar, por seus contextos: Monarquia (1822-1889), República Velha (1889-1930), Era Vargas (1930-1946). Estava em ebulição neste período projetos monarquistas, republicanos, federalistas, regionalistas, nacionalistas, resistências populares, com implicações significativas para o projeto de construção da nação brasileira. Neste contexto, a produção musical de Chiquinha Gonzaga participava ativamente das

negociações de uma identidade nacional a ser cultivada dentro e fora do país. Observa-se nos discursos publicados em periódicos da época que a imagem da compositora é objeto de disputa entre aqueles que buscam legitimar uma musicalidade nacional em consonância com os modismos europeus e aqueles que buscam uma identidade musical própria, tipicamente brasileira, que se efetuará por meio da exaltação dos elementos locais, em especial, via mestiçagem e cultura popular. Sua música serve a diversos projetos, os quais buscam nas obras e na trajetória de Chiquinha elementos de identificação com seus ideais.

A partir década de 1920, começa a se difundir em maior medida a ideia de uma música tipicamente brasileira da qual Chiquinha Gonzaga é apontada como uma das representantes emblemáticas. Isso se dá justamente com a efervescência do movimento nacionalista em diversos países do mundo com o fim da primeira guerra mundial. Talvez, inspirada neste movimento Chiquinha Gonzaga e Joãozinho, em 1932, decidem lançar a série de choros “Alma Brasileira”, com recopilações de suas obras agora reclassificadas como choro e sob o guarda chuva de “música brasileira”. Nota-se, assim, que a canção “Atraente”, assim como grande parte de sua produção musical, vai gradativamente se abrasileirando. Apesar do recurso ao termo “choro” ser um dos mecanismos, o abrasileiramento transpassa a mera rotulação, como vimos, se efetua também pelos diferentes recursos usados na composição, na edição da série de choros, assim como na interpretação do grupo Chiquinha Gonzaga para a Casa Edison.

Comparar o discurso musical da gravação do Grupo Chiquinha Gonzaga para Casa Edison com as edições para partitura de 1877 e 1932, permitiu revelar um complexo jogo de possibilidades estéticas e interpretativas de uma artista que experimentava com suas obras, reelaborando e reconceitualizando-as a cada novo momento. Apesar da música “Atraente” ter sido um sucesso em seu lançamento e se constituir como um marco na carreira artística da compositora, uma das suas obras mais aclamadas pelo público e amplamente conhecida e executada pelos músicos de sua época, Chiquinha, ao gravá-la pela primeira vez, não buscou um registro fiel à partitura visando reproduzir em áudio as ideias antes concebidas a fim de perpetuá-la no tempo. Ao editá-la pela última vez em partitura para a série “Alma Brasileira”, não reproduziu as ideias da primeira edição e tampouco àquelas registradas na gravação de seu grupo. Os contrastes entre elas mostram a produção musical da compositora em contínuo devir, portanto, sujeita a modificações e revisões de várias ordens, tanto no momento da interpretação como da escrita.

2.4 “E A COMPOSITORA DE PEÇAS FEITAS PARA O CONSUMO IMEDIATO DOS PALCOS E SALÕES DE DANÇA, CHEGA COM VITALIDADE, AOS SALÕES DE CONCERTO

No início da década de 1980, Clara Sverner gravou dois LPs dedicados exclusivamente às músicas para piano de Chiquinha Gonzaga, ambos pela gravadora EMI-Odeon do Brasil¹⁶⁴. A pianista foi a primeira intérprete a realizar um trabalho fonográfico deste calibre só com as obras da maestrina. O primeiro LP, intitulado “O piano de Chiquinha Gonzaga”, com nove faixas, foi bem recebido pelo público e pela crítica de modo que, no ano seguinte, ela lançou um segundo volume, com o mesmo título, desta vez com treze faixas. A intérprete deu preferência às músicas menos conhecidas da compositora, ficando de fora clássicos como “Corta-Jaca”, “Atraente”, “Abre-Alas”. A canção “Atraente” só apareceu quando, em 1998, Sverner relançou o material em um único CD, intitulado “Chiquinha Gonzaga por Clara Sverner”, contendo as músicas anteriormente gravadas e algumas faixas inéditas.¹⁶⁵

Figura 35 – Álbuns produzidos por Clara Sverner com músicas dedicadas integralmente a Chiquinha Gonzaga. Em ordem crescente do ano de lançamento, da esquerda para direita.



Sverner é aclamada como a intérprete que tirou obras para piano de Chiquinha Gonzaga do esquecimento, introduzindo-as nas salas de concerto. Com isso, a pianista coloca as músicas de Chiquinha Gonzaga em um campo de poder-saber até então menos receptivo ao repertório desta compositora, movimento este que ganhará maiores proporções a partir dos anos 1990 com a exibição da minissérie da TV Globo,

¹⁶⁴ Cf. Sverner (1981), Sverner (1982).

¹⁶⁵ A gravação da música Atraente por Clara Sverner está disponível no Youtube em: <https://youtu.be/u2d3nyFL05Y>. Acesso 17 maio 2018.

conforme mostrarei mais adiante. Apesar de Chiquinha Gonzaga frequentemente ser classificada na literatura como uma compositora cuja obra fica entre o erudito e o popular, mesmo em sua época suas músicas raramente figuravam os programas das salas de concerto da “música séria”. Tanto que abalou parte da sociedade quando uma de suas composições foi executada pela Primeira Dama Nair de Teffé no Palácio do Catete em 26 de outubro 1914, integrando a programação ao lado de compositores consagrados da tradição clássica.¹⁶⁶ Pode-se dizer que o espaço mais nobre de circulação das músicas de Chiquinha eram os teatros populares, especialmente por meio das operetas para Teatro Musicado e Teatro de Revista que figuravam como a sensação do momento. Havia também alguma inserção das composições da artista no programa das orquestras especializadas no repertório nacional, consideradas mais populares. Esse cenário muda definitivamente após meados de 1980, tendo Sverner como uma das figura expoentes dessa transformação. No encarte do primeiro LP de Clara Sverner, consta um texto redigido por Edinha Diniz, com a seguinte informação sobre a compositora:

Pela contribuição vigorosa que deu à música brasileira, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) vinha exigindo um registro cuidadoso da sua produção musical. Compositora pioneira na formação da nossa música, ela foi também pioneira de um tipo de comportamento social que a mulher de sua época não ousara enfrentar. Exatamente por isso, já se corria o risco de ver o seu nome inscrever-se apenas na história das conquistas femininas no país, não fosse o interesse despertado pela pianista Clara Sverner em divulgá-la. [...] Suas músicas [de Chiquinha] faziam enorme sucesso no gênero dançante. De compositora tornou-se em pouco tempo maestrina, a primeira no Brasil. [...] Na história da música brasileira Chiquinha Gonzaga é um destaque incontestável. Fixou o ritmo brasileiro ao introduzir na polca elementos musicais que mais tarde passaram a ser identificados no maxixe e no samba como música carioca. Escreveu em gíria sonora a crônica do Rio de Janeiro oitocentista. Deu

¹⁶⁶ O programa musical do Palácio do Catete foi reproduzido na íntegra na capa do Jornal A Rua de 06 de novembro de 1914, ano I, ed., 219, p. 1. (autor desconhecido). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/236403/415>. Acesso em 30 maio 2017.

a música própria ao carnaval ao lhe dedicar a marchinha “O abre alas”. Introduziu a música popular nos salões, enfrentando a hostilidade das elites que viam como um desrespeito nacional o fato do maxixe “Cota-Jaca” ser executado no Palácio do Governo.¹⁶⁷

No encarte de seu CD, lançado em 1998, a pianista Clara Sverner é classificada com uma das mais prestigiadas virtuose brasileiras, de carreira internacional, que se aperfeiçoou nos centros de estudos mais avançados do mundo, domina as mais diferentes escolas e tendências, dos barrocos aos contemporâneos, de Mozart a Schoenberg. O texto do encarte, também de autoria de Edinha Diniz, adverte que “para quem identifica Chiquinha Gonzaga como autora da nossa primeira marchinha carnavalesca *Ó Abre Alas*, é surpreendente ouvir a sua produção pianística por uma virtuose”.¹⁶⁸ A advertência aponta para um possível estranhamento do qual se quer já de antemão evitar: Chiquinha e Sverner não combinam. Para isso, sugere que a crítica e o público na verdade desconhecem a amplitude e densidade da produção da maestrina, que será revelada ali naquele material. Mas, a tentativa acaba em contradição ao enunciar que “a compositora de peças feitas para o consumo imediato dos palcos e salões de dança chega, com vitalidade, aos salões de concerto. Pelas mãos e sensibilidade de Clara Sverner”.¹⁶⁹ Com isso, fica explícito o tipo de produção (para consumo imediato) e o lugar de circulação (salões de dança) das composições de Chiquinha. Chiquinha e a sala de concerto não combinam. Eis o projeto em questão: que passem a combinar.

Sverner figura em um tempo em que os intérpretes da música de concerto começam a se interessar pelo resgate de obras de compositores nacionais do passado, preferencialmente os mais esquecidos, abrindo, com isso, brechas para artistas como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth que registravam grande parte de sua produção em partitura. Trata-se de um movimento de valorização das origens por meio da perspectiva do resgate histórico, em geral com viés preservacionista. Nesta empreitada, os intérpretes buscam manter ao máximo possível as características sonoras de quando a música foi concebida. Tal característica é positivada pela “noção de autenticidade”, ou seja, quanto mais a interpretação se aproximar às concepções do

¹⁶⁷ DINIZ apud SVERNER, 1981.

¹⁶⁸ DINIZ apud SVERNER, 1998.

¹⁶⁹ DINIZ apud SVERNER, 1998.

compositor e ao movimento estilístico da época em que a obra foi produzida, mais valorizada é sua performance no âmbito da música de concerto.

Esta ideia de “performance autêntica” da música encontra certa aproximação entre a performance musical e o gênero feminino proposta por Domenici (2013). A autora busca compreender as relações entre compositores e *performers* no meio erudito, apontando que a relação reflete a condição de “esposa fiel e modesta” do casamento burguês, onde a obediência ao texto, reificado como expressão da fidelidade ao compositor, assegura a este último a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do *performer*. Intérpretes alinhados a este entendimento, são encorajados a cultivar um tipo de virtuosismo em que a técnica é colocada a serviço da obra/compositor. Nesta, se faz fundamental o controle do intelecto sobre a emoção, um corpo disciplinado e domesticado, assim, “ao negar a sua corporeidade, a um só tempo assegura a respeitabilidade da sua performance e confirma a autoridade do compositor” (op. cit., p. 95).

Harnoncourt (1988), ao discorrer sobre os caminhos e crises pelos quais trilhou a “música séria” na contemporaneidade, aponta ao menos dois tipos de posicionamento diante da interpretação de músicas do passado, “um deles a transporta ao presente, e o outro tenta vê-la com os olhos da época em que foi concebida” (op. cit., p. 16). A primeira ele denomina de “natural”, “comum” e seria aquela que foi praticada ao longo dos séculos e vingou até meados do século XVIII na tradição clássica. Nesta perspectiva, interpretar músicas antigas consiste em atualizá-la e mesclá-la ao tempo presente, sendo imprescindível uma certa modernização de acordo com a concepção pessoal do intérprete, do contexto e da época vigente.

A segunda concepção, a chamada autêntica, é consideravelmente mais recente que a primeira, e data aproximadamente do início do século XX. Deste então, essa execução ‘autêntica’ da música histórica tem sido cada vez mais exigida, e importantes intérpretes pretendem fazer disso um ideal. Tenta-se fazer justiça à música antiga, recriando-a segundo o espírito do tempo em que foi concebida. Esta concepção com relação à música histórica – não trazê-la ao presente, mas recolocá-la no passado – é sintoma da ausência de uma música contemporânea realmente viva. A música de hoje [referindo-se a vanguarda da música séria: modernismo e pós-modernismo] não satisfaz nem o

músico nem o público, que, em sua maioria, a rejeita; e para preencher o vazio assim criado, nós voltamos a música histórica [...] não por motivos históricos, mas por que isso nos parece, hoje, o único caminho verdadeiro para executá-la de forma viva e digna (op. cit., p. 18-19).

Para o autor, em outros tempos nunca se sentira necessidade, na execução da música histórica, deste tipo de “autenticidade” que se exige hoje. Tal perspectiva é completamente estranha para os contextos em que a arte é viva, em que a arte é expressão essencial da espiritualidade e intelectualidade humana. Esta conexão da arte com a vida social se perdeu com a crise que a “música séria” enfrentou a partir do século XX, e uma das chaves desta mudança, segundo o autor, foi a Revolução Francesa. A partir da Revolução, o ensino de música torna-se cada vez mais institucionalizado, com um programa comum, fixo e universal, integrando o projeto político geral de uniformização da arte. “Esta revolução na educação musical foi tal forma radicalmente levada adiante que, em algumas décadas por toda Europa, os músicos passaram a ser formados pelo sistema de conservatório” (op. cit., p. 30). Fora desse sistema, a música de vanguarda sobrevive em um círculo altamente restrito, em guetos acadêmicos, separada do público e desconectada da sociedade. Enquanto isso, a maior parte dos músicos encontrou seu refúgio na música histórica. Trata-se, para o autor, não de uma crise da música, nem da arte em geral, mas um vazio espiritual e intelectual do nosso tempo. Um tempo que conduziu uma modificação radical na significação da música, tornou-se simples ornamento com função decorativa e “como ornamento ela tem que ser antes de tudo ‘bela’. Não deve de forma alguma perturbar ou assustar. [...] Daí a contradição: nos afastamos da arte atual por ser perturbadora, talvez pelo próprio fato de que a arte tenha que perturbar. [...] Assim, a arte – e a música em particular – se tornou um simples ornamento e nós nos voltamos para a música histórica, para a música antiga, uma vez que, nesta, encontramos a beleza e a harmonia tão almeçadas” (op. cit., p. 14).

Nós ‘fugimos’, isto é, tentamos refugiar-nos no passado desde que a unidade formada pela criação cultural e a vida deixou de existir. Então, o chamado ‘homem culto’ tenta salvar e trazer ao presente a parcela da herança cultural e musical dos últimos mil anos, que, pela primeira vez, tem a oportunidade de observar de forma abrangente. Nesta tentativa ele toma, contudo, apenas um ou dois aspectos do todo, que julga válidos e pensa

compreender. Esta é a maneira pela qual a música é feita e ouvida nos dias de hoje: nós isolamos, do conjunto da música dos últimos milênios, os componentes estéticos e, nesses, encontramos o nosso prazer. Utilizamos-nos apenas dos trechos que agradam aos nossos ouvidos, do que é ‘belo’; com isto, não percebemos que degradamos completamente a música. Não nos interessa absolutamente se estamos deixando de ouvir o conteúdo essencial desta música: procuramos apenas a beleza que talvez no complexo geral da obra ocupe um espaço bem pequeno (op. cit., p. 26).

Sverner relaciona-se à linhagem constituída no campo artístico e intelectual como a Grande Música Ocidental. Construída como universal, contrasta com todas as músicas de outros povos. Trata-se de um sistema sociocultural que imagina “um determinado tipo de ocidentalidade – aquele que exclui todas as “outras culturas” [...] e instala a Europa enquanto concerto das nações” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 77). Por oposição a Música Ocidental, emerge nesse sistema sociocultural as categorias “música folclórica”, tida como espécie de sobrevivência; e a “música popular”, percebida como domínio do mercado e da massificação. Ambas dotadas de “ocidentalidade apenas local-regional, no máximo nacional-estatal [...] e da falta de cultivo **tecno-lógico**: são elas, assim, músicas **nativas**, isto é, **não cultivadas**; e **regionais, nacionais**, quer dizer, não **universais**” (op. cit., p. 77, grifos do autor).

Até meados dos anos 1970, o interesse dos intérpretes da música histórica estava direcionado quase que exclusivamente a um grupo seletivo: compositores europeus, homens, brancos, da alta cultura. No entanto, a perspectiva de falência deste sistema musical e o súbito declínio de interesse do público na chamada “música de concerto” levou os agentes deste segmento a olhar para outras direções. Um dos caminhos foi o resgate de compositores locais, nacionais, em especial, aqueles que mesclaram elementos da “tradição clássica” com elementos da cultura local, em especial da “música folclórica” e da “música popular” – esta última, de acordo com Menezes Bastos (2013), desde o surgimento do fonógrafo, aspirante à “nova música universal”. Em sintonia com os ideais nacionais e a invenção dos Estados Nações, esse projeto ganhou apoio dos governos assim como maior empatia do público e, conseqüentemente, das mídias.

Em entrevista¹⁷⁰ a Wandrei Braga para o site ChiquinhaGonzaga.com, Sverner conta que, na década de 1970, começou um trabalho de resgate de compositores brasileiros esquecidos; foi quando gravou em 1977 a obra de Glauco Velásquez (1884-1914). Em seguida, seu produtor lhe sugeriu escolher músicas de salão brasileiras do século XIX para seu novo LP, que resultou nos álbuns “Pitoresco Musical” e “Saudades do Brasil”. Foi ao realizar pesquisas sobre as músicas de salão que Sverner conheceu algumas composições de Chiquinha Gonzaga, mas encontrou pouco material disponível. Então, soube que Edinha Diniz também estava pesquisando a história a Maestrina. Edinha recém iniciara a coleta para sua pesquisa que se tornaria nos próximos anos a principal biografia de Chiquinha Gonzaga. O trabalho de Edinha tornou-se um dos grandes marcos nos discursos sobre Chiquinha por reintroduzi-la no debate contemporâneo. Desde então, seu livro é referência fundamental para produção de CDs, livros, séries televisivas, pesquisas acadêmicas, etc. Nesta ocasião, Edinha apresentou a Sverner uma pasta com mais de duzentas partituras, a maioria delas inéditas, que faziam parte do seu acervo. Pode-se dizer que juntas, Diniz e Sverner contribuíram para colocar obra e a vida de Chiquinha Gonzaga no campo de saber da produção intelectual contemporânea: Sverner no campo da “música séria”; Diniz no campo literário e acadêmico. Poucos anos depois, com a produção da Minissérie de TV Globo exibida nacionalmente no ano de 1999 – cuja narrativa foi baseada no livro de Edinha – começa um virtuoso interesse na vida e da obra de Chiquinha Gonzaga, o que levou uma súbita explosão de produções dedicadas à compositora, como livros, discos, artigos acadêmicos, matérias jornalísticas, documentários, sites na internet. Pode-se dizer que a Minissérie introduz definitivamente Chiquinha no imaginário social brasileiro do século XXI, tornando-a amplamente conhecida em todos os cantos do Brasil. No meio musical, diversos artistas aproveitaram a “onda” de popularidade para gravar CDs dedicados integralmente à obra Chiquinha, como Leandro Braga (1999), Maria T. Madeira (1999), Thalita Peres (1999), Vianna e Madeira (1999), Marcus Viana (1999). Álbuns lançados anos antes, foram também relançados na ocasião, Rosária Gatti (1997), Olivia Hime (1998), Aldolfo (1983), bem como da própria Clara Sverner (1998).

No encarte do CD de Clara Sverner, “Atrahente” vem escrita com “h”, como forma de fazer referência ao modo de escrita do passado.

¹⁷⁰ Disponível em: <http://chiquinhagonzaga.com/wp/clara-sverner/>. Acesso em: 23 maio 2017.

A canção vem designada como “polca” e não como “choro”, ou seja, a intérprete prefere manter a designação original de quando a música foi editada pela primeira vez, ainda que tenha sido reclassificado posteriormente tanto por Chiquinha como por intérpretes e autores que a sucederam. O mesmo procedimento adota com as demais músicas do álbum, as quais vem denominadas como habaneira, tango brasileiro, valsa, mazurca, maxixe, dobrado, etc. Dentre estas, nenhuma designada como choro. Ao lado de cada gênero musical, consta a data de estreia das composições.

Em relação a forma, a intérprete mantém a indicação da partitura de 1877, repetindo a seção A no início e no fechamento da música. No penúltimo compasso da introdução (compasso nº4), um tempo é suprimido, tanto na primeira apresentação como na sua reexposição ao final da seção B (intro’). Ao final da seção C, a introdução não repete, retomando direto para o tema principal. Para efetuar este retorno sem a introdução, Sverner faz uma adaptação à partitura original, a mesma que consta no manuscrito que foi alterado com uma tira de papel (com casa 1 e casa 2), o qual apontei anteriormente.

A melodia e o acompanhamento são executados conforme notados pela compositora na partitura para piano. Não há alterações de ordem melódica (ornamentos, apojaturas, acréscimo de notas), nem rítmica (sincopas, antecipação ou atraso no tempo forte), tampouco alterações nos tempos das colcheias (por exemplo, a transformação duas colcheias em uma colcheia pontuada e fusa). Um recurso usado com frequência pela intérprete é o rubato (aceleração e desaceleração ligeira do tempo em um trecho curto). O lirismo da interpretação fica bastante evidente nas passagens das fermatas. Sverner revela nitidamente um estilo romântico na interpretação do repertório de Chiquinha. Essa característica se apresenta não apenas na interpretação da Atraente, mas todas as gravações do álbum. Um elemento utilizado pela intérprete, e que não consta na partitura, é a variação frequente na dinâmica (forte, piano, crescendo, diminuindo), utilizada para criar contrastes entre as seções e subseções. O andamento geral da interpretação está próximo um moderatto (90 a 100 bpm). Na seção C o andamento é mais rápido, próximo ao allegretto (110 bpm). Ao reapresentar o tema principal, o andamento inicial é retomado. Na última exposição da seção A, a intérprete intensifica ainda mais o uso de rubatos e dinâmicas como forma de criar maior contraste entre as repetições.

Figura 36 – estrutura formal da gravação de Clara Sverner. Legenda: rall. (ralentando); a.t. (a tempo); accel. (acelerando); f (forte); p (piano); mp (meio piano).

SEÇÃO	INTRO				A				A				B			
	a1	a2	a1	a2"	a1	a2	a1	a2"	a1	a2	a1	a2"	b1	b2	b1"	intro"
Subseções	intro				a1	a2	a1	a2"	a1	a2	a1	a2"	b1	b2	b1"	37-41
Comp. por subseções	1-5				5-8	9-13	13-16	17-21	5-8	9-13	13-16	17-22	22-26	26-30	30-37	37-41
Variação de dinâmica	f				p	mp	p	mp	f	p	mp	f	p	mp	f	f
Variação de tempo	moderato				rall. a.t.	rall. a.t.	rall. a.t.	rall. a.t.	accel. rall.	accel. a.t.	accel. a.t.	accel. rall.	accel. a.t.	accel. a.t.	a.t.	a.t.

A				C				C					
a1	a2	a1	a2"	c1	c2	c1	c2"	c1	c2	c1	c2	c1	c2"
(41)6-8	9-13	13-16	17-20(42)	42-46	47-50	51-54	54-58	42-46	47-50	51-54	47-50	51-54	54-58
p	mp	p	f	f	mp	f	mp	f	mp	f	mp	f	p
rall. a.t.	rall. a.t.	rall. a.t.	allegretto	accel.	accel. a.t.	accel.							

A				A			
a1	a2	a1	a2"	a1	a2	a1	a2"
(5)6-8	9-13	13-16	17-21	6-8	9-13	13-16	17-22
p	mp	p	mp	f	p	mp	p
moderato	rall. a.t.	rall. a.t.	rall. a.t.	rall.	rall.	a.t.	a.t.

Embora Sverner tenha se voltado para a obra de Chiquinha Gonzaga por buscar músicas de salão do século XIX, a execução é pouco convidativa à dança ou outra forma de expressão corporal pelos ouvintes, uma vez que remete pouco ao swing típico da polca e tampouco das rodas populares de choro. O uso constante de rubatos afasta da dança, uma vez que a pulsação rítmica é constantemente suspensa. Apesar da música ter um caráter alegre, a performance induz a uma escuta mais introspectiva, atenta as nuances interpretativas, ao estilo mesmo das salas de concerto. Nota-se a busca por uma execução fidedigna aos elementos apresentados na partitura e onde os corpos não são convidados a entrar em cena. Uma matéria sobre o primeiro disco da intérprete, escrita por José Ramos Tinhorão para o *Jornal do Brasil*, também indica algo neste sentido em sua avaliação sobre o caráter geral do disco.

Mais do que a escolha do repertório, porém, o grande mérito de Clara Sverner foi o de, pela primeira vez, realizar em relação às músicas de Chiquinha Gonzaga um trabalho semelhante ao de Artur Moreira Lima na redescoberta de um clássico brasileiro, Ernesto Nazareth (aliás só ausente dos programas das salas de concertos em face das espécie de complexo de inferioridade das elites indígenas, ainda voltadas para a “grande música europeia”). É verdade que, para essa interpretação que tem valor de uma “reinterpretação”, a pianista Clara Sverner (tal como Artur Moreira Lima fez com Nazareth) tomou a liberdade de abrandar o ritmo das composições de Chiquinha, preferindo *arredondar-lhe* a melodia através da acentuação do seu caráter romântico, o que leva a surpreender na valsa sentimental *Plangente*, uns longes de Chopin adaptado ao derramado gosto mestiço tropical. O que poderia ser uma traição, no entanto, revela-se sob os dedos seguros e bom gosto de Clara Sverner uma descoberta sensacional de valores escondidos na música produzida despretensiosamente por Chiquinha Gonzaga para o consumo de partituras e números de teatro.¹⁷¹

¹⁷¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 julho 1980, ed. 00109, p. 7, caderno B. Título: “Clara Sverner mostra (com classe) a beleza do piano de Chiquinha

Pode-se dizer que o caráter descrito por Tinhorão se mantém em 1998, quando a artista relançou o material com composições de Chiquinha em um único CD. Sverner não parece mesmo buscar inspiração nas performances dos músicos populares para este tipo repertório, mas sim inserir sua marca, visando aproximações entre o repertório e o estilo concertístico que é intrínseco a sua formação. Em uma entrevista realizada com Clara Sverner, sobre a parceria dela com o saxofonista Paulo Moura – compositor e instrumentista renomado no choro, samba e jazz –, a artista comenta sobre sua relação com o repertório popular.

Os primeiros encontros, os primeiros concertos, o primeiro disco foi mais voltado para minha formação clássica e Paulo se entusiasmou com isso e tinha experiência para me seguir. Tocamos Villa-Lobos, Jaques Ibert, clássicos mesmo. E começamos, aos poucos, colocar uma pecinha de Eduardo Souto. Como eu já tinha uma experiência com Chiquinha e Eduardo, eu tinha uma certa ginga com esse popular, ainda não tinha chegado ao Pixinguinha com ele. Obviamente Paulo foi me passando algumas sincopes que eu poderia resolvê-las de uma maneira mais para o popular. [...] Ele sempre me dizia algumas coisas, mas eu não concordava, sempre tínhamos nossas pequenas discussões. Ele dizia: “olha no popular, o pianista fica com a mão assim”. Mas eu não fico, eu acredito numa coisa mais melódica, essa é a minha marca. Se eu for fazer assim, estou imitando um pianista popular. [...] Aprendi coisas preciosas com ele nas músicas de Pixinguinha. [...] A síncope realmente mais acentuada. Isso fomos fazendo nos ensaio. Nos corrigindo, nos aperfeiçoando.¹⁷²

Ao olhar para a música como discurso – ou seja, a interpretação de Sverner – e os discursos sobre música, revela-se mais nitidamente o estranhamento apontado de início: por razões diversas, Chiquinha e a sala de concerto parecem não combinar. Ao menos, não se trata de uma associação espontânea. É preciso efetuar ajustes, adequações,

Gonzaga”. Autoria: Autor: J. R. Tinhorão. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/10481. Acesso em: 11 maio 2018.

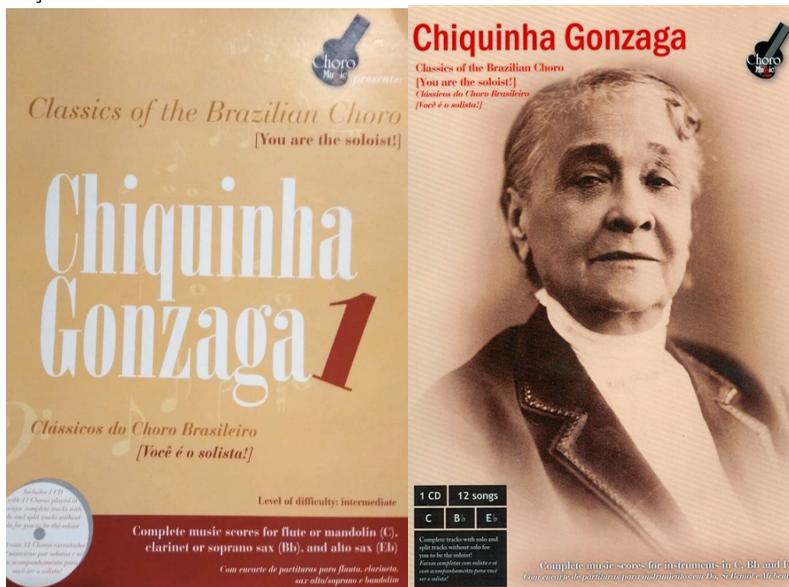
¹⁷² Título: “Clara Sverner depoimento sobre Paulo Moura”. Disponível em: <https://youtu.be/2jXLI02VyV8> (parte1). https://youtu.be/4otb_TVX3js (parte2). Acesso em: 16 maio 2018.

adaptações que resolvam o que pode soar como uma artificialidade. É isso que Sverner propõe, a sua maneira, neste empreendimento.

2.5 “CLÁSSICOS DO CHORO BRASILEIRO”

Deste o início da década de 2000 até os dias atuais a Global Choro Music Corporation dos Estados Unidos em parceria com a Global Choro Music Brasil Produções Artísticas Ltda do Brasil vêm lançando diversos songbooks em edição bilingue (inglês e português) ao estilo play-along, intitulados “Clássicos do Choro Brasileiro [Você é o solista!]”, entre eles Ernesto Nazareth (três volumes), Jacob do Bandolim (dois volumes), Severino Araújo (um volume), Joaquim Callado (um volume), Pixinguinha (um volume), Zequinha de Abreu (um volume), Altamiro Carrilho (um volume), Benedito Lacerda (um volume) e Chiquinha Gonzaga (um volume).

Figura 37 - capa de “Clássicos do Choro Brasileiro”. À esquerda, a 1ª edição. À direita, a 2ª edição.



Os livros play-along são bastante difundidos nos Estados Unidos. No início, eram voltados para o repertório erudito e para o jazz, mas, aos poucos, expandiram-se para musicalidades diversas dos

Estados Unidos e do mundo. Em suma, tratam-se de livros-CDs elaborados de forma didática, com partituras, áudios, instruções e contextualizações para que o leitor-intérprete possa tocar junto com gravações realizadas por músicos experientes naquele repertório, constituindo uma referência de como tocar aquele tipo de música. Em geral, os play-along permitem que o áudio reproduza só o acompanhamento e, com isso, o leitor pode ser o solista do grupo. Ou, ao contrário, reproduzir apenas o solo para que o leitor faça o acompanhamento.

A série “Clássicos do Choro Brasileiro”, tem singular valor por constituir em uma espécie de material didático e explicativo, aponta para aquilo que seria uma provável teoria nativa, uma síntese do que pode ser considerado mais representativo no universo do choro. No caso do volume dedicado à Chiquinha Gonzaga, o material pode revelar uma parte daquilo que foi absorvido da produção da maestrina por este segmento da música e as formas como se efetuou essa absorção. Além disso, a série de choros em questão visa constituir a imagem do choro e um ideal de música brasileira não apenas em território nacional, mas também para o exterior e do exterior, uma vez o que o material é produzido e editado também fora do país. Menezes Bastos argumenta que a música popular brasileira constitui um universo dialógico crucial através do qual a sociedade conversa sobre si, negociando armistícios e os destinos do país. Para o autor,

O Brasil tem duas grandes faces – uma com que olha para dentro de si, para o interior; outra com a qual, mantendo-se ele mesmo, contempla o mundo, o estrangeiro o exterior. A primeira o constitui com um vasto continente formado por miríades de instâncias particulares – locais, regionais – tidas como paroquiais. A segundo o constrói como integrante do concerto das nações, da civilização (MENEZES BASTOS, 2007, p. 19).

Neste sentido, a série “Clássicos do Choro Brasileiro” coloca o choro como um “gênero musical nacional dialogante com o exterior” (op. cit., p. 20), um gênero com potencial diplomático, caracteristicamente brasileiro, que pode ser compreendido “dentro de uma moldura inter-nacional, cujos nexos tem pertinência simultaneamente locais, regionais, nacionais e globais” (op. cit., p. 20). Os volumes manifestam nas suas primeiras páginas um desejo, em primeiro lugar, “fazer com que o Choro brasileiro seja divulgado, conhecido e executado no mundo todo” (CLASSICOS DO CHORO

BRASILEIRO, 2007, p. 6) e, em segundo lugar, uma preocupação com as lacunas da história escrita do choro. Note que a palavra “Choro” aparece no volume sempre escrita com a inicial em letra maiúscula, uma forma de reivindicar um lugar diferenciado, para além de mero um gênero musical, mas uma área de saber, um ramo de conhecimento estabelecido e institucionalizado. De acordo com o produtor e diretor Daniel Dalarossa,

O Choro tem uma tradição oral muito forte, na qual a música executada (e não escrita) é passada de um músico a outro. Para dificultar ainda mais, de uma forma geral a edição de partituras de Choro sempre foi muito precária no Brasil. Tem sido prática comum entre os músicos do Choro (Chorões) simplesmente memorizar a música ouvida em uma roda de Choro ou gravação, passando a tocá-la daquela forma ou, às vezes, introduzindo adaptações nas versões por eles ouvidas. Outros escrevem o que ouviram em partituras e utilizam o que escreveram como referência. O grande problema disso é que, via de regra, a partitura gerada acaba não correspondendo ao material originalmente criado pelo autor, por ter sido escrita a partir da interpretação dada por um determinado músico. Pessoalmente, posso dizer que utilizei esse recurso nos anos 70, só vindo a descobrir que estava tocando vários Choros de forma “errada” (ou de maneira diferente daquela originalmente escrita pelo autor) vinte anos depois, quando finalmente tive acesso às respectivas partituras originais (CLASSICOS DO CHORO BRASILEIRO, 2007, p. 7).

Desta narrativa, vários aspectos podem ser destacados. A valorização da escrita musical, como forma menos sujeita a equívoco no processo de transmissão de conhecimento e saberes, em detrimento da oralidade que, por uma suposta maior dinamicidade, é considerada um meio arriscado e, porque não, indesejado para a noção de preservação que os autores estão propondo. Por outro lado, sabemos que toda forma de escrita, assim como a musical, é extremamente limitada, sendo impossível registrar inúmeros aspectos da comunicação discursiva. Portanto, a prerrogativa dos autores deve ser relativizada. Em lugar da dinamicidade e da transformação, os autores propõem uma retomada a partir da perspectiva do resgate, ou seja, interessa mais apontar como música foi concebida pelos compositores na época de sua criação do que

os diversos sentidos, adaptações e atualizações que as composições sofreram com o passar do tempo. Por esta razão os autores da coleção advertem que as partituras foram compiladas e adaptadas a partir dos manuscritos ou primeiras edições de Chiquinha Gonzaga, e o princípio fundamental foi preservar todos os detalhes encontrados nos manuscritos originais ou mais confiáveis. Nota-se que esta concepção de arte dialoga intensamente com a “noção de autenticidade” cultivada pela “música séria” discutida no tópico anterior.

No tocante a interpretação musical, ou seja, a execução, os autores advertem que os solistas não precisam necessariamente seguir a partitura em todos os seus detalhes, pois isto faz parte do espírito do Choro.

O Chorão interpreta um dado Choro, utilizando ornamentos (trilos e mordentes são muito comuns) previamente inseridos na frase musical, ou cria frases de acordo com sua personalidade, ensaiando tudo isso previamente. O Chorão também pode simplesmente improvisar, criando frases não existentes na partitura original (op. cit., p. 18).

Por esta razão, os solistas que gravaram as faixas de referência para esta coleção foram orientados a

executar cada parte do Choro em questão seguindo a partitura o mais próximo possível na primeira vez que tocaram e, na repetição, dar sua própria interpretação (que inclui ou não improvisação). Se uma dada parte não se repetiu, então, os solistas deste álbum ficaram liberados para executá-la da forma como bem entendessem (op. cit., p. 18).

Com tais esclarecimentos, as narrativas textuais que acompanham o material procuram colocar a escrita e a performance em instâncias diferentes. Enquanto a escrita precisa ser o mais “autêntica” possível, a performance musical é apresentada como um espaço de maior flexibilidade, onde certas atualizações são permitidas e os intérpretes tem algum espaço para colocar suas concepções estéticas e seu estilo. Este é um dos aspectos de diferenciação frequentemente acionado nos discursos dos chorões quando visam estabelecer alteridade com a “música de concerto”, a qual exige que a interpretação também seja “autêntica”. Por outro lado, o lugar das atualizações é bastante delimitado na proposta do livro. Em primeiro lugar é preciso mostrar aquilo que seria o “tema original” e, uma vez feito isso, abre-se a possibilidade para reinvenções nas repetições das seções, ou seja, os chamados “improvisos”. Trata-se de uma concepção de performance

musical que dialoga com aquilo que marcou as práticas jazzísticas norte-americanas. Nesta última, o tema “original” da música é apresentado no início da performance e, em seguida, abre-se para inúmeros improvisos sobre a sequência harmônica, criando novas sequências melódicas que não precisam necessariamente remeter à melodia original. No caso do choro, esse improviso se dá de outra maneira, menos pela criação de sequências melódicas e muito mais pela adição de ornamentações, breques, contracantos e outros fraseados à melodia.

Posto isto em relação ao discurso textual, vejamos agora como opera o discurso musical no volume de Chiquinha Gonzaga da coleção “Clássicos do Choro Brasileiro”. Lançado em 2007, conta com doze músicas da maestrina.¹⁷³ A “Atraente” é a primeira música do livro. De fato, guarda bastante elementos em comum com a edição original para piano de 1877 como, por exemplo, a introdução em sua versão completa (sem cortes), assim como a variação em saltos em oitava na rerepresentação da introdução ao final da seção B. Permanecem também as indicações de expressividade, as fermatas, os sinais de repetição, assim como ligaduras de frases, esta última, com ligeiras modificações nos compasso n° 44 e 52 e a inserção de uma ligadura onde não havia no compasso n° 42. O livro opta pela designação “polka” para identificar o gênero musical desta canção. As demais partituras do livro também aparecem intituladas também “polka”, “habaneira”, “Brazilian Tango”, “Sentimental Waltz”, “Brazilian Polka”. A única com o termo “choro” é a partitura “Te amo”, designada por “Polka-Choro”. Todas as partituras estão cifradas, trazem indicação de andamento (no caso da Atraente é de 90bpm), apresentam a estrutura formal da música logo abaixo do título e estão transpostas para instrumentos em Dó, Si bemol e Mi bemol.

¹⁷³ As demais composições da coleção Chiquinha Gonzaga são: Catita; Cubanita; Corta-Jaca; Lua Branca; Não insistas, Rapariga!; Ó abre alas; Plangente; Passos no Choro; Sultana; Te amo; A Corte na Roça.

Figura 38 – Atraente em “Clássicos do Choro Brasileiro” para instrumentos em Sib. 174

Atraente
(Attractive)
Polka

CD tracks 1&14
Form: Intro AA B A CC Intro AA
Francisca Gonzaga
1877

♩ = c. 90

A A dim A A dim A A dim A7 A13

Brillante

A7 A7/C# A7/E D D/F# D F6 A/E

Con gusto

E7/G# A7 A7/C# A7 A7 A7/C# A7/E

Espressivo

D D7/A G Gm6/Bb D/A E7 A7/C# D D/A

D A13 D F#7(b9)/A# F#7(b9)

Fine *Grazioso*

Bm Bm/D Fdim A/E E7/G# A A/E

40

(C) Copyright of the author in public domain. (C) Copyright do autor em domínio público.
This arrangement and adaptation: (C) Copyright 2007 Global Choro Music (USA) and Global Choro Music Brasil Produções Artísticas Ltda (Brasil)
Este arranjo e adaptação: (C) Copyright 2007 Global Choro Music Corporation (EUA) e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas Ltda (Brasil)
All rights reserved. International copyright secured. Todos os direitos reservados. www.ChoroMusic.com

174 Direitos de imagem cedidos ao autor pela Global Choro Music, via formulário eletrônico do site <http://www.choromusic.com.br>, em 29 out 2018.

A F#7(b9)/A# F#7(b9) F#7/C# Bm Bm/D F dim A/E
 30

E7/G# A A dim A A dim A A dim
 36

A7 A7 A7 D G G/B C6
 41 *D.S. al Trio*

D7 D7/A G G/B Gm/Bb D/A D A7/C# A7/E
 45

D7 G G/B C6 D7 D7/A
 50

G G/D G F dim C/E Cm/Eb G/D D7/F# G
 54 *D.C. al Fine*

41

Fonte: Clássicos do Choro Brasileiro (2007)

É curioso que esta primeira edição em partitura da “Atraente” tenha sido inspirada na versão para piano de 1877 e não na versão de 1932 feita para a série de choros intitulada “Alma Brasileira” ou em outras edições mais próximas ao universo da música popular. “Alma Brasileira” está mais adaptada ao universo dos chorões, editada em uma época em que o termo choro começa se consolidar enquanto gênero musical, assim como foi publicada em um momento em que a maestrina já possuía uma larga experiência e uma trajetória de sucesso e consagração neste meio. Diferente da primeira edição que, além de se tratar de uma composição de uma novata, Chiquinha recém havia ingressado no grupo de choro de Callado.

Entretanto, na segunda edição da coleção “Clássicos do Choro Brasileiro”, lançada em 2018, há uma mudança radical na partitura “Atraente”, a ponto de não parecer mais a mesma publicação. Não há referência ao gênero “polka” como na primeira edição, sendo classificada deliberadamente como “choro”. Já em relação às outras composições do álbum, muitas foram também reclassificadas como “choro”, enquanto que outras mantiveram o termo original.

Tabela 8 - comparação da classificação dos gêneros musicais na 1ª e 2ª edição de Clássicos do Choro Brasileiro.

Composições	Clássicos do Choro Brasileiro. Vol.1	
	1ª edição (2007)	2ª edição (2018)
Atraente	Polka	Choro
Catita	Polka	Choro
Cubanita	Habanera	Habanera
Gaúcho	Brazilian Tango	Choro
Lua Branca	Song	Canção
Não insista, Rapariga!	Polka	Choro
Ó abre alas	Carnival March	Carnival March
Plangente	Sentimental Waltz	Sentimental Waltz
Passos no Choro	Brazilian Polka	Choro
Sultana	Polka	Polka
Te amo	Polka-Choro	Choro
A corte na Roça	Romantic ballad	Romantic ballad

Ao comparar a 1ª e a 2ª edição de “Clássicos do Choro Brasileiro”, observa-se que aquilo que alguns autores denominaram como “confusão terminológica” (VERZONI, 2000) ou “inconclusão substantiva” (SANDRONI, 2001) nas primeiras décadas do século XX, constitui uma regularidade que vigora também nas primeiras décadas do

século XXI. Na introdução do livro, o material didático tenta contextualizar ao leitor o motivo da mudança em relação aos termos originais grafados por Chiquinha Gonzaga, dando ao leitor três distintas explicações:

[1] Batista descreve que, em meados do século XX, os subtítulos ‘Polca’ e ‘Tango’ foram substituídos por ‘Choro’, não tendo mais sido utilizados para designar um gênero musical brasileiro. [2] Alexandre Dias, pianista e pesquisador de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, também esclarece dizendo que ‘isso ocorreu provavelmente por razões de marketing, já que ‘Polca’ poderia ser considerada ultrapassada’. [3] Outro motivo é que os compositores da época evitavam chamar suas composições de Choro, devido ao preconceito da sociedade da época contra esse gênero musical (op. cit., 2018, p. 13).

Nota-se que os três argumentos oferecem justificativas extramusicais como fator de classificação para a época. Entretanto, o material não esclarece ao leitor as razões da diferença nos tempos de hoje da primeira para a segunda edição do mesmo livro. Na segunda edição, a composição “Sultana” não foi convertida a “Choro” como aconteceu as demais polcas. Diferente do que aconteceu em “Alma Brasileira”, quando a composição foi reclassificada pela própria compositora, junto com as demais. O que torna “Sultana” tão singular para não ser classificada como “Choro” pelo livro “Clássicos do Choro Brasileiro”? E por que, nas primeiras décadas do século XXI uma mesma publicação ora usa um termo e ora usa outro para as mesmas composições, como parecia acontecer no início do século XX? Nesta “dança” dos termos, as trocas acontecem de modo a sugerir que o procedimento não implica em mudanças significativas para a sonoridade geral da composição assim como para a interpretação, ou seja, como se chamar de “polca” ou “choro”, no fim da contas, resulta musicalmente no mesmo. Assim, ao comparar edição “Alma Brasileira” com “Clássicos do Choro Brasileiro” é possível notar a permanência de certas regularidades e contradições em relação a classificação dos gêneros musicais. Aquilo que foi denominado como “confusão terminológica” permanece no século XXI, uma vez os motivos e as implicações das escolhas são pouco esclarecidos. Entretanto, assim como sugeri em “Alma Brasileira”, acredito que o procedimento implica em algo mais do que a mera substituição de um termo pelo outro e que a

decisão não é regida unicamente por fatores extramusicais (estratégia de marketing, questões políticas ou sociais).

Por exemplo, na segunda edição de “Clássicos do Choro Brasileiro”, outras mudanças acompanham a mudança terminológica de “polca” para “choro”. Todas as melodias vêm acompanhadas por arranjos para linha baixo (em geral executada por violão de 7 cordas), notado em uma pauta separada na clave de fá. A única que destoa é a “Atraente”, cuja partitura está arranjada para flauta (melodia) e saxofone (contracanto). O arranjo para saxofone é uma transcrição adaptada da interpretação de Pixinguinha para o disco que gravou com Benedito Lacerda na década de 1940 pela RCA Victor.¹⁷⁵ A “Atraente”, classificada pelos artistas como “choro”, figura no lado B do disco, enquanto que o lado A está destinado ao lundu “Yaô”, esta última, composição de Pixinguinha e Gastão Viana.

As gravações feitas pelos músicos se tornaram referências tão importante no meio do choro que serviram para elaboração de um livro de partitura e áudio organizado em dois volumes, denominado “Choro Duetos – Pixinguinha & Benedito Lacerda”, de autoria de Sève e Ganc (2010). Neste material, a melodia da flauta e os contrapontos criados por Pixinguinha foram transcritos para serem estudados e praticados em diversas formações instrumentais. O prefácio deste livro, de autora de Sérgio Cabral, situa a importância das gravações com a seguinte nota:

Em seguida, [Pixinguinha] entregou-se inteiramente ao saxofone, estabeleceu a dupla com Benedito Lacerda – e, graças a ela, os brasileiros ganharam alguns dos melhores discos instrumentais da história – e criou no saxofone os contrapontos que o imortalizaram definitivamente. Toda vez que me refiro a esse momento, lembro-me de uma entrevista imaginária do professor da Escola Nacional de Música, Brasília Itiberê, em que

¹⁷⁵ A gravação de B. Lacerda e Pixinguinha está disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/pas_mus/1048839.mp3. Acesso em 22 maio 2017. O disco físico está disponível na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, CDD 784.500981, Localização Original 264,12 – Música. Também há um exemplar disponível no Museu da Imagem e do Som. Seção Arquivo Sonoro. Coleção Jacob do Bandolim. Sem título. Código: JB_00734. Patrimônio: 3834. Localização: Lapa, Sala 406, PO 02, PR 14, ESC 317.

responde assim a um aluno que queria saber quais foram os seus mestres em fuga e contraponto: – Bach e Pixinguinha (CABRAL, 2010).

As gravações feitas por Pixinguinha e Lacerda também foram transcritas por Almir Chediak para publicação dos Songbooks “Choro” vol. 1, 2 e 3. Consistiram temas centrais de trabalhos acadêmicos, como a dissertação de José Reis Geus (2009), intitulada “Pixinguinha e Dino de Sete Cordas: reflexões sobre improvisações no choro”; e estudo de Alexandre Caldi (1999), intitulado “Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda – primeiras reflexões”.

Pixinguinha é aclamado como a figura central na consolidação do choro como um gênero musical caracteristicamente brasileiro por sua atuação como compositor, arranjador e intérprete. Uma frase célebre de Ary Vasconcelos é frequentemente acionada quando os chorões discursam sobre a importância do choro na música brasileira: “Se você tem quinze volumes para falar de toda música brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido. Escreva depressa: ‘Pixinguinha’” (VASCONCELOS, 1964, p. 84). Dito de outro modo, a atuação de Pixinguinha foi tomada como marco referencial no universo do choro por consolidar e instituir alguns procedimentos estilísticos que teriam sido amplamente difundidos entre os chorões como: esquemas harmônicos, formação instrumental, procedimentos de improvisação e contracanto, forma de execução da síncope. Pixinguinha tornou-se referência para constituição de uma espécie “escola de choro”, instituiu-se a partir dele uma linhagem que foi determinante tanto para formação de novos instrumentistas como para o processo de sistematização do estudo do choro.

Portanto, ao inserir o arranjo de Pixinguinha na segunda edição de “Clássicos do Choro”, se agrega um potencial valor simbólico, tanto à composição de Chiquinha Gonzaga como ao material como um todo. Fica um tanto insustentável chamar de “polca” uma partitura com um arranjo de Pixinguinha, o “rei do choro”. Se na primeira edição havia algo de “polca” – sob o guarda-chuva maior de “Choros”, conforme o título do livro – na segunda edição, definitivamente, a polca abandona a cena.

No arranjo para a Atraente, Pixinguinha faz uso de diferentes recursos para acompanhar a melodia principal. Na seção A predominam movimentos paralelos e frases que complementam ou que prolongam a melodia quando esta executa notas mais longas ou pausas. Interessante

observar que na gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda para RCA Victor, cada vez que a seção A é repetida, Pixinguinha toca de modo ligeiramente diferente, seja mudando algumas notas, omitindo outras, ou adicionando notas onde na primeira vez não havia. Na seção B, predomina uma espécie de um acompanhamento contrapontístico, ou seja, a segunda voz acompanha o movimento da melodia principal em sentido oposto, ou se movimenta enquanto a melodia permanece na mesma nota. Na seção C, prevalece um acompanhamento ao estilo homofônico, priorizando as fundamentais e terças dos acordes, as quais, somadas a uma métrica mais regular e acentuação dos tempos fortes, funciona como uma marcação rítmico-harmônica.

Além do contracanto de Pixinguinha e da substituição do termo “polca” por “choro”, na segunda edição de “Clássicos do Choro Brasileiro” a partitura “Atraente” apresenta outras modificações em relação a primeira edição. A tonalidade, antes adaptada para instrumentos transpositores, agora está Fá maior, tonalidade original da composição. Foram removidas todas as ligaduras de frase (compassos n. 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 25, 25, 30, 41, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54), os sinais de dinâmica (<) nas seções B e C (compassos n. 23, 24, 25, 26, 43, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54), a fermata no compasso n. 14, assim como as indicações de expressividade brillante (compasso n. 1), con gusto (compasso n. 7), expressivo (compasso n. 11). Entre os dois pentagramas, foram inseridas marcações rítmicas nas cifras (compassos n. 9, 13, 21, 26, 37, 42, 45, 53, 54). Também inseriu-se uma sequência de fermatas na entrada do tema principal (compasso n. 5 e 21). A forma da canção, indicada no canto superior esquerdo não é a mesma em relação a disposição das seções e repetições, contendo até mesmo uma nova seção intitulada “coda”. Parece não vigorar mais na segunda edição a perspectiva historiográfica em manter a grafia o mais fiel possível às indicações fornecidas originalmente pela compositora. O próprio parágrafo que alertava à essa característica na página sete da primeira edição foi removido na segunda edição, assim com a maior parte do texto introdutório foi modificado em grande parte. De fato, as modificações são tamanhas que é problemático designar de 1ª e 2ª edições materiais com características tão distintas. No caso de edições revisadas e/ou ampliada, espera-se dos autores e editores ao menos uma nota explicativa sobre as alterações e suas razões, o que não acontece neste caso.

Figura 39 - 2ª edição da partitura Atraente em "Clássicos do Choro Brasileiro"¹⁷⁶

C

Atraente
(Attractive)
Choro

CD tracks 1 & 14 & 15 & 16
Form: Intro AA B Intro A CC Intro A Coda
♩ = 90

Francisca Gonzaga
1877
Tenor sax arrangement by Pixinguinha

Flute Bva

Tenor sax

C7 C7/E C7/G F F/A F Fm/A♭ C/G

G7/B C7 C7/E C7 C7 C7/E C7/G

F F7/C B♭ B♭m6/D♭ F/C G7 C7/E F F/C

1. F C7(13) 2. B F *grazioso* A7(b9)/C# A7(b9)/E Dm

© Copyright 2007-2018 Global Choro Music Brasil (www.ChoroMusic.com.br)

18

¹⁷⁶ Direitos de imagem cedidos ao autor pela Global Choro Music, via formulário eletrônico do site <http://www.choromusic.com.br>, em 29 out 2018.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six systems of music. Each system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line and chord diagrams. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords such as Dm/F, Ab, C/G, G7/B, C, C/G, C, A7(b9)/C#, A7(b9)/E, Dm, Dm/F, C/G, G7/B, F, Bb, Bb/D, Cm, F7, F7/C, Bb, Bb/D, Db, F/C, F, C7/E, C7/G, F7, Bb, Bb/F, Bb, Bb/Ab, Eb/G, Ebm/Gb, Bb/F, F7/A, Bb, Bb, and F. There are also dynamic markings like 'D.C. al 1' and 'D.C. al 2', and a 'Coda' section. A page number '19' is located at the bottom center of the page.

Observa-se, com isso, que as duas edições da coleção “Clássicos do Choro Brasileiro” oscilam entre uma forma mais “dinâmica” ou “espontânea” de conceber a música de Chiquinha Gonzaga e uma perspectiva historiográfica. Ao mesmo tempo em que faz uso de elementos como gravações, cifras, arranjos de Pixinguinha, improvisos, resgatam também ideias e concepções da época em que a música foi composta.

Em relação a gravação que acompanha o livro, as duas edições apresentam características bem distintas. Na primeira edição a melodia é executada por um sax tenor. Não há alterações na melodia, como ornamentações, apojaturas, notas de passagem, improvisos. No entanto, é possível observar sutis alterações de ordem rítmica. Os interpretes fazem subdivisões diferentes das que estão escritas, optando por antecipações ou atrasos de modo a, com isso, produzir o swing característico do choro moderno.

Na segunda edição, a melodia é executada por uma flauta e o contracanto por um sax tenor. Nesta, os improvisos são frequentes, especialmente nas repetições das seções. A interpretação apresenta muitas características em comum àquelas feitas por Benedito Lacerda e Pixinguinha mencionadas anteriormente, consistindo em praticamente uma compilação das ideias destes artistas. Se a partitura foi inspirada no Duo, pode-se dizer que o arranjo da gravação foi ainda mais longe neste aspecto, a impressão é que se ouve o próprio Lacerda e Pixinguinha. O CD da segunda edição ganhou mais faixas. Para cada música foi gerada uma versão sem o cavaquinho e uma sem o violão de 6 cordas, para que os músicos destes instrumentos possam praticar também. É possível retirar o violão de 7 cordas alterando o botão "balanço" do aparelho de som. Com relação aos demais instrumentos da gravação que fazem o acompanhamento para a melodia, trata-se, de acordo com editores, da

a formação que se consagrou com o tempo, ou seja: violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho e pandeiro. Existem muitas outras formações que foram e ainda são utilizadas nos Regionais de Choro, que incluem, na harmonia, instrumentos como o banjo, o bandolim, o baixo elétrico, ou um segundo violão de seis cordas, bem como outras diferentes combinações de instrumentos de percussão (o tamborim e o chocalho são bons exemplos). Preferimos, no entanto, ser fiéis à formação que inicialmente surgiu no começo do século XX com a introdução violão de 7 cordas, que acabou se consagrando nos

anos seguintes (CLASSICOS DO CHORO BRASILEIRO, 2007, p. 8).

Nas duas edições, o violão de 7 cordas faz a linha do baixo, o violão de 6 cordas e o cavaquinho a base harmônica e o pandeiro a levada rítmica característica do choro e do samba. A base é suspensa (os chamados breques) na introdução (compassos n° 1-4; n° 37-40), nas entradas do tema principal (compassos n° 5, 13, 21 e 41) e nas entradas do tema da seção C (compassos n° 42, 50). A função dos instrumentos do regional é fazer uma espécie de fundo (também chamado de base, cama, cozinha) para melodia reinar. Esta base não está grafada em partitura, via de regra, costuma-se grafar apenas a melodia nas edições de música popular. São raras as edições em que os instrumentos da base aparecem grafados. Supõe-se que os músicos das rodas de choro saberão como executar suas partes a partir da cifra e dos demais elementos disponíveis em partitura. A partitura pode ser inútil para muitos instrumentistas do grupo regional que, em geral, preferem mesmo é tocar “de ouvido”. Como são raros os registros em partitura destes instrumentos, a transmissão de saberes se dá muito mais pela oralidade e pela audição musical, as performances e gravações de outros intérpretes constituindo uma referência maior do que as partituras ou outros registros escritos (livros, métodos, tratados) para tais instrumentistas. Talvez, por esta razão, as edições contemporâneas de partituras de repertórios populares cada vez mais fazem o uso do áudio nas publicações.

2.6 CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO

Os cinco acontecimentos envolvendo a música “Atraente” para este estudo foram escolhidos por constituírem eventos significativos na trajetória desta composição, na trajetória artista, assim como na trajetória do choro e da música brasileira. Os três primeiros tiveram a participação direta da própria compositora, seja no processo de edição das partituras como na gravação para a Casa Edison. A análise destes acontecimentos contribuiu para revelar concepções musicais e estéticas de uma época que musicólogos e historiadores classificam como “período de formação da música brasileira”, “período de transição” ou, no caso do choro, “período de gestação do choro”. Além disso, revelaram os modos como Chiquinha Gonzaga operava os distintos campo de poder-saber artísticos, como o mercado editorial e a indústria fonográfica.

Apesar de Chiquinha ter criado seu próprio conjunto musical e fundado sua gravadora junto com Joãozinho, em minhas buscas pelos acervos e instituições não encontrei nenhuma gravação solo de Chiquinha ao piano. Entretanto, ao longo de desenvolvimento da pesquisa, foi revelado um novo achado sobre sua obra. Chegou no ano de 2015 ao Instituto Moreira Salles uma gravação inédita ao piano, cuja interpretação e locução inicial foram atribuídos à Chiquinha.¹⁷⁷ O achado foi intensamente noticiado em território nacional, em diversas mídias, trazendo à luz novas discussões sobre a produção da artista. Pela preciosidade dos discursos em torno desta revelação, transcrevo a seguir um trecho de uma das matérias que considero ilustrativa:¹⁷⁸

Até pouco tempo, não era raro Bia Paes Leme, coordenadora de Música do Instituto Moreira Salles, ouvir pesquisadores botarem em dúvida que Chiquinha Gonzaga (1847-1935) fosse uma pianista digna de nota. Sabia-se apenas que a autora de “Ó abre-alas” e outras centenas de pérolas dos primórdios da música popular poderia ter tocado em discos em grupo. [...] Muito deteriorada, a bolacha de 78 rotações trazia duas gravações de piano solo, introduzidas por uma voz feminina, que cita os nomes das faixas — a habaneira “Argentina”, no lado A, e a valsa “Saudade”, no B —, o nome da intérprete (Francisca Gonzaga) e a cidade (Rio de Janeiro). Conta ainda com a assinatura “F. Gonzaga 1922”. — É o único registro conhecido da voz de Chiquinha. E mostra uma pianista de nível técnico excelente. Cai por terra a suspeita de que ela não tocasse bem, que, cá pra nós, era meio machista — diz Bia, após acompanhar o minucioso trabalho de recuperação e digitalização do conteúdo do disco, que voltou para as mãos do dono. — Não temos dúvida de que seja ela: a gravadora (Disco

¹⁷⁷ A gravação recém descoberta cuja locução e interpretação ao piano foi atribuída à Chiquinha Gonzaga pode ser ouvida no canal do IMS no Youtube. Disponível em: https://youtu.be/Xw3eU_1DvQw. Acesso em: 4 maio 2018.

¹⁷⁸ O Globo, 26 julho 2015. Título: “Disco restaurado traz registro inédito da voz de Chiquinha Gonzaga e de seu solo ao piano”. Autora: Helena Aragão. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/disco-restaurado-traz-registro-inedito-da-voz-de-chiquinha-gonzaga-de-seu-solo-ao-piano-16966156>. Acesso em: 4 maio 2018.

Popular) era de seu companheiro, e não era incomum o intérprete anunciar a música.

Desta reportagem, interessa-me refletir sobre a “requalificação” de Chiquinha como intérprete que o achado propiciou. Após exatos oitenta anos de falecimento da artista, o aparecimento desta gravação possibilitou aos ouvidos contemporâneos apreciá-la ao piano. Ao vasculhar os jornais de época, desde o início da carreira até a morte de Chiquinha, não encontrei uma passagem sequer que colocasse em suspeita qualidade musical do trabalho da artista, seja como compositora ou intérprete. Mesmo quando os jornais teciam severas críticas aos espetáculos do Teatro Musicado – por sinal, não poupavam vocabulário para depreciar certas atuações artísticas – as músicas de Chiquinha e sua interpretações ao piano sempre foram colocadas em outro patamar, como o elemento que contribuiu para equilibrar o conjunto da obra evitando, assim, o absoluto desastre.¹⁷⁹ Portanto, a “dúvida que fosse uma pianista digna de nota” ou a “suspeita de que ela não tocasse bem” dos arquivistas e estudiosos da música dos tempos de hoje, se não tinha fundamento a audição das gravações da época – pois até então, inexistiam registro de Chiquinha ao piano –, tampouco tiveram como base os discursos de contemporâneos da artista. O que me leva a concordar com a entrevistada que se tratam de pressuposições “machistas”, para usar o mesmo termo empregado no texto.

O fato das narrativas hegemônicas apresentarem Chiquinha com uma das poucas musicista mulheres em um cenário composto por homens – ainda que o argumento possa ser contestado – pode trazer elementos, categorias, aspectos pouco habituais – ou que até agora não foram acionados – para o entendimento da formação da música brasileira, além de trazer para discussão as práticas musicais vinculadas ao universo feminino, as quais geralmente ficam à margem das narrativas sobre a música da virada do século XX. As conexões entre Chiquinha e a música brasileira nos discursos certamente estão implicadas com as negociações das relações de gênero, sexualidade e

¹⁷⁹ Notas de jornal com críticas aos espetáculos teatrais, mas com elogios a música de Chiquinha Gonzaga. [1] Página com dois recortes de jornal sobre a opereta “Filha de Guedes”, sem identificação, sem data, código de localização: 65_47_001. [2] Página com cinco recortes de jornal sobre a opereta “A Bota do Diabo”, apenas duas estão identificadas: O Jornal do Commercio, 20 dez 1908; Época, 21 dez 1908. Código de localização: 65_43_001. [3] Página com três recortes de jornal sobre a opereta “A Corte na Roça”, sem identificação, sem data, código de localização: 65_77_001.

feminilidade em vigor em cada contexto onde os discursos são produzidos.

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 como, por exemplo, Vasco Mariz (2002 e 2005) que em seus dois livros “História da Música no Brasil” e “Música Brasileira de Câmara” não faz qualquer menção à compositora ao longo de toda obra. Vasconcellos (1977), em “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, onde apresenta pequenas biografias sobre os artistas desse período (justamente a época de Chiquinha), não traz uma biografia sobre a maestrina, seu nome e suas obras aparecem apenas em notas esparsas. Na história da música, seu mérito é destacado mais pelos seus pioneirismos como mulher (primeira chorona, primeira maestrina, primeira pianista, etc.) do que por sua arte, esta última, em geral enquadrada em categorias como popularesca, simples, fácil, amadora, vulgar, desprovida de criatividade¹⁸⁰.

Os dois últimos acontecimentos musicais selecionados neste capítulo, constituem materiais produzidos por artistas consagrados da música brasileira que imprimiram nesta canção características que se tornaram referência no meio musical. Sverner foi aclamada como uma das responsáveis em introduzir a música de Chiquinha Gonzaga na música de concerto e por fortalecer uma prática que adquiriu grande valor entre os artistas eruditos: o resgate de compositores nacionais do passado com viés popular. Análise deste acontecimento musical contribuiu para revelar como as composições de Chiquinha foram absorvidas por um campo de poder-saber até então pouco receptivo a este tipo de repertório e as consequências desta aproximação.

O último acontecimento, “Clássicos do Choro Brasileiro”, tem singular valor por constituir em uma espécie de material didático e explicativo, aponta para aquilo que seria uma provável teoria nativa, uma síntese do que pode ser considerado representativo no universo do

¹⁸⁰ Um exemplo: “Chiquinha Gonzaga [...] merece respeito como uma precursora de nossa música popular, mas esteve longe da genialidade de seu contemporâneo Ernesto Nazareth” (In: Vasco Mariz apud Dicionário Cravo Albin on-line, verbete: Chiquinha Gonzaga).

Choro e na obra de Chiquinha Gonzaga que foi absorvida por este setor da música. Aproximar uma coletânea de choro publicada em 1932 pela própria Chiquinha Gonzaga e outra publicada 75 anos mais tarde por especialistas no choro contribuiu para revelar os caminhos percorridos pelo choro, suas transformações, permanências, ambiguidades e contradições, assim como os modos de atualização da obra da compositora neste segmento da música.

Olhar para o “choro” e a “música de concerto” por meio da composição “Atraente” permitiu revelar um sistema de relações comunicantes. Ao mesmo tempo que a “música de concerto” e o “choro” buscam constituir-se em domínios de saber-poder com códigos e regras distintas – forte sinal de alteridade entre as partes envolvidas –, diversas concepções musicais, estratégias de atuação e organização, a origem social de seus agentes, entre outros aspectos, se aproximam notadamente. Este tipo de relação aponta para a constituição de um sistema discursivo comum, com trocas diversas, desde repertórios, sonoridades, convenções, espaços de atuação, circulação dos artistas. É nos intermédios desta comunicação que a música de Chiquinha Gonzaga é atualizada e encontra maior espaço nas práticas musicais contemporâneas.

3 CHIQUINHA EM NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

Neste capítulo vou discutir a produção biográfica em torno da trajetória de Chiquinha Gonzaga tendo como recorte duas biografias que estabeleceram marcos importante na construção do conjunto de escritos biográficos sobre a personagem – conjunto que aqui denomino como *corpus* – procurando, na medida do possível, estabelecer relações entre ambos. A primeira, de autoria de Mariza Lira, lançada em 1939, quatro anos após o falecimento da artista, encomendada a pedido de Joãozinho, seu filho-companheiro. A segunda, de autoria de Edinha Diniz, cuja primeira edição foi publicada em 1984, de enorme repercussão social logo que lançada, tornou-se desde então a principal referência sobre a imagem da artista, constituindo uma espécie de *matriz* (JAQUES, 2014). Tais biografias foram produzidas em maior ou menor medida tendo como principal referência o acervo pessoal de Chiquinha Gonzaga, entre cartas, recortes de jornais, anotações, contratos, partituras, recibos de compra e venda, fotografias, manuscritos, que hoje se encontra aos cuidados do Instituto Moreira Salles.

Ao buscar uma relação entre o acervo e os discursos biográficos de escritores que se dedicaram a narrar a vida de Chiquinha Gonzaga a partir das mais diversas perspectivas, deparo-me com um diálogo que vai da realidade à ficção, sem que haja uma preponderância de um sobre o outro. Se nas “escritas de si” pelo arquivamento almejamos encontrar uma verdade íntima, mais verdadeira, por ter sido organizada pela própria artista e pessoas próximas a ela, é preciso considerar o grau de ficcionalização colocado na construção do próprio eu. Ao mesmo tempo, se numa biografia o trabalho interpretativo pode revelar mais a quem escreve do que ao próprio biografado, na autobiografia a ilusão da verdade se constrói nas escolhas de como se mostrar ao outro, onde alguns aspectos são privilegiados em detrimento de outros.

Apesar de toda escrita ser em última instância ficcional, tanto a autobiografia quanto a biografia se inscrevem no campo que Lejeune chama de “promessa de dizer a verdade”. Sendo o real inalcançável, resta-nos a intenção de buscar e produzir essa verdade, por mais imaginária que esta produção de verdades possa parecer. Para o autor, esse “pacto” pela verdade é uma das marcas que delimitam o discurso biográfico e autobiográfico.

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e

atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia [e podemos entender para a biografia] se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. [...] Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade (LEJEUNE, 2014, p. 121).

Foucault (2011), em “A coragem da verdade”, seu último curso no *Collège de France*, interroga a função do “dizer-a-verdade”, a fim de compreender que essa manifestação se exerce a partir de uma posição pública que instaura uma forma de existência, a qual requer coragem e sobretudo um cuidado com o mundo e com os outros, exigindo a adoção de uma “verdadeira vida” como crítica permanente do mundo. O autor mostra que o risco, a polêmica e a radicalidade dos intelectuais contemporâneos não diriam respeito a uma conquista de espaço ou redefinição de uma *verdade* corajosa, mas da própria *coragem* da verdade, isto é, de uma redefinição da singularidade das relações entre discurso e poder. A verdade e a liberdade, nesse sentido, passariam a ser questões de alteridade e diferença. Neste sentido, “não há instauração de verdade sem uma posição essencial da alteridade. A verdade nunca é o mesmo. Só pode haver verdade na forma do outro mundo e da vida outra” (FOUCAULT, 2011, p. 316).

James Clifford (2002), ao comparar a escrita etnográfica com o romance de viagem, mostra que a verdade é sempre contextual e opera de modo diferente em cada modo de escrita. Os critérios pelo qual a verdade é tomada como verdade tem validade em um contexto específico, para um determinado grupo social e historicamente localizado, e não com um dado universal ou um estágio do conhecimento humano. Ou seja, a verdade opera concretamente no mundo em que o enunciador vive e onde enunciado se deposita. O autor explora as articulações dessa subjetividade no romance de Conrad (*O coração das Trevas*), na etnografia de Malinowski (*Os argonautas do pacífico*) e no Diário de Campo de Malinowski, mostrando como eles compuseram suas próprias versões “sobre a verdade e a mentira em um sentido cultural” (CLIFFORD, 2002, p. 104) a partir de um mesmo contexto histórico e geográfico.

Em “O Coração das Trevas”, a mentira, o jogo, a artimanha aparecem explicitamente na construção do autor e das personagens. Clifford aponta como o diário pessoal de Malinowski e sua obra

“Argonautas do Pacífico” contem paralelos com a obra de Conrad. A diferença entre ambos autores é que Malinowski estava submetido, ou queria se aproximar, de um fazer científico, portanto, precisava afastar – ou camuflar – as contradições, as mentiras e ambiguidades em sua etnografia, apresentando-se como um autor coerente, estável, dotado de unidade. Ele não está, assim, livre para adotar diferentes *personae* em diferentes situações. Em seu diário de campo – escrito não para ser publicado, mas como um registro pessoal da pesquisa, tornado público somente após sua morte –, Malinowski se revela uma pessoa completamente diferente do que sua etnografia tenta construir, mostrando-se um homem inseguro, intolerante, preconceituoso, apresenta seus informantes e sua relação com eles de forma conflituosa, com sentimentos contraditórios que vão de raiva, frustrações até atrações afetivas e sexuais. De qualquer modo, o que Malinowski realizava ao escrever sua etnografia era simultaneamente a invenção ficcional dos trobianeses, “assim como a construção de um novo personagem público, o antropólogo como pesquisador de campo, uma *persona*”, mesmo que isso se refira apenas a “um eu concebido como uma ficção” (CLIFFORD, 2002, p. 123). Enquanto Conrad, por estar no campo artístico, gozava de maior liberdade, embora comprometido de forma semelhante com a verdade, assume uma posição irônica com respeito à verdade representacional, atitude que fica apenas implícita na escrita de Malinowski. Para Clifford, etnografias são ao mesmo tempo semelhantes e distintas em relação aos romances. Mas, de um modo geral, “as duas experiências encenam um processo de automodelagem ficcional” (CLIFFORD, 2002, p. 122).

Apesar da biografia e da etnografia operarem de modo distinto na construção da identidade do autor, é possível dizer que o biógrafo, embora raramente se revele enquanto personagem, está onipresente em toda construção do biografado, seja na escolha dos temas, na abordagem, na forma narrativa, no vocabulário empregado, nas informações que opta por revelar ou omitir. O biógrafo, assim como o etnógrafo, visa se constituir enquanto autor, intelectual, enquanto persona por meio de sua obra.

Em seus “ensaios de crítica biográfica”, Eneida Maria de Souza (2011) argumenta que a crítica biográfica atual não visa checar, no caso de autobiografias ou de biografias, se o acontecimento narrado é verídico ou não. “O que se propõe é considerar o acontecimento – se ele é recriado na ficção – desvinculado de critérios de julgamento quanto à veracidade ou não dos fatos” (op. cit., p. 21). Para a autora, “mesmo que

todos os detalhes sejam exatos, o relato é sempre reinvenção do vivido”, em outras palavras, “não se lê uma vida, lê-se um texto” (op. cit., p. 22).

A diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional (op. cit., p. 21). Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à “verdade” factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção (op. cit., p. 11).

Desse modo, o elemento factual da obra assim como da vida do escritor passa por um processo de desrealização e desobjetivação. Importa menos a busca por esse “real”, mas sim considerar que narra é viver, como diz Lejeune “transformar vidas em narrativa é simplesmente viver. Somos homens narrativas” (LEJEUNE, 2014, p. 86). Ou, conforme Austin (1990), “dizer é fazer”, não é possível separar o dito e o feito, porque o dito é também feito. Austin nos mostra que as palavras não servem apenas para descrever um estado de coisas ou unicamente para efetuar comunicações simbólicas, mas elas fazem, elas criam, elas dão sentido e agem sobre o mundo. O poder criador é exercido pela linguagem. *Dizer*, não é só transmitir informações, mas é também (e sobretudo) uma forma de agir sobre o interlocutor e sobre o mundo circundante. Foucault (2015, p. 252) também alerta que “falar é fazer alguma coisa” e Dijk (2012, p. 19) que “texto e fala não são apenas *constituintes* (ou mesmo produtos) de seus contextos, mas também resultam ser *constitutivos* de seus contextos”. Portanto, antes de submeter a narrativa ao critério de verificabilidade, se faz mais interessante atentar para sua criabilidade. Barthes (2002) também determina a importância do “texto no social” ao argumentar que tudo acaba por se reduzir a um texto. Para ele a sociedade de massa estrutura o real através da linguagem, os sistemas semiológicos constituem o social, por meio dos relatos, dos textos, dos discursos. O acontecimento agora é o *escrito*.

Eneida de Souza (2011) também argumenta que é preciso distinguir e condensar os polos da arte e da vida, “não se deve argumentar que a vida esteja refletida na obra de maneira direta ou imediata ou que a arte imita a vida, constituindo seu espelho” (E. SOUZA, 2011, p.19). Deve-se buscar uma compreensão para além da clássica correlação direta entre identidade do escritor e sua obra, mas considerar a multiplicidades de mediações que perpassa o processo de escrita, os cruzamentos culturais, a estrutura híbrida do discurso biográfico, suas interfaces ou com outros gêneros do discurso, como a história, o jornalismo, a sociologia, a psicanálise. Busca-se, portanto, compreender a biografia num quadro que considere novas abordagem das estruturas sociais, onde as redes de relações, estratos e grupos sociais são visto de modo menos esquemáticos e coesos.

Diante dessa complexidade, parece-me interessante a proposta de Roland Barthes em olhar para a biografia através do conceito de “biografema”, pelo qual o autor visa romper com o estereótipo da totalidade, o espírito de sistematização, assim como o relato de vida pela perspectiva da veracidade e do autocontrole. Em “Roland Barthes por Roland Barthes” (1977) o autor trabalha com fragmentos de memória, formas curtas, notas esparsas, desloca a continuidade, impedindo que um sentido linear se estabeleça. Prevalece a dispersão de temas e a disseminação do sujeito, rejeitando desse modo, a unidade do autor, da obra, assim como da personagem.

Leonor Arfuch (2010), em “O espaço biográfico”, aponta que o fim da modernidade e das utopias universalistas promoveu uma nova inscrição discursiva. A crise dos grandes relatos legitimadores, o descentramento do sujeito, a valorização dos microrrelatos, essa multiplicidade de ocorrências que perpassa também pela recepção multifacetária, pela pluralidade de públicos, leitores, espectadores, todas estas “estratégias discursivas”, que envolve tanto as indústrias culturais como as pesquisas acadêmicas, não repousam mais em nenhum centro. Em sua proposição de “espaço biográfico” – termo emprestado de Lejeune –, a autora privilegia “[...] a trama da intertextualidade em vez dos exemplos ilustres ou emblemáticos de biógrafos ou autobiógrafos; a recorrência antes da singularidade; a heterogeneidade e a hibridização em vez da “pureza” genérica; o deslocamento e a migrância em vez das fronteiras estritas; em última instância, a consideração de um *espaço biográfico* como horizonte de inteligibilidade” (ARFUCH, 2010, p. 16), como horizonte analítico para dar conta da multiplicidade de vozes narrativas, da heterogeneidade de públicos, interlocutores e espectadores. Em diálogo com a Bakhtin e Barthes, a autora rejeita a

ótica do “eu”/autor unívoco em favor de uma razão dialógica, ou seja, o sujeito pensando ao partir de sua “outridade”, do contexto de diálogo, o qual dá sentido a seu discurso.

Apesar das biografias escritas por Mariza Lira e Edinha Diniz se inscreverem nas formas tradicionais de escrita biográfica, onde prevalece o modelo linear e cronológico de narrativa, a preocupação com os fatos e produção de verdade como ideal de legitimação, a busca por unidade e coerência na construção da personagem, penso que, a partir da crítica exposta até aqui, é possível lê-las de um novo modo, assim como apontar o quanto e em que medida elas fogem ou escapam aos modelos tradicionais, promovendo momentos de ruptura. Buscarei compreender nas narrativas produzidas pelas autoras as formas de construções discursivas, as contradições e limites entre história e ficção, as imagens que criam de Chiquinha Gonzaga por meio dos diferentes itinerários narrativos que as autoras percorreram, assim como as imagens de si enquanto autoras.

3.1 CHIQUINHA GONZAGA POR MARIZA LIRA

Mariza Lira foi a primeira biógrafa de Chiquinha Gonzaga a publicar, em 1939, a trajetória da maestrina em livro, quatro anos após o falecimento da artista. Entretanto, ao menos desde 1910, ensaios já haviam sido feitos por autores diversos, publicados em breves notas e matérias jornalísticas¹⁸¹, muitas delas arquivadas por Chiquinha e Joãozinho, e que passaram a constituir seu acervo, hoje a disposição do IMS. A biografia feita por Mariza Lira foi encomendada por Joãozinho, último companheiro da artista, a quem a autora dedica a obra por meio da seguinte nota: “Ao Sr. João Baptista Gonzaga, exemplo admirável de

¹⁸¹ [1] *Jornal do Brasil*, RJ, 28 out 1925, ed. 258, p. 5. Título: “Francisca Gonzaga” Autoria: Viriato Correa. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_74_001; CG_56_74_002. Disponível da Biblioteca Nacional em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/41708. [2] *Diário de Notícias*, RJ, 23 nov. 1930 Título: “Francisca Gonzaga: subsidio para a biografia dessa ilustre maestrina brasileira”. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_77_01. [3] *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1933, ed. 1005, p. 5. Título: “A nova peça do Recreio”. Código de localização no acervo do IMS: CG_64_72_001; CG_64_72_002; CG_64_72_003; CG_64_72_004. Disponível da Biblioteca Nacional em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/15118. [4] *O Malho*, RJ, 17 jan. 1935. Título: “Bodas de outro com a arte”. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_68_001. Disponível da Biblioteca Nacional em: <http://memoria.bn.br/docreader/116300/81861>.

dedicação filial” (LIRA, 1939, p. 05). A informação sobre a encomenda não foi revelada pela autora, tornando-se conhecida somente a partir de uma entrevista feita em 2006 com Luiza Maria de Araújo Lima – afilhada e herdeira de Mariza Lira – quando revelou-se detalhes dessa história: “Lembro que Joãozinho trabalhava na Casa Edson, ele procurou ‘Dindinha’ (Mariza Lira) pra contar a história sobre sua ‘mãe’ Chiquinha Gonzaga. Foram muitas as visitas em nossa casa na Cinelândia, Dindinha anotava tudo em uma máquina de escrever”.¹⁸² Mariza Lira, ao longo da biografia não deixa explícito que tenha usado o acervo da artista, embora faça referência a ele em um dos capítulos.

Há no arquivo de Chiquinha Gonzaga, organizado por seu filho João Batista, um grande número de livros com dedicatória dos nomes mais em evidência nas literaturas nacional e portuguesa. Inúmeras músicas especialmente escritas em sua honra ou simples lembranças de compositores, homenagens ao seu grande talento musical (op. cit., p. 106).

Portanto, além das conversas com Joãozinho, é muito provável que o acervo constituiu uma referência importante para Mariza elaborar sua narrativa. Além disso, ela faz referência ao longo da narrativa a diversas notas de jornais que fazem parte atualmente deste acervo. Assim, pode-se dizer que, em certo sentido, o livro de Mariza Lira constitui uma espécie de “biografia autorizada”, não diretamente pela biografada, mas por Joãozinho, que além de filho, companheiro, namorado, nos últimos anos de vida da maestrina foi seu cuidador, empresário, gerente, contador, editor, arquivista, revisor, entre tantas outras funções. As dimensões da relação entre Joãozinho e Chiquinha discutirei mais adiante, no entanto, o que quero pontuar aqui é que esta biografia, por ter sido encomendada por Joãozinho e com colaboração direta dele, adquire um valor particular no vasto campo de possibilidades de escrita biográfica.

O fato de Mariza Lira ter sido contemporânea – e, talvez, amiga – de Chiquinha Gonzaga, partilhando o mesmo contexto histórico, geográfico e social, ter acesso ao acervo do casal e ouvir histórias diretamente de seu filho-companheiro, tudo isso parece dotar à sua

¹⁸² Entrevista com Luiza Maria de Araújo Lima concedida ao site ChiquinhaGonzaga.com. Disponível em: <http://chiquinhagonzaga.com/wp/chiquinha-gonzaga-grande-compositora-popular-brasileira-por-mariza-lira/#comment-2004>. Acesso em: 16 agosto 2017.

narrativa certo grau de legitimação, a autoridade do vivido, do testemunhado. “A experiência do estar lá” (GEERTZ, 1998), possibilita situar a autora como um interlocutora privilegiada e, ao mesmo tempo, ler sua narrativa como uma espécie de discurso nativo. Neste sentido, creio ser possível conceber esta biografia dentro do marco conceitual que Gonçalves (2012) denomina por “etnobiografia”. Ao abrir espaço para a individualidade e a imaginação pessoal criativa, o conceito de etnobiografia propõe uma nova formulação teórica a partir suspensão das delimitações clássicas de indivíduo e sociedade, sujeito e cultura, público e privado. O autor parte da tensão produtiva entre biografia, autobiografia e etnografia, apontando que a partir do entrecruzamento destas noções, menos do que reforçar as especificidades de cada uma delas, busca-se colocar em questão as formas de escrita, os modelos de representação de si e dos outros, os modos de produção de personagens-pessoas no ato social de narrar, assim como a possibilidade de estruturar uma narrativa que dê conta diversos aspectos na simultaneidade, sem amarrar-se às dualidades e dicotomias indivíduo/sociedade, fato social/ação individual, subjetividade/objetividade, experiências individuais/percepções culturais. Trata-se, sobretudo, de considerar outras dimensões que surgem a partir deste entrecruzamento, como a imaginação e a criatividade, elementos estes gerados a partir do intercâmbio de experiências e de narrativas partilhadas. “É no sentido de partilha que a biografia se encontra com a etnografia. A possibilidade de etnografar uma vida acentua a relação entre etnógrafo e nativo. Assim, o *etno* de etnobiografia é derivado da etnografia, de sua potência narrativa que implica a relação complexa e produtiva entre um *alter* e um *ego*” (op. cit., p. 24). Deste modo, a narração de um vida através do encontro com o outro, da experiência do vivido, do testemunhado, produz distintos dilemas no processo de escrita e representação que ultrapassam as formas convencionais de biografia e etnografia.

Assim, a biografia de Mariza Lira ensaia uma representação do outro a partir da relação, uma escrita que se efetua com e pelo discurso dos outros para, a partir disso, constituir uma imagem também de si e do contexto social que envolve a relação. Trata-se, portanto, de uma construção narrativa “menos baseada em essências individualizantes introspectivas e mais resultado de relações que privilegiam a proposição da alteridade como definidora de uma possibilidade de se construir um sujeito, uma pessoa-personagem que emerge na relação, em que se engendra uma consciência de si a partir de uma relação complexa de alteração com o outro” (GONÇALVES, 2012, p. 38). Etnobiografia é, portanto, produto e constructo da *alter*-ação (ação do outro) no processo

de criação, que se estabelece por meio da relação. Ela evoca um modo de produzir conhecimento sobre si e sobre o outro a partir do processo de alteração que a relação produz nos discursos e nas narrativas. Ou seja, a operação de inclusão de “si” no “falar de do outro”, gera um contínuo processo reinvenção do tanto da biografada como da biógrafa.

Por outro lado, em sua escrita, Mariza traça uma narrativa impessoal, não se coloca em momento algum em primeira pessoa ou enquanto sujeito. A autora não faz parte da trama de modo explícito, jamais descreve episódios ou fatos apresentando-se como testemunha. Prefere, ao contrário, se colocar como um sujeito oculto, utilizando uma escrita dissertativa impessoal. Possivelmente, devido a sua formação – folclorista musicóloga, sempre dentro de uma abordagem sociológica – e por sua atuação como jornalista, Mariza Lira buscou um estilo de escrita que a afastasse da literatura artística (romance ou ficção), visando fixar-se como uma pesquisadora formal da música brasileira.

A autora também esquiva-se em aprofundar aspectos da intimidade e da vida privada da biografada. A maior parte do conjunto da obra está direcionado à trajetória artística e profissional. Os segundo e terceiro capítulos são dedicados à infância de Chiquinha, onde indica o local e data de nascimento, o contexto familiar, pai, mãe, irmãos, assim como sua nobre ascendência paterna. Da mãe, apenas cita o nome, sem fazer qualquer referência a sua origem. As imagens do pai na página treze e da mãe na página quinze revelam tratar-se de um casal interracial, embora o discurso escrito não mencione nada à respeito. No quarto capítulo, intitulado “Fantasia Dissonante” a autora descreve as dificuldades do primeiro casamento e uma aventura amorosa que a artista teve logo após a separação do marido, entretanto, sem mencionar nomes, nem mesmo a filha resultante desta segunda relação. A última sentença do quarto capítulo sintetiza o teor do restante do livro. “Iria trabalhar, iria lutar, haveria de vencer” (op. cit., p. 21). A partir daí, a autora constrói uma trajetória gloriosa dedicada à vida artística, envolvida em superações e conquistas. Há uma clara intenção em evitar aspectos da vida da biografada que pudessem ir contra a moral da época em que o livro foi publicado. Isso se efetua pela estratégia da omissão de fatos que podem depreciar a imagem da protagonista, quanto pela interpretação dos acontecimentos, apresentando-os de forma a ajustá-los à moralidade. O estilo de escrita se aproxima ao dos historiadores positivistas do século XIX, os quais, ao biografar personalidades públicas, preocupavam-se eminentemente em enaltecer as qualidades e exaltar os grandes feitos da personagem, transformando-os em espécie de heróis.

Ainda que a autora pontue a separação do primeiro marido, o acontecimento é narrado como uma impossibilidade de conciliar o casamento e a música. Entre um casamento arranjado pelo pai e o amor pela arte, a decisão pela arte, de imoral, é transformada ao longo da trajetória da personagem em um ato cívico, uma vida dedicada à dignificação da nação brasileira. Mas, se Chiquinha escolheu a música em lugar do primeiro marido, a biógrafa também o fez. Assim, a partir do quarto capítulo decide não mais tratar da vida privada da artista.

Apesar da estratégia discursiva de evitar temas da vida privada e de utilizar uma forma impessoal de narrativa, é possível vislumbrar momentos em que autora (biógrafa) e personagem (biografada) se misturam, se relacionam, dialogam, por vezes, se fundem. A capa do livro é um bom exemplo disso. Nela encontra-se a imagem de uma mulher tocando um instrumento musical conhecido por “lira”, mesma expressão que designa o sobrenome da autora, de modo que está posto em cena um jogo de palavras e imagens. Além disso, a imagem desta mulher que toca a lira remete muito a aparência visual da autora, uma espécie de retrato ou caricatura da mesma. Uma foto pequena de Chiquinha está estampada no corpo do instrumento, bem ao centro, de modo que a lira é, ao mesmo tempo, Chiquinha. As duas ficam de frente para a outra, como num diálogo, ou como em uma audição musical. A imagem sugere que Mariza Lira envolve e toca Chiquinha. A autora, nesta perspectiva, fica em proporção bem maior do que a biografada. Entretanto, este quatro, ao lado das teclas de piano dispostas no canto esquerdo, nos remete à formação de um piano de calda visto de cima, instrumento favorito de Chiquinha Gonzaga e para o qual ela compôs a maior parte de suas obras. Nesta perspectiva, a tocadora de lira estaria dentro do piano, este último, demarcando toda a cena. Tudo isso provoca no leitor uma fusão de identidades entre a biografada e biógrafa, a qual, também se revela em alguma medida na escrita, conforme apontarei mais adiante.

Figura 40 - Capa do livro de Mariza Lira.



Fonte: Lira (1939)

Mariza Lira, não só narra a vida de uma artista mulher como convida a poetisa Leonor Posada para abrir e encerrar o livro (prefácio e posfácio). Com isso, envolve sua obra em uma espécie de trilogia feminina e feminista. Estratégias ousadas para a época: (1) narrar a vida de uma artista mulher, tema de pouco interesse para o público de então, visto ser a primeira biografia dedicada a uma mulher musicista brasileira; (2) a opção pelo relato biográfico, gênero discursivo considerado menor nos escritos sobre música, época em que prevalecia a perspectiva dos grandes períodos históricos ou das formações dos gêneros musicais; (3) uma mulher prefaciando sua obra, e não um prestigiado homem de carreira que, em uma sociedade falocêntrica, poderia agregar maior status a sua produção; (4) sua ambição em se fixar como pesquisadora da música brasileira e autora de livros, o que coloca Mariza Lira e Chiquinha Gonzaga em posição muito semelhante diante da sociedade, ambas buscando se estabelecer em um cenário pouco receptivo às mulheres que ousassem dedicar-se a atividades e profissões depreciadas ao gênero feminino.

Tudo isso custou caro a autora. Sua obra teve pouca repercussão em sua época, limitada a primeira edição. Somente em 1978, após a morte da autora, a Funarte reeditou uma versão fac-símile, com um prefácio do historiador e musicólogo Ary Vasconcellos, que assim situa o feito:

A Funarte – através do INM – que está fazendo com que todos os livros raros sobre música brasileira deixem de sê-lo, lança agora a 2ª edição de *Chiquinha Gonzaga*, com que elimina, de um só golpe, duas injustiças: a de que um livro tão importante como o de Mariza Lira permanecesse não reeditado cerca de 40 anos após seu lançamento, e de que uma vida tão fascinante e heroica como a da grande maestrina fosse conhecida apenas dos *experts* (op. cit., 1978, p. 7).

Apesar desta reedição relocar a obra em circulação, ainda hoje as pesquisas de Mariza Lira são pouco apreciadas pelos estudiosos da música, os quais raramente fazem referência a seus trabalhos. Este foi o primeiro livro que li quando iniciei meus estudos sobre as mulheres na música, em 2006. Cursava a graduação em música e tentava compreender a pesquisa proposta por minha orientadora de Iniciação Científica. Ela me apresentou o livro, pedindo minha avaliação, uma vez que ela também desconhecia o conteúdo. Na ocasião, li e achei pouco interessante, por isso, logo descartei de trabalhar com ele. Recordo-me que o viés biográfico não me agradou e isso me levou a classificá-lo

com uma obra de pouca relevância para o circuito científico. Talvez, um preconceito se manifestava em minha seleção, ainda que inconsciente. Se fora assinado por homens notórios contemporâneos de Mariza Lira como Mário de Andrade, Guerra-Peixe, Renato Almeida, possivelmente teria dado maior importância ao texto.

Agora, retorno a esse livro com uma visão completamente diferente da primeira impressão que tive. Vejo o livro como um marco nos escritos sobre a música brasileira. Em primeiro lugar, pelo viés biográfico, até então, pouco comum no meio acadêmico, ainda hoje, considerado um gênero discursivo menor, raramente adotado por musicólogos e estudiosos. Neste sentido, o livro propõe uma quebra nas abordagens hegemônicas para o estudo e compreensão da música popular brasileira. Mariza Lira não expande esse projeto para os demais livros, embora tenha publicado breves artigos biográficos sobre Joaquim Callado¹⁸³, Ernesto Nazareth¹⁸⁴, Noel Rosa¹⁸⁵, Catulo Paixão Cearense¹⁸⁶, Carmem Miranda¹⁸⁷, Aurora Miranda, entre outros. De seus sete livros este é o único que tem o relato de vida como estruturador da obra, os demais são centrados em períodos históricos, formação dos gêneros musicais ou expressões culturais populares, embora atravessados por passagens biográficas. Por meio do livro sobre Chiquinha Gonzaga,

Mariza Lira introduziu a biografia nos estudos da música popular, gênero que se tornaria regra a partir dos anos 1960. [...] Provavelmente ela tomou emprestado o gênero biográfico da prática narrativa

¹⁸³ LIRA, Mariza. “A característica brasileira nas interpretações de Callado”. Revista Brasileira de Música, vol. VII, E.N. M, Rio de Janeiro, 3. fasc., 1940-1941. Revista Pranóve, 1938, ed. 05, p. 43-44, Título: “Joaquim Calado”. Autoria: Mariza Lira. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178349/277>.

¹⁸⁴ Revista Pranóve, 1938, ed. 07, p. 9-10. Título: “Ernesto Nazareth”. Autoria: Mariza Lira. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178349/293>.

¹⁸⁵ Revista Pranóve, 1939, ed. 08, p. 16-18. Título: “Noel Rosa: o filósofo cantor da cidade”. Autoria: Mariza Lira. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178349/368>.

¹⁸⁶ Revista Pranóve, 1939, ed. 09, p. 05. Título: “Catullo Paixão Cearense: grande poeta da brasilidade”. Autoria: Mariza Lira. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178349/368>.

¹⁸⁷ Revista Pranóve, 1939, ed. 10, p. 05. Título: “Carmem Miranda: notável intérprete do samba carioca”. Autoria: Mariza Lira. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/178349/461>.

da história da música erudita, baseada no binômio “vida e obra de...”. Essa aproximação a uma narrativa vinculada à linguagem erudita, que de modo geral celebrava as “grandes obras e figuras” das artes e literatura, era [um] elemento que indicava o desejo de reconhecimento cultural do “artista popular” e sua produção, nos padrões da norma culta. Ao mesmo tempo significava a busca de valorização intelectual da própria biógrafa, já que tanto a música popular como o folclore, seus objetos de estudo, eram menosprezados nos quadros do pensamento social. [...] Desse modo, Mariza Lira foi uma das primeiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente intelectual mais formal (MORAES, 2006, p.36).

Em segundo lugar, por meio de Chiquinha Gonzaga, a autora se propõe desvendar a música popular urbana, tema também de raro interesse dos estudiosos contemporâneos seus, os quais se inclinavam para a música erudita ou para a música folclórica. Mariza Lira foi uma das primeiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente acadêmico. A autora situa seus protagonismos no processo de construção da música brasileira, reconhecendo e valorizando o artista popular urbano e sua obra nos quadros da cultura nacional. Para os pesquisadores de então, a música urbana constituía uma espécie de degeneração artística, indigna de atenção dos intelectuais. Esta demarcação ainda tem forte impacto no campo dos estudos musicais, embora, gradativamente observa-se uma abertura para novos rumos.

Em terceiro lugar, leio a obra com uma referência fundamental nos escritos sobre as mulheres na música, assim como um marco dos estudos feministas. Em sua narrativa, Mariza Lira projeta Chiquinha Gonzaga como uma mulher revolucionária, questionadora dos papéis de gênero, abrindo alas para a profissionalização das mulheres no meio musical, em especial nos campos considerados mais “nobres” como a composição e regência. Ao mesmo tempo, a autora propõe uma guinada epistemológica. Além de romper com os padrões hegemônicos de pesquisa já apontados, ela introduz de forma pioneira a perspectiva das relações de gênero para compreensão do universo social da música brasileira. Sua obra consiste em um ensaio feminista, indica questões que somente no final da década de 1990 começarão consolidar um

campo de estudo denominado “musicologia feminista”¹⁸⁸. A prefaciadora, Leonor Posada, impõe a problemática das relações de gênero em suas primeiras palavras, abrindo o livro com a seguinte sentença: “A vida de uma mulher... Valerá a pena descrevê-la?”. Mariza Lira, segue na mesma direção, com um primeiro capítulo intitulado “Prelúdios do Feminismo”, no qual anuncia Chiquinha Gonzaga como uma das “pioneiras do feminismo no Brasil” (LIRA, 1939, p. 11). No final do primeiro capítulo, a autora concretiza a amarração com o seguinte parágrafo:

Francisca Gonzaga, entregando-se aos seus pendores artístico, afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo, servindo de exemplo às outras mulheres temerosas. Foi, assim, um dos esteios do feminismo entre nós. E mais tarde, coroada pela auréola do seus cabelos brancos, sorria vitoriosa às conquistas que suas irmãs de ideias iam realizando (op. cit., p. 12).

O posfácio, novamente de Leonor Posada, encerra definitivamente a narrativa situando Chiquinha Gonzaga em um feminismo específico, afastando de outras vertentes que, pela construção da narrativa, parece desagradar mais a autora do que a própria personagem.

Chiquinha Gonzaga foi a pioneira do feminismo no Brasil. Não desse feminismo sem finalidade, inócuo, de aquisição de vícios e perversão de costumes, mas do feminismo sadio que liberta a Mulher pelo trabalho – pelo saber e pela Arte (POSADA, 1939, p. VII).

Tudo isso indica que biógrafa e biografada, além de partilharem o mesmo contexto sociocultural, traçam uma trajetória de vida em

¹⁸⁸ A partir da década de 1990 começa a surgir nos Estados Unidos e Inglaterra um campo denominado de “musicologia feminista”. Autoras como Susan McClary (1991), Ellen Koskoff (2014), entre outras, passaram a tratar a música como um sistema de relações de poder, mostrando que a música opera enquanto um modo básico de pensamento, organização e ação social, indissociável das questões políticas e éticas. Estas musicólogas levantaram os primeiros debates sobre as metáforas de gênero na teoria e análise musical, mostrando como estão repletas de metáforas sexuais que remetem majoritariamente uma visão masculina de mundo.

comum, se fundem em seus ideais, em suas dificuldades, dilemas, em seus pioneirismos, em seus feminismos. Ainda que em sua narrativa a autora não se coloque enquanto sujeito, a personagem Chiquinha Gonzaga revela Mariza Lira, não na objetividade dos fatos narrados mas, muito mais, na subjetividade dos sentimentos, frustrações, desejos, ambições que atravessa personagem e biógrafa. Percebe-se, sobretudo, um sentimento de sororidade de quem sabe o que é “tornar-se mulher”¹⁸⁹ no contexto social de Chiquinha Gonzaga porque vivenciou uma realidade muito próxima.

Mariza Lira publicou a biografia quando tinha 40 anos de idade. No ano anterior havia publicado seu primeiro livro, intitulado “Brasil Sonoro”¹⁹⁰ e, desde meados da década de 1930, era colaboradora de algumas revistas e jornais, onde escrevia notas sobre música e artistas brasileiros como, por exemplo, as revistas Fonfon e Pranóve. Ao examinar as narrativas que tratam da produção bibliográfica sobre música brasileira, percebe-se que, assim como Chiquinha, Mariza Lira se destaca como a única autora mulher de sua época entre homens como Mário de Andrade, Alexandre Gonçalves Pinto, Vagalume, Orestes Barbosa, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel. Uma nota no Jornal do Brasil sobre o lançamento do livro, dá pistas sobre como a obra foi recebida naquele momento:

[...] A iniciativa de Mariza Lira, escrevendo a biografia de Chiquinha Gonzaga, ou melhor, de D. Francisca Gonzaga, filha do saudoso Marechal de Campo José Basileu Neves Gonzaga, diz bem do alto do espírito de brasilidade da autora e de suas inconfundíveis inclinações intelectuais. O pequeno trabalho de Mariza Lira se recomenda à leitura dos mais exigentes, porque o seu estilo tem todas as suavidades de sua alma bem brasileira e bem feminina. Na forma e no fundo tudo bem ajustado e a atestar o seu adestramento no manejo da pena.¹⁹¹

Aquilo que a matéria aponta como “aspirações intelectuais da autora”, o “estilo feminino” e um “espírito de brasilidade” pode indicar

¹⁸⁹ Faço referência a expressão de Simone Beauvoir: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

¹⁹⁰ LIRA, Mariza. Brasil sonoro: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

¹⁹¹ Jornal do Brasil, 18 nov. 1939, ed. 0273, p. 11. Seção: Teatros. Título: “Chiquinha Gonzaga – de Mariza Lira”. Autoria não identificada. Disponível na BN em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/97294.

uma possível relação entre relações de gênero e linguagem nos escritos de Mariza Lira. Isabel Magalhães, em seu livro “O sexo dos textos”, argumenta que, embora “aparentemente só os autores têm sexo, não os textos” (MAGALHÃES, 1995, p. 9), o jogo de linguagem, as formas narrativas, as escolhas temáticas, a construção da personagem, os pontos de vista, constituem elementos expressivos que podem ser reconhecidos como predominantemente femininos pela sua sintonia com a vida das mulheres. De acordo com a autora, uma escrita feminina pode ser caracterizada ao conter “aspectos de uma outra sensibilidade, de uma outra lógica, de uma outra percepção, de um outro *souci*, de uma outra expressão do real e da ficção que têm a ver com o seu modo de ser e de estar-no-mundo; aspectos, ainda, de uma transgressão, operada a vários níveis, do *status quo* real e simbólico” (op. cit., p. 49). Porém, isto não significa uma associação direta e determinante entre sexo e texto. Ao sugerir o termo “o sexo dos textos” a autora identifica indicadores na escrita que revelem uma percepção feminina do mundo, percepção esta que não necessariamente se revelará na escrita somente pelo fato de ser mulher, tampouco será exclusiva do sexo feminino, uma vez que homens também comungam destas características: “sempre houve escritores em quem, de certa forma, reconhecemos uma “escrita feminina”, assim como há também escritoras que criam uma “escrita masculina” (op. cit., p. 11).

Esta designação parece-me especialmente sedutora como sugestão metodológica. Em vez de partirmos do princípio de que as mulheres escrevem de forma diferente dos homens, partimos de uma identificação dos elementos, clara ou veladamente, sexuados que os textos possam conter. E é assim que se configuram predominâncias, de forma a podermos distinguir duas fundamentais modalidades de escrita: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens (com tantas variantes em cada uma delas quanto os autores) (op. cit., p. 11).

Richard, em “A escrita tem sexo”, também problematiza a questão em torno da especificidade e da diferença na literatura produzida por mulheres. A autora discute o que torna uma escrita feminina e se é possível tomá-la como uma categorização válida. Para ela, a ideia de tomar a linguagem e a escrita como indiferentes à diferença genérico-sexual “equivale a reforçar o poder estabelecido,

cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal” (RICHARD, 2002, p. 131). Ao mesmo tempo, a autora vê com preocupação as tentativas em rastrear “caracterizações no nível expressivo, buscando um ‘estilo’ do feminino, ou então no nível temático, querendo encontrar um argumento literário centrado em certas ‘imagens da mulher’ que, de maneira geral, sugerem uma identificação compartilhada entre personagem e narradora” (op. cit., p. 129). Para ela, esse tipo de crítica pode conter limitações, em primeiro lugar por carregar uma “concepção naturalista do texto” e, por outra parte, tende a tornar “segura e imutável a relação entre ‘as mulheres que escrevem’ e ‘escrever como mulher’, sem levar em consideração o modo pelo qual identidade e representação se juntam e se separam (op. cit., p. 130). Por isso, ela propõe uma desubstancialização do feminino para, com isso, não cair “na armadilha de um essencialismo que amarra sexo e identidade a uma determinação originária” (op. cit., p. 138). Neste sentido,

Mais do que da escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma feminização da escrita. [...] Qualquer literatura que se pratique como dissidência da identidade, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do ‘feminino’ (op. cit., p. 133).

Para a autora, uma escrita feminina seria aquela que contém elementos que transgridam a norma estabelecida, elementos descanonizantes capazes de subverter e pluralizar o cânone. Neste caminho, “a relação entre mulher e transgressão não está nunca garantida a priori” (op. cit., p. 134), ou seja, “‘ser mulher’, não garante, por sua natureza, o exercício crítico de uma feminilidade, necessariamente questionadora da masculinidade hegemônica, assim como ‘ser homem’ não condena o sujeito/autor a ser fatalmente partidário das codificações de poder da cultura oficial” (op. cit., p. 135).

Também não basta desenvolver o tema da mulher e da identidade feminina para que o trabalho com a língua *produza* (e não simplesmente reproduza) a diferença genérico-sexual. A pergunta não é, então, a de saber o que seria o “próprio”, o distinto, de uma escrita – “mulher” – como se o texto fosse o

veículo expressivo de um conjunto de atributos, predeterminado pelas razões do gênero, em uma realidade externa à literatura – mas *como* textualizar as marcas do feminino, para que a *diferença genérico-sexual* se torne ativo *princípio de identificação simbólico-cultural* (op. cit., p. 137).

Ao aproximar o termo “feminino” à subversão, à transgressão da norma, desestabilização das estruturas dominantes, a autora propõe um entendimento de feminino historicamente situado, reconhecido em um determinado contexto e grupo social. É possível encontrar entendimentos sobre o “feminino” que não só não compactuam como esta delimitação, como projetam características opostas para demarcar uma escrita feminina, por exemplo, em termo como suave, harmoniosa, ingênua, singela, sedutora, em especial pelas correntes hegemônicas. Ainda que a autora deixe claro que por “feminino” refere-se a um movimento específico de contestação das mulheres, penso que é mais adequado o termo “escrita feminista”, como propõe Margareth Rago.

A autora de “A aventura de contar-se”, ao trazer narrativas de si que evidenciam a luta contra a normatividade imposta sobre as mulheres – portanto, como práticas discursivas efetivamente feministas – problematiza como as mulheres se constituem discursivamente como sujeitos e como autoras, assim como os modos como se constroem “artes feministas da existência” (RAGO, 2013, p. 29). A autora toma os feminismos como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória (op. cit., p. 28).

Neste sentido, ao entender os feminismos como um caminho para outras possibilidades de subjetivação e de existência para as mulheres, Margareth Rago considera necessário levar em conta a linguagem e o discurso – meios pelos quais se organizam a dominação cultural e a resistência – na constituição de uma “escrita feminista”.

Okely (1992) também discute sobre a dimensão pessoal no processo escrita e produção de conhecimento. Para a autora o pessoal é político e, portanto, o pessoal é teórico. Isso vai contra uma arraigada tradição que relega o pessoal ao periférico e às anedotas. Neste sentido a autora argumenta que a (auto)biografia de mulheres e membros de

grupos minoritários geram exposições históricas diferente que dos grupos dominantes, com especificidades significativas em função do sexo, raça, idade, classe social. Dijk (2012) argumenta que o gênero das/os autoras/es, assim como a raça, classe, entre outros marcadores sociais, podem exercer influência significativa no discurso, embora não se manifeste necessariamente em todos os aspectos ou ao longo de itinerário discursivo. Tais elementos se manifestam mais ou menos dependendo da situação, da temática abordada, dos receptores, do contexto discursivo. O autor também aponta que atentar para apenas um marcador social, como por exemplo o gênero, pode levar a distorções generalizadoras, a desconsiderar que em certas circunstâncias o discurso de mulheres brancas das classes médias pode ser radicalmente diferente, por exemplo, das mulheres negras, das mulheres da classe trabalhadora, das mulheres imigrantes, entre outros.

No campo da teoria *queer*, a filósofa Judith Butler foi uma das principais teóricas a desenvolver uma crítica contundente às limitações das categorias sexo, gênero e identidade que embasam muitos dos discursos no interior do feminismo. Um dos problemas da teoria feminista, para Butler, está na forma de construção da categoria “mulheres” enquanto sujeito do feminismo. A insistência num sujeito estável e permanente, compreendido como uma categoria uma das mulheres, cria mecanismos de inclusão e exclusão dentro do próprio sistema político que supostamente deveria facilitar sua emancipação. Ao encerrar em uma identidade fixa, esse modo de operação inviabiliza as múltiplas variações e possibilidades de constituição dos sujeitos e desconsidera que o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos. Além do mais, este tipo de análise costuma ser descontextualizada, analítica e politicamente, da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder. “Em outras palavras, a insistência sobre a coerência e unidade da categoria mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro das ‘mulheres’” (BUTLER, 2015, p. 39)

Butler argumenta que a naturalização da categoria mulheres está fundamentada na distinção entre sexo e gênero, onde a construção sobre a categoria gênero é teorizada como radicalmente independente do sexo – o sexo estando para a natureza/biológico, enquanto o gênero para a cultura/social. Entretanto, a autora coloca em questão a naturalização do “sexo” como uma estrutura dada, isenta de questionamentos em vista de sua indiscutível materialidade. Ou seja, Butler discorda da ideia de que só podemos fazer teoria social sobre o gênero, enquanto o sexo

pertenceria ao corpo e à natureza. Assim como o gênero é “construído”, os fatos impostos como naturais sobre sexo são, na verdade, produzidos e legitimados por vários domínios discursivos, como o científico, o jurídico, o político, portanto, tão construídos quanto o gênero. Com isso, a autora coloca em xeque esta distinção, argumentando que situar o sexo no plano da natureza é colocá-lo no domínio pré-discursivo, ou seja, atribui-lo o estatuto da Lei e do incontestável. A estratégia discursiva de acionar o determinismo consiste em uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária são eficazmente asseguradas pelo discurso regulador que, ao encerrar-se em uma defesa tautológica, sobrevive a toda e qualquer contestação da sua autoridade. Um discurso restritivo que insista no binarismo homem e mulher como maneira exclusiva de entender o campo das relações de gênero atua no sentido de efetuar uma operação reguladora de poder que naturaliza a instância hegemônica e exclui a possibilidade de pensar para além dela.

A unidade sobre a categoria universal para mulheres, ainda que tenha seu valor enquanto política de representatividade e coalizão, no sentido de promover a visibilidade política das mulheres, limita a teoria feminista na construção política do sujeito em uma base permanente e, por si mesma, excludente. Ou seja, a teoria “produz” o que alega meramente “representar” e, ao produzir, oculta tudo o que não cabe naquilo que sua teorização delimita. Neste sentido, Butler argumenta que a crítica feminista deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes na direção de “compreender como a categoria “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação” (BUTLER, 2015, p. 20). Dentro dessas estruturas de relações sociais, não existe simplesmente um devir mulheres como uma categoria unitária, mas se constitui sempre em relação a outras categorias diferenciadas, tais como “mulheres negras”, “mulheres das classes trabalhadoras”, “mulheres indígenas”, “mulheres camponesas”, “mulheres imigrantes”, entre tantas outras intersecções. Entretanto, isso não significa que a própria categoria “mulheres” careça de sentido analítico e político. O signo “mulher” tem uma especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas, assume significados próprios em distintos discursos, simboliza trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais históricas particulares. Em outras palavras, a crítica de Butler não é no sentido de sugerir que o termo “mulheres” não deva ser usado, ou de anunciar a morte da categoria, ao contrário,

pressupõe que “mulheres” designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação. [...] Desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar sua utilização, mas, ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais ou racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir (BUTLER, 1998, p. 25).

Seguindo a trilha da teorização feminista, Butler mostra que as tentativas de unificação do sujeito são efeitos de uma prática reguladora que busca estabilidade e coerência no contexto da uma matriz heterossexual compulsória. Esta matriz também restringe os significados relativos à “heterossexualidade”, “homossexualidade” e “bissexualidade”, as quais também são reguladas por noções fixas e naturalizantes a cerca da identidade sexual. Neste sentido, Butler propõe uma subversão das noções de identidade, mostrando que a identidade não é construída exclusivamente por forças sociais, nem pelo desejo individual, tampouco determinada por aspectos supostamente naturalizados, mas sempre um *efeito*, isto é, produzida ou gerada no processo de ação e relação, portanto, em um movimento contínuo e de permanente mutação.

Com a introdução do conceito de “performatividade”, Butler enfatiza o fato de que a definição da identidade sexual não fica contida exclusivamente pelos processos discursivos ou pelos processos sociais. Em sua proposição, nós *somos* aquilo que fazemos naquele momento, mesmo que provisoriamente. Assim, ela localiza os corpos como receptores que adquirem o gênero através da repetição de práticas concretas. A performatividade de gênero para Butler são atos e gestos, desejos atuados e articulados que criam uma ilusão mantida discursivamente para regular a sexualidade dentro do marco da heterossexualidade reprodutiva. Portanto, ainda que o gênero seja “o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, ele também “pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados” (BUTLER, 2014, p. 253). Para ela as práticas reguladoras, considerada um pilar fundamental para a manutenção da “heterossexualidade normativa”, poderia subverter-se através das práticas paródicas

performativas, abrindo uma fenda irreparável nos estereótipos de gênero.

No livro de Mariza Lira, para além da possível identificação entre autora e personagem apontado anteriormente, certos elementos aproximam sua escrita a uma “escrita feminista”, por exemplo, a escolha pelo gênero biográfico (não canônico no meio acadêmico), a opção pela música popular urbana (considerada inferior e subversiva pelos intelectuais de sua época), a articulação com outras mulheres para produzir e legitimar sua obra (prefácio e posfácio), assim como a própria opção por escrever sobre a vida de uma mulher. Embora não faça uso de um vocabulário “feminista” ou tentativas de “feminizar” a linguagem – práticas, por sinal, incomuns à sua época –, ao comparar a escrita de Mariza Lira a colegas autores contemporâneos seus, fica evidente a importância que a autora dá a condição de gênero da personagem e o que isto significou na trajetória de Chiquinha Gonzaga.

Mario de Andrade, por exemplo, que dedicou em seu livro “Música doce Música” um capítulo a Chiquinha Gonzaga, embora faça alusão ao pioneirismo de Chiquinha como maestrina, assim como a algumas peripécias sociais arriscadas às mulheres – como o divórcio, independência, profissionalização – não coloca o fator gênero como determinante em sua trajetória profissional, bem como omite polêmicas geradas no meio musical a partir da condição de gênero. Como exemplo disso, comparo a seguir o mesmo episódio narrado por ambos autores, quando descrevem as tentativas de Chiquinha Gonzaga em se estabelecer como compositora do Teatro Musicado.

M.ANDRADE: Aliás, para se impor como compositora de teatro, Chiquinha Gonzaga teve muito que lutar. Era mulher, e embora já celebrada nas suas peças de dança, ninguém a imaginava com fôlego suficiente para uma peça teatral. Conseguiu arrancar um libreto de Arthur Azevedo, mas a sua partitura foi rejeitada. Compôs em seguida, sobre o texto de sua própria autoria, uma *Festa de São João*, que também não conseguiu ver executada. Só a terceira tentativa vingou – essa *A Corte na Roça* que a Companhia Souza Bastos representou em janeiro de 1885. Foi o sucesso, a celebridade mais alargada, e Francisca Gonzaga fixou-se com compositora de teatro leve, em que havia de continuar por toda a sua vida ativa (op. cit., 2013 [1940]).

M. LIRA: Depois de uma luta insana, à procura de um autor que lhe confiasse o libreto de uma peça, conseguiu que Arthur Azevedo, nome querido no meio teatral, lhe entregasse a *Viagem ao Parnaso* para musicar. A compositora, exultando de alegria, escreve, como entusiasmo e inspiração, uma linda partitura. Viu-a louvada pelo teatrólogo, mas, a dificuldade maior estava em leva-la a cena sendo a música escrita por uma mulher. Houve oposições sérias à inovação, vencendo a palavra dos retrógrados. A partitura foi rejeitada. Chiquinha doeu-se da injustiça, mas não desanimou. Escreveu, ela mesma, para a sua música, em 1883, uma peça em um ato – *Festa de São João* – que ficou inédita. [...]. Venceu finalmente. Palhares Ribeiro confiou-lhe a partitura da opereta de costumes – *A Côrte na Roça* – estrada em 17 de janeiro de 1885 [...]. Naquele tempo, conseguir colocar uma partitura, era elevar-se às alturas de grande compositor. Leve-se em conta que essa partitura era assinada por uma mulher, fato jamais registrado no Brasil (op.cit., 1939, p. 29-32).

Observa-se que Mario de Andrade não revela o motivo de rejeição da música de Chiquinha Gonzaga no meio teatral, dando margem a entender que a obra submetida poderia ser de qualidade duvidosa. Tampouco dá importância ao fato que jamais uma mulher havia ousado tal façanha e que isso causara inúmeros desconfortos no meio artístico e frustrações na vida de Chiquinha. Nota-se, portanto, características na escrita de Mariza Lira que raramente encontramos noutros textos literários não-feministas de sua época: a conjunção, no tecido do texto, de uma denúncia da opressão no domínio privado, vivida no corpo das mulheres, e a opressão no domínio público, palpável na sua inserção social e na sociedade em geral. Desse modo, descobre-se na escrita feminista de Mariza Lira vertentes, em geral, silenciadas, ou silenciosas, ou simplesmente inexistentes, em outras narrativas.

Uma característica interessante na narrativa de Mariza Lira é que, até mais ou menos a metade do livro, ela busca construir uma narrativa formal, contínua e linear. Da metade em diante, começa a inserir breves momentos de diálogo entre as personagens históricos, as quais ganham vida e falam, aproximando a uma escrita narrativa e ficcional, embora ainda timidamente. Mais para o final, ela rompe com a continuidade ao introduzir outras vozes, as quais constituem capítulos inteiros do livro, organizados de forma a alternar ora entre a fala da

autora ora entre a voz de outros. Com isso, a linearidade imposta até o capítulo n. 20 do livro se desfalece, abrindo espaço para uma narrativa mais fragmentada, próxima daquilo que Barthes denomina por “biografemas”, ou seja, narrativas de uma vida construída por fragmentos, colagens, múltiplas vozes, sem uma organização linear. O capítulo n. 21, intitulado “Ressonâncias”, é todo constituído pelo discurso de um colega de profissão e amigo de Chiquinha, Viriato Corrêa, publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 23 de outubro de 1925. O capítulo n. 22, intitulado “Harpejos”, é de Luiz Palmerim, matéria extraída na íntegra do jornal “O Globo” de 27 de outubro de 1930. Nos capítulos n. 23 e n. 24, intitulados “Serenatas Gloriosas” e “Acorde Final” respectivamente, a autora retoma para ela o lugar de fala. O capítulo n. 25, intitulado “Pausa”, é de autoria de Benjamim Costallat, trecho de uma matéria no *Jornal do Brasil* de 20 de março de 1935. O capítulo n. 26, intitulado “Éco Plangente” volta a ser de Mariza Lira, pelo qual ela dá sua palavra final. O último capítulo, de número 27, é de Gastão Penalva, intitulado “Nenia”, originalmente publicado no *Jornal do Brasil* de 18 de outubro de 1939. Porém, não se trata da última sessão do livro, pois o mesmo encerra com a transcrição de uma palestra proferida por Leonor Posada, uma espécie de posfácio.

Ao fazê-lo deste modo, Mariza Lira abre espaço para que outros personagens como colegas, amigos e críticos narrem a sua versão sobre a vida de Chiquinha, em uma expansão para uma multiplicidade de vozes narrativas, cada uma conforme o seu ponto de vista e enfocando diferentes detalhes da vida e obra da artista. Estas vozes apresentam a narrativa de modo distinto, mais próximo de uma etnografia ou etnobiografia do que biografia propriamente dito. Elas contam experiências que as(os) autoras(es) tiveram com a maestrina, acontecimentos que presenciaram ou ouviram falar, em um tom mais intimista e pessoal. As narrativas dos convidados não estão preocupadas com um senso de completude ou ordem cronológica, tampouco estão enquadradas por cuidadosas descrições ou explicações. Trata-se, bem mais de fragmentos que produzem descontinuidades que, em certa medida, é comum a às narrativa etnográfica. Visto deste modo, pode-se dizer em seus capítulos finais o livro de Mariza Lira se aproxima ao estilo pós-moderno, ainda que a comparação possa parecer anacrônica, uma vez que deliberadamente justapõem incomensuráveis narrativas, efetua colagem, coleciona fragmentos oriundos de outros tecidos, retira “distintas realidades culturais” de seus contextos para submetê-las “a uma perturbadora proximidade” (CLIFFORD, 2011, p 153).

Outro elemento interessante na obra de Mariza Lira que, por sinal, não encontramos em nenhuma outra biografia de Chiquinha, é o modo como a autora insere a obra da artista na narrativa por meio da escrita musical. As obras de Chiquinha tornam-se parte da narrativa, incluídas no meio do discurso, e não dispostas uma em uma sessão separada como em muitos livros. Discurso textual e discurso musical se fundem na narrativa de modo que as obras tomam uma proporção maior do que meras ilustrações ou exemplos. Quando narra, por exemplo, a infância de Chiquinha, a autora transcreve sua primeira composição, “A canção dos pastores”, feita aos onze anos de idade, introduzindo-a como um canto a ser ouvido pelo leitor.

Figura 41 – Composição “A Canção dos Pastores” em Mariza Lira.

A menina dirigiu-se alegremente para o piano. Com naturalidade iniciou, num pianissimo, como se viesse de longe, a sua melodia, que marcava o início dos seus triunfos futuros.

Num expressivo crescendo terminou, para recomençar acompanhada pelo côro das crianças que, diante do presepe, num bailado singelo, de medidas e volteics, cantaram:

Chipas---to-res da cam-pi--na Ce instrumentos deixai Chipas-xai, Vin-de ver o Deusme-ni-no Vin-de ver o nos-so pae Vin-de ver.... O Deus me-ni-----no Vin-de ver o nos-so paz.

Fonte: Lira (1938, p. 17 e 18).

E, assim, a autora insere também na narrativa as obras “Atrahente”, primeira composição de Chiquinha como musicista profissional; “A corte na roça”, sua composição de estreia no teatro; “Abre-Alas”, primeira marchinha de carnaval e sua música de maior sucesso; “Forrobodó” a opereta de maior repercussão nos teatros; “Maria” sua última obra, escrita ao seus 87 anos; e “Corta-Jaca”, a

canção de enorme sucesso, que gerou muitas polêmicas no meio político por ter sido executada pela primeira dama do país no Palácio do Catete.

Mariza Lira foi uma das pesquisadoras da música que propôs uma interpretação particular para a música urbana brasileira da virada do século XX. Embora a maior parte das suas pesquisas estejam vinculadas ao estudo do folclore nacional, ela apontou novos rumos para compreensão da música urbana, propondo distintos modos de categorização e valorização de um segmento artístico até então classificado em termos como “popularesco”, de pouco valor cultural e não-representativo da cultura brasileira. Tratava-se de um nicho de pouco interesse dos pesquisadores e intelectuais da geração de Mariza Lira, os quais declivam ou para o folclore ou para a cultura erudita. Neste sentido, aponto para a importância da recuperação e sistematização da produção intelectual de Mariza Lira para compreensão do universo social da música brasileira¹⁹², uma vez que a maior parte dos escritos da autora constituem documentos de difícil acesso. A biografia sobre Chiquinha Gonzaga constituiu um marco importante para a reconceitualização da música urbana. Percebe-se em sua obra a influência do pensamento de Silvio Romero, cuja teoria da desigualdade das raças rompeu com uma percepção em voga na época que concebia o processo miscigenatório com algo degenerativo. Ao contrario, Romero passou a teorizar sobre a miscigenação como inerente e constitutiva da formação histórica do Brasil. Entretanto, sua teoria ambígua e tensa, inspirada nos ideais nacionalista e modernizadores, evoca em uma retórica cientificista, típica do período oitocentista, que apontava para uma desigualdade natural das raças, na qual cabia aos brancos o topo da hierarquia humana. A miscigenação assim concebida teria contribuído para civilizar as “raças inferiores”, portanto, um instrumento civilizatório.

Em Mariza Lira, percebe-se a construção de uma artista que conseguiu dar esse toque civilizatório à música popular brasileira. No capítulo nove, intitulado “Um acorde perfeito: Calado e Chiquinha”, a autora aponta o início da miscigenação na obra de uma artista que recebeu do seio familiar uma formação da alta sociedade. Por meio da aproximação com Calado, Chiquinha teria encontrado o “temperamento

¹⁹² A recuperação e sistematização da produção intelectual de Mariza Lira carece da mesma atenção, por exemplo, que o empreendimento feito por Araújo (2007) com as pesquisas do compositor e musicólogo César Guerra-Peixe, assim como o livro da Funarte com compilações de texto do jornalista de Jota Efege (2007).

mestiço” (op. cit., p. 39), um modo característico de execução musical proposto pelo flautista que já vinha mesclando a polca europeia e com elementos da música negra (maxixe), fusão que acabou por criar “os autênticos choros do boêmio carioca” (op. cit., p. 39). Para a autora, “Calado livrou o choro de qualquer reminiscência estranha, tornou-o absolutamente nacional” (op. cit., p. 40). No capítulo dez, intitulado “Ritmo Nacional”, a autora situa Chiquinha como aquela que capturou a ideia de Calado e ampliou-a para além do choro, introduzindo-a na habaneira, no tango, nas valsas e em diversos outros gêneros musicais, até chegar à música de concerto. Mas, a grande saga de Chiquinha foi sua capacidade de transpor as barreiras sociais, introduzindo esse “novo gênero de música dançante” nos ambientes frequentados pelas classes mais prestigiadas, tendo como ápice desta epopeia a execução de uma de suas composições no Palácio Presidencial.

Depois, o maxixe foi, aos poucos, invadindo as salas familiares, levado pelos moços bilontras da casa. Penetrou deliciosamente nos salões e alcançou, finalmente o Palácio Presidencial. A vitória realizara-se no ambiente mais aristocrático do país. [...] Chiquinha compôs também música para concerto, fazendo orquestrações notáveis, imprimindo em toda sua inspiração o cunho original, o ritmo característico que criara para o Brasil. A Chiquinha Gonzaga coube a glória de fixar na música do nosso povo o ritmo nacional do seu tempo (op. cit., p. 43-44).

Mais ao final do livro, Mariza Lira vale-se do discurso de Viriato Corrêa – publicado originalmente em 1925 no *Jornal do Brasil* e que passou a constituir um dos capítulos de seu livro – para projetar definitivamente a noção de que Chiquinha Gonzaga, junto com artistas como Joaquim Calado e Ernesto Nazareth protagonizaram a consolidação de um novo tipo música popular que, por meio da mestiçagem e intercâmbios culturais entre África, Europa e Brasil se consagraria uma típica expressão de brasilidade e, portanto, da formação nacional.

É quase impossível apurar as nossas virtudes e os nossos defeitos máximos, é quase impossível definir com segurança os traços característico da nossa alma, porque, ao que parece, ainda não os temos em perfeita definição. Mas no meio dessa imensa confusão psicológica, parece que dois ou três ou quatro traços estão em relevo no fundo da

nossa alma: o calor, a sensualidade, a indolência e a nostalgia. A música de Francisca Gonzaga é uma fusão milagrosa desses quatro bálsamos que estão temperando, mais que qualquer outros, a formação ne nossa raça. Ouvindo-a, não há um brasileira que não sinta vibrar em todas as cordas. A mistura daqueles quatro elementos é feita numa forma perturbadora de magia diabólica. [...] Quando, numa revoada de sons quentes, ressoa a primeira queixa nostálgica, vem-nos imediatamente a reminiscência das três raças que nos correm nas veias: o branco saudoso dos lares de além-mar, o negro chorando a liberdade das plagas africanas e o índio gemendo a saudade da vida nômade. [...] Como exemplo desse traço inconfundível do sensualismo crioulo, sua obra mais notável é o *Corta Jaca*, um prodígio de síntese do temperamento plebeu, uma obra-prima de psicologia, que a cidade e o país inteiro conhecem e repetem a todo instante. Francisca Gonzaga não é unicamente a maior intérprete dos sentimentos do seu povo, é o mais surpreendente labor que Deus criou no Brasil para prestigiar uma saia (CORREA apud LIRA, 1939, p. 95-97).

Mariza Lira inicia sua interpretação sobre a formação da música popular brasileira já em seu primeiro livro, intitulado “Brasil Sonoro”, este com enfoque mais folclorista e regional, embora trate também de artistas urbanos, como Callado, Nazareth, Sinhô, Pixinguinha, Donga, entre outros. Entretanto, é a partir sua obra biográfica sobre Chiquinha Gonzaga que a autora começa a mudar mais incisivamente seu enfoque para o segmento urbano, projetando a música da capital carioca como aquela capaz de sintetizar os mais diversos elementos da nação. A biografia de maestrina não é mais analisada nos limites da “música étnica”, mas nos quadros de formação da “música nacional”. Mais adiante, ela vai aprofundar esta perspectiva em artigos como “A fixação da característica da nossa música popular” (1949), “A influência do étnico na nossa música” (1955), “A música das três raças” (1955). Essa perspectiva servirá de base para análises posteriores a década de 1950 que passaram a projetar o samba carioca com herdeiro do choro e maxixe, portanto, símbolo máximo da miscigenação e da fusão de gêneros musicais, reinando nas narrativas como símbolo maior da brasilidade. As análises de Mariza Lira para relações raciais na música brasileira, encontram respaldo na teoria de Gilberto Freyre, que publicou

anos antes, em 1933, o livro “Casa Grande & Senzala”. O argumento que brancos, negros e índios, em harmonia no ambiente tropical, constituíram os elementos formadores de nosso povo, e, conseqüentemente, da nossa música, dominou grande parte da literatura de meados do século XX nos mais diversos setores intelectuais.

3.2 CHIQUINHA GONZAGA POR EDINHA DINIZ

O livro de Edinha Diniz deixa explicitamente demarcado o caráter biográfico de sua obra logo no título do livro: “Chiquinha Gonzaga: uma história de vida”. Embora o enfoque seja majoritariamente sobre a vida da compositora, nas primeiras edições (1984-1999), a autora procura colocar em patamar similar de importância a arte da biografada. Isto se torna explícito ao dividir a o livro em duas partes: a primeira é dedicada à vida, a segunda às obras. A vida é apresentada em formato dissertativo e sua abrangência é bem mais extensa, constituindo cerca de 2/3 do livro. Já as obras são apresentadas em forma de tópicos/listagem, com um fôlego bem menor do que a primeira parte, formando uma espécie de catálogo. Essa característica é abandonada na edição de 2009, revisada e atualizada, onde ela dedica apenas duas páginas (p. 267-268) a comentar as obras em um capítulo intitulado “Breve nota sobre a obra de Chiquinha Gonzaga”. Nesta última edição a autora indica que não tratará mais do tema no livro e encaminha outras fontes para consulta. No entanto, este tipo de separação formal não implica necessariamente que vida e obra sejam tratadas de forma completamente separadas na narrativa, tanto é que parte dos capítulos ganharam como título o nome de suas obras, o quais são dedicados a contextualizar a produção musical de Chiquinha Gonzaga, por exemplo: “Uma atraente compositora”; “Ó abre alas, o hino carnavalesco”; “Corta-Jaca no Catete, o samba alforriado”.

Diniz também constrói uma narrativa baseada nos modelos tradicionais, busca unidade e coerência na construção da biografada, assim como prevalece a perspectiva linear de narrativa (nascimento, infância, juventude, vida adulta, velhice, morte). Além disso, a autora visa legitimar sua obra no campo dos estudos históricos, para isso, faz referência com exatidão às fontes documentais quando se refere a fatos da vida de Chiquinha, assim como embasa seus pontos de vistas em conceitos das diversas disciplinas das ciências sociais, especialmente quando situa a biografada em seu contexto histórico-social. A própria “história de vida” é apresentada com uma opção metodológica,

uma técnica de pesquisa valiosa para estudos de processos aculturativos por possibilitar entrelaçar aspectos como cultura e personalidade. [...] A documentação me permitia e autorizava a revisão da história da música popular, do teatro musicado, do carnaval e do direitos autorais. Todo um processo e mudança cultural se descrevia através de uma história de vida (DINIZ, 1999, p. 11).

A década de 1980 testemunhou a emergência do movimento denominado “Nova História”, por meio do qual intelectuais iniciaram profundas revisões no estudo da história, apontando para além dos grandes acontecimentos da cultura dominante. Autores com essa inspiração “abandonaram os mais tradicionais relatos históricos de líderes políticos e instituições políticas e direcionaram seus interesses para as investigações da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres” (HUNT, 2001, p. 02). A narrativa biográfica tornou-se um gênero discursivo mais difundido entre os historiadores desta vertente por suas possibilidades discursivas, facilitando a inscrição desta nova perspectiva. Ainda que a biografia de Diniz se estruture nos modos positivistas de história, ela também aciona mecanismos de escape, promove rupturas, faz aproximações com as novas formas de inscrição da história na contemporaneidade. Por meio de Chiquinha, a autora busca compreender a sociedade, examina a história de uma cidade, de um país, mostrando as dinâmicas sociais nas quais Chiquinha estava implicada e o papel da personagem diante dos dilemas de sua época. Com isso, a obra atinge um público maior de leitores, com interesses nos mais diversos temas.

Esta biografia foi uma das grandes responsáveis por iniciar o processo de ressignificação da imagem da maestrina perante a sociedade contemporânea. Poucos anos depois de seu lançamento, com produção da Minissérie de TV Globo em 1999, exibida nacionalmente, cuja narrativa foi baseada na biografia de Diniz, começou um virtuoso interesse social na vida e obra de Chiquinha Gonzaga, o que levou a uma súbita explosão de produções dedicadas à compositora, como livros, discos, artigos acadêmicos, matérias jornalísticas, documentários, sites da internet. Pode-se dizer que juntos, livro e minissérie, introduziram definitivamente Chiquinha no imaginário social brasileiro do final do século XX e início do século XXI, tornando a artista amplamente conhecida em todos os cantos do Brasil. A partir da biografia de Diniz, a figura de Chiquinha Gonzaga se incorporou no

imaginário social brasileiro por meio de uma roupagem mítica, dionísia, transgressora do código ético, figura dissonante e excitante porque, simbolicamente, estremece as amarras de um contrato social que parece arbitrário. Justamente num momento em que os intelectuais contemporâneos incitam a sociedade a repensar sobre as formas de preservação, subversão e reinvenção da história. Diniz tornou-se uma espécie de guardiã e referência quando o assunto é vida e obra de Chiquinha, costuma ser consultada quando novas questões são trazidas à tona, de modo que seu parecer tem grande potencial de legitimação.

Apesar da biografia de Mariza Lira também apresentar uma personagem ousada, não encontrou a mesma receptividade entre o público de sua época, de modo que teve uma circulação restrita a um público especializado e, em um curto espaço de tempo, acabou sendo praticamente esquecida. Diniz teve a seu favor um cenário político e social bem diferenciado, o fortalecimento dos movimentos sociais, movimento feminista, movimento negro, entre outros, adentraram no campo da arte, da literatura, da mídia e da produção acadêmica. A produção de Diniz foi incorporada por diversos setores sociais que ansiavam por revisar a história brasileira e apontar outros caminhos para produção de conhecimento, para a invenção do Brasil, para a história das mulheres. Portanto, ainda que a biografia de Diniz se estruture com base nos procedimentos da história factual, mais próximo aos modos positivistas de produção biográfica, também apresenta elementos de mudança de paradigma.

Diniz faz uma revisão das biografias anteriores, confronta a versão dos outros biógrafos, relativiza interpretações, lançando outras possibilidades de leitura sobre a vida da artista. A própria autora argumenta que as duas biografias que antecederam ocultaram aspectos da vida da personagem que poderiam desfavorecer a imagem da biografada ou ser perturbadores para a sociedade de então. Para ela, estas biografias tenderam a “moralizar a sua vida pessoal, mantendo assim uma condenação ao seu comportamento ousado” (DINIZ, 1999, p. 9). Um dos aspectos mais criticados é o modo como são narrados os relacionamentos afetivos (conjugais e familiares), da artista que, na maior parte das vezes, é apresentado de acordo com a moral conservadora.

Enquanto que Lira (1939) e Bôscoli (1971) buscaram retratar a imagem de uma mulher que, apesar da separação, era reservada em seus relacionamentos amorosos, assim como uma mãe zeladora, afetuosa e

amadas pelos seus¹⁹³, Diniz (1999) confronta tais informações apresentando a biografada como uma mulher que vivia uma sexualidade bem menos regrada, relacionando-se com homens boêmios, casados, garotos muito mais jovens que ela. Uma personagem que não hesitou em abdicar da família e dos filhos para viver sua liberdade, não apenas após a separação do primeiro marido (escolhido pelo pai), quando lhe foi imposta a decisão, mas também quando os filhos e netos a procuraram anos depois para pedir ajuda financeira e abrigo em sua casa. Segundo Diniz, Chiquinha recusou acolhê-los, não era a vida que queria para si, queria dedicar-se plenamente a sua profissão. A decisão causou inúmeros constrangimentos que geraram até processos judiciais e investigações movidos por familiares contra Joãozinho, rapaz com o qual ela se relacionava e era apresentado a todos como filho.

Diniz também revela alguns dados sobre as origens familiares de Chiquinha que foram ocultados nas biografias anteriores. Enquanto que Lira e Bôscoli revelam apenas a ascendência nobre e branca da personagem via lado paterno, ignorando completamente a linhagem materna, assim como retratam uma união exemplar e feliz de seus pais¹⁹⁴, Diniz descreve a mãe de Chiquinha como uma mulher negra e pobre, filha de pais escravizados. A união do casal foi condenada pela família paterna, de modo que, mesmo após o nascimento de Chiquinha Gonzaga, sua terceira filha, o casal não oficializou o relacionamento, se convertendo “em concubinato de fato, situação que a Igreja condenava [...] mas que os costumes toleravam” (DINIZ, 2009, p. 24). Rosa ficou considerada mãe solteira. Chiquinha, uma filha bastarda. O pai, José, enquadrado como um dos “tantos homens brancos, que ‘andavam com mulheres’ e mantinham ‘ilícitas amizades’ com essas jovens pardas, a quem terminavam por emprenhar” (DINIZ, 2009, p. 25).

Ao confrontar as diferentes perspectivas sobre os relacionamentos conjugais e as origens familiares de Chiquinha, nota-se que as duas primeiras biografias buscavam promover a imagem da personagem em conformidade aos ideais de sua época, quando o corpo,

¹⁹³ “Filhos e netos tinham pela grande artista uma verdadeira adoração, principalmente o Joãozinho, que fez da sua vida uma veneração perene, intensa e viva” (LIRA, 1939, p. 37).

¹⁹⁴ “Na linhagem de Francisca Gonzaga encontram-se no Brasil, em Portugal e na Itália, nomes ilustres na música, na poesia, nas armas e na diplomacia. [...] Trazia no sangue uma das melhores origens brasileiras” (LIRA, 1939, p. 13). “Basileo e sua esposa Rosa Maria viviam um avida que era um verdadeiro sonho de felicidade” (BOSCOLI, 1971, p. 17).

a sexualidade e o comportamento das mulheres eram objeto de controle e vigilância mais rigorosos do que no final do século XX. Ainda que as primeiras biografias apresentem Chiquinha como uma mulher ousada e a frente de seu tempo, os limites desta subversão estão bem demarcados pelas autoras, as quais estavam dispostas a aventurar-se até certo ponto. A imagem nacional que os intelectuais da primeira metade do século XX queriam construir para Brasil não passava pelas origens afro-brasileira, muito menos pela miscigenação, elementos estes considerados inferiores, os quais, sob suas perspectivas, conduziriam ao atraso social e cultural do país. O ideal de progresso e desenvolvimento estava associado àquilo que vinha da alta cultura, por meio de uma identificação direta com os colonizadores europeus e seus costumes. As origens negras e indígenas raramente eram colocadas em questão, quando trazidas, pelo viés primitivista e folclórico.

Mariza Lira e Geysa Bôscoli não dialogavam com o pensamento hegemônico dos intelectuais de sua época, por isso, suas obras tornaram uma espécie de literatura marginal. Entretanto, ainda que buscassem promover a imagem de uma compositora que mesclava em sua arte elementos da música europeia com a música negra – sendo esta síntese a mais “autêntica” característica da música brasileira da qual a artista é apresentada como uma das ilustres representantes – os mesmos se esforçam em borrar os traços desta miscigenação em sua ascendência familiar. Observa-se, com isso, que a miscigenação adquire valor diferenciado na vida e na arte. Enquanto que na arte ela é permitida e, por vezes, até celebrada, na vida ela é camuflada, motivo de constrangimento. É possível que a própria Chiquinha tenha colaborado em alguma medida com esse apagamento, uma vez que não encontrei em seu acervo qualquer documentação referente a sua ascendência materna. Chiquinha, ainda mais do que seus biógrafos, viveu em plena era escravocrata, de modo que, para ela, ter sua linhagem familiar associada ao universo negro poderia representar um fator depreciador a sua imagem.

Diniz tem diante si um contexto mais favorável às discussões raciais e das relações de gênero. A partir da década de 1980, com o avanço dos movimentos sociais, do movimento negro, do feminismo, o lugar social da mulher e do negro caminham rumo a novas direções, embora as discriminações e preconceitos continuem a se impor de forma significativa e de outros modos em diversos setores da sociedade. Apesar de Diniz aprofundar um pouco mais a questão racial e das relações gênero do que os biógrafos anteriores, trazendo dados sobre a origem negra e os relacionamentos afetivos de Chiquinha, observa-se na

narrativa que tais aspectos adquirem na maior parte das vezes um lugar de curiosidade do que de fato uma releitura da personagem. Chiquinha segue representada como uma artista branca, com fracos vínculos com o meio negro, o qual se efetua quase que exclusivamente por sua arte e não por suas origens ou relacionamentos. A família paterna continua a grande responsável pela inserção social, cultural, educação e costumes da artista, enquanto que a materna inexistente na narrativa, limitada a menção do nome da mãe e sua ligação com o regime escravocrata. Trata-se de uma perspectiva em contradição com a própria narrativa, segundo a qual a família paterna teria levado décadas para aceitar a união do casal, o que levou Chiquinha a ser reconhecida definitivamente como filha de José somente aos treze anos de idade, quando decidiu oferecê-la em casamento. Até então, Rosa era considerada mãe solteira, Chiquinha, filha bastarda. Nestas condições, é mais provável que Chiquinha tenha encontrado maior amparo social com a mãe e os familiares maternos do que com o meio paterno. Com isso, percebe-se que a branquitude se efetua de outros modos, menos explícito, mas onipresente na narrativa.

Esta característica também pode ser observada em produções posteriores que foram inspiradas ou baseadas na biografia de Diniz, por exemplo, a Minissérie da TV Globo, na qual a artista é representada por duas atrizes brancas, assim como no próprio livro de Diniz (2000) para o público infanto-juvenil, no qual Chiquinha, a mãe, e toda prole são ilustradas como personagens brancas.

Figura 42 - Regina Duarte e Gabriela Duarte, representando a personagem para a Minissérie da TV Globo.



Fonte: memoriaglobo.globo.com

Figura 43 - ilustração da família de Chiquinha no livro de Edinha Diniz



Fonte: Diniz (2000, p. 6)

O embranquecimento de Chiquinha Gonzaga pode ser entendido como parte de uma estratégia discursiva para situá-la em um campo de poder e privilégios nos quais negros, índios e miscigenados sofrem maiores restrições de acesso. Portanto, embranquecê-la, pode significar enobrecê-la, dignificá-la, legitimá-la.

Por meio da noção de branquitude, Schucman (2014) faz um estudo sobre do papel do branco na constituição das relações raciais brasileiras, o qual traz questões e paralelos pertinentes a presente investigação. A autora aponta que a raça e o racismo foram sistematicamente estudados com foco apenas no negro e nos grupos minoritários, contribuindo com a ideia de que os grupos dominantes constituem a norma e o padrão. Essa perspectiva conduziu a naturalizar a ideia de que quem tem raça é o negro, enquanto que o branco se constituiu como o universal. Assim, ela aponta para a “importância de estudar os brancos com o intuito de desvelar o racismo, pois estes, intencionalmente ou não, têm um papel importante na manutenção e legitimação das desigualdades raciais” (op. cit., p. 28). As perguntas da autora partem do questionamento de como se define uma “identidade branca”, como a ideia de raça e o racismo operam da constituição desta identidade e como as pessoas vivem a própria branquitude. Nesta direção, ela mostra que a branquitude se consolidou sócio-historicamente dentro do sistema colonial e pós-colonial brasileiro ao projetar um ideal de humanidade – diga-se, civilizada e desenvolvida – tendo como principal referência os países da Europa. Assim, as noções de norma, de beleza, de inteligência, de competência, de riqueza, se projetam como características associadas a uma identidade ocidental, portanto, branca.

Schucman aponta que raça é uma categoria intrinsecamente ligada ao poder e às hierarquias, de modo que a classificação de cada sujeito nas relações raciais pode mudar dependendo do contexto histórico, social e político. A autora mostra, por exemplo, que as diferentes formas de classificação racial em países com Estados Unidos e África do Sul não tem correspondência direta com as categorias brasileiras, as quais, se constituem a partir de distintos critérios. A partir do contexto paulista, mas tecendo generalizações para o caso brasileiro, ela aponta pra a branquitude como um lugar simbólico, algo que se estabelece não apenas por questões genéticas – embora este seja um elemento importante –, mas sobretudo por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam e como os sujeitos nesta “posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos” (op. cit., p. 56). Nesta direção, ela mostra que a

branquitude se refere a um lugar de poder, de vantagem sistêmica na sociedade brasileira, uma sociedade estruturada pela dominação racial.

O branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social sem que isso fosse encarado como privilégio de raça. Isso porque a crença na democracia racial isenta a sociedade brasileira do preconceito e permite que o ideal liberal de igualdade de oportunidades seja apregoadado como realidade. Desse modo, a ideologia racial oficial produz um senso de alívio entre os brancos, que podem se isentar de qualquer responsabilidade pelos problemas sociais dos negros, mestiços e indígenas (op. cit., p. 27).

Ao olhar para a branquitude a partir ótica das relações de gênero, a autora mostra como que os demais marcadores sociais, como etnia, gênero, sexualidade, entre outros, também se interseccionam com a branquitude de forma distinta e fluída, dependendo da região, do contexto histórico e político que se está investigando. A partir de sua pesquisa de campo na cidade de São Paulo, ela mostra como que a branquitude adquire valores distintos em homens e mulheres neste contexto. Enquanto que o poder, o status e riqueza são as características da branquitude de maior valor para os homens, a própria branquitude da pele e a ideia de beleza branca é algo de maior valor para as mulheres. Ou seja, para as mulheres a aparência e o corpo – como cor da pele, cabelos lisos e traços finos – são fundamentais neste contexto. Para a mulher, a beleza branca adquire um lugar importante na possibilidade de ascensão social, seja pelo trabalho – pois terá maior possibilidade de oferta de emprego e melhor remuneração –, seja como dispositivo para negociar relações afetivas e sexuais na conquista de um parceiro. Neste sentido, a branquitude é exercida em distintos graus. Os homens, quando maior o poder, o status e a riqueza, mais brancos ficam e, por isso, passam a ocupar postos mais elevados na hierarquia social. Eles aparecem no imaginário social como aqueles que exercem majoritariamente o papel de ativos nas escolhas amorosas – eles escolhem, não são escolhidos. Para os homens, relacionar-se com uma

mulher branca (preferencialmente loira) é símbolo de sucesso e poder. Neste sentido, a autora percebe nos discursos de seus interlocutores a existência de gradações raciais, “o encardido, o branco e o branquíssimo” – termos que constituem o título de seu livro –, onde a riqueza, o status, o poder, a aparência e as relações afetivo-sexuais constituem os elementos capazes de afastar ou aproximar dos significados atribuídos à branquitude, produzindo figuras fluidas e imaginários sobre quem são os brancos da elite (branquíssimo), quem são os brancos simples (branco), e quem são brancos que se misturam (encardido).

Dijk argumenta que “a escrita e a fala desempenham um papel vital na reprodução do racismo” (2015, p. 133), o discurso está no cerne dos mecanismos sociais que permitem a disseminação e reprodução do racismo na sociedade. Em seu livro, o autor faz uma extensa análise de como o racismo se estrutura nos mais diversos gêneros discursivos, como o discurso político, discurso educacional, discurso midiático. Uma forma de manifestação do racismo consiste na própria negação do racismo no discurso. Se atualmente as normas e valores gerais rejeitam e punem (inclusive por meio de legislação específica) as formas explícitas de preconceito, intolerância e discriminação, há um esforço dirigido não só a evitar o racismo, mas também em negar quando ele é apontado. Uma das estratégias é a contra-acusação, a pessoa que acusa o outro de racista é, por sua vez, acusada de racismo às avessas, de ser excessivamente sensível ou exagerada, intolerante, e de estar “vendo racismo onde ele não existe”. Uma estratégia é a mitigação, tais como amenização, o uso de eufemismos e outras circunlocuções que minimizam o ato em si. Outra forma de a racismo é a invisibilização os grupos minoritários, quando se ignora seus problemas, suas demandas, seus pontos de vista, os quais recebem tratamento diferenciados em relação aos dilemas, por exemplo, dos grupos dominantes. Com isso, o autor aponta que racismo é um complexo sistema de desigualdade social e política, que também é produzido e reproduzido no/pelo discurso. Os discursos sobre diferenças raciais e étnicas podem ser inspirados pelas normas gerais de tolerância e aceitação, mas às vezes estão simultaneamente constituídos por formas racistas de representação do “outro”.

A branquitude e o racismo que problematizo aqui por meio da análise do discurso sobre Chiquinha Gonzaga não são aqueles marcados por uma intenção ou consciência. Não se trata de apontar uma perversidade manifesta no discurso, mas sim de algo que opera no plano da estrutura. Estes estão implantado de antemão nas formas discursivas

e, para que possamos escapar deles, para que não se reproduzam, é preciso plena consciência de seu funcionamento, seus modos de operação e suas formas de dissimulação. No próximo capítulo aprofundarei um pouco esta problemática ao discutir a branquitude e o racismo na literatura infanto-juvenil.

No tocante as relações afetivo-amorosas da personagem, Diniz rompe completamente com a leituras anteriores, nas quais Joãozinho vinha sendo apresentado como “exemplo admirável de dedicação filial” (LIRA, 1939, p. 5) substituindo pela perspectiva da aventura amorosa, do amor poético, do romance proibido. Em sua releitura, Diniz desmonta uma farsa que teria sido construída por Chiquinha e Joãozinho – assim como por seus biógrafos anteriores, seja por cumplicidade ou desconhecimento – que estrategicamente mascararam a “situação através da maternidade como saída aceitável aos padrões da moralidade pública reinante” (DINIZ, 2009, p. 191). Assim, recorrendo a veracidade documental, Diniz comprova que “nunca houve adoção [...], João Batista Gonzaga foi de fato companheiro e não filho de Chiquinha Gonzaga, e viveram felizes, até que a morte – dela – os separou” (op. cit., p. 192). Ainda que a narrativa de Diniz coloque em destaque o relacionamento de Chiquinha com um rapaz muito mais jovem que ela, o relacionamento está dentro dos padrões heteronormativos, em favor de uma aliança binária, monogâmica, afastando a possibilidade problematizar por meio da personagem os arranjos alternativos de práticas sexuais, as múltiplas possibilidades de relacionamentos, de formação conjugal e de formação familiar. Assim, o par estável, Chiquinha e Joãozinho, é considerado como ilegítimo no passado, mas elegível para uma legitimidade presente e futura, enquanto que os agentes sexuais que funcionam fora da esfera do casamento e sua formas alternativas reconhecidas, constituem possibilidades que nunca serão elegíveis a se traduzir em representatividade. As opções fora do casamento, da união monogâmica, heterossexual ou da lógica binária instituída, constituem possibilidades excluídas como imponderáveis. O casamento e as uniões monogâmicas heteronormativas constituem sexualidades possíveis, sancionada e legitimadas.

Ao tomar a filiação com um mentira, a autora recusa a possibilidade de coexistência das duas formas de relacionamento, filial e conjugal. Essa dupla relação está fora dos padrões da heteronormatividade vigente, considerada incestuosa, portanto, ilegítima para “a moralidade” na qual Diniz reinscreve a trajetória de Chiquinha Gonzaga. A narrativa de Diniz coloca a relação de Chiquinha e Joãozinho no âmbito dos preconceitos a serem superados pela sociedade

contemporânea, mais especificamente, que a liberação da sexualidade da mulher passa também pelo direito da mesma poder se relacionar explicitamente com parceiros mais jovens do sexo oposto. Mais do que questionar a diferença de idade com fator regulador nas relações conjugais, trata-se de uma demanda por “direitos iguais”, uma vez que aos homens, se relacionar com mulheres mais jovens, há séculos está no âmbito das sexualidades aceitáveis. A revelação de Diniz se tornou uma espécie de trunfo para as narrativas subsequentes, as quais passaram a enfatizar sistematicamente a relação como um “escândalo”, operando como uma estratégia de atualização da vida da artista. Essas narrativas apontam que, apesar da maior parte das atitudes e comportamentos de Chiquinha serem considerados mais comuns às mulheres nos dias de hoje, certos aspectos de sua trajetória podem conter elementos ainda considerados polêmicos para a sociedade atual. Assim, a vida de Chiquinha merece ser contada, não apenas pelo seu valor histórico, mas pelo impacto que poder causar no presente.

A questão em torno da sexualidade da mulher, amplamente colocada em debate no final no século XX, bastante aproveitada por Diniz em sua narrativa, pode conter paralelo com a reivindicações do movimento gay em torno do reconhecimento das práticas homoafetivas, discutida por Butler (2003). Para a autora, o debate sobre a legalização das uniões entre homossexuais, especialmente a política de posicionamentos, se “a favor” ou “contra”, mostra que

o argumento em favor da aliança legal pode funcionar em paralelo com uma normalização pelo Estado das relações de parentesco reconhecíveis, um requisito que estende os direitos de contrato, mas não rompe as suposições patrilineares de parentesco. [...] O apelo ao casamento torna assim mais difícil a defesa da viabilidade de arranjos alternativos de parentesco (BUTLER, 2003, p. 225).

A autora mostra que, ao mesmo tempo que a reivindicação legítima algumas práticas, ela opera também como fator de exclusão de um certo tipo, desautoriza a chamada promiscuidade, renuncia todo um campo social, “requer que aprovemos uma prática que deslegitima aquelas vidas sexuais estruturadas fora dos vínculos do casamento e das pressuposições de monogamia” (op. cit., p. 239). Em outras palavras, requer a habilidade de operar dentro da lógica binária instituída, colocando em posição marginal todas as zonas intermediárias e regiões híbridas. Assim, defender “a demanda por reconhecimento, que é uma

demanda política muito poderosa, pode levar a novas e odiosas formas de hierarquia social, a uma renúncia apressada do campo sexual, e a novas maneiras de apoiar e ampliar o poder do Estado” (BUTLER, 2003, p. 239).

Ainda que Butler esteja tratando da legalização pelo Estado das práticas homossexuais, a reflexão é também válida para as representações da sexualidade feminina nas narrativas biográficas, uma vez que, representar é também, em certa medida, uma forma de legitimação social, é retirar do anonimato, do silenciamento, é tornar pública a questão, é reconhecer como parte do universo social práticas sexuais e relacionamentos afetivos antes excluídos ou ocultados. No caso da narrativa de Diniz, a representação de uma sexualidade desviante de Chiquinha, ao mesmo tempo que amplia as formas de relacionamento das mulheres, ela se dá as custas de uma redução das possibilidades que se estabelecem fora dos padrões heteronormativos.

Quando se conheceram, Joãozinho tinha dezesseis anos, Chiquinha cinquenta e dois anos, uma diferença de trinta e seis anos os separava. Joãozinho tinha idade para ser neto da artista. A relação se estendeu por trinta e cinco anos, interrompida somente com morte da maestrina em 1935, quando Joãozinho completava cinquenta e um anos de vida. A relação teve início quando Chiquinha estava em idade avançada, adentrando o período da denominada “velhice”. Nas narrativas anteriores a biografia de Diniz (cf. LIRA, 1939; BÔSCOLI, 1971), vigora a perspectiva do cuidado de Joãozinho para com a artista, um cuidado que passa pelo corpo (saúde, bem-estar físico e emocional), pela administração dos bens e finanças, pela preservação e divulgação da produção artística da compositora, assim como pela preservação da imagem e da biografia de Chiquinha perante a sociedade. Esse cuidado é justificado pela relação filial: Joãozinho é o filho fiel e exemplar, que não abandona a mãe na velhice. Com Diniz e as narrativas que a sucedem, a ênfase passa a recair obsessivamente sobre a sexualidade, o segredo, a aventura amorosa. O cuidado deixa de ser um atributo de valor, tomando maior proporção o ideal do “amante”.

Os Estudos da Deficiência e Estudos Feministas apontam para o potencial de inter-relação entre as noções de “cuidado”, “velhice” e “deficiência”, mostrando o quando estão imbricados mutuamente. A inter-relação entre tais categorias pode ser pertinentes para pensar o caso Chiquinha e Joãozinho. Neilson (2017) argumenta que as maneiras de envelhecer diferem-se bastante entre cada indivíduo assim como em cada contexto social e momento histórico, mas de modo geral, percebe-se que alguns dos dilemas da velhice se assemelham em muitos aspectos

aos da deficiência, ambos podem passar, em certas circunstâncias, pela relação do cuidado. O autor argumenta que quando os ideais capacitistas projetados sobre o corpo e sua possibilidade produtiva recaem sobre a deficiência e a velhice, eles são colocados em posição marginal e inferior. Assim, estudos da deficiência e da velhice têm buscado outras formas de representação e entendimento sobre esses marcadores sociais. Desconstruir essa abordagem e entendimento

[...] requer um afastamento da visão em que o envelhecimento envolve o desengajamento da produção, uma transição de declínio ou aposentadoria que marca a saída do corpo das redes produtivas de interatividade humana. Embora o envelhecimento possa envolver o surgimento de deficiências que restringem a participação nos circuitos da produção capitalista, isso deve ser cuidadosamente diferenciado da atividade produtiva da própria vida, que é inerente ao corpo biopolítico coletivo e precede qualquer produção de mais-valia (op. cit., p. 44).

Neison propõe “abordar o processo de envelhecimento com uma experiência comum que se desenvolve em circunstâncias socioculturais, econômicas e políticas contingentes” (op. cit., p. 43) e, ao mesmo tempo, um processo inevitável e irreversível ao qual todos estamos sujeitos, portanto, inerente não só ao ser humano, mas à própria vida em suas múltiplas formas de existência. Nesta direção, o envelhecimento não deve ser pensado como algo que está fora, às margens, ou no marco da excepcionalidade, mas como um processo criativo da vida. A comunalidade do envelhecimento consiste no reconhecimento da singularidade de nossas experiências de envelhecimento, o que implica, ao mesmo tempo, uma multiplicidade de experiências.

A demarcação da atividade do cuidado a partir do imaginário capacitista contribuiu para projetar o cuidado como uma atividade de menor importância diante das narrativas baseadas na vida pública, assim como em vidas e corpos considerados produtivos para os moldes da sociedade de consumo. Hughes et. al. (2017) mostram que o trabalho de cuidado tem sido demarcado como uma tarefa e uma responsabilidade vinculada ao mundo feminino. De modo geral, um trabalho não remunerado e, mesmo quando o é, os salários tendem a ser baixos e o serviço desvalorizado. Nesta perspectiva, “a mulher é pensada com um ser dependente, responsável pelo cuidado dos outros, pelas obrigações familiares [...]”. Por isso mesmo, o trabalho do cuidado é invisível,

mitificado e opressivo” (DEBERT e PULHEZ, 2017, p. 22). Essa feminização do cuidado em uma cultura dominada pelo imaginário masculino faz com que as relações de cuidado e aquilo que elas envolvem sejam necessariamente subordinadas” (HUGHES, et. al., 2017, p. 106).

Debert e Pulhez (2017) mostram que as práticas em torno da atividade do cuidado tem sido analisadas tanto a partir do viés confinamento ao mundo doméstico – uma das marcas centrais da opressão da mulher, portanto, da qual se deseja libertar –, assim como uma possibilidade de inclusão no mercado de trabalho assalariado, via emprego, portanto, como uma possibilidade de emancipação feminina. Essas duas possibilidades de leitura criam uma tensão entre as perspectivas feministas e os estudos da deficiência. Teóricos da deficiência veem com ressalvas esta noção de “cuidado”, pois consideram que ele contribui para construir “a deficiência, acima de tudo, como dependência, mais do que como um status de gênero. O cuidado é associado com o confinamento institucional, com o envolvimento social limitado, com uma cidadania parcial, com falta de empoderamento e exclusão. Ser cuidado é estar em déficit e ter a competência como ator social negada ou questionada” (HUGHES, et. al., 2017, p. 105). Teóricas feministas consideram que o foco do cuidado a partir da ideia de inclusão no mundo do mercado, apesar de seu significado como mecanismo emancipatório, tende a “mercantilizar o cuidado, incorporando as mulheres em um sistema de valores competitivos, anulando assim valores próprios da ética do cuidado” (DEBERT e PULHEZ, 2017,p. 21). Hughes et. al. argumentam que teóricas feministas tendem a valorizar os aspectos relacionais e emocionais do cuidado, o “potencial de simbolizar, e até mesmo encarar, uma genuína intimidade e reciprocidade que não podem encontrar expressão em uma sociedade dominada pelo imaginário masculino” (op. cit., p. 103). A questão do corpo, das emoções, do amor e do afeto constituem componentes incontornáveis do cuidado, o que não deixa de ser “uma afirmação subversiva do ponto de vista das políticas atuais do trabalho e do emprego, pois opera uma crítica do dogma da especialização profissional” (DEBERT e PULHEZ, 2017,p. 19). Nesta perspectiva, a noção de cuidado funciona como mecanismo de escape às narrativas falocêntricas e capacitistas, trazendo para o centro do debate formas de representação contra-hegemônicas.

Hughes et. al. (2017) propõem que se produzam causas em comum na luta por uma ética do cuidado que não se reduzam aos ideais de dependência/independência, mas em uma noção reciprocidade e

interdependência dos corpos, que tenha como foco o aspecto relacional que envolve este exercício. O enfoque na ideia de dependência levou acentuar o lado negativo da experiência do cuidado, onde aquele que é cuidado é “tido como incapaz de atender suas próprias necessidades” (DEBERT e PULHEZ, 2017, p. 6) e, ao mesmo tempo, aquele que cuida está submetido a uma condição de inferioridade e subordinação devido ao baixo status de sua função social. O conceito de interdependência proposto por Hughes visa chamar atenção às múltiplas formas pelas quais as necessidades, as atividades e as responsabilidades referentes aos cuidados são incorporados. É chamando atenção para a onipresença do cuidado na complexa dialética da interdependência que este pode ser rearticulado. Não somente porque todos nós podemos precisar de auxílio, apoio e cuidado em diferentes momentos do curso da vida, mas também porque as emoções e práticas de cuidado precisam ser valorizadas por si mesmas mais do que como descendências aberrantes do imaginário masculino. Desse modo, desafia-se as interpretações hegemônicas que tomam o cuidado como um trabalho marginal e degradante (HUGHES, et. al., 2017).

Tanto o “cuidado” como o “envelhecimento”, ocupam lugar marginal nas narrativas biográficas, em especial, aquelas baseadas no dualismo “vida e obra”. O cuidado, por ser considerado uma atividade doméstica, vinculada ao mundo feminino, o envelhecimento por inferiorizar o corpo a partir de uma noção restrita de produtividade. Pesa tanto sobre Chiquinha tanto quanto sobre Joãozinho as invisibilidades em torno da velhice e do cuidado. No caso de Chiquinha, já discuti no capítulo anterior o quanto a marca social da velhice significou para ela um sentimento de abandono social, representado pelo desinteresse por sua pessoa e sua produção artística. A partir de certa etapa da vida, Chiquinha sente que não há mais espaço para sua música, suas ideias e sua pessoa, com isso, sente-se isolada socialmente. Resta-lhe o aconchego do fiel filho-companheiro. Ao analisar algumas notas de jornais de época, mostrei o quanto algumas narrativas produzidas no período da velhice de Chiquinha a situam frequentemente no passado, ignorando completamente sua produção atual.

No caso de Joãozinho, incide sobre seu papel de cuidador a mesma inferiorização. Na trajetória de muitos compositores e artistas é frequente a figura de um cônjuge responsável pelas múltiplas dimensões do cuidado do artista, tanto o cuidado corporal (saúde, bem-estar) quanto o cuidado intelectual, preservação e divulgação de suas obras e ideias. Há inúmeros exemplos na literatura, mas de modo geral, trata-se de figuras femininas. Para citar algumas, Dona Zica (esposa de

Cartola), Clara Josephine Wieck (esposa de Schumman), Arminda Neves d'Almeida (esposa de Villa-Lobos). Em muitos casos, tratam-se de mulheres também artistas que, segundo as narrativas, se sucumbiram em favor de seu par. De modo geral, uma dimensão biográfica de pouco valor nas narrativas, quando comentadas, ficam restritas a aspectos da curiosidade ou pano de fundo. O fato de Joãozinho ser homem, não deixa de incidir sobre ele a marca de gênero que pesa sobre essa atividade, uma vez que trata-se de uma função social feminizada, demarcada âmbito doméstico, à vida privada, conforme discutido anteriormente.

Nas primeiras biografias de Chiquinha (cf. LIRA, 1939; BÔSCOLI, 1971), a figura de Joãozinho aparece pouquíssimas vezes e em nenhuma delas a filiação é esclarecida. De acordo com Cesar (2015, p. 52), as aparições nessas narrativas “nunca ultrapassam a qualidade episódica de alguém apêndice à protagonista, que apenas contempla em silêncio sua escalada de sucesso e prestígio” (op. cit., p. 52). O silêncio sobre Joãozinho contrasta veementemente com a necessidade de expô-lo quando recai sobre ele a perspectiva do amente. Sua figura adquire enorme interesse biográfico. Mas, insistir em apenas uma possibilidade para o relacionamento de Chiquinha e Joãozinho – ou filial ou conjugal – assim como a impossibilidade de coexistência entre elas, nos leva a questionar a quantos sentidos uma relação de fato pode comportar e o quanto uma análise pode ficar limitada ao se restringir a apenas um sentido. Filho, amante, companheiro, cuidador, conselheiro, arquivista, produtor, empresário, revisor, contador, defensor, mediador, são apenas algumas das possíveis chaves para compreender uma relação que certamente jogou com a ambivalência das categorias sociais e que implicou em contínuas negociações que são, ao mesmo tempo, de ordem prática e simbólica. Assim como a identidade individual, os significados de uma relação não são contínuos, fixos e imutáveis. Ao longo de trinta e seis anos, Joãozinho e Chiquinha experimentaram múltiplas formas de viver a relação que não cabem em uma categoria estável e que não passam necessariamente pelo crivo da coerência e da unidade. Certamente o êxito do relacionamento implicou em distintas estratégias que pudessem alinhar suas trajetórias aos valores morais da sociedade carioca do início do século XX, ainda que para transgredi-los ou dissimulá-los, mas também não se trata de sugerir que tudo passou de uma armação absolutamente consciente, racional e controlada pelo casal. É preciso considerar o improvável, o imprevisível e o contraditório que germina na trajetória de um relacionamento.

Para além de buscar uma verdade ou mentira factual em torno da relação de Chiquinha e Joãozinho, pode ser mais produtivo olhar para os distintos significados de uma relação a partir de seu âmbito performativo, pela noção de “performatividade” proposta Judith Butler (2014). A autora mostra que as tentativas de unificação do sujeito são efeitos de uma prática reguladora que busca estabilidade e coerência no contexto da uma matriz heterossexual compulsória. Esta matriz também restringe os significados relativos à “heterossexualidade”, “homossexualidade”, “bissexualidade” e tantas outras possibilidades, as quais também são reguladas por noções fixas e naturalizantes a cerca da identidade sexual. Neste sentido, Butler propõe uma subversão das noções de identidade, mostrando que a identidade não é construída exclusivamente por forças sociais, nem pelo desejo individual, tampouco determinada por aspectos supostamente naturalizados, mas sempre um *efeito*, isto é, produzida ou gerada no processo de ação e relação, portanto, em um movimento contínuo e de permanente mutação. Com a introdução do conceito de “performatividade”, Butler enfatiza que a definição da identidade não fica contida exclusivamente pelos processos discursivos ou pelos processos sociais. Em sua proposição, nós *somos* aquilo que fazemos naquele momento, mesmo que provisoriamente. Assim, Butler localiza os corpos como receptores que adquirem o significados através da repetição de práticas concretas. A performatividade para a autora são atos e gestos, desejos atuados e articulados que criam uma ilusão e geram um efeito regulador das práticas sociais.

Assim, pode-se dizer que Joãozinho era efetivamente filho de Chiquinha na medida em que se comportava como tal e quando a apresentava aos outros como sendo sua mãe. Envolve uma conduta pública de relação filial, implicada na gestualidade: o olhar, o toque, a forma de conversar, assim como o cumprimento das responsabilidades e deveres sociais que envolvem a relação. A performatividade, no caso, não está limitada a uma ideia de teatralização ou encenação, mas sobretudo um modo de inscrição no corpo, produzindo sentido, práticas, experiências e significados. No caso de Chiquinha e Joãozinho é possível notar que a performatividade mãe-filho, muito mais do que uma aparência, traspassava os limites do público, adentrando em todos os planos da vida, inclusive da intimidade. Nas cartas que o casal trocou e que constam no acervo, Chiquinha costuma iniciar com “Joãozinho, meu querido filho”, encerra com a expressão “Até breve, tua mãe,

Francisca Gonzaga”¹⁹⁵. Mesmo parentes próximos, como filhos¹⁹⁶ e irmãos¹⁹⁷ de Chiquinha, nas correspondências pessoais enviadas a ela, referiam-se a Joãozinho como filho de Chiquinha ou em relação de parentesco para com eles, como irmão, tio, primo, etc. Não se tratam de documentos públicos, mas de cartas privadas onde o casal e familiares poderiam deixar alguma marca de suas intimidades. O que intriga em tudo isso, é que tanto nos documentos do acervo como em qualquer outra narrativa anterior à biografia de Edinha Diniz, não há vestígios que sugira que a relação filial não existiu ou que se tratava de uma “farsa”, ao menos em termos de performatividade. A ideia de uma invenção mirabolante, minuciosamente elabora e bem-sucedida, que de tão bem armada não deixou rastros, encerra a possibilidade de compreender que Chiquinha e Joãozinho viveram a relação materno-filial a partir de inúmeros sentidos que a “heterossexualidade normativa” não comporta. Trata-se de um olhar para além a dicotomia verdadeiro e falso, mas para o performativo enquanto forma de existência.

A narrativa de Diniz aciona um poderoso instrumento na atualização da figura de Chiquinha Gonzaga, aquilo que Foucault denomina como “colocação do sexo em discurso” (2015, p. 23). Em *História da Sexualidade: a vontade de saber*, Foucault coloca em questão a hipótese comumente apresentada de que os discursos sobre o sexo e a sexualidade teriam sofrido uma crescente repressão nos últimos três séculos nas sociedades moderno-ocidentais (chame-se burguesa, capitalista ou industrial) e que tal característica teria conduzido a uma censura e/ou interdição deste tema. Ao contrário disso, seu argumento consiste em mostrar que, a colocação do sexo em discurso foi submetida a um mecanismo de crescente incitação. Por trás da mistificação do sexo como “o segredo”, do sexo como perigo, da ideia que ao falar de sexo se está subvertendo e transgredindo o poder em busca de uma liberdade prometida – “Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo”

¹⁹⁵ Carta de Chiquinha a Joãozinho. São Paulo, 26 de novembro [sem ano]. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_166_001.

¹⁹⁶ Cartão postal de João Gualberto (filho) a Joãozinho (filho-companheiro de Chiquinha). Data: 23 junho 2910. Código de localização: CG 62_115_002. Cartão postal de Alice (filha) a Chiquinha Gonzaga. Código de localização: CG 62_122_001. Carta de Victalina (esposa de João Gualberto) a Joãozinho. Código de localização: CG 62_103_002.

¹⁹⁷ Carta de Juca (irmão de Chiquinha) com felicitações ao aniversário da artistas. 17 out 1926. Código de localização no acervo do IMS: CG 57_76_001 e 002. Carta de Juca a Joãozinho. Sem data. Código de localização: CG 62_121_001

(op. cit., p. 11) – , instaurou-se todo um aparelhamento para produzir discursos sobre o sexo, não somente falou-se muito e forçou todo mundo a falar dele, como a produção destes discursos passa a ser inscrever num campo de verdade, de saber, de poder-saber. Entretanto, tal incitação está circunscrita a domínios sociais específicos, a um vocabulário próprio, a regras bem estabelecidas, a relações pré-determinadas. Há toda uma polícia dos discursos sobre o sexo que determina de maneira muito estrita onde, quando, para quem, entre quais locutores, em que relações sociais é possível falar dele. Em suma, o ponto central de Foucault consiste no argumento de que a crescente incitação aos discursos sobre o sexo, seguida de instrumentos rigorosos de controle e vigilância dos mesmos, conduziram as sociedades modernas a um deslocamento nos mecanismos de poder do “dispositivo da aliança” – centrada no sistema de matrimônio, no parentesco, nas linhagens, nas descendências, na soberania do sangue, na lei – para o “dispositivo da sexualidade” – centrada na disciplina do corpo, na regulação das populações, na norma, no saber, nas disciplinas, nas regulamentações. Essa mudança gerou “uma série de intervenções e *controles reguladores: uma biopolítica da população*” (op. cit., p.150).

O abandono da perspectiva do “filho cuidador” em favor da perspectiva do “amante libidinoso”, opera em consonância com as ideologias liberais. A relação a amorosa se concretiza plenamente por meio do saciamento dos desejos individuais, celebra o puro presente, estimulando o ego, a vida livre, coloca a relação afetivo-amorosa nos modos operantes de consumo capitalista, ou seja, instrumento da individualização do desejo e do cuidado de si para consigo. É neste caminho que a trajetória da personagem se constitui na narrativa com uma busca incessante pela liberdade individual, até então, não alcançada pelas mulheres. Na introdução a autora arremata:

A antecipação com que usou a liberdade pessoal faz dela a primeira grande personagem na história do Brasil a não ser uma heroína no sentido oficial; não estava a serviço da pátria; nem da humanidade, nem de um marido. Estava apenas a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos. Só que isto não era permitido a uma mulher (DINIZ, 1999, p. 10).

Enquanto mulher, Chiquinha é apresentada como um indivíduo marginal em relação ao seu contexto social, uma mulher à frente do seu tempo, incompreendida pelos contemporâneos seus. As atitudes e ideais da protagonista estão deslocados temporalmente do contexto histórico onde a narrativa acontece, mas em maior consonância com o contexto

social para o qual a narrativa é destinada, ou seja, o contexto da autora. Este aspecto aprofundarei no próximo capítulo, ao tratar da literatura infanto-juvenil.

A situação é bem diferente em relação à sua arte, esta sim, em diálogo com diversos setores sociais de seu tempo, sensível ao que acontece em sua volta, consistindo em uma espécie de mediadora entre classes sociais, etnias e nações. Diniz elabora uma narrativa muito próxima a de Mariza Lira em relação à trajetória artística de Chiquinha. A artista foi aquela que captou as tendências de seu tempo, reunindo os gêneros musicais europeus (polca, shottis, valsa) e os gêneros musicais africanos (lundu, batuque, maxixe). Ao mesclá-los, produziu uma nova sonoridade, com características regionais, tornando-se uma das protagonistas no processo de formação da identidade nacional. Trata-se de uma identidade construída e projetada como nacional que tem como referência a cultura urbana carioca. Na análise de Diniz, “o panorama cultural no Brasil resumia-se grosseiramente na produção e consumo de uma cultura nitidamente europeia pela camada senhorial e basicamente africana pela camada escrava” (op. cit., p. 28). O músico popular, ao fazer a transposição da melodia para o seu instrumento obtinha um resultado diferente. “Em geral mestiço, ele tendia a registrar e executar a música europeia utilizando-se do seu repertório cultural e este incluía a herança africana da cadência sincopada do batuque. Em assim ele respeitava a melodia mas compreendia o ritmo de uma forma especial executando-a com espontaneidade; estava criado algo original” (op. cit., p. 91). Callado é apresentado como um dos expoentes principais desta mestiçagem sonora. “Chiquinha tomou para si a tarefa de consolidar a proposta inicial de Callado e encaminhar o processo de abasileiramento musical” (op. cit., p. 114). Assim, a arte de Chiquinha se afirma como aquela que consolida a fusão de gêneros musicais, celebra a diversidade e une a nação. “Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num povo só, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições” (op. cit., p. 87).

3.3 CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO

Ao focar a análise nas biografias compostas por Mariza Lira e Edinha Diniz, escritas em diferentes épocas, busquei compreender os processos de construção da imagem da artista, a relação que se coloca entre vida e obra, as abordagens utilizadas na construção da personagem, os temas abordados, as formas narrativas, o contexto de produção destas biografias, a relação que se revela (ou não) entre biógrafa e biografada

na construção narrativa. Busquei, com isso, apontar para o movimento contínuo de proximidade e distanciamento entre literatura, vida, ficção, documento e teoria.

Na aparente profusão textos de caráter biográficos sobre Chiquinha Gonzaga, persiste um caminho comum: articular arte com eventos pessoais e, principalmente, enlaçar as múltiplas paixões que regem tanto a vida com a obra. O nascimento, a morte, o destino artístico, a família, a nação, a identidade e a memória persistem como os grandes temas que movem e compõem a escrita biográfica.

A ênfase no conteúdo político das ações e da produção artística de Chiquinha, demonstram como a vida e as obras da artista são acionados como modo de intervir nos debates sociais, tanto no tempo da artista, como no tempo das biógrafas, constituindo instrumento de regulação dos modelos de conduta nas relações de gênero, de construção das identidades individuais, assim como da denominada “identidade nacional”.

4 ANÁLISE DO DISCURSO NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Apresento neste capítulo uma análise de livros de literatura infanto-juvenil que tem como tema central Chiquinha Gonzaga. Pretendo, com isso, verificar como Chiquinha é apresentada às crianças e jovens enquanto sujeito e artista histórico, com a intenção de problematizar a formação de conhecimento sobre a música brasileira para este público. Em levantamento por livrarias e bibliotecas, encontrei quatro livros dedicados ao público infanto-juvenil que tem Chiquinha Gonzaga como protagonista e todos fazem parte de coleções contendo biografias de personalidades famosas. Os mesmos costumam estar disponíveis nas bibliotecas de algumas escolas e nas prateleiras das sala de aula do ensino básico. Os apresento em ordem de lançamento¹⁹⁸: “Crianças Famosas” de Edinha Diniz (2000); “Mestres da Música no Brasil”, também de Edinha Diniz (2001); “Brasileirinhos” de Lúcia Fidalgo (2010) e “Personalidades Brasileiras” de Regina Drummond (2013). Farei algumas considerações sobre estes materiais contrastando os enunciados ali presentes com as principais biografias direcionadas ao público adulto, em especial, Lira (1939), Bôscoli (1971), Diniz (1999) e Milan (2000).

Devido ao caráter biográfico dos quatro livros da literatura infanto-juvenil aqui selecionados, é possível analisá-los a partir das mesmas categorias teóricas dos capítulos anteriores, por exemplo, escrita e cultura de si, as questões sobre autoria (o que é um autor, a morte do autor), as noções de pacto e veracidade na escrita biográfica, as

¹⁹⁸ Nesta análise dos discursos, procurei, na medida do possível, situar os enunciados em sua ordem de surgimento na cadeia discursiva. Por isso, a opção em organizar a análise por ordem de publicação. De acordo com Bakhtin (2015), um enunciado não está ligado apenas aos elos subsequentes da comunicação discursiva – ou seja, as respostas/reações após seu pronunciamento – mas, deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes. Um enunciado se forma e se desenvolve a partir de uma interação constante e contínua com enunciados anteriores de outras pessoas que foram assimilados, reelaborados, reacentuados. Ou seja, cada enunciado é uma resposta a um ou mais enunciados precedentes, rejeitando-o, confirmando-o, completando-o, subentendendo-o, pressupondo-o ou baseando-se nele. Nesta direção, todo falante é por si mesmo um respondente, uma vez que usa de alguma maneira alguns enunciados antecedentes e “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (op. cit., p. 272).

aproximações e distanciamentos entre ficção, teoria, biografia e autobiografia, entre outros. Também, o fato de novamente todas as autoras serem mulheres, escrevendo sobre a vida de outra mulher, pode nos levar a discussão sobre as manifestações de uma escrita feminina e feminista na literatura infanto-juvenil. No entanto, a fim de avançar a outros domínios teóricos e conceituais – sem abandonar o arcabouço teórico anterior –, vou tomar a literatura infanto-juvenil como um gênero de discurso no sentido proposto por Bakhtin (2015) e como artefatos culturais produzidos por adultos para ser manipulado por crianças e jovens, assim como para orientar as estratégias e práticas educativas de professores, embora o uso não se limite a tal fim. Saliento que a presente investigação não tem intenção de aprofundar-se na área da linguagem, da crítica literária ou teoria da literatura. Busco aqui estabelecer uma aproximação entre Antropologia, Estudos Culturais e Educação, no sentido de compreender a literatura infanto-juvenil como um artefato cultural e um dispositivo pedagógico.

Bakhtin situa dois tipos essenciais de gêneros discursivos: os gêneros primários (ou simples), que se formam nas condições da comunicação imediata, portanto, predominantemente oral; e os gêneros secundários (ou complexos), que surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo, relativamente desenvolvido e organizado, por exemplo, romances, dramas, pesquisas científicas, expressões artísticas. Este último, incorpora e reelabora diversos gêneros primários para poder se constituir. “Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (op. cit., p. 266). Para Bakhtin, nós falamos através de determinados gêneros do discurso que estão previamente a nossa disposição para construção dos nossos enunciados. Nós os utilizamos de forma praticamente inconsciente e intuitiva. Os gêneros do discurso nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, de modo que “aprender a falar significa aprender a construir enunciados” (op. cit., p. 283). Neste sentido, a vontade discursiva individual do falante se manifesta principalmente na escolha de um determinado gênero e na sua entonação expressiva. Na mesma direção, “quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas

se diferencia no processo da fala” (op. cit., p. 283). Neste sentido, tomo a literatura infanto-juvenil como um gênero discursivo e um gênero literário, demarcado por uma linguagem, público e modos de produção específicos.

A formação leitora de crianças e jovens é sem dúvida uma das marcas mais fortes da literatura infanto-juvenil desde sua constituição como gênero literário de público específico (DEBUS, 2016). Este ramo tomou tamanha dimensão que, atualmente, trata-se não só de um gênero literário, mas de um campo de saber-poder que tem conquistado cada vez mais legitimidade enquanto modo de produção de conhecimento. Entretanto, dentro deste amplo gênero literário, meu foco aqui são as narrativas biográficas, que podem ser classificadas como um subgênero da literatura infanto-juvenil.

Parto da premissa que boa parte da literatura infanto-juvenil funciona como um dispositivo pedagógico (KEIN, 2010; SANT’ANNA, 2013; XAVIER FILHA, 2010), com potencial para disciplinar condutas, transmitir valores, ideais, contribuir na formação da identidade dos leitores, ainda que, por vezes, de forma subjetiva e não intencional. Nesta direção, a literatura infanto-juvenil é vista com um importante instrumento para compreensão do mundo, para o desenvolvimento de novas mentalidades, para mudanças de paradigmas, por isso, a importância de estudos dedicados a compreender a função social da literatura infanto-juvenil, em especial na transmissão de valores. Mas, enquanto artefato, esta literatura não se restringe à educação de crianças e disciplinamento de condutas, sua agência incide também sobre adultos, pais, mães, familiares, professores, educadores, instituições, funcionando como um dispositivo que cria e estabelece relações entre o mundo das crianças e o mundo dos adultos. Ou seja, a literatura infanto-juvenil funciona como um instrumento mediador na relação entre gerações, pela qual transitam saberes, portanto, constituiu em um potencial campo poder (FOUCAULT, 1986). Tortato (2009), argumenta que a literatura infantil produz um universo de símbolos e significados que a coloca em uma posição privilegiada enquanto veículo de comunicação. Sua linguagem, ilustrações e formatos são pensados e produzidos visando estabelecer uma ampla cadeia comunicativa, cujo centro é a criança, mas que se expande para inúmeras outras possibilidades.

Em geral, o termo “artefato” é utilizado para definir objetos culturais em seu nível mais superficial, configurando estruturas concretas que podem ser manipuladas pelos indivíduos, usadas para os mais diversos fins, cuja função e significado dependem do contexto em

que estão inseridos. Pretendo aqui problematizar a “noção de artefato” a partir das recentes discussões antropológicas que propõe a diluição de oposições duais básicas: materialidade e imaterialidade, objetividade e subjetividade, presentificação e representação, figuração e abstração, artefatos e pessoas. Gell (1998) e Latour (2012) criticam as teorias que adotam uma perspectiva demasiado passiva em relação aos objetos. Para isso, apontam as possibilidades de agência dos artefatos, as formas de materialidade da vida social, sugerindo que objetos podem ser considerados “sujeitos” e “pessoas”. Em outras palavras, os artefatos atuam, influenciam pensamentos e ações e produzem a vida social tanto quanto pessoas. Para Gell (1998), uma antropologia da arte é também uma antropologia dos corpos, uma vez que os objetos artísticos possuem status de pessoas, dotados de intencionalidade como pessoas em seus corpos.

Para o recorte que proponho neste capítulo, foi inspirador o trabalho de Lacerda (2011), meu colega de linha pesquisa que, ao propor uma investigação sobre o grupo Oito Batutas, tomou como referência uma narrativa biográfica de Pixinguinha para o público infanto-juvenil, intitulada “Pixinguinha para crianças: uma lição de Brasil”¹⁹⁹. O autor tomou o material como uma espécie de teoria nativa sintetizada e sistematizada, que “condensa e promulga em si algo daquilo que se crê como condição mínima necessária para a formação da pessoa enquanto brasileiro, afinal, ali está de forma facilitada e resuma, *uma lição de Brasil*” (op. cit., p. 31). Na mesma direção, os livros infanto-juvenis sobre Chiquinha Gonzaga, ao se inserem também no domínio biográfico, mostram para as crianças, de forma condensada, as informações essenciais sobre a protagonista, sua obra e seu contexto social. O fato de dois destes livros terem sido produzidos por Edinha Diniz, mesma autora que publicou a mais famosa biografia para o público adulto, coloca ainda mais em evidência a possibilidade de ler essas obras como sínteses teóricas, transpostas e adaptadas a um público específico.

Parto a seguir para a análise dos quatro livros selecionados. Faço num primeiro momento uma seção mais descritiva, onde comento o conteúdo de cada material separadamente. Num segundo momento,

¹⁹⁹ “Pixinguinha para crianças: uma lição de Brasil” é um livro de bolso da editora Multiletra, produzido de forma colaborativa. Foi organizado por Carlos Alberto Rabaça, com Ilustrações de Guto Nóbrega, texto de Rosa Amanda Strausz, e um disco produzido por Henrique Cazes com 12 composições de Pixinguinha.

examino os discursos à luz de alguns conceitos teóricos. Foram elencadas algumas categorias para esta análise, divididas em três eixos. No primeiro eixo estão concentradas as categorias extratextuais, que revelam o contexto de produção do material, por exemplo, quem são as autoras, a proposta da editora, o perfil da coleção e dos biografados, o lugar de disseminação das obras, o consumidor/leitor almejado. No segundo eixo, reúno categorias sobre a arte de Chiquinha e ela enquanto sujeito artista, por exemplo, sua trajetória profissional, as características de sua música, a receptividade do público, quais obras são mencionadas e o que se diz sobre elas. No terceiro eixo, trato da construção da personagem Chiquinha, suas origens, sua família, sua personalidade, suas ações sociais, buscando compreender como as marcas da normalidade ou da diferença (física ou comportamental) incidem na construção da personagem. Neste eixo, examino também as demais personagens que constituem a história, qual o papel e influência delas na trama (ou se a personagem central se basta por si própria), e como os outros (a sociedade) vêm a personagem principal. Além disso, nos três eixos verifico como se estabelece a ponte entre o passado (os fatos sobre a trajetória de Chiquinha na virada do século XX) e os sentidos que ela pode adquirir no presente, ou seja, como a vida e a obra da personagem são atualizadas e resignificadas. Ao olhar para os enunciados, busco analisá-los e questioná-los para além dos silêncios e interditos nos discursos, seja no nível da escrita, da ilustração²⁰⁰, ou no nível da edição²⁰¹.

4.1 COLEÇÃO “CRIANÇAS FAMOSAS”

²⁰⁰ Neste estudo, a ilustração será tomada como um elemento discursivo significativo para a análise da narrativa, constituída no domínio dos discursos não-verbais. Além disso, “a ilustração tem ocupado nos últimos anos, um peso cada vez maior no livro para a infância, experimentado um maior reconhecimento [...] e passando a ocupar espaço considerável em outros componentes do livro (capa e contracapa, construídas em articulação, guardas, folhas de rosto e ficha técnica), assim como uma interação cada vez mais elaborada e complexa com o texto, provendo diferentes possibilidades de leitura [...] para além de complemento do texto” (RAMOS, 2016, p. 47).

²⁰¹ Com o surgimento de várias editoras especializadas em determinados temas e/ou áreas do conhecimento, faz-se necessário também um olhar específico sobre o poder das editoras na produção, regulação, disseminação e controle sobre os discursos.

O Livro de Edinha Diniz da série “Crianças Famosas”²⁰² faz parte de um conjunto de vinte e sete volumes. Cada volume retrata a vida de uma personalidade socialmente relevante, com foco em artistas, escritores e inventores. Desta série, vinte quatro são sobre a vida de homens²⁰³ e apenas três sobre a vida de mulheres²⁰⁴. Há uma evidente desproporcionalidade na representação das relações de gênero na linha editorial desta coletânea. Devido ao tipo de linguagem, o predomínio de ilustrações e a pouca quantidade de texto, o material parece apropriado à crianças de até 10 anos, embora não haja indicação sobre isso no livro nem no catálogo da editora. Tampouco há indicações explícitas para uso pedagógico. Entretanto, os livros da editora Callis costumam ser adquiridos por inúmeras bibliotecas escolares e são usados frequentemente por professores em sala de aula. Eu mesmo já os utilizei algumas vezes com meus alunos nas aulas de música. Todo o catálogo da editora é voltado para o público infante-juvenil. Conforme indicado no catálogo, suas publicações tem com objetivo “valorizar e recuperar o repertório cultural brasileiro e refletir a diversidade da cultura nacional”²⁰⁵.

Neste livro, a autora retrata a vida de Chiquinha Gonzaga apenas dos sete aos onze anos de idade. A proposta é que as crianças se identifiquem com a protagonista central por também ser uma criança. Trata-se de uma proposta da editora, de modo que todos os livros desta coletânea preservam esta característica. A escrita é em estilo narração onisciente, ou seja, aquele narrador que não participa da história, mas conhece todos os aspectos do enredo, podendo descrever os sentimentos e pensamentos das personagens.

O ponto culminante da obra é quando Chiquinha, aos onze anos, compõe sua primeira música, intitulada “Canção dos Pastores”. A partir deste episódio ela faz a passagem para o campo da arte, conforme o trecho a seguir:

²⁰² DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga. Ilustrações: Angelo Bonito. Coleção Crianças Famosas. São Paulo: Callis, 2000.

²⁰³ Entre eles: Aleijadinho, Bach, Beethoven, Brahms, Carlos Gomes, Cartola, Castro Alves, Chopin, Handel, Haydn, Jorge Amado, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Monteiro Lobato, Mozart, Picasso, Portinari, Santos-Dumont, Schubert, Schumann, Tchaikovsky, Toulouse-Lautrec, Villa-Lobos, Volpi.

²⁰⁴ Além de Chiquinha Gonzaga, as outras duas mulheres biografadas nesta coletânea são: Anita Malfatti, pintora modernista, nascida em São Paulo no ano de 1889. Cecília Meireles, jornalista, pintora e escritora carioca, nascida em 1901.

²⁰⁵ Disponível em: < <http://www.callis.com.br/sobre>>. Acesso em: 13 set. 2016.

*“O tio Antônio não se conteve. Levantou a sobrinha, sapecou-lhe dois beijos nas bochechas, enquanto repetia sem parar: – Uma artista na família, uma artista na família!”*²⁰⁶

Com isso, a narrativa sugere que até então Chiquinha não era artista, apesar do próprio texto admitir que antes desta composição ela tocava piano muito bem e interpretava músicas complexas, como sonatas. Esta ênfase reforça o mito do compositor e da obra musical, visão tipicamente construída no romantismo e que predomina em grande parte das narrativas sobre a história da música. Em relação à produção musical de Chiquinha, não há descrição no livro sobre as características de suas músicas, limitando-se a dizer que

*“compôs centenas de músicas nos mais variados gêneros e criou a primeira marchinha de carnaval”*²⁰⁷.

Além da “Canção dos Pastores”, tem destaque a música “Ó abre alas”, apresentando toda a letra desta canção. O material não acompanha áudio nem partituras, não remete a outras fontes, tampouco apresenta sugestões de atividades. Na última página do livro, a autora expõe uma lista com o título das seis composições mais famosas, mas sem contextualizá-las, apenas mencionando seu gênero musical,

*“a marcha-rancho Abre Alas; a polca Atraente; o tango “Corta-jaca; a modinha Lua Branca; e operetas Forrobodó e Juriti”*²⁰⁸

Em relação a construção da personagem, a autora revela ao longo da narrativa um capricho em relação à vestimenta de Chiquinha, descrevendo-a inúmeras vezes em um lindo vestido. Por exemplo:

*“Chiquinha decidiu usar o seu melhor vestido, o mesmo que fora feito para a festa de Nossa Senhora da Glória do Outeiro”*²⁰⁹

*“Chiquinha não cabia em si com o seu lindo vestido de sinhazinha”*²¹⁰

*“algumas ondas quebravam de encontro à parede de pedra e terminaram por molhar o seu lindo vestido”*²¹¹

Nota-se uma tentativa de aproximação a um ideal de feminilidade expresso pelo modo de vestir e pelo zelo com a aparência, o que parece se contradizer com as principais biografias de Chiquinha, segundo as

²⁰⁶ DINIZ, 2000, p. 20.

²⁰⁷ Op. cit., p. 22.

²⁰⁸ Op. cit., p. 24.

²⁰⁹ Op. cit., p. 8.

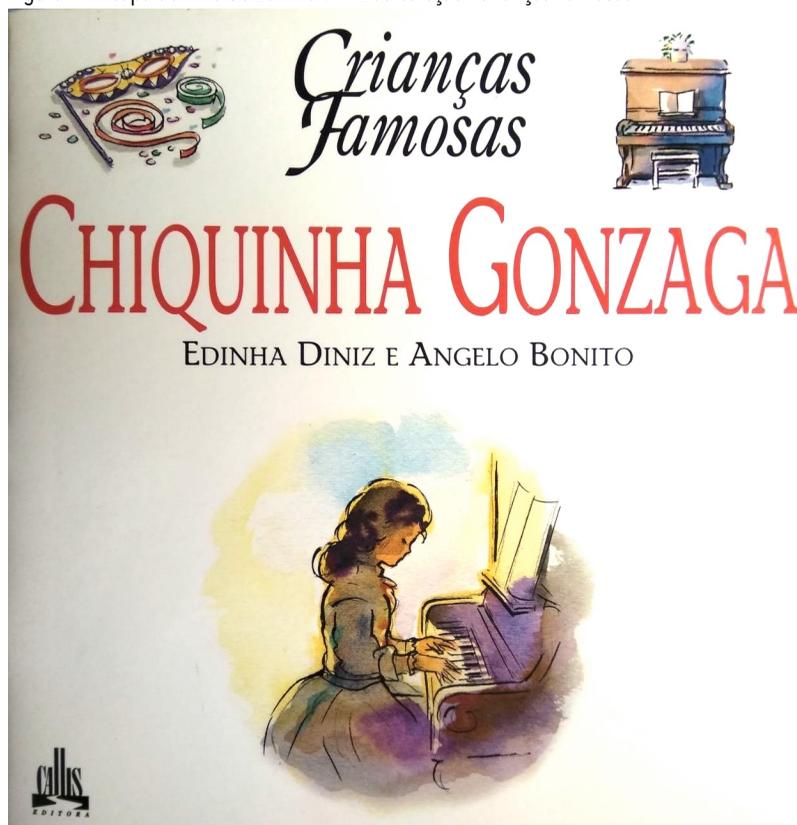
²¹⁰ Op. cit., p. 8.

²¹¹ Op. cit., p. 13.

quais ela costumava vestir-se fora dos padrões sociais de sua época, por vezes, se aproximando mais ao visual masculino do que do feminino.

Apesar de Chiquinha Gonzaga ser filha uma mulher negra com um homem branco, não há referência à questão racial ou de cor ao longo do texto. Por outro lado, as ilustrações do livro, de autoria de Angelo Bonito, apresentam todas as personagens como pessoas brancas, inclusive Rosa, mãe de Chiquinha, conforme imagem abaixo.

Figura 44 - capa do livro de Edinha Diniz da coleção "Crianças Famosas".



Fonte: Diniz (2000)

Figura 45 – ilustração da família de Chiquinha na coleção “Crianças Famosa”.



Fonte: Diniz (2000, p. 6)

Edinha Diniz, renomada pesquisadora e historiadora, publicou em 1984 a mais famosa biografia sobre Chiquinha Gonzaga, destinada ao público adulto. Nela, a autora argumenta que pelo fato do pai de Chiquinha ter se juntado a “uma mulher de posição social inferior à sua, mestiça e ainda de forma ilegítima”²¹² pode ter dificultado uma ascensão social que ficou comprometida não só devido a sua situação conjugal, mas também devido aos “traços de raça da sua prole – que acusavam a miscigenação”²¹³. Embora as duas biografias – a infanto-juvenil como a adulta – tenham sido escritas pela mesma autora, há uma notória divergência nos dados apresentados para os diferentes públicos no tocante a questão racial em torno de Chiquinha Gonzaga.

4.2 COLEÇÃO “MESTRES DA MÚSICA NO BRASIL”

O segundo livro é também de Edinha Diniz, vinculado à coleção “Mestres da Música no Brasil”²¹⁴. O livro faz parte de um conjunto de dezesseis volumes, dedicados apenas a trajetória de músicos, a única com tal característica dentre as quatro coleções selecionadas nesta análise. A coleção “Mestres da Música no Brasil”,

²¹² DINIZ, 1999, p. 45.

²¹³ DINIZ, 1999, p. 46.

²¹⁴ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Mestres da Música no Brasil. São Paulo: Moderna, 2001.

tem quinze volumes com protagonistas homens²¹⁵ e apenas este sobre Chiquinha Gonzaga é dedicado às mulheres. Tal característica confirma o campo da música como um dos domínios do saber mais masculinizados e de maior invisibilidade às mulheres, conforme aponta a literatura especializada no assunto.²¹⁶ Assim como no caso anterior, há uma imensa desproporcionalidade na representatividade das relações de gênero também nesta linha editorial. No catálogo da editora²¹⁷, o livro é indicado um público mais juvenil, acima de 11 anos e direcionado para a disciplina Artes nos anos Finais do Ensino Fundamental (6º ao 9º ano), sugerindo interdisciplinaridade com Ciências e História. A Editora Moderna é especializada em produzir materiais pedagógicos e livros didáticos para as escolas, alguns em parceria com o Ministério da Educação, por isso, a coleção “Mestres da Música no Brasil” está disponível em diversas salas de aulas e bibliotecas escolares de todo Brasil. O catálogo da editora afirma que o objetivo da coleção é apresentar a “biografia de grandes compositores que inovaram a linguagem musical brasileira e lutaram pela construção de uma identidade artística nacional, contando um pouco da história do Brasil e da música brasileira”.²¹⁸

O livro narra de forma diacrônica a vida de Chiquinha, deste seu nascimento em 1847 até sua morte em 1935. A escrita é em estilo dissertativo e historiográfico, contextualiza os episódios com muitas datas, curiosidades e elementos da época, sempre remetendo ao tempo passado e a um período bem determinado.

Assim como no livro anterior, há uma ênfase em apresentar Chiquinha como compositora ou “autora de partituras” – para usar uma categoria do livro –, constituindo o eixo central que legitima sua trajetória artística, conforme revelam os trechos:

*“Chiquinha estreou como compositora em 1877, aos 29 anos”.*²¹⁹

*“Chiquinha não parou mais de compor”.*²²⁰

²¹⁵ Entre eles: Adoniran Barbosa, Ary Barroso, Braguinha (João de Barro), Caetano Veloso, Cartola, Chico Buarque, Gilberto Gil, Heitor Villa-Lobos, Luiz Gonzaga, Noel Rosa, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Johann Sebastian Bach, Ludwig Van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart.

²¹⁶ MCCLARY, 1991; MELLO, 2007; ROSA, 2010; GOMES, 2017; NOGUEIRA e FONSECA, 2013; KOSKOFF, 2014.

²¹⁷ Disponível em: <http://www.moderna.com.br/>. Acesso em: 13 set. 2016.

²¹⁸ Disponível em: <http://www.moderna.com.br/>. Acesso em: 13 set. 2016.

²¹⁹ Op. cit., p. 14.

²²⁰ Op. cit., p. 16.

“Chiquinha continuava a compor e a editar músicas”.²²¹
 “Ó abre alas tornou-se um clássico [...] o que significa a glória para um artista criador”.²²²
 “Residiu em Lisboa de 1906 a 1909, onde escreveu algumas partituras”.²²³
 “Chiquinha voltou a escrever partituras para os palcos populares”.²²⁴
 “Seu maior sucesso como autora de partituras para o teatro foi *Forrobodó*”.²²⁵

Esta tendência, além de reforçar o mito do compositor e da obra musical – conforme apontado anteriormente –, coloca em posição secundária outros ofícios musicais desenvolvidos por Chiquinha, como professora, maestrina, intérprete, pianista. As categorias mais usadas para descrever suas músicas são: contagiante, legítima, de enorme popularidade; de gosto popular; integrava todo tipo de repertório; fusão entre música europeia e de origem africana.

“Ao consolidar a fusão entre a música europeia de salão e a música local de origem africana, Chiquinha Gonzaga deu uma enorme contribuição à cultura brasileira”.²²⁶

Entre os gêneros musicais citados estão: polca, tango, valsa, habaneira, quadrilha, maxixe, romanza, cançonetas e peças para o teatro. O livro faz referência às composições “Ó abre alas”, “Canção dos Pastores”, “Atraente”, “A Corte na roça”, “Forrobodó” e “Corta-Jaca”. O material não acompanha áudio e partituras.

No tocante às origens de Chiquinha, a narrativa sobre a trajetória da maestrina está centrada eminentemente na figura do pai, José Basileu, apresentado como representante “de uma ilustre família de militares”.²²⁷ O pai teria lhe propiciado educação aos moldes da alta cultura carioca. O círculo familiar do pai é destacado pela decisiva influência na formação social e artística de Chiquinha, como vemos nos trechos a seguir:

²²¹ Op. cit., p. 17.

²²² Op. cit., p. 23.

²²³ Op. cit., p. 24.

²²⁴ Op. cit., p. 24.

²²⁵ Op. cit., p. 24.

²²⁶ Op. cit., p. 21.

²²⁷ DINIZ, 2001, p. 4.

“Para dar-lhe aulas de piano, o major Basileu contratou um maestro”.²²⁸

“O tio e padrinho de Chiquinha, Antônio Eliseu, flautista amador, trazia-lhe as novidades musicais nas visitas diárias ao sobrado”.²²⁹

“Quando completou treze anos, o Major começou a pensar em casá-la”.²³⁰

“Aos dezesseis anos, Chiquinha estava casada com um noivo escolhido por seu pai”.²³¹

“A decisão de abandonar o casamento custou a Chiquinha a expulsão da família e a maldição paterna: seu pai nunca a perdoou”.²³²

Rosa, sua mãe, é apresentada nos discursos com uma mulher sem qualquer agência sobre Chiquinha ao longo de toda sua vida. Apesar do texto descrever Rosa como “mestiça” e as ilustrações do livro conterem fotografias que revelam os traços negros da mãe, não há qualquer menção ao contexto sociocultural materno, de modo que a narrativa sugere uma desconexão completa do mundo negro durante o convívio familiar. As ilustrações do livro são todas constituídas por fotografias de época, documentos digitalizados ou obras de artistas plásticos do período.

²²⁸ Op. cit., p. 6.

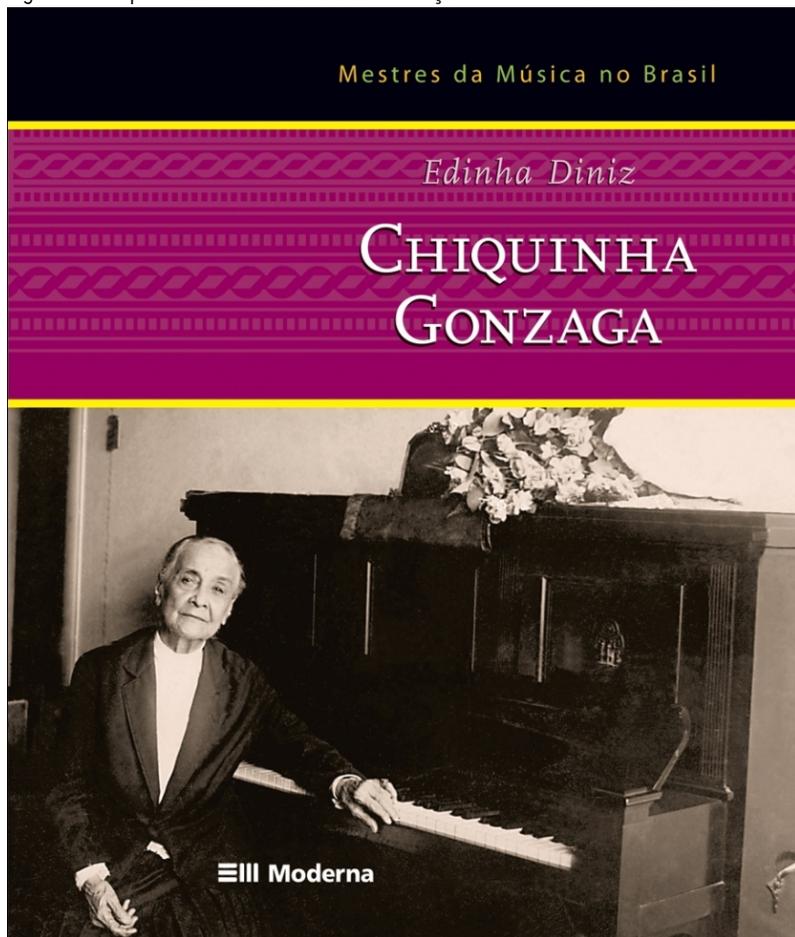
²²⁹ Op. cit., p. 6.

²³⁰ Op. cit., p. 7.

²³¹ Op. cit., p. 8.

²³² Op. cit., p. 10.

Figura 46 – capa do livro de Edinha Diniz da coleção “Mestres da Música no Brasil”



Fonte: Diniz (2001)

Figura 47 - Pais de Chiquinha: pai (à direita), mãe (à esquerda) com Chiquinha no colo.



Fonte: Diniz (2001, p. 04).

A narrativa do livro de Diniz começa e termina aproximando Chiquinha às causas das mulheres, especialmente por seu comportamento, sua personalidade rebelde e contestadora, embora sem fazer qualquer alusão ao feminismo, conforme os trechos:

*“o espírito determinado da rebelde sinhazinha do Segundo Reinado, que trocou os salões pelas ruas abrindo alas para as mulheres e para a música brasileira”.*²³³

*“[...] é reconhecida como mãe da música popular brasileira. Também considerada pioneira da emancipação feminina no país”.*²³⁴

*“esteve à frente de todas as grandes causas sociais do período”.*²³⁵

O espírito geral da personagem é de uma mulher que teve uma vida muito difícil, trabalhou muito e lutou contra todo tipo de adversidade. Algumas categorias usadas para descrever sua personalidade são: versátil; inquieta; temperamento forte, enérgica, franca, rebelde e determinada. Após apresentá-la com tantos adjetivos vigorosos, a autora os contrapõe com termos como amorosa, alegre,

²³³ Op. cit., p. 3.

²³⁴ Op. cit., p. 31.

²³⁵ Op. cit., p. 19.

divertida e bem humorada. Nota-se uma tentativa de construir uma personalidade equilibrada e que agrade a todos os gostos.

Está disponível no site da editora um suplemento didático²³⁶ elaborado por Wasserman (2001), produzido especialmente para este livro, com sugestões de atividades para desenvolver nas escolas com turmas do 1º ao 9º ano do Ensino Fundamental. O suplemento está organizado de modo similar a um plano de ensino, constituído por partes que, embora não estejam exatamente assim denominadas, podem ser compreendidas em termos como objetivos, justificativa, conteúdos e metodologia.

4.3 COLEÇÃO “BRASILEIRINHOS”

O terceiro livro é de Lucia Fidalgo e faz parte da coleção “Brasileirinhos”²³⁷. O exemplar integra um conjunto de quinze volumes, cada um descreve personalidades das mais diversas como intelectuais, ativistas, artistas, religiosos, entre outros. Dentre eles, onze volumes são protagonizados homens²³⁸ e apenas quatro por mulheres²³⁹. Nota-se uma menor representatividade feminina no conjunto da coleção. Diferentemente das duas primeiras coleções analisadas as quais foram escritas por uma pesquisadora e biógrafa especializada em Chiquinha Gonzaga, neste caso, Lúcia Fidalgo é especialista em literatura infanto-juvenil, autora de quase todos os livros da coleção “Brasileirinhos”.

Pelo tipo de escrita e ilustrações, o material parece apropriado a um público mais infantil, até dez anos de idade, embora não haja indicação sobre isso no livro nem no catálogo da editora. A Paulus é uma editora e livraria vinculada à Igreja Católica, portanto, a maior parte das publicações tem caráter evangelizador, embora não se restrinja

²³⁶

Disponível

em:

<<https://www.moderna.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A0131914944E87A5E>>. Acesso em: 23 abril 2018.

²³⁷ FIDALGO, Lúcia. *Chiquinha Gonzaga e a melodia das palavras*. Ilustrações: Fabiana Salomão. Coleção Brasileirinhos. São Paulo: Paulus, 2010.

²³⁸ Entre eles: Paulo Freire, Candido Portinari, Chico Mendes, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Juscelino Kubitschek, Heitor Villa-Lobos, Mario Quintana, Jorge Amado, João Guimarães Rosa, Helder Câmara.

²³⁹ Entre elas: Tarsila do Amaral, Clementina de Jesus, Cora Coralina, Chiquinha Gonzaga.

a tal fim.²⁴⁰ Na orelha de todos os livros desta coleção há uma nota “Aos Educadores”, deixando claro o caráter pedagógico da série.²⁴¹

A escrita é em estilo narrador onisciente. Os primeiros parágrafos contextualizam a família de Chiquinha Gonzaga, mas a personagem principal só entra em cena quando Chiquinha aos onze anos apresenta à família sua primeira composição, a “Canção dos Pastores”. Aqui a composição inaugura enquanto ser socialmente relevante e, a partir daí, digna de ser biografada. Neste quesito, observa-se um alinhamento com os dois livros de Diniz apresentados anteriormente.

Sobre a atuação musical de Chiquinha, a autora a destaca como “pianeira²⁴², compositora e maestrina²⁴³, compositora de polcas,

²⁴⁰ Além dos serviços prestados à igreja e à evangelização, a editora afirma prestar serviço “À sociedade: promovendo os valores humanos e resgatando o quanto possível a dignidade humana ferida, procurando atingir também cristãos não-católicos, não-cristãos e não-crentes” (Disponível em: <<https://www.paulus.com.br/portal/pia-sociedade-de-sao-paulo>>. Acesso em: 12 set. 2016).

²⁴¹ A nota é de Jackson Ferreira de Alencar, padre e coordenador editorial da Paulus. A nota argumenta que “vivemos uma grande carência de paradigmas éticos. As tão propaladas ‘celebridades’ dos nossos dias, em grande parte, não têm muitos méritos, nem artísticos, nem éticos [...]. Com isso, ficam ocultadas as verdadeiras celebridades, as grandes personalidades que não quiseram fama ou dinheiro a qualquer custo, mas que se dedicaram a edificar um mundo melhor e a elevar o nível da humanidade. [...] A coleção BRASILEIRINHOS apresenta algumas dessas personalidades paradigmáticas de nosso país [...]. Os textos não são pedantes nem chatos, nem moralistas; pelo contrário, foram escritos de maneira literária, poética, gostosa de ler, como se fossem narrativas poéticas mesmo”.

²⁴² O termo “pianeiro” costuma ser empregado na bibliografia musical para designar um certo tipo de instrumentista do século XIX e início do século XX que executava música ligeira (popular) em ambientes festivos, como bares, cafeterias, saraus. Seu uso tem por objetivo estabelecer uma diferenciação para o especialista no repertório clássico-erudito, este último, designado como “pianista”. O “pianeiro” é frequentemente associado ao músico de pouca instrução formal, aquele que toca de ouvido e com pouca habilidade técnica com o instrumento. Consiste em uma forma pejorativa de classificação a fim de colocar em plano inferior certo tipo de prática, repertório e sujeitos. Robervaldo Rosa (2014), em seu estudo sobre os pianeiros na cena urbana brasileira, argumenta que o termo não era recorrente nos discursos no século XIX e início do século XX. Ao analisar publicações do período, como livros, jornais, revistas, partituras, verificou que utilizava-se apenas o termo “pianista”, mesmo para os músicos populares e amadores. De acordo com o autor, o termo “pianeiro” só passou a integrar os discursos sobre música brasileira a partir da

marchinhas e choros. Entre as composições mencionadas estão, “Atraente”, “Forrobodó”, “Lua Branca”, “Abre-Alas”, “Corta-Jacas”, “A Corte na Roça” todas brevemente contextualizadas e as três últimas com trechos da letra. Os gêneros musicais mencionados são: marchinhas, choros, e polcas. O caráter desta última é brevemente descrito da seguinte maneira:

*“A polca era uma dança atraente, que tinha uma aproximação física não muito aceita pela sociedade da época”.*²⁴⁴

Este é o único trecho que indica alguma característica da arte de Chiquinha. O material não acompanha áudio nem partituras, não remete a outras fontes, tampouco apresenta sugestões de atividades.

A trajetória da protagonista é apresentada em uma vida de amor e felicidade, tanto no texto – estas palavras aparecem em quase todas as páginas – como também nas imagens, onde todos os personagens são retratados com semblante feliz e sorridente, desde a capa até a última página do livro.

*“Logo cedo, descobriu que amava a melodia, o cantar, o amor. E cantou, cantou, cantou...”*²⁴⁵

*“[...] para Chiquinha, tudo era alegria. O amor e a música andavam juntos”.*²⁴⁶

*“Viveu seu amor ao lado de João Batista por um tempo”.*²⁴⁷

*“Chiquinha foi ficando muito feliz, estava realizando sonhos. [...] Mas sentia também saudades dos filhos e do amor”.*²⁴⁸

*“O amor para ela, o amor era uma lua branca que brilhava no céu [...]”.*²⁴⁹

*“Viu ‘Forrobodó’, uma opereta musicada por ela, ser sucesso nacional. E conheceu mais uma vez o amor. Foi novamente para Portugal, viveu um tempo por lá, mas voltou para o Brasil com seu amor”.*²⁵⁰

década de 1940 por meio dos musicólogos Brasília Itiberê, Andrade Muricy, Alencar Pinto. Verifica-se, com isso, que se trata de uma forma de reconceitualização posterior das práticas musicais do passado.

²⁴³ Op. cit., p. 12.

²⁴⁴ Op. cit., p. 10.

²⁴⁵ Op. cit., p. 6.

²⁴⁶ Op. cit., p. 8.

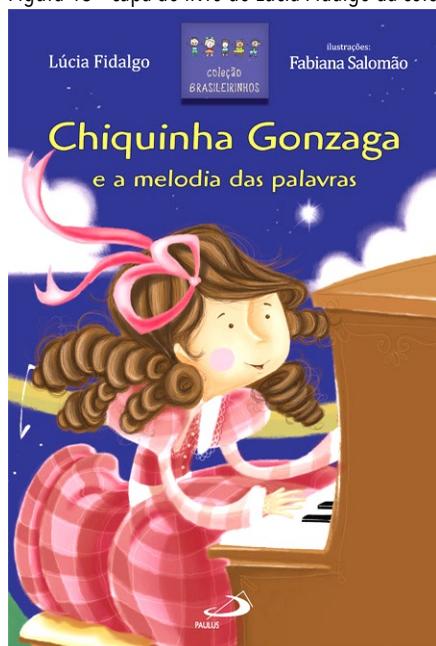
²⁴⁷ Op. cit., p. 10.

²⁴⁸ Op. cit., p. 12.

²⁴⁹ Op. cit., p. 14.

²⁵⁰ Op. cit., p. 16.

Figura 48 - capa do livro de Lúcia Fidalgo da coleção "Brasileirinhos".



Fonte: Fidalgo (2010).

Figura 49 - Ilustração da mãe e do pai de Chiquinha na coleção "Brasileirinhos".



Fonte: Fidalgo (2010, p. 03).

Entretanto, as principais biografias de Chiquinha sugerem uma vida de sofrimento, dificuldades econômicas e condenações sociais. Chiquinha foi perseguida e humilhada por condutas consideradas imorais pela sociedade da época, a começar pelo seu trabalho como musicista, pianista, regente e compositora, profissões até então consideradas pouco apropriadas às mulheres. Além da atuação profissional, a vida pessoal de Chiquinha Gonzaga é frequentemente apresentada como um péssimo exemplo para as mulheres de sua época. Separou-se do marido, deixou os filhos, frequentava as boemias e lugares de homens, se relacionava com homens casados e mais jovens que ela. Foi socialmente desprezada e, para fugir da humilhação, mudou-se várias vezes, morando em Minas Gerais, São Paulo e até mesmo Lisboa. Tentava ser discreta e passar despercebida, mas não conseguia. Diferentemente da perspectiva do “orgulho” que é promulgada hoje, ela parecia ter vergonha de sua condição e procurava esconder sua vida íntima. Em carta-testamento, a própria Chiquinha solicita que em seu túmulo se ponha uma cruz com o emblema: “sofri e chorei”²⁵¹.

No tocante a este aspecto, a leitura de Fidalgo constitui a personagem em uma noção idealizada de amor e felicidade, uma necessidade incessante em revelar estas características, mesmo que para isso precise inventá-las. Esta reinvenção de Chiquinha pode ter como intenção preservar o público infantil das amarguras da vida social, dos sofrimentos, das contradições, apresentando, ao invés disso, uma fábula de amor, alegria e felicidade. Ou, como no caso de muitas narrativas, ao escrever sobre Chiquinha Gonzaga, a autora pode estar escrevendo igualmente sobre si mesma, revelando tal prática como uma extensão da própria vida autora em questão. Também pode-se interpretar como uma tentativa de moralização a vida da personagem, afinal, muitas biografias de Chiquinha Gonzaga para o público adulto ainda hesitam em detalhar certos aspectos da sua trajetória que podem ser considerados imorais até mesmo para a sociedade atual. Edinha Diniz (1999) aponta que desde primeiras as biografias sobre Chiquinha Gonzaga – feitas por Lira (1939) e Bôscoli (1971) – observa-se uma constante preocupação em “moralizar sua vida pessoal” (op. cit., p. 09). Tal característica se mantém em grande parte da produção atual sobre Chiquinha.

²⁵¹ Carta-testamento de Chiquinha aos filhos. Rio de Janeiro, 16 janeiro 1920. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_163_008.

Em relação às origens e à família, a autora descreve a mãe de Chiquinha como “mulata”²⁵². Nas ilustrações a mãe aparece pintada de cor mais escura, mas sem que os demais traços corporais remetam aos atributos negros, como cabelo, lábios, formato do rosto, ficando a indicação restrita ao plano da cor. Diferentemente do pai, em que o desenho foi inspirado no retrato de uma foto de época, a ilustração da mãe não se assemelha com o retrato de Rosa. Trata-se de uma imagem mais “inventada”. Ao descrever o pai, é enfatizada sua posição social (militar) e sua forte personalidade: um homem calado, mas amoroso. Ao descrever a mãe, é ressaltado seu corpo (mulata, lábio de sedução, olhos de alegria) e sua doce personalidade. Essas características as teria herdado Chiquinha:

*Seu pai, homem calado, chamava-se José Basileu Neves Gonzaga, era militar e gostava muito da filha. A mãe, mulata bonita, tinha lábios de sedução, olhos de alegria e nome de flor: Rosa Maria de Lima. Com o pai, a menina aprendeu a ser forte, decidida; com a mãe, aprendeu a doçura; e com o professor particular, aprendeu piano”.*²⁵³

Tais descrições reproduzem estereótipos das relações de gênero que associam as mulheres à submissão e os homens às decisões importantes. A construção da personagem nesta narrativa infanto-juvenil se opõe às narrativas para o público adulto²⁵⁴, onde Chiquinha é, em geral, apresentada como uma mulher rebelde, ousada, contestadora e subversiva.

Em relação à vestimenta, embora o texto escrito não faça qualquer referência a seu modo de vestir, as ilustrações de autoria de Fabiana Salomão sempre retratam a personagem em vestidos longos, elegantes e em cores muito chamativas. Assim como argumentei anteriormente, a construção desta imagem se contradiz com as biografias para o público adulto, onde Chiquinha é apresentada com aparência discreta, usando cores escuras, fora da moda, por vezes mais próximo ao visual masculino do que feminino.

²⁵² O termo “mulata” pode ser considerado pejorativo devido ao seu sentido etimológico: “mulata” vem de “mula”, que é o resultado do cruzamento de um cavalo com uma jumenta, ou de uma égua com um jumento. Este cruzamento gera um ser estéril. Assim, chamar filhos e filhas de um casal interracial de “mulata” ou “mulato” seria uma forma simbólica de condenar a união do casal e desestimulá-los a constituir sua própria linhagem, pois seus filhos seriam inférteis e inferiores.

²⁵³ op. cit., p. 3-4.

²⁵⁴ LIRA, 1939; BOSCOLI, 1971; DINIZ, 1999; MILAN, 2000.

4.4 COLEÇÃO “PERSONALIDADES BRASILEIRAS”

O quarto e último livro é de Regina Drummond e faz parte da coleção “Personalidades Brasileiras”²⁵⁵. A série conta com oito volumes, sendo quatro protagonizados por mulheres²⁵⁶ e quatro por homens²⁵⁷. Das coleções aqui analisadas, esta é a que apresenta maior igualdade na representação das relações de gênero. A coleção é dedicada a personalidades de destaque em diferentes áreas, artistas, inventores, ativistas, etc. Todos os volumes da série “Personalidades Brasileiras” foram escritos pela mesma autora, especialista em literatura infanto-juvenil. O livro parece apropriado a um público juvenil, acima de onze anos, no caso das escolas, os anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio, embora não haja indicação tanto no livro como no catálogo da editora sobre faixa etária ou sobre possíveis usos escolares. Entretanto, a editora Rideel conta uma estrutura ampla para livros pedagógicos, organiza seu catálogo em seções²⁵⁸ intituladas “apoio escolar”, “linha escolar”, “pedagógicos”, “cursos”, além de oferecer em seu site um “espaço para professor”²⁵⁹. Ao final deste livro há um tópico intitulado “atividades interdisciplinares” com propostas de atividades para serem realizadas pelas crianças e sugestões de pesquisas para aprofundamento de alguns temas. A escrita é em estilo dissertativo, organiza os fatos em forma cronológica, começando com o nascimento e encerrando com a morte de Chiquinha.

Em relação à atuação profissional, o livro menciona que Chiquinha dava aulas de piano, tocava em festas, bailes, era maestrina e compositora. Suas composições são descritas como dançantes e buliçosas, em gêneros musicais como polca, valsa, habaneira, chula, maxixe, tango, opereta, de gosto popular, originais, de carácter nacional e de enorme contribuição para a formação do que hoje entende-se por

²⁵⁵ DRUMMOND, Regina. *A menina Chiquinha Gonzaga*. Coleção Personalidades Brasileiras. São Paulo: Rideel, 2013.

²⁵⁶ Além de Chiquinha Gonzaga, as mulheres demais biografadas nesta coleção são: Anita Garibaldi, Maria Quitéria e Princesa Isabel.

²⁵⁷ Entre os homens da coleção, estão: Aleijadinho, Castro Alves, Tiradentes, Santos Dumont.

²⁵⁸ Disponível em: <http://www.editorarideel.com.br/bicho-esperto/>. Acesso em: 13 set. 2016.

²⁵⁹ Disponível em: <http://www.editorarideel.com.br/espaco-do-professor/>. Acesso em: 13 set. 2016.

música popular brasileira. Nas palavras da autora, as músicas de Chiquinha

“expressavam a cultura das camadas mais baixas da população”²⁶⁰ e “seu diferencial mais profundo era um certo pigmento negro”²⁶¹.

A compositora é destacada por promover uma

“mistura de ritmos para a construção de algo novo”²⁶² e porque “trouxe para os salões o que antes era da rua”²⁶³.

São mencionadas as composições “Canção dos Pastores”, “Fogueira de São João”, “Atraente”, “Lua Branca”, trazendo trechos das letras com breves contextualizações. O material não acompanha áudio nem partituras. Dos quatro livros, este é o único que indica as referências biográficas utilizadas como fonte para construção da narrativa, no caso, a biografia “Chiquinha Gonzaga: uma história de vida” de Edinha Diniz (1999) e um CD da coleção “Raízes da Cultura Brasileira” editado pela Folha.

Ao final do livro a autora propõe algumas “atividades interdisciplinares”, conforme o título da própria sessão. Nestas atividades, a partir da composição “Ó Abre Alas”, a autora aproxima Chiquinha ao universo do carnaval, o que leva a algumas reflexões sobre expressões culturais do carnaval brasileiro. Com base nesta aproximação, a autora propõe a construção de um mamulengo, inspirado nos grandes bonecos que desfilam nas ruas de Recife e Olinda. Em seguida, sugere que os leitores componham livremente uma marchinha de carnaval. A atividade seguinte aproxima Chiquinha ao universo negro e, a partir disso, a autora propõe a construção de um berimbau com objetos de sucata. Para finalizar, sugere a pesquisa e a audição de músicas de Chiquinha Gonzaga e que se investigue outras mulheres que também se destacaram nas artes, ambas atividades, sem direcionar fontes, métodos de pesquisa, formas de audição e sem estabelecer os critérios de seleção.

A narrativa descreve a personagem em uma trajetória heroica, guerreira e triunfante, marcada por situações de sofrimento e humilhações que foram superadas com luta e ousadia, especialmente por causa de sua insubordinação aos valores morais da época, retratando-a como uma mulher a frente do tempo.

²⁶⁰ Op. cit., p. 25.

²⁶¹ Op. cit., p. 20.

²⁶² Op. cit., p. 20.

²⁶³ Op. cit. P. 25.

*“Uma guerreira acabava de nascer naquele 17 de outubro de 1947, e, desde seu primeiro minuto neste mundo teve de lutar”.*²⁶⁴

*“Lutava pelo seu direito de viver, de levar a vida que achava melhor para si”.*²⁶⁵

*“Foi assim que ela conheceu a pobreza e o desconforto, mas uma guerreira não se deixa abater sem luta”.*²⁶⁶

*“Talento e coragem trouxeram à luz uma nova mulher, pioneira, autônoma e audaciosa”.*²⁶⁷

*“Renunciara a tudo que representava o ideal feminino e sua atitude só podia ser vista como uma maldição”.*²⁶⁸

*“A pioneira Chiquinha Gonzaga foi a primeira feminista brasileira. Era considerada uma mulher livre e, embora seu comportamento fosse condenado, ela não se importava”.*²⁶⁹

*“Sua vida pessoal, sempre marcada pela ousadia, sofreu alguns acontecimentos tristes, mas nada era capaz de abater essa valente guerreira”.*²⁷⁰

Chiquinha é frequentemente descrita como pessoa de temperamento inquieto, rebelde e personalidade decidida.

*“Desde pequena, Chiquinha revelou temperamento firme, personalidade decidida e espírito inquieto. Diziam que ela era uma moça trigueira e danada, que namorava até padre”.*²⁷¹

*“Não era fácil ser o marido de uma mulher obstinada e rebelde, que só pensava em tocar piano, negligenciando suas obrigações domésticas!”.*²⁷²

*“Chiquinha ainda tentou resistir, mas uma nova gravidez pôs fim à rebeldia e ela teve se submeter. [...] Ela era considerada uma má influência, e o afastamento era a punição por sua rebeldia”.*²⁷³

Por não aceitar os padrões sociais impostos às mulheres de sua época, torna-se “a primeira feminista brasileira”²⁷⁴. É o único dos quatro livros que emprega o termo “feminista” para referir-se à

²⁶⁴ DRUMMOND, 2013, p. 5.

²⁶⁵ Op. cit., p. 6.

²⁶⁶ Op. cit., p. 16.

²⁶⁷ Op. cit., p. 19.

²⁶⁸ Op. cit., p. 19.

²⁶⁹ Op. cit., p. 22.

²⁷⁰ Op. cit., p. 27.

²⁷¹ Op. cit., p. 10.

²⁷² Op. cit., p. 14.

²⁷³ Op. cit., p. 15.

²⁷⁴ Op. cit., p. 22.

Chiquinha Gonzaga. A escrita de Drummond é fortemente inspirada na célebre biografia produzida por Edinha Diniz (1999), seja no estilo narrativo, nas informações apresentadas, na constituição da personagem, constituindo uma espécie de síntese adaptada a um público mais jovem.

Das quatro coleções analisadas esta também é a única em que Chiquinha Gonzaga é representada em tom de pele mais escura nas ilustrações do livro, cuja autoria é do artista Salmo Dansa. Além da cor, outros traços físicos como cabelos crespos, olhos, formato do rosto sugerem uma possível ascendência negra (ver figura 4). Isto não é confirmado no texto escrito, uma vez que a autora prefere usar categorias ambíguas, descrevendo-a como

*“morena, olhos escuros, cabelos levemente ondulado, baixa e magra, cinturinha fina, cheia de vida, um tipo faceiro, quer dizer, feminino e encantador”.*²⁷⁵

²⁷⁵ Op. cit., p. 10.

Figura 50 – Capa do livro de Regina Drummond da coleção “Personalidades Brasileiras”



Fonte: Drummond (2013).

Figura 51 – ilustração de Chiquinha Gonzaga na coleção “Personalidades Brasileiras”



Fonte: Drummond (2013, p. 08).

Ao descrever o contexto social de Chiquinha, a autora faz referências às mulheres brancas, sem nenhuma menção ao contexto negro, às mulheres negras ou mestiças.

*“Naqueles tempos, a mulher vivia confinada em casa e passava do jugo do pai para o do marido, sem intervalo. [...] A mulher branca era uma “escrava do lar”, e o único espaço por onde circulava era a igreja”.*²⁷⁶

Não há ilustrações dos familiares de Chiquinha, mas, no texto a autora faz uma breve descrição das características raciais da mãe e do pai e a um contexto social genérico:

*“[...] filha Rosa Maria de Lima, uma moça de origem humilde, mestiça e solteira, e do militar José Basileu Neves Gonzaga, um homem branco, rico e de família importante”.*²⁷⁷

4.5 DISCUSSÃO

Apresento a seguir uma síntese em modo esquemático a partir dos três eixos e critérios inicialmente estabelecidos para, em seguida, tecer algumas considerações sobre os enunciados narrativos nos quatro livros selecionados.

²⁷⁶ Op. cit., p. 07.

²⁷⁷ Op. cit., p. 05.

Tabela 9 – Síntese esquemática da análise dos livros de literatura infanto-juvenil

	CATEGORIAS	DINIZ (2000)	DINIZ (2001)	FIDALGO (2010)	DRUMMOND (2013)
EXTRATEXUAIS	A coleção	27 volumes (24 homens, 3 mulheres)	16 volumes (15 homens, 1 mulher)	15 volumes (11 homens, 4 mulheres)	8 volumes (4 homens, 4 mulheres)
	Biografados pela coleção	Artistas, escritores e inventores	Apenas músicos	Intelectuais, ativistas, artistas, religiosos	Artistas, inventores, ativistas
	Editora	Especializada em lit. infanto-juvenil	Especializada em materiais pedagógicos e escolares	Especializada em literatura cristã	Diversificada
	Autora	Socióloga e biógrafa	Socióloga e biógrafa	Educadora especialista em lit. infantil	Escritora de livros infantis
	Idade do público	até 10 anos	Acima de 11 anos	Até 10 anos	Acima de 11 anos
	Indicações pedagógicas	Não explícito	Sim	Sim	Sim
	Tipo textual	Narrativo/conto	Dissertativo/biográfico	Narrativo/conto	Dissertativo/biográfico
	organização de escrita	Não-cronológico	Diacrónico	Não-cronológico	Diacrónico
ARTE/ARTISTA	Trajectoria profissional	Compositora	Compositora, pianista, maestrina, professora	Pianeira, compositora, maestrina	Professora, maestrina, compositora
	Características da arte de CG	Nada consta	Fusão entre Europa e África. Contagante, legítima, ao gosto popular.	Nada consta	Buliçosa, dançante, gosto popular, originais, nacional, cultura das camadas baixas da população, pigmento negro, mistura de ritmos
	Gêneros musicais	Variados	Polca, tango, valsa, habaneira, quadrilha, maxixe, romança,	Polca, marchinha, choros	Polca, valsa, habaneira, chula, maxixe, tango, opereta

			cançoneta, teatro		
	Obras musicais citadas	- O abre alas - Canção dos Pastores - Atraente - Corta-Jaca - Lua Branca - Forrobodó - Jurity	- O abre alas - Canção dos pastores - Atraente - A corte na Roca - Forrobodó - Corta-Jaca	- O abre alas - Corta-jaca - Atraente - Forrobodó - Lua Branca	- Canção dos pastores - Fogueira de São João - Atraente - Lua Branca
	Áudio e partituras	Não	Não	Não	Não
	Sugestões de atividades	Não	Sim	Não	Sim
PERSONAGEM	Fenotípico dos familiares	todos brancos	Pai branco Mãe mestiça	Pai branco mãe mulata	Pai branco, Mãe mestiça
	Fenotípico de Chiquinha	Branca	nada consta	Branca	Morena
	personalidade da protagonista	Nada consta	Versátil, inquieta, temperamento forte, enérgica, franca, rebelde, determinada, amorosa, alegre, divertida, bem humorada.	Foco no estado de espírito: amor, alegria e felicidade	Inquieta, rebelde, decidida, guerreira, lutadora, heroica.
	Vestimenta	lindo vestido	No texto nada consta	Vestidos longos, cores chamativas	No texto nada consta. Nas imagens, vestido simples. Confeccionava próprias roupas.
	Ações sociais	Nada consta	Abolicionista, justiceira	Abolicionista, justiceira	Feminista, abolicionista, republicana

4.5.1 Elementos extratextuais

Em se tratando dos títulos selecionados, pode-se dizer, com exceção do primeiro (DINIZ, 2000), os demais estão todos explicitamente direcionados ao uso pedagógico e educativo. Isso tornou-se transparente ao examinar os textos que povoam as orelhas dos livros,

os prefácios, os anexos, as sugestões de atividades complementares, as orientações aos leitores, as notas dos editores, assim como os modos de catalogação. Observa-se, com isso, que atender as demandas escolares é um elemento central nas diversas etapas da produção desta literatura, desde a elaboração do conteúdo até as formas de editoração, catalogação e distribuição.

Conforme apontam diversas autoras (SANTA'ANNA, 2013; SILVEIRA, 2003; TORTATO, 2009; SOUSA e SODRÉ, 2012), a literatura infanto-juvenil produzida nas últimas décadas se consolidou enquanto gênero do discurso a partir de uma relação intensa e comprometida com estruturas e propósitos educacionais. Este ramo da literatura vem sendo alvo de críticas por sua tendência a se colocar majoritariamente à serviço de causas ideológicas e pragmáticas, em detrimento de seu valor estético e artístico. De modo geral, alega-se que a literatura produzida para este contexto pode funcionar muito mais como livros didáticos que remetem um conhecimento dito científico e oficial a ser transmitido, assim como a valores e regras sociais que se deseja incorporar. Os textos passam a ser valorizados mais em função dessas qualidades do que pelo seu valor estético, substituindo a criatividade e a imaginação pela instrução, regulação e normalização.

Neste sentido, cabe uma importante distinção. A literatura infanto-juvenil pode ser aplicada a propósitos educacionais, portanto, se constituir como um possível “material didático”, mas não se trata de um “livro didático”, o qual é pensado e composto exclusivamente para uso escolar com objetivo de transmitir os conteúdos curriculares de forma sistematizada e sequencial. Ou seja, a literatura infanto-juvenil pode ou não ser usada como instrumento educativo, dependendo dos usos e intenções a ela aplicada. Cabe ao leitor (ou professores e estudantes) a adaptação ao uso escolar. Se pensarmos a noção de “material didático” de forma abrangente, incluindo todos os materiais utilizados nas aulas, qualquer objeto pode tornar-se um material didático naquele contexto. Desse ponto de vista, as coisas não “são” materiais didáticos, elas “tornam-se” materiais didáticos, isto é, a literatura infanto-juvenil pode se tornar um artefato para o ensino e aprendizagem a partir do uso e intenções de professores e estudantes (BEINEKE, 2009).

Tortato (2009) alerta que, para determinados setores intelectuais, a literatura deve permanecer no campo da arte e das emoções, sua subordinação ao discurso científico pedagógico pode aniquilar seu valor artístico. Por isso, há movimentos que advogam por uma literatura que seja educativa em sentido amplo, para além de instrumento meramente pedagógico e massificador, mas como

instrumento de emancipação do pensamento. Juliano (2016) argumenta que nas escolas, em muitos casos, o acesso do público a essa literatura fica circunscrito ao espaço pedagógico, subordinado às práticas dos professores. Para a autora, a escola precisa fomentar atos de leitura que subvertam esta lógica didatizante. Gregorin Filho (2016) alerta que formas excessivamente didáticas de inserção da literatura no conjunto de disciplinas escolares pode levar ao distanciamento dos alunos das práticas de leitura e do convívio com os textos literários. O autor nota que quanto mais se aproximam dos anos finais do ensino básico, menor o interesse dos alunos pela literatura. A aplicação de teorias e modelos de leitura faz com que o aluno deixe de vivenciar efetivamente a leitura da obra pela imposição de responder uma série de questões que visam aferir competências. Assim, “a escola em seu papel de formar leitores literários, tem agido de maneira a formá-los para o seu próprio consumo, para suas atividades de avaliação, para a inserção em novas etapas de ensino ou para os exames de vestibulares” (op. cit., p. 63). Neste sentido, a escola precisa pensar a literatura como um direito do indivíduo, não apenas obedecendo as leis educacionais e propostas pedagógicas governamentais. Souza e Sodré (2012) advertem que é inevitável que a escolarização da literatura aconteça, mas é preciso buscar formas para que ela aconteça de forma adequada, para além do caráter pedagogizante, isto é, que não visem somente ensinar algo, mas propicie uma leitura criativa e imaginativa. Silveira (2003) reforça que, ainda que parte da literatura infanto-juvenil das últimas décadas tenha se posicionado de forma crítica, visando afastar-se de uma pedagogia explícita ou da moralização, ainda assim, como em qualquer literatura, é preciso estar sempre atento ao caráter ideológico que perpassa consciente ou inconscientemente todas narrativas, uma vez que são produzidas dentro de contextos, valores, quadros de referências e verdades politicamente situados.

O notável crescimento da edição para crianças nos últimos anos, deve-se a conjugação de inúmeros fatores. O desenvolvimento das tecnologias de impressão e reprodução, permitindo a edição de livros físicos e virtuais de qualidade visual, gráfica e textual adaptada ao público infantil consiste em um elemento importante. Mas, sobretudo, a crescente demanda escolar por este tipo de material constitui um dos fatores de maior expansão deste setor (RAMOS, 2016). Há um volume expressivo de recursos que gira em torno da produção e circulação de livros para as escolas, do qual participam as editoras, governos e instituições educativas. Pereira (2016) aponta que há no mercado editorial uma enorme disputa pelos recursos financeiros do Governo

Federal que advém da venda e da indicação destes livros para as escolas vinculadas ao Ministério da Educação. Há diversos meios de inserção deste materiais na escola, como por exemplo, o Programa Nacional do Livro Didático, o Programa Nacional Biblioteca da Escola, os quais visam distribuir obras literárias pra compor as prateleiras das bibliotecas e salas de aula de escolas públicas. As formas de seleção deste material é bastante diversa, podem ser selecionados pelo próprio governo, por intermédio do Ministério da Educação e posteriormente distribuídos às escolas, mas também há caminhos pelos quais os professores, orientadores, diretores ou até mesmo bibliotecários definem quais livros desejam adquirir para utilizar com os estudantes. Em alguns casos, a “liberdade” de escolha é parcial, pois restringe-se uma lista de obras pré-selecionadas por uma instância superior (federal, estadual ou municipal) mas, em outros casos, há maior autonomia aos educadores, os quais podem selecionar diretamente do catálogo das editoras. Raramente a escolha de compra cabe aos estudantes, familiares ou conselhos escolares e comunitários. Os modos de inserção adquirem características próprias e de acordo com a gestão de cada governo mas, em linhas gerais, pode-se dizer que seguem esta estrutura básica.

Existe um grande número de editoras, de vários portes, que tem produzidos livros paradidáticos²⁷⁸ e de literatura infanto-juvenil baseados em Leis e Documentos Oficiais que orientam as práticas escolares, por exemplo, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação LDB 9.394/1996; as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008; os Parâmetros Curriculares Nacionais (1997); as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (2004); o Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (2013); A Base Nacional Comum Curricular (2017). Atender esta demanda constitui um fator que pode ser decisivo na seleção do corpo editorial sobre quais livros serão publicados, e os autores estão cientes deste fator. Muitas editoras se precipitam em incorporar as orientações legais e curriculares e, com isso, atender a

²⁷⁸ São livros paradidático aqueles que, sem serem propriamente didáticos, são utilizados para este fim. Os paradidáticos tem maior flexibilidade em relação ao conteúdo, são mais lúdicos, menos formais, não precisam esgotar a totalidade do conteúdo, podendo limitar-se apenas a um aspecto. Recebem esse nome porque são adotados de forma paralela aos materiais convencionais, sem substituir os didáticos.

demanda crescente por materiais que se ajustem aos conteúdos e diretrizes escolares.

No caso da literatura aqui selecionada, ainda que autores e editores não façam referências diretas à Leis, diretrizes, ou conteúdos curriculares específicos, como acontece em livros similares a estes, observa-se a tendência em situar Chiquinha em relação aos acontecimentos históricos canonizados pelas narrativas hegemônicas como a “História Oficial do Brasil” (abolição da escravidão, passagem da Monarquia à República, Guerra do Paraguai). Portanto, tratam-se discursos, adaptados às narrativas literárias para o público infanto-juvenil, que podem ser contextualizados aos conteúdos escolares que tratam da história brasileira. É nesta direção, por exemplo, que Wasserman (2001) elabora o suplemento didático para o livro de Diniz (2001), bem como as atividades interdisciplinares que Drummond (2013) apresenta ao final do livro. Além disso, observa-se um direcionamento pedagógico nas orientações dos editores aos leitores, situando a potencialidade destes livros como instrumentos para “valorizar e promover o resgate do repertório cultural brasileiro [...], refletir a diversidade da nossa cultura e valorizar as tradições de diferentes povos”²⁷⁹; apresentar “pessoas que verdadeiramente ‘fizeram a diferença’ no mundo, seja na arte, na educação, na espiritualidade, no trabalho ou na cultura em geral”²⁸⁰; revelar a vida de “grandes compositores que inovaram a linguagem musical brasileira e lutaram pela construção de uma identidade artística nacional, contando um pouco da história do Brasil e da música brasileira”²⁸¹; promover a “educação, instrução e orientação de crianças, tendo como premissa ensinar brincando, [...] com o objetivo de despertar valores de cidadania e de boa convivência social”²⁸².

²⁷⁹ Catálogo da coleção “Crianças Famosas” da Editora Callis. Disponível em: <<http://www.callis.com.br/sobre>>. Acesso em: 13 set. 2016.

²⁸⁰ Catálogo da coleção “Brasileirinhos” da Editora Paulus. Disponível em: http://www.paulus.com.br/loja/chiquinha-gonzaga-e-a-melodia-das-palavras_p_1471.html. Acesso: 24 abril 2018.

²⁸¹ Catálogo da coleção “Mestres da Música no Brasil” da Editora Moderna. Disponível em: <https://www.moderna.com.br/main.jsp?lumPageId=4028818B2E3AAEB2012E49CCCE92E58&IdColecaoCatalogo=A5AC2EE6B3494715960439793230A213>. Acesso: 24 abril 2018.

²⁸² Catálogo da Editora Rideel. Disponível em: <http://www.editorarideel.com.br/editora-bicho-esperto/>. Acesso em: 25 abril 2018.

Os títulos estão explicitamente inscritos no domínio biográfico, tanto na forma narrativa, quanto na constituição da personagem, assim como na proposta editorial, concretizada por meio publicações em série e reunidas em coleções. Por se constituírem enquanto biografias de personalidades influentes e conhecidas na sociedade, as narrativas estão deliberadamente amarradas a um tipo de “pacto”, conforme noção proposta por Lejeune (2014), ou seja, em última instância, há um acordo implícito entre editor, autor e leitor, sobre alguns os protocolos de escrita, leitura e interpretação que podem ou devem ser empregados. Circunscritas no domínio biográfico, o leitor espera encontrar certo grau de veracidade nas narrativas, não necessariamente enquanto descrição do real e factual, mas como representações do real, do social, do possível e do plausível. Conforme Lejeune,

Em oposição as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discursos científico ou histórico, eles se propõe a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real (LEJEUNE, 2014, p. 43).

Ao discorre sobre a trajetória de Chiquinha Gonzaga, as narrativas se inscrevem em alguma medida no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender), no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros, uma vontade de verdade), tanto quanto no campo da criação artística (a literatura como instrumento da imaginação, fruição e estética). É a partir da complexa aproximação entre literatura, biografia e educação que vou pontuar a seguir algumas questões sobre a representação de sujeitos e a produção de verdades nos discursos.

4.5.2 A arte e a artista

Em relação às representações de Chiquinha meio artístico, nota-se que a atuação dela como compositora adquire um lugar estrutural nas quatro narrativas. Seu ingresso no mundo dos compositores funciona tanto como um elemento fundante, ou seja, legitima a personagem biografada (cf. Diniz, 2000 e Fidalgo, 2010), bem como as composições constituem o fio condutor da narrativa, ou seja, os eventos que organizam a temporalidade e sequencialidade da vida artística (cf. Diniz,

2001 e Drummond 2013). Esta tendência, além de reforçar o mito do compositor e da obra musical – conforme apontado anteriormente –, coloca em posição secundária outros ofícios musicais desenvolvidos por Chiquinha, como professora, maestrina, intérprete, pianista. Trata-se de uma perspectiva sobre a arte construída no romantismo e que predomina em grande parte das narrativas sobre a história da música. Nesta visão, a história da música é edificada na tríade compositor/obra/períodos, os demais setores musicais são dispostos em posição secundária, como por exemplo, intérpretes, instrumentistas, educadores musicais, arranjadores, produtores, luthiers, regentes, entre outros. O compositor é constituído como uma espécie de ser mitológico, sua fonte de criatividade é inexplicável e seu talento é singular. A persistência da perspectiva romântica sobre o imaginário artístico é o que permitiu que Chiquinha Gonzaga surgisse como objeto histórico de formações discursivas e permanecesse até os dias atuais. Se não fosse compositora, a artista certamente não teria o mesmo destaque nos discursos sobre a história da música brasileira.

As principais biografias para o público adulto também tomam a composição com eixo da narrativa, entretanto notas esparsas sugerem que ela teria sido intensamente aclamada em sua época como pianista, regente, intérprete, arranjadora, produtora. Algumas passagens das biografias destacam reações delirantes do público diante de suas interpretações. Compositores consagrados, como Carlos Gomes e Ravel teriam dirigido elogios calorosos às suas interpretações. Trata-se de um aspecto pouco explorado nas biografias de Chiquinha Gonzaga que merece maior aprofundamento. Devido à amplitude desta pesquisa, não será possível realizar este empreendimento neste momento, mas destaco alguns trechos que ilustram esta possibilidade:

No final de 1907, foi convidada pelo Coliseu de Lisboa a integrar um time seleta de maestros que faria uma homenagem ao famoso compositor francês Maurice Ravel. Ficou sob responsabilidade de Chiquinha reger justamente a obra mais famosa de Ravel, o ‘Bolero’. Após dois meses de ensaios à frente da orquestra, a apresentação foi impecável. Ao final, o próprio Ravel subiu ao palco para declarar que aquela havia sido a mais brilhante apresentação do ‘Bolero’ testemunhada por ele (OLIVEIRA, 2012, p. 110).

[...] sentiu a seu modo as polcas tão em voga e passou a interpretá-las com um acompanhamento novo, ritmando-as de maneira original [...]

tornando-se uma verdadeira provocação sonora (LIRA, 1939, p. 40-1).

Chiquinha Gonzaga, durante o tempo em que residiu em Lisboa, teve que ser, graciosamente, a organista oficial daquela igreja. [...] Tanto sentimento imprimiu nessa execução soberba, que todos os presentes se sentiram extasiados, a ponto de muitos haverem, instintivamente aplaudido, logo em seguida ao rápido interregno da primeira parte (BOSCOLI, 1971, p. 57).

No tocante às composições de Chiquinha Gonzaga, vejamos em que medida as narrativas permitem situar sua produção dentro do campo artístico. Os dois livros destinados ao público mais infantil (DINIZ, 2000; FIDALGO, 2010) não trazem descrições sobre as características de sua música, tampouco contextualizam as obras em relação ao momento histórico, influências, os movimentos e tendências artísticas. Trata-se, bem mais, de uma compositora solta no tempo, isolada das movimentos artísticos e sociais. Sua fonte de criatividade e expressão advém de si própria ou de planos extra-sociais:

*“Chiquinha olhava pela janela as estrelas e no piano compunha palavras e melodias”.*²⁸³

Nestas narrativas, o foco é eminentemente sobre a vida da Chiquinha, de modo que as composições, quando surgem, ficam limitadas à menção do nome das obras ou a apresentação de breves trechos da letras de algumas canções. O foco sobre a letra/palavra é tão incisivo que compõe o título do livro de Fidalgo: “Chiquinha Gonzaga e a melodia das palavras”. O curioso disto é que Chiquinha Gonzaga era uma compositora que criava melodias e arranjos instrumentais, mas não tinha por costume criar ela mesma as letras de suas músicas. Quase todas as suas músicas receberam letra criada por outros artistas, movimento que iniciou já na sua primeira composição, a “Canção dos Pastores”, cuja letra foi feita por seu irmão Juca. Foi assim com suas composições mais famosas, como “Corta-Jaca”, “Atraente”, “Lua Branca”, as diversas música para o Teatro Musicado, e a imensa maioria de suas obras. Neste sentido, há um duplo movimento: não só diversas músicas de Chiquinha receberam letra anos depois, inventada por artistas que a sucederam, como ela era intensamente requisitada a “musicar” letras e versos a convite de poetas, escritores e libretistas, conforme mostrei em capítulo anterior. Quero argumentar com isso que, a tentativa de exemplificar, situar ou compreender as obras de

²⁸³ FIDALGO, 2010, p. 10.

Chiquinha unicamente pelo viés das letras das canções, não somente deixa de fora as demais dimensões de uma composição musical (o que já é problemático), mas de modo particular, não comporta sua produção de fato, ou seja, a música (e não a letra). Além de exemplificar sua arte por aquilo que ela não fez, as narrativas de Fidalgo e Drummond dão margem a entender que as letras são de autoria de Chiquinha, induzindo os leitores a uma interpretação equivocada do seu ofício como compositora e de suas ideias artísticas.

Menezes Bastos (1995) aponta para o intrincado jogo que opera entre a música (discurso musical) e a letra (discurso verbal) no universo da música popular brasileira, uma relação complexa que atravessa tanto a prática dos compositores como dos críticos da música. Ao descrever o processo de composição do samba “Feitio de Oração”, o autor revela que quando Valdicino mostra a Noel Rosa sua composição (sem letra), aquilo desperta em Noel um incômodo, um sensação de incompletude, o que o leva Noel a imediatamente a iniciar o processo de construção de um “monstro” (uma letra provisória). Com isso, Noel traz a música para o campo da semântica (da palavra), portanto, da inteligibilidade e, a partir de então, começa a adentrar no domínio do compreensível. Com isso, Menezes Bastos mostra que no imaginário da música popular, a música (sem letra) parece estar em um estado “pré-alguma coisa”, algo lhe falta. Ainda quando se trata de música instrumental, é como se uma letra estivesse à espreita, aguardando o momento para surgir. Talvez, por esta razão, o campo da música instrumental brasileira²⁸⁴ é um tanto marginal no imaginário popular, não por ser instrumental – pois ouvir arranjos instrumentais que remetem a uma canção com letra é bastante comum –, mas porque suas músicas não tem palavras, o que, para muitos, causa profundo estranhamento. Nesta mesma direção, Menezes Bastos aponta a tendência entre críticos e analistas da música a focar eminente na letra das canções para falar sobre música, como se a música em si (leia-se, sem a letra) “mesmo dissecada da maneira mais

²⁸⁴ Por “Música Instrumental Brasileira” – ou “Brazilian Jazz” – me refiro a um campo da música que, ao mesmo tempo que integra o super-gênero da Música Popular Brasileira (MPB), se opõe a esta última pela intenção de dissolver a centralidade do canto e da letra, promovendo, com isso, uma musicalidade mais igualitária. Para compreender como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram na Música Instrumental Brasileira, constituindo-a como um gênero musical, ver a noção “fricção de musicalidades” proposta por Piedade (2005).

anatômica possível em sua realidade fonológica-gramatical, quase nada acrescenta[sse] à análise enquanto elemento de detecção do conteúdo da canção” (op. cit., p. 6). Em outras palavras, trata-se daquilo que o autor chama de “demissão semântica da música no pensamento ocidental” ou seja, a língua falada é tomada como “o campo de excelência de significação de conteúdo”, enquanto que a música “é construída como algo que somente ‘envia a si mesma’” (op. cit., p. 6), restrita, na melhor das hipóteses, ao domínio expressivo.

Oliveira (2015) também aponta a problemática em torno da letra que circunda as discussões sobre a música popular brasileira, as quais, tendem a atribuir às letras das canções um lugar privilegiado na escuta e análise. Ainda que certas análises busquem escapar a tal determinação, por vezes, concentrando-se em parâmetros melódicos, estruturas rítmica ou em elementos harmônicos, ainda “tendemos a enfatizar determinados elementos na música e a negligenciar outros”, de modo que “não levamos às últimas consequências o caráter polissêmico da escuta musical” (op. cit., p. 10). Para o autor, no caso da música popular, a dança ocupa um lugar central ainda pouco explorado, uma vez que muitos gêneros musicais popularizaram-se como danças. Com isso, ele convida em seu artigo a pensar numa escuta e análise musical “centrada no corpo, e mais do que isso, no movimento” (op. cit., p. 10).

A intenção aqui não é inverter ou negar a importância da letra no universo da música popular. Em vários contextos musicais as letras assumem um lugar preponderante na escuta, apontadas no próprio discurso dos ouvintes com o eixo central da escuta. Quero apenas problematizar que a tentativa de compreender as músicas de Chiquinha Gonzaga unicamente pela transcrição de letras, como acontece na literatura infanto-juvenil (e, diga-se de passagem, em inúmeras narrativas), não só pouco contribui para tornar mais inteligível ao leitor sua arte, como desvia a atenção daquilo que ela de fato se dedicava.

Já Diniz (2001) e Drummond (2013), ao descrever as composições de Chiquinha Gonzaga, promovem a imagem de uma artista que mesclava elementos da sonoridades europeias com a sonoridades dos povos negros. Esta síntese é aclamada como a mais “autêntica” característica da música brasileira e da qual Chiquinha é situada como uma ilustre representante. Incide sobre essas narrativas o mito da mestiçagem e da democracia racial, bastante difundido, não apenas na historiografia da música popular brasileira, mas na própria construção de uma identidade nacional, no qual a mestiçagem é celebrada como um elemento de unificação. Observa-se com isso, um investimento na produção da identidade nacional, na qual a música

popular brasileira constitui um dos elementos marcantes. Uma das estratégias para fixar esse pertencimento à nação é a ênfase nas origens e na produção de “mitos fundacionais”. Essas narrativas buscam estabelecer a coesão e a unidade, apagando conflitos e contradições e instituindo a base sobre a qual se edifica uma história oficial. No caso da nação brasileira, essa “origem” é narrada como resultado de um encontro supostamente harmonioso entre europeus, africanos e indígenas. A diferença é que a teoria das miscigenação três raças de Gilberto Freyre, quando aplicada ao campo da música popular brasileira, fica reduzida a duas, sendo o elemento indígena removido por completo da fusão sonora.

Nesta direção, Sovik (2009) propõe uma releitura das relações raciais na sociedade brasileira, com foco especial na música popular, a partir do conceito de branquitude. Ela mostra que a branquitude é um valor de superioridade que se exerce silenciosamente, opera em conjunto com os discursos sobre a mestiçagem e com os discursos que identificam a cultura brasileira como afetiva. Em oposição ao racismo e a segregação racial, a mestiçagem e o afeto emergem como metáforas para a criação de uma unidade nacional, como forma de invisibilização dos conflitos e das diferenças internas. A afirmação de que por ser um país mestiço, não há ódio racial, serve para argumentar em favor de uma democracia racial e, assim, exercer o controle das relações raciais na sociedade. Para Sovik, a branquitude não é uma questão unicamente genética ou de cor, ser branco não exclui “ter sangue negro” em alguma medida, mas especialmente um lugar de fala, um estatuto social para o qual uma certa aparência é condição suficiente. É um atributo que se estabelece nas relações sociais cotidianas, em especial de quem ocupa alto posto social, mas também uma prática que se reforça e se reproduz nas instituições. A branquitude pode operar na aparente valorização do negro, por exemplo, na exaltação ao ritmo, a dança, a música, mas sem de fato apoderá-lo do discurso que assim o qualifica. Ele é outrificado pelo discurso dominante, onde a identidade branca é a referência, a norma e o padrão. Dessa forma outros grupos raciais aparecem em oposição ao branco, ora como exóticos, ora como desviantes, ora como inferiores.

Além disso, Sovik mostra que quando é atribuído um valor positivo à mestiçagem, os discursos se encaminham a mostrar que somos todos mestiços em certo grau, esse outro faz parte de mim, o Brasil é um país miscigenado, no fim das contas, “somos todos iguais”. Neste caso, a miscigenação é celebrada. Ao mesmo tempo, quando se trata de discutir desigualdades sociais, lugar de prestígio, os impactos

sociais da escravidão, miséria, violência, neste caso, o negro passa a ser o “o povo” e não mais “a gente”. Desse modo, ao analisar os discursos sobre música na grande imprensa e nas letras dos cancioneiros, Sovik mostra de que maneiras o lugar de fala do branco continua existindo como um lugar superior ao do mestiço, mesmo quando a mestiçagem é acionada como valor fundamental da identidade nacional e quando tudo se afirma como sendo mestiço. O poder e o prestígio do branco emerge como o “lugar de fala confortável, privilegiado e inominado, de onde, frequentemente, tem-se a ilusão de observar sem ser observado”, permite um “lugar de fala de um narrador descomprometido, o olhar de um espectador que, consciente da brincadeira, pode alternar: assume e larga a identidade popular e subalterna, como quiser. Adota-a pela absurda lucidez irônica que pode trazer e desfaz-se dela com igual facilidade” (SOVIK, 2009, p. 44).

Trata-se de um lugar de fala ocupado historicamente pelas classes dominantes, ou seja, um modo de discurso que permite que os que falam desde a perspectiva branca possam brincar de ser populares, de ser mestiço, mas também podem de abandonar radicalmente esta posição quando lhes convém. A possibilidade confortável de brincar com a instável categoria de raça, neste caso, é dada aos brancos, uma vez que a mesma possibilidade não pode ser negociada pelos sujeitos negros. A branquitude usa a mestiçagem como um dispositivo de poder, coloca a sexualidade num plano estratégico, ou seja, como veículo capaz de promover a confraternização racial, para consolidar o lugar privilegiado do branco nas estruturas sociais. Trata-se de um discurso capturado pelo conservadorismo que naturaliza o racismo nas relações sociais.

4.5.3 A personagem

A representatividade das diferenças na literatura infanto-juvenil, seja os distintos padrões familiares, distintas representações étnicas, raciais e das relações de gênero, assim como outras formas de viver a vida, é apontada por diversos autores (TORTAGO, 2009; SOUZA e SODRÉ, 2012) como um dos caminhos para a superação das visões estigmatizantes e preconceituosas produzidas pelos discursos hegemônicos. A literatura pode ser fonte para enunciação ou apagamento, para a valorização ou subalternização das diferenças. A noção de “diferença” que emprego aqui refere-se a construções sociais que incidem sobre sujeitos, grupos sociais e identidades que estão submetidos a relações de poder que inferiorizam suas práticas, costumes

e valores. Portanto, a valorização da diferença visa uma inversão de poder, no sentido de reconhecer, valorizar e empoderar sujeitos estigmatizados, funcionando como um discurso contra-hegemônico. Nesse sentido, merece destaque a distinção entre noções de “diferença” e “diversidade” enquanto conceitos teóricos para a análise discursiva. Para Silva (2000), o conceito de diferença “refere-se às diferenças culturais entre os diversos grupos sociais, definidos em termos de divisões sociais tais como classe, raça, etnia, relações de gênero, sexualidade e nacionalidade” (op. cit., p. 42). Ao conceituar “diversidade”, o autor informa que este termo está associado ao movimento do multiculturalismo, que considera que a “sociedade contemporânea é caracterizada por sua diversidade cultural” (op. cit., p.44). O autor diferencia os dois termos explicando que diversidade é usada quando se advoga “uma política de tolerância e respeito entre as diferentes culturas”, o que teria “pouca relevância teórica, sobretudo por seu evidente essencialismo cultural, trazendo implícita a ideia de que a diversidade está dada” (op. cit., p. 44). Portanto, prefere “o conceito de ‘diferença’, por enfatizar o processo social de produção da diferença e da identidade, em suas conexões, sobretudo, com relações de poder e autoridade” (op. cit., p. 44-45).

Bonin (2007), ressalta que o multiculturalismo tem sido alvo de muitas críticas, em especial pelo fato de ressaltar o que há de superficial e externo nas culturas, exaltando peculiaridades que servem para marcar mais um distanciamento do que uma efetiva reflexão sobre as desigualdades sociais. A perspectiva multiculturalista também tem sido apontada como uma conveniente estratégia incorporada ao capitalismo neoliberal, que acolhe e exalta o exótico no espetáculo contemporâneo da cultura do consumo, ou seja, investe maciçamente na incorporação da diversidade enquanto dispositivo de variação dos produtos e mercados consumidores. Autores alinhados aos Estudos Culturais, como Stuart Hall (2014), problematizam a noção de diversidade aplicada a uma característica natural e uma suposta convivência harmoniosa entre diferentes culturas, insistindo, ao invés disso, na importância de analisar as relações de poder que constituem uns como “iguais” e outros como “diferentes”. Assim tais pesquisadores buscam formas de escapar às seduções que essencializam os sujeitos sociais, que produz e posiciona a dualidade nós/eles, bem como instaura regimes de verdade que definem o que é normal ou desviante. Os Estudos Culturais buscam analisar como são constituídos campos de conhecimento e regimes de verdade, o modo como alguns discursos adquirem visibilidade e operam produzindo representações sobre as minorias étnicas e grupos

subalternizados. Essas perspectiva salienta a importância de prestar atenção às relações de poder e às condições que tornam possível pensar e dizer certas coisas, assim como as condições que atribuem a certos discursos um valor de verdade. Neste direção, Souza e Sodré (2012) argumentam que não basta que as narrativas literárias representem personagens ou protagonistas negros, indígenas, gays, deficientes, imigrantes, entre tantos outros marcadores, o que está em questão é como esses personagens são representados, ou seja, como subalternizados ou como empoderados, como o “alter” ou como o “ego”, como o desajustado e fora da norma, ou como uma existência que tem valor em si.

Gobbi (2012) em seu estudo sobre a imagem dos povos indígenas nos livros didáticos argumenta que, apesar de haver tentativas de adoção por parte dos autores de livros didáticos em adotar um discurso politicamente correto e antirracista (condição necessária para o livro circular nos espaços escolares), ao mesmo tempo, aponta a incapacidade de explorar as consequências de seus discursos, de criticar seus próprios pressupostos, assim como em assumir uma postura não evolucionista e funcionalistas. Neste sentido, a autora mostra que existe um hiato entre a produção acadêmica e as informações veiculadas nos livros didáticos, assim como uma ausência de fundamentação teórica do que é informado.

Bonin (2007), em um estudo sobre representação dos povos indígenas na literatura infanto-juvenil, alerta para representações que acabam acentuando valores externos àqueles dos povos representados, em geral, a partir de valores da sociedade envolvente. Estas, costumam apresentar os indígenas ora como personagens do passado (associados diretamente à pré-história) ou do folclore nacional (como grupos que pouco modificaram o seu modo de vida ao longo de séculos). Frequentemente empregam uma perspectiva evolucionista, que os situa como primitivos, e uma perspectiva generalista, que leva a homogeneização de populações distintas. Assim, ao comparar textos escritos por autores indígenas em relação ao obras escritas por não-indígenas, a autora observa que escritores indígenas tendem a situar as histórias e os acontecimentos num contexto cultural específico, centradas no cotidiano da vida na aldeia, relatando acontecimentos vivenciados pelos autores, histórias e mitos contados pelos seus avós, em uma abordagem menos linear e diacrônica. Diferente de grande parte das obras escritas *sobre* os povos indígenas que frequentemente apelam para uma imagem genérica, um “índio universal”, fixada por um estereótipo que representa a todos mas, ao mesmo tempo, não se refere a

ninguém. O próprio termo “índio” adquire outro significado nas narrativas produzidas por autores indígenas, os quais preferem se identificar pelo seu grupo, como Kaingang, Guarani, Patajó, Xavante, Kambeba, do que como “índios”. O termo “índio” adquire significado quando em relação à sociedade nacional que o envolve, em especial, em situações de conflito e disputa de poder, mas não em relação com as outras tribos ou nas relações internas do grupo.

Gouvêa (2005), em seu estudo sobre as imagens do negro na literatura infantil brasileira, mostra que até meados do século XX frequentemente os negros aparecem na literatura “como personagens estereotipados, descritos a partir de referências culturais marcadamente etnocêntricas” Quando buscam construir “uma imagem de integração, o fazem a partir do embranquecimento de tais personagens. Na verdade, mais que embranquecer os personagens, a literatura infantil do período dirige-se e produz um leitor modelo identificado com os personagens e as referências culturais brancas, marcando, portanto, um embranquecimento do leitor” (2005, p. 79). Ainda que a análise de Gouvêa se dirija à produção de meado do século XX, pode-se notar o quanto ela é válida ainda para uma parte da literatura infanto-juvenil do início do século XXI, conforme mostrarei mais adiante.

Sousa e Sodré (2012) argumentam que o efetivo reconhecimento e respeito aos sujeitos negros passa pela desconstrução da ordem “harmoniosa” ditada pelo ideal de branqueamento, da miscigenação e do mito da democracia racial que estabeleceram “silenciosamente” um padrão branco. Ao analisar as representações das relações étnico-raciais na literatura infanto-juvenil, as autoras argumentam que, apesar dos livros selecionados em sua análise contribuírem para o empoderamento dos afro-brasileiros, eles não aprofundam a relação destes com outros grupos sociais e com a sociedade de modo mais amplo. Em geral, focam no reconhecimento e valorização de um grupo específico, sem um diálogo intercultural, isolando-os do contexto social e das relações de poder de que o envolve. Para as autoras, o grande desafio tem sido construir na literatura uma identidade cultural empoderada, capaz de superar os estereótipos criados uma sociedade profundamente desigual, mas que esteja em relação com diferentes grupos sociais, onde o conflito e o diálogo precisam ser problematizados.

Pode se dizer que as quatro narrativas selecionadas no presente estudo se aproximam uma das outras no sentido de que não apresentam contradições, divergências ou desigualdades do ponto de vista de relações sociais que envolve poder e dominação. Não existe nas

narrativas classe social, racismo, preconceito, nem mesmo discriminação de gênero. Em termos conceituais, há diversidade cultural, mas não há diferença. Mesmo quando algumas narrativas apresentam Chiquinha como uma pessoa que sofre certas dificuldades na vida por ser mulher, seu comportamento é apresentado como um “desvio” de caráter individual, portanto, um aspecto que tem haver com sua personalidade, e não como um problema social. O problema é externo à sociedade, uma vez que a personagem é o problema. Chiquinha está sozinha na luta contra uma sociedade na qual não se encaixa, como se fosse a única mulher a sofrer. Neste sentido, ela é ao mesmo tempo uma espécie “problema” e um tipo “guerreira” que, ao final, vence sozinha a batalha, tornando-se também um tipo de heroína. De certo modo, a vida de Chiquinha se assemelha à típica saga dos heróis que são incompreendidos ou que vêm de um lugar distante, portanto, estranhos àquele território e àquele povo onde tentam se estabelecer. Sua passagem desestabiliza temporariamente a ordem social, mas ao final, tudo acaba por se resolver, as diferenças são assimiladas e o equilíbrio volta a reinar como se nada tivesse acontecido. Essas abordagens, fortemente empregada nas narrativas de Diniz (2001) e Drummond (2013), sequer tematizam a emergência dos movimentos de mulheres em luta por melhores condições de igualdade e dignidade, assim como a luta dos demais movimentos sociais, os quais são invisibilizados por meio da naturalização, da (a) historicidade e da conciliação. Uma passagem de Diniz (2001) é bastante representativa para ilustrar este aspecto. Ao comentar o escândalo em torno da execução da música “Corta Jaca” por Nair de Tefé, então primeira dama do país, em uma recepção oficial no Palácio do Catete, a autora argumenta que,

Por essa façanha, embora sem participação direta, Chiquinha foi chamada de Princesa Isabel da nossa alforria musical. Era a primeira vez que a música popular penetrava nos salões das elites, no caso o maxixe, pai do samba. Desde então, o samba tem visitado palácios, sem discursos nem escândalos (op. cit., p. 27).

Com essa afirmativa os conflitos sociais que levaram considerar a execução do “Corta Jaca” no Palácio do Catete como “escândalo” foram superados e não dizem respeito à sociedade atual, exceto enquanto curiosidade histórica. Em outras palavras, é como se não houvesse mais preconceito e estigmatização às expressões artísticas das camadas baixas da sociedade, da arte vinda dos morros, das periferias e

favelas. Nesta perspectiva, alinhada à teoria da miscigenação de Gilberto Freyre, a incorporação do samba como símbolo nacional resolveu os problemas sociais de um país que agora vive em perfeita harmonia racial e social.

Na mesma direção, as narrativas transparecem que os desafios e discriminações que Chiquinha enfrentou por ser mulher não encontram paralelo com a realidade atual. Os dilemas são trazidos como curiosidades históricas, costumes antigos de uma sociedade que teria superado as desigualdades de gênero. Isso fica bem evidente na narrativa de Diniz (2001), ao optar deliberadamente por não usar o termo “feminista”. Com isso, adota uma postura ambígua, por certo, a mesma empregada em sua biografia para o público adulto (DINIZ, 1999), ou seja, ao mesmo tempo que a autora exalta a personagem como um exemplo das causas femininas, a afasta do principal movimento político de luta e libertação das mulheres, ignorando até mesmo a existência desse movimento. Ainda que no Brasil o feminismo estivesse iniciando os primeiros debates no início do século XX, associações de Chiquinha ao feminismo eram frequentes ainda em vida da compositora (como atestam notas de jornais de época)²⁸⁵²⁸⁶, constituiu um dos eixos para as duas primeiras biografias sobre Chiquinha (cf. LIRA, 1939; BOSCOLI, 1971), assim como sua imagem segue até os dias atuais sendo uma forte referência do movimento. Trata-se de uma narrativa que busca legitimar-se pela aparente abordagem apolítica, na pretensão de neutralidade, mas que, na verdade, constitui aquilo que Walter Benjamin (1992) denomina como “história dos vencedores”. Isto fica evidente quando a autora faz inúmeras referências a movimentos políticos como a Proclamação da República, Guerra do Paraguai, abolição da escravatura, enquanto que a luta das minorias, as questões ainda em disputa, são removidas do cenário narrativo.

²⁸⁵ O Paiz, Rio de Janeiro, 30 julho 1919. Título: “Feminismo que triumpha: a obra importante de uma brasileira ilustre”. Disponível no acervo do IMS: ° CG_66_18_044-045.

²⁸⁶ Diário da Noite, Rio de Janeiro, 16 julho 1930, ed. A00240, p. 5. Título: “Chiquinha Gonzaga tem cinco operetas inéditas: uma palestra com a nossa grande musicista”. Autoria não identificada. Código de localização no acervo do IMS: CG_56_35_001. Disponível também na BN em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_01/689.

Figura 52 - imagem de Chiquinha utilizada na Marcha das Vadias de 2013, organizada pelos movimentos feministas.



Fonte: Chaves (2014)

Já em Diniz (2000) e Fidalgo (2010), incide a abordagem da menina aprincesada, centrada na exuberante vestimenta, no zelo com a aparência física, assim como eu uma noção idealizada de amor e felicidade. Curiosamente, trata-se de livros para uma faixa etária menor. Nota-se que a mesma autora, Edinha Diniz, ao escrever para distintas faixas etárias do público infanto-juvenil, aciona outra abordagem,

radicalmente diferente, mas ainda dentro dos moldes tradicionais da literatura infanto-juvenil, ou seja, ora como um tipo de princesa ora como uma espécie de heroína. Se atentarmos para as biografias sobre Chiquinha para o público adulto, pode-se dizer que artista estava mais para uma antiprincesa – faço alusão aqui a coleção “Antiprinçasas” da editora Chirimbote²⁸⁷ –, uma mulher fora da moda, esquisita, de comportamento excêntrico, portanto, vista com desconfiança pelas outras mulheres.

Em uma matéria do Jornal do Brasil de 1939, Gastão Penalva descreve Chiquinha da seguinte maneira: “Com eles, dirigindo o grupo, palreira e jovial, vestida meio a homem, vinha Chiquinha Gonzaga. Confundia-se com os rapazes. Pouco se distinguia deles, com o rosto moreno e satisfeito”.²⁸⁸ Sua contemporânea e primeira biógrafa, Mariza Lira, também revela que sua vestimenta fugia os padrões femininos: “Na modéstia de seu trajar havia algo de original e interessante. [...] Adotou, então, à guisa de chapéu, um lenço de seda graciosamente disposto sobre os cabelos, e com tal encantadora ousadia o apresentava que despertou invejosos comentários das elegantes do seu tempo” (LIRA, 1939, p. 36). Lira também descreve um episódio (op. cit., p. 36), replicado em inúmeras biografias, inclusive no livro de Drummond (op. cit., p. 23), no qual uma mulher, incomodada com o visual de Chiquinha, a vê-la passar na rua arrancou-lhe o lenço da cabeça e exclamou: – feia! Outros autores também fazem referência a aparência de Chiquinha, para citar alguns exemplos: “Vestida sempre de forma sóbria, evitando o uso de cores chamativas ou mesmo adereços que sinalizassem uma feminilidade pronunciada, ela coordenava os aspectos de sua apresentação pessoal com as expectativas *masculinas* de seu círculo social, como se quisesse tornar-se indistinta em relação a seus colegas” (CESAR, 2015, p. 69). “[...] Era criticada por ser separada, por não conviver com os filhos, por frequentar rodas de boêmios, por usar roupas masculinas e por fumar charutos” (OLIVEIRA, 2012, p. 99). “Nesta fase difícil, ela criou o hábito, jamais abandonado, de confeccionar as próprias roupas – sempre em cores escuras e corte retos, semelhante ao das roupas masculinas” (OLIVEIRA, 2012, p. 106). Ao

²⁸⁷ Site da coleção “Antiprinçasas” da editora Chirimbote. Disponível em: <http://www.antiprinçasas.com.br/>. Acesso em 06 out. 2018.

²⁸⁸ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 outubro 1939. Título: “Chiquinha Gonzaga”. Autor: Gastão Penalva. Edição 247, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/96648

analisar uma foto de época, podemos notar como Chiquinha destoava das demais mulheres.

Figura 53 – Vestimenta de Chiquinha. Terceira mulher, da direita para a esquerda.²⁸⁹



Fonte: Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.

A forma de Chiquinha construir e projetar sua imagem visual consiste em um aspecto diferenciação, uma feminilidade em desajuste com os padrões e às normalidades de sua época. Bastante diferente, portanto, da imagem que projeta Diniz na série “Crianças Famosas” e Fidalgo na coleção “Brasileirinhos”, ambas destinadas a um público mais infantil. No entanto, mesmo quando Drummond (2013) e Diniz (2001) inserem a problemática da vestimenta de Chiquinha na biografia para o público juvenil, em momento algum coloca-se em discussão os estereótipos de feminilidade, os padrões normativos impostos às mulheres, a vigilância e controle sobre os corpos femininos, entre outros. Trata-se, como dito anteriormente, de uma individualidade de

²⁸⁹ Fonte: Careta, RJ, 22 maio de 1926, ano XIX, ed. 0935, p. 33. Disponível na BN em: <http://memoria.bn.br/DocReader/083712/37989>. Acesso em: 02 agosto 2017. Disponível também no acervo do IMS: CG_57_75_001.

Chiquinha e não de um problema social que a ser discutido e questionado.

No livro de Diniz (2000) e Fidalgo (2010), a família de Chiquinha Gonzaga é apresentada como uma família branca, harmoniosa, socialmente perfeita. Não há menção à origem social da mãe nem a qualquer familiar materno. No caso do pai, há inúmeras referências à sua profissão – major do Exército Imperial – e de familiares importantes que teriam exercido influência em Chiquinha. Nota-se, portanto, um embranquecimento social e um apagamento de qualquer vínculo com o meio negro materno. As principais biografias²⁹⁰ de Chiquinha também apresentam estas mesmas características, com notória falta de informações à respeito da mãe e suas origens. Tal desproporcionalidade é uma marca característica nos discursos e na produção de conhecimento em nossa sociedade.

Em um estudo sobre relações raciais da sociedade brasileira, Sovik (2009) mostra que a branquitude é um valor de superioridade que se exerce silenciosamente e opera em conjunto com os discursos sobre a mestiçagem. Neste caminho a branquitude brasileira se afirma “por duas vias: lembrar ansiosamente seus antepassados europeus e estudar o negro, ao lado de quem sua brancura é ressaltada” (op. cit., p. 20). Ou seja, “dentro do sistema mundial de prestígio pós-colonial uma origem genética europeia é um trunfo que se guarda com cuidado” (op. cit., p. 21). Portanto, uma forma de embranquecer Chiquinha é exaltar a linhagem branco-paterna com extensas ligações genealógicas que passam por Barões, Viscondes, Condes até os mais altos escalões das cortes imperiais europeias, enquanto que a linhagem negro-materna é deliberadamente omitida. Essa característica está presente em praticamente todas as narrativas biográficas e o exemplo mais ilustre está em Millan (2000, p. 205-234) que dedicou um capítulo inteiro intitulado “Introdução à genealogia de Chiquinha Gonzaga (ascendentes e descendentes)”, cujo conteúdo é dedicado exclusivamente à linhagem paterna. A ausência da linhagem materna, quando justificada, apela-se a “falta de documentação”, leia-se sujeitos irrelevantes à documentação e assim como à pesquisa por informações.

Segundo Schucman (2014), “o branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de

²⁹⁰ LIRA, 1939; BOSCOLI, 1971; DINIZ, 1999; MILAN, 2000.

tal forma que asseguram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social sem que isso seja encarado como privilégio de raça” (op. cit., p. 27). Assim, o embranquecimento de Chiquinha Gonzaga pode ser entendido como parte de uma estratégia discursiva para situá-la em um campo de poder e privilégios (a literatura) nos quais negros, índios e miscigenados são frequentemente depreciados e sofrem maiores restrições de acesso. Portanto, embranquecê-la, pode significar, enobrecê-la, dignificá-la, legitimá-la. Esta implícito nisto maiores possibilidades de venda e circulação das narrativas, uma vez que o “branco” está associado ao “universal”, o “normal”, portanto, de interesse comum, enquanto que o “negro”, é o “outro”, o “diferente”.

Ainda que as quatro narrativas comentem sobre a escravidão que vigorava na época, situando Chiquinha com uma abolicionista, nenhuma delas toma posição sobre as relações raciais, ao contrário, emolduram a escravidão como uma “normalidade” do passado, sem colocar em pautas as consequências sociais que a prática teve para as populações negras na época e as sequelas disto no presente. Trata-se de uma perspectiva brancocêntrica para a questão, que toma a escravidão como um mal necessário ao processo civilizatório. Para compreender de que forma as construções sociais sobre raça e branquitude são apropriadas e constituídas pelas autoras nas formações discursivas sobre Chiquinha, é importante considerar o lugar de fala das autoras nas estruturas raciais – por sinal todas brancas –, de onde falam, a partir de quais estruturas e para quem dirigem seus discurso. Neste sentido, quero contrapor os quatro livros de literatura infanto-juvenil selecionados nesta análise com um material audiovisual produzido por sujeitos negros, para circular em espaços educativos, intitulado “Heróis de todo Mundo”, vinculado ao projeto “A Cor da Cultura”. O projeto visa representar os negros como sujeitos que também tiveram seu protagonismo na história brasileira, assim como desconstruir a branquitude que incide sobre inúmeras personalidades de destaque que, no processo de miscigenação e racialização, foram embranquecidas e tiveram suas origens negras ofuscadas. Um deles é dedicado à Chiquinha Gonzaga, representada pela atriz Iléa Ferraz, mulher negra, que em uma das cenas declara: “Sou Chiquinha Gonzaga, sou uma cidadã negra brasileira”.

Figura 54 - Iléa Ferraz representando Chiquinha Gonzaga.²⁹¹



Fonte: Programa: Heróis de Todo Mundo. Projeto: A cor da Cultura.

“Chiquinha Gonzaga era negra?”²⁹², eis um trecho da sinopse da coleção que, por meio desta pergunta, visa instaurar uma provocação.

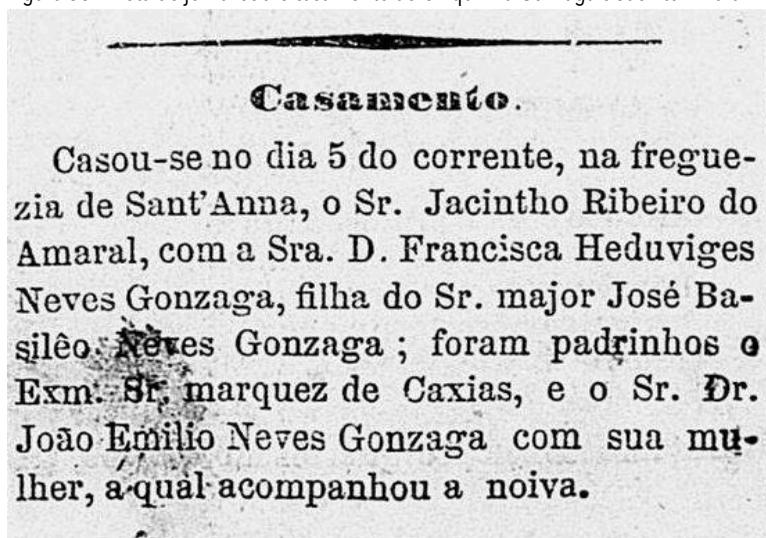
²⁹¹ Programa: Heróis de Todo Mundo. Projeto: A Cor da Cultura. Disponível em: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/episodio/chiquinhagonzaga>. Acesso em 19 abril 2018. “A Cor da Cultura” é um projeto educativo de valorização da cultura afro-brasileira, fruto de uma parceria entre o Canal Futura, a Petrobras, o Cidan - Centro de Informação e Documentação do Artista Negro, o MEC, a Fundação Palmares, a TV Globo e a Seppir - Secretaria de políticas de promoção da igualdade racial.

Pode-se dizer que desde a aprovação da Lei Federal 10.639/03, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, vimos um vultuoso crescimento no debate sobre as relações raciais no Brasil, em especial no meio educacional. “Esta lei pode ser considerada como o ponto de culminância de lutas gestadas no movimento negro, bem como de redes universitárias que passam a contar com importante presença de negros, especialmente no campo da educação” (PEREIRA, 2016, p. 4). A partir daí, emergiram novos discursos sobre a história brasileira, sobre as relações raciais no Brasil e sobre as relações históricas e culturais do nosso país com o continente africano. Em conjunto com a Lei, a adoção de cotas pra negros e a criação de ações afirmativas reacendeu a pergunta: quem é branco e quem é negro, quem pode definir, a partir de quais critérios? Assim, a pergunta “Chiquinha Gonzaga era negra?” só pode ser enunciada porque sua resposta não é evidente, mas sim objeto de negociação e disputa entre grupos sociais.

No tocante às relações de gênero, a origem, a vida e o conhecimento das mulheres também adquirem sistematicamente menor importância em relação aos homens, de modo que, em muitos casos, seus nomes sequer aparecem nos discursos, limitando-se a nomeá-las por sua posição de aliança com os homens, seja como esposas, mães, irmãs, tias, entre outros. Isso fica evidente em uma nota de jornal de época que encontrei e que faz referência ao casamento de Chiquinha. A única mulher digna menção pelo nome foi a nubente. Rosa, mãe de Chiquinha, sequer teve sua presença registrada, nem mesmo pela categoria “esposa”. Por ser mulher, negra e pobre, foi condenada a uma dupla invisibilização.

²⁹² Sinopse completa do programa: “Não, não é uma série sobre o Super-homem ou o Batman. Heróis de todo mundo é uma série de interprogramas que quer mostrar ao público comum que aqui mesmo, no Brasil, existem Heróis. Heróis porque quebraram barreiras, que venceram apesar dos enormes obstáculos enfrentados, que lutaram por uma vida melhor para todos. Ah! E são negros. Chiquinha Gonzaga era negra? O André Rebouças é o do túnel? Diamante Negro não é um chocolate? Sim, para todas as alternativas anteriores”. Disponível em: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/>. Acesso em 19 abril 2018.

Figura 55 - Nota de jornal sobre casamento de Chiquinha Gonzaga e Jacinto Amaral.²⁹³



Fonte: Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.

Observa-se, com isso, como as estruturas discursivas operam na desvalorização e invisibilidade das mulheres. Diante dos poucos registros das atividades e da presença feminina na literatura e documentos históricos, há uma tendência a crer que estas tiveram pequena participação ou um papel secundário nas decisões e formações históricas da nossa sociedade (GROSSI, 1998). É o caso da mãe de Chiquinha que, nas narrativas, é apresentada com uma mulher sem importância em seu meio. Contudo, isso não reflete exatamente a realidade: muitos historiadores têm revelado que mesmo em épocas de grande opressão, as mulheres obtiveram poder e reconhecimento social (GROSSI, 1998; MELLO, 2007; NOGUEIRA e FONSECA, 2013).

Também incide sobre as quatro narrativas uma noção idealizada de família. Igualmente como apontado por Marques (2007) em seu estudo as imagens femininas e masculinas nos livros didáticos e por Tortago (2009) no estudo sobre a construção de valores na literatura infantil, a família se apresenta nas quatro narrativas aqui selecionadas como uma instituição social harmoniosa e estável. Em sua estrutura

²⁹³ Diário do Rio de Janeiro, 08 novembro de 1863, ano XLIII, ed. 305, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/17787. Acesso em 02 agosto 2017.

tradicional, constituída por pai, mãe e seus respectivos filhos, a família é representada como o lugar da proteção, do aconchego, do fortalecimento. Segundo Tortago (2009) incide sobre os livros infantis uma construção social histórica produzida pelos setores dominantes da sociedade que visam manter no discurso normativo determinado modelo de família, a partir de uma construção social marcadamente patriarcal e masculina. Marques (2007) mostra que raramente os livros representam as contradições e os conflitos familiares, preferindo, ao contrário, representar a família com o lugar da união e das realizações emocionais. “Dentro da ideia vinculada de família, transmite-se de alguma forma a percepção corrente acerca do relacionamento entre o homem e a mulher, que é sempre no papel do pai e da mãe, cuja vida gira sempre em torno dos próprios filhos. [...] Tudo isso, cimentado pela instituição do casamento, concebido como sempre estável e indissolúvel. Os genitores parecem viver numa felicidade familiar perfeita, pois jamais brigam ou discutem. Não tem momentos de preocupação, de tristeza, de mau-humor” (MARQUES, 2007, p. 212). Além disso, vigoram os estereótipos que associam figura do pai como o provedor/trabalhador, chefe da família e intelectualmente superior, em detrimento da condição inferior da mulher na hierarquia familiar como mãe e dona-de-casa, apresentada como desinformada e de pouca atitude.

A ânsia ou impulso em apresentar uma família tradicional não permite que as autoras olhem para a família de Chiquinha Gonzaga com o devido cuidado histórico, bem como com para a diversas configurações familiares existentes na sociedade brasileira. Com isso, perdem a oportunidade de apresentar e refletir junto ao público infanto-juvenil as distintas existências de configuração familiar para além dos modelos idealizados. Como mostra Diniz (2009) em sua biografia para o público adulto, a união da mãe e do pai de Chiquinha passou longe de uma casamento estável e dentro dos padrões sociais. A união de um casal interracial em plena época de escravatura, representou uma afronta social à família de José Basileu. Rosa, mãe de Chiquinha, era uma mulher negra, pobre, filha de escravizados, agraciada pela lei do ventre-livre. José, homem branco, major do exército imperial, de origem nobre. A união foi condenada socialmente e, por essa razão, jamais tiveram a relação reconhecida por meio do casamento religioso ou civil. Os três primeiros filhos não foram registrados pelos pai, de modo que Rosa foi considerada mãe solteira, e os filhos bastardos. Permaneceu assim até os 13 anos de idade de Chiquinha (a terceira filha do casal) quando José Basileu reconheceu a paternidade da filha e a registrou com objetivo de casá-la com Jacinto Amaral. Portanto, diferente da perspectiva sugerida

pela literatura infanto-juvenil, a infância de Chiquinha deve ter sido marcada por humilhações, indiferenças, perseguições, conflitos sociais e familiares dos mais diversos. Sabe-se pouco sobre a infância de Chiquinha, mas dada a natureza da relação dos pais e o contexto social da época, é de se imaginar que a família não foi o lugar harmonia e perfeita conciliação. A romantização em torno da infância de Chiquinha mostra o quanto incide sobre a literatura infanto-juvenil uma noção idealizada de família, ainda que, para isso, seja preciso embranquecer a mãe de Chiquinha, assim com toda a prole do casal, e ignorar os graves os problemas gerados pela escravidão, a discriminação racial e as distintas formas de poder opressão que incidem sobre sujeitos e grupos sociais considerados “fora da norma”.

4.6 CONSIDERAÇÕES DO CAPÍTULO

A literatura infanto-juvenil contemporânea participa da construção de novas discursividades, em especial, no que diz respeito às representações sobre os indivíduos e grupos sociais, em especial, grupos minoritários, invisibilizados e/ou marginalizados, como negros, mulheres, indígenas, etc. Este movimento envolve atores dos mais diversos que cruzam domínios como a universidade, a militância, as editoras, os espaços escolares, os quais buscam novas configurações para este campo a partir de uma agenda política. Estas iniciativas precisam ser analisadas e consideradas dentro dos limites e possibilidades definidas pela própria natureza do livro infanto-juvenil, pelo mercado editorial, pela inserção no ambiente escolar, entre outros. Junto a isso, percebe-se a emergência também de um público leitor sensível essas temáticas, o qual faz parte de um mercado consumidor em forte expansão. Por essa razão, faz-se necessário estudos sobre as condições de produção de uma literatura infanto-juvenil voltada à construção novos paradigmas.

Embora haja uma tendência de renovação na produção literária infanto-juvenil, especialmente aquelas produzidas para fins pedagógicos – as quais se preocupam cada vez mais em incorporar as discussões e conceitos presentes no debate acadêmico e social – nota-se, a partir do material aqui selecionado, que as narrativas biográficas para este público, mesmo quando visam construir perspectivas “críticas” e “inclusivas”, questionar estereótipo e preconceitos, estão imbricadas em tensões epistemológicas que produzem ambiguidades e contradições nos discursos. Ou seja, ao mesmo tempo que oportunizam o questionamento, problematizam paradigmas que precisam ser

superados, multiplicam sentidos e pluralizam olhares sobre os problemas sociais, também sustentam aparatos ideológicos e teóricos eurocêntricos, visões hegemônicas e estruturas formalistas, solidificam estereótipos sob o manto da normalidade, da naturalização, da neutralidade e ahistoricidade.

Impera, sobretudo, uma visão adultocêntrica, ou seja, são materiais produzidos por adultos a partir suas idealizações e concepções de mundo, para serem consumidos pelas crianças. Assim, produzem um certo tipo de infância que encerra a criança na condição de aprendiz, sem considerar seus saberes e experiências. Hardman (2001), em seu estudo de Antropologia da Criança, sugere que as crianças constituem segmento social marcado por suas próprias crenças, valores e interações que são exclusivos delas. Assim, as crianças e seus saberes devem ser considerados a partir de seu próprio pensamento, sua própria lógica, e não apenas como recebedores de ensinamentos dos adultos. Tassinari (2014, p. 100), coloca que “as crianças devem ser vistas como ativas na construção e determinação de sua própria vida social e não somente como receptores passivos de estruturas e processos sociais”. Portanto, uma literatura infanto-juvenil comprometida com infância precisa desnaturalizar a posição da criança como aprendiz e do adulto como aquele que sabe e ensina, assim como desconstruir a ideia de infância como um universo caracterizado pela fantasia e diversão, cujas atitudes não têm implicações sérias e importantes na vida social.

A tensão entre discursos e poder no campo da literatura infanto-juvenil demonstra que há uma fratura a ser desvendada em relação aos mecanismos de poder e controle que constitui todo o aparato em torno dessa prática discursiva. A literatura infanto-juvenil, enquanto local privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentidos, constitui um domínio de produção de verdades, um território de saber-poder. Entretanto, não se trata de apontar ‘verdades’ inventadas propositalmente pelas autoras das histórias, as intenções dos editores ou das instituições envolvida na proliferação de saberes, mas indagar o próprio sistema discursivo, perceber que o discurso não é dito de qualquer lugar, e “se há coisas ditas, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz” (FOUCAULT, 2015, p. 158). Em suma, não podemos mais olhar para esta literatura com a mesma inocência de antes. Ela tem sentidos e significados que vão muito além daqueles aos quais os modos tradicionais de leitura nos confinaram.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chiquinha Gonzaga se manteve no centro de meu interesse de investigação ao longo de todo o percurso do doutorado, desde o projeto para ingresso no programa de pós-graduação até a defesa da tese. Em paralelo a confiança na decisão da escolha do objeto de pesquisa, por um bom tempo, convivi com dúvidas sobre o que eu poderia dizer a respeito de uma artista que já foi tratada por diferentes autores, em diversos registros, uma história de vida pormenorizada por tantas narrativas anteriores a minha. As conversas, trocas de experiências, apresentações em eventos, congressos e grupos de pesquisa contribuiu para fortalecer a ideia de que a figura de Chiquinha Gonzaga teria bom rendimento analítico. Na maior parte das vezes, era suficiente eu dizer que a pesquisa seria sobre artista que a temática passava a ser celebrada e estava justificada a investigação. Raras vezes fui interrogado sobre o que eu pretendia abordar em relação a Chiquinha, sob quais marcos teóricos e metodológicos, que recortes seriam feitos, quais os propósitos da investigação e quais questões moviam o estudo. A naturalidade com que o nome de Chiquinha era recebida me despertava ao mesmo tempo alívio – pelo respaldo imediato, sem muitos questionamentos – e frustração – afinal, parecia haver uma obviedade que eu não visualizava tão nitidamente. Palpitavam, na verdade, muitas inquietações, ao mesmo tempo em que eu buscava me convencer do rendimento desta aventura.

Logo nos primeiros meses de investigação, reuni uma quantidade considerável de materiais sobre a artista – livros, discos, filmes, dissertações, artigos, matérias de jornal – o que colocava ainda mais em questão a relevância de produzir minha própria versão da Chiquinha. Diante deste conjunto de materiais reunido e da diversidade de narrativas, pareceu mais frutífero debruçar-me não sobre a artista em si, mas nos discursos sobre ela, nas narrativas existentes a fim de aproximá-las, compará-las e analisá-las. Em verdade, segui o conselho de meu orientador que, ao ler meu projeto de ingresso, logo me alertou: “Abandone Chiquinha, foque nos discursos”. Com isso, menos do que investigar a vida e a obra de Chiquinha, passei a me interessar sobretudo, em como os discursos constroem a artista, como as narrativas sobre a vida e obra de um personagem histórico constituem elementos para produzir visões de mundo e verdades.

Desse modo, a investigação consistiu em uma análise dos discursos sobre Chiquinha Gonzaga e a música brasileira motivada por algumas questões: Quais lugares Chiquinha e sua arte ocupam nos discursos sobre a música? Quais lugares Chiquinha e sua arte ocupam

nos discursos sobre as mulheres? Quais lugares Chiquinha e sua arte ocupam nos discursos sobre a constituição das relações raciais da nação brasileira? Ao seguir estas questões, me orientei por algumas hipóteses. A primeira foi que Chiquinha Gonzaga, por sua condição de gênero, ocupa um lugar marginal nos discursos sobre a formação da música brasileira. Embora esse argumento necessite maiores aprofundamentos, esta hipótese mostrou-se sustentável. Apesar de Chiquinha figurar entre as mulheres que ganhou maior notoriedade entre as musicistas brasileiras da virada do século XX, sua vida e suas obras ainda hoje são pouco conhecidas se atentarmos para a imensidão e variedade de sua produção musical. A maior parte de suas composições não está disponível comercialmente ao público, limitadas à consulta de manuscritos e edições de época em arquivos e acervos de instituições. Pesquisadores e arquivistas ainda não conseguiram precisar a quantidade de obras da artista, haja vista que não foi realizado um mapeamento exaustivo nos acervos do país. Se compararmos com a projeção que compositores homens de sua época e contexto social adquiriram, notamos que as produções artísticas destes receberam um cuidado bem mais acurado, de modo que as implicações das relações de gênero no cenário musical se tornam evidentes.

Essa constatação conduziu a uma segunda hipótese, que os discursos que qualificam a vida e a obra de Chiquinha Gonzaga estão imersos em negociações de gênero, assim como de raça, classe, geração, etnia, entre outros marcadores sociais. Atentar para este aspecto não significou apenas verificar a quantidade e visibilidade/invisibilidade de enunciados sobre a artista, mas como os discursos são produzidos, a partir de quais categorias, como se articulam, quais seus efeitos. Assim, a produção de discursos sobre Chiquinha Gonzaga e suas implicações se mostrou variável de acordo com a proveniência dos discursos, ou seja, a condição de gênero, raça e classe dos autores, assim como do público leitor. Reconhecer e delimitar os distintos marcadores sociais teve importante impacto para compreensão da produção discursiva sobre a artista e a música brasileira. Assim, busquei enfatizar nesse trabalho como a verdade e a realidade são constituídas discursivamente por visões de mundo e interesses específicos.

Para dar conta das narrativas sobre Chiquinha Gonzaga, me apoiarei na Análise do Discurso, um campo da linguística e da comunicação especializado em analisar as regras de formações discursivas, assim como as construções ideológicas presentes no texto. Entretanto, isto colocou um problema metodológico, na medida em que os discursos se desdobram e se multiplicam ao infinito, em direções

distintas e imprevisíveis. Foi quase impossível reuni-los em agrupamentos coerentes. Quando eu começava a desembaraçar-los e isola-los uns aos outros, verificava que, na verdade, eles se reagrupavam, atraídos por afinidades imprevisíveis. Qualquer tentativa de agrupamento discursivo mostrou-se provisória e instável, não passando de amostras e fragmentos. Ao aprofundar o foco em cada uma destas amostras, tornou-se visível um nível de organização, cuja coerência mostrou-se apenas relativa, pois excluiu, enquanto adotada, os outros níveis. Por isso, esta análise não se amarrou a pontos de partida ou de chegada bem definidos, uma vez que na Análise do Discurso não há como efetuar percursos completos: sempre resta algo por fazer. É interminável.

Essa tese sobre os discursos resultou, a seu modo, em um discurso. Enquanto texto, seguiu um conjunto de regras e procedimentos próprios da escrita acadêmica, com forma, linguagem e modo de organização específicos. A tese é um produto discursivo da universidade que permite certa liberdade de pensamento, mas que também o condiciona, o delimita e o aprisiona. Mas o discurso não é regido apenas pela estrutura, ele também é parte de um contexto, que pesa, por exemplo, na escolha dos temas, no modo de argumentação, no estilo de escrita, nas estratégias de persuasão. Esta tese foi produzida a partir de um contexto específico, que inclui a universidade e seu entorno, portanto, o discurso que ela apresenta foi mediado por relações políticas, sociais, interesses e influências. É lugar-comum que assumimos posições políticas na produção de conhecimento, em um processo circular de influência mútua entre discurso e contexto. A tese foi escrita a luz do debate sobre poder, relações de gênero e relações étnico-raciais não apenas por se tratar de importantes problemas teóricos-conceituais, mas porque estas questões atravessam minha vida em múltiplos sentidos, seja em meu convívio acadêmico-universitário, em meu trabalho como professor de música na escola pública, em meu convívio íntimo e familiar. Como argumenta Okely (1992) à respeito do processo de escrita e produção de conhecimento: o pessoal é político, portanto, o pessoal também é teórico. Aquilo que somos e vivemos influi nos rumos da nossa produção teórica, ainda que o rigor e formalidades da escrita acadêmica se esforcem em ocultar esta dimensão.

Ao final deste longo percurso, leio o produto final desta tese como uma obra de ficção. Não no sentido de oposição ao verídico, mas no sentido criativo de escrita etnográfica. Supondo-se que ela possua uma unidade, esta só aparecerá a quem e além do texto. Na melhor das hipóteses, será estabelecida no espírito do leitor. Mesmo que todos os

dados e referência às fontes e documentos sejam precisos e verificáveis, o que se escreve é em última instância uma reinvenção do vivido, ou seja, uma ficção. Para Strathern (2014), as etnografias não são representações da realidade, mas uma construção do “outro” a partir das nossas leituras, nossas escolhas, das nossas relações e intenções. Por isso, a etnografia, enquanto produção antropológica, produz diferentes e imprevisíveis efeitos etnográficos dependendo da perspectiva e finalidades tomadas. Para Strathern, o status ficcional e persuasivo da escrita etnográfica se revela também na medida que importa para quem o(a) antropólogo(a) está escrevendo, a quem servirá o conhecimento produzido e o tipo de relação que se estabelece no processo de investigação antropológica.

Ao tomar o discurso do “outro” a partir de minha realidade, produziu-se aquilo que Wagner (2010) denomina de “invenção”. Assim com Strathern, Wagner também toma o aspecto relacional como central, argumentando que a etnografia está condicionada à relação de duas realidades: a do antropólogo e de seu sujeito. A partir deste “choque” surge um novo produto, uma “invenção”, que não é nem a realidade dos sujeitos da investigação, nem a do antropólogo. Neste sentido, o autor argumenta que, mais importante do que encontrar estruturas, sistemas explicativos ou convenções, é apontar o processo inventivo-criativo deste encontro. Essa tese é o encontro de meu discurso com o discurso de vários biógrafos, jornalistas e escritores, um encontro gerado por condições únicas e particulares, que, ao final, produziu esta “ficção-invenção”.

Quando iniciei a pesquisa, o que eu tinha eram algumas imagens de Chiquinha Gonzaga a partir do ponto de vista das narrativas mais célebres, aquelas das biografias mais difundidas e publicadas. Foi interessante perceber como as disputas em torno da vida e a obra da artista extrapolam a própria vida e subjetividade da biografada. As figuras históricas mostraram-se mediadas por jogos de poder e interesse, articuladas estrategicamente de forma a legitimar determinados projetos, ideais e valores. Passei em seguida à tentativa de mapear as possíveis fontes que inspiraram estas narrativas, o que me levou a analisar as fontes documentais e os discursos de época da artista. Deparei-me então, com o papel dos acervos e dos arquivos na fabricação do *fato* e da *verdade*, assim como na seleção do que seria digno de arquivamento e de registro por consecutivas gerações de pessoas e instituições, também com seus contextos e interesses específicos.

Um dos recursos para dar conta da imensidão de discursos foi dividir a tese em quatro capítulos, abrangendo, em cada qual, materiais e

formas discursivas diferenciadas, ou seja, o acervo, a música, as biografias, a literatura infanto-juvenil. Assim, o estudo foi aprofundado com a intenção de realizar um trabalho que permitisse um olhar diferenciado e, ao mesmo tempo, um encontro com entre os distintos gêneros discursivos. Tal fragmentação analítica foi bastante desconfortável em razão da sua artificialidade, mas foi a maneira que encontrei para dar um mínimo de ordem ao caos da vida. Este procedimento me trouxe ao mesmo tempo soluções e problemas.

Dentre as soluções, tornou possível a realização de seções descritivas, assim como contextualizar cada material de forma independente, permitindo um aprofundamento sob cada um deles. Ao afastá-los por meio da fragmentação em capítulos e seções, as diferenças e aproximações se tornaram mais nítidas. Ao empreender esta comparação entre gêneros discursivos aparentemente tão díspares, pude mostrar o quanto eles se acercam e se distanciam no tocante às representações do feminino como repositório de elementos negativos e positivos na constituição da artista, nos discursos sobre as mulheres musicistas, assim como sobre a nação brasileira.

Um dos problemas que este modo de organização causou é que, embora cada gênero discursivo tenha suas características, cada autor tenha seu estilo, cada material tenha sido produzido em um contexto histórico e social específico, encontrei semelhanças nos discursos, repetições de ideias, estruturas e pensamentos, por vezes, compilações literais. Assim, ao descrever e contextualizar cada material, uma redundância se exercia na análise, tensão que por vezes consegui resolver, outras não. Ao atentar para este aspecto, construí os capítulos de modo que não formassem uma sequência sob um eixo linear, mas, sim, em uma espécie de espiral. Cada capítulo é uma retomada, um enfoque diferente para problemas aproximados, a partir de novos materiais, na esperança de revelar questões que ficaram confusas ou passaram despercebidas anteriormente. Teria sido legítimo, portanto, escolher como ponto de partida qualquer conjunto discursivo.

A análise teve como partida o Acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles – com documentos reunidos inicialmente pelas mãos da própria artista e seu filho-companheiro, depois atualizado por outras pessoas e instituições. Analisei o acervo a partir da noção de “escrita de si”, compreendendo-o como um conjunto de narrativas biográficas e autobiográficas. A razão de tomar o Acervo Chiquinha Gonzaga como um conjunto discursivo, iniciar a análise por ele e dedicar-lhe um capítulo inteiro não está na hipótese de que constitui um conjunto mais arcaico do que outros (portanto originário), nem de que o

considere mais importante. As causas que impuseram de início minha atenção não reside em seu caráter típico, mas, antes, em sua posição irregular no *corpus* de discursos sobre Chiquinha Gonzaga. As narrativas sobre vida e obra da artista raramente fazem alusão às fontes arquivísticas, quando muito, são informados ao leitor que estas fontes existem, pouco sobre sua natureza e finalidades, sobre o regimes de poder que as tornaram relevantes como objetos de guarda preservação. Sendo assim, pela posição que o Acervo ocupa no conjunto de discursos sobre a compositora, pareceu-me especialmente apropriado ao exercício da reflexão. Ao examinar o acervo como uma possibilidade e escrita biográfica e autobiográfica pude verificar com ele se constitui em um lugar de múltiplas vozes e intenções, onde não só a vida íntima e a vida pública de Chiquinha se revelam de distintas maneiras, mas também a vida de outras pessoas, assim como a movimentação artística da sociedade carioca e brasileira. O acervo Chiquinha Gonzaga se mostrou para além de um aglomerado de discursos, documentos e pensamentos de um passado próximo, mas um artefato em contínuo movimento, em ação e mudança permanente. Ao atualizar-se constantemente, o acervo mostrou seu potencial em revelar, ampliar, acentuar visões de mundo dominantes e conflitantes não só de outras épocas, mas também do presente, fornecendo, com isso, um instrumental analítico para acessar ideologias, epistemologias e crenças. Além disso, por estar centrado em torno de uma figura feminina, o acervo contribuiu para revelar os modos de inscrição de uma artista mulher em sua sociedade, constituindo uma alternativa diante das ausência de informações sobre as mulheres na produção intelectual brasileira, na qual, muitas vezes, a presença feminina é ignorada e desvalorizada.

Ampliando o âmbito da investigação, analisei no segundo capítulo um conjunto de discursos em torno de uma composição específica de Chiquinha Gonzaga, descrevendo e situando igualmente cada evento discursivo em seu contexto, para depois, comparar e relacionar a outros conjuntos discursivos. Busquei não apenas os discursos sobre música, mas especialmente, considerar a música como discurso, portanto, o discurso musical como um campo de poder-saber. Apesar da figura de Chiquinha ser revivida no imaginário social como uma espécie heroína, uma “mulher a frente de seu tempo”, no campo dos estudos musicológicos esta imagem é costumeiramente substituída por uma artista ordinária. Para este último, trata-se uma compositora ‘popularesca’ cujo mérito está nos seus pioneirismos e não tanto pela sua arte e pelas possíveis influências transformadoras no campo artístico, portanto, não merecedora de maiores aprofundamentos

analíticos. Partindo da premissa que os discurso estão diretamente implicados em negociações de gênero, sexualidade e feminilidade em vigor em cada contexto onde são produzidos, dediquei um capítulo à produção da artista a fim de colocar em suspensão esta sistemática inferiorização. Chiquinha é aclamada como a pioneira entre as mulheres compositoras brasileiras. Considero a emergência de uma geração de mulheres compositoras como um “acontecimento” (FOUCAULT, 2015), isto é, forças que fazem com que as coisas sejam percebidas, descritas, caracterizadas, classificadas e sabidas de outro modo, irrompendo e alterando o curso da história. Ao acompanhar a trajetória de uma composição de Chiquinha Gonzaga desde o lançamento da primeira edição em partitura, passando por algumas reedições e gravações supervisionadas pela própria compositora, até chegar em edições recentes e gravações efetuadas por artistas contemporâneos, pude observar transformações e permanências nas concepções musicais e estéticas, alguns modos de operação na classificação e reclassificação dos gêneros musicais, assim como os modos como os artistas operam os distintos campo de poder-saber como, por exemplo, o mercado editorial e a indústria fonográfica. A produção musical de Chiquinha Gonzaga se revelou como um elemento comunicante entre distintos gêneros musicais, um elo entre distintos domínios do saber-poder musical, em especial, entre a “música de salão”, o “choro” e a “música de concerto”. A capacidade de Chiquinha Gonzaga em incorporar expressões artísticas das mais diversas, a habilidade em adaptar sua produção a distintos contextos sociais e meios de produção, assim como a receptividade de sua produção pelos diversos segmentos da sociedade, mostram a maneira ímpar como suas composições acompanharam as transformações por que passou a sociedade brasileira no último século.

No terceiro capítulo concentrei a análise em duas biografias sobre Chiquinha Gonzaga a fim de examinar as contradições e limites entre história e ficção, as imagens que as autoras criaram da artista a partir de diferentes itinerários narrativos que percorreram, as imagens de si enquanto autoras, assim com os momentos em que autora (biógrafa) e personagem (biografada) se relacionaram, dialogaram e, por vezes, se fundiram nas narrativas. Busquei compreender estas biografias dentro de um quadro conceitual que considera o descentramento do sujeito e do autor, que olha para os estratos e grupos sociais de modo menos esquemáticos e coesos. Visei, com isso, valorizar a multiplicidade de vozes narrativa e as multiplicidades de mediações que perpassa o processo de escrita. Diante desta complexidade, recorri a proposta de Roland Barthes em olhar para a biografia através do conceito de

“biografema”, noção pela qual o autor rompe com o estereótipo da totalidade, da veracidade e do controle, trabalhando, em vez disso, com fragmentos, formas curtas, colagens e justaposições.

No último capítulo fiz um análise dos livros de literatura infanto-juvenil que tem como tema central Chiquinha Gonzaga. Busquei compreender como Chiquinha costuma ser apresentada às crianças e jovens enquanto sujeito histórico, com a intenção de problematizar a formação de conhecimento em música para este público. De certo modo, este capítulo consistiu em extensão do capítulo anterior, uma vez ambos capítulos tratam de biografias, embora cada qual para um público específico. Neste sentido, concentrei-me não tanto nas diferenças entre os gêneros discursivos, mas em suas aproximações, semelhanças e coexistências. Ao olhar para este material, tornou-se evidente que boa parte desta literatura analisada se constituiu a partir de uma relação intensa e comprometida com os propósitos educacionais, com potencial para disciplinar condutas, transmitir valores, ideais e contribuir na formação da identidade. A literatura infanto-juvenil, enquanto local privilegiado de produção e reprodução simbólica de sentido se apresentou como um domínio de produção de verdades, um importante território de saber-poder imbricado em tensões políticas e epistemológicas. Ao atentar para esta literatura, pude verificar que, ao mesmo tempo que os discursos oportunizam o questionamento, problematizam paradigmas sociais que precisam ser superados, também sustentam aparatos ideológicos e teóricos dominantes, solidificam estereótipos. Enquanto combatem certas desigualdades e opressões, naturalizam outras sob o manto da normalidade e neutralidade.

Por fim, espero que este trabalho possa contribuir para gerar um maior interesse nos discursos sobre Chiquinha Gonzaga e sua produção musical, assim como para a produção musical feminina de um modo geral, uma vez que este tema tem sido pouco desvendado nas publicações e pesquisas sobre a música no Brasil. Espero que esta pesquisa tenha deixado o problema em situação um pouco melhor do que quando iniciou. Em meio a tantas incertezas, se não foi possível apresentar respostas assertivas, espero ao menos ter causado algumas inquietações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. 1986. A Indústria Cultural. In: ADORNO e COHN (orgs). *Sociologia*. São Paulo: Ática, pp. 92-99.

AMARAL, Maria Adelaide. *Ó abre alas* (Baseada na obra Chiquinha Gonzaga – uma história de vida, de Edinha Diniz). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ANDRADE, Mário. “Chiquinha Gonzaga”. In: ANDRADE, Mário. *Música doce música*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2013 (e-book). Matéria Publicada originalmente no Jornal O Estado de São Paulo, 10 fevereiro 1940. [Primeira Edição do livro pela Editora L G Miranda, 1933. Segunda edição, revisada e ampliada, pela Editora Martins, 1963].

ANZALDÚA, Gloria E. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo". *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1. sem. 2000.

ANZALDÚA, Gloria. “La consciência de la mestiza: rumo a uma nova consciência”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (3): 320, set-dez, 2005, p. 704-719.

ARAÚJO, Samuel (org.) *César Guerra-Peixe: Estudos de folclore e música popular urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTIÉRES, Philippe. “Arquivar a própria vida”. *Estudos Históricos*. Tradução: Dora Rocha, v.11, n. 21, Escritas de si/Escritas da História. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1998, p. 9-34.

AUSTIN, J. L. *Quando Dizer é Fazer*. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 6a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARBOZA, Maria Trindade; OLIVEIRA FILHO, Artur de. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKER, H. “A história de vida e o mosaico científico”. In: *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEINEKE, Viviane. *Processos intersubjetivos na composição musical de crianças: um estudo sobre a aprendizagem criativa*. 2009. 289f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BLACKING, John. *Música, Cultura e Experiência*. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de Campo, Universidade de São Paulo, vol. 16, n. 16, 2007, p. 201-218.

BONETTI, Aline; FLEISCHER, Soraya. “Introdução: Diário de campo. (Sempre) um experimento etnográfico-literário?”. In: BONETTI, Aline; FLEISCHER, Soraya (Orgs.) *Entre Saias Justas e Jogos de Cintura: gênero e etnografia na antropologia brasileira recente*. Porto Alegre. 2006, p. 6-30.

BONIN, Iara Tatiana. “Narrativas sobre Povos Indígenas na Literatura Infantil e Infanto-Juvenil”. CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., 2007, Campinas. Anais... Campinas: ALB, 2007.

BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Edição do autor, s/d [1971?].

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Homo Academicus*. Tradução: Ione Ribeiro Valle; Nilton Valle. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

BRASIL. Lei 9.394/1996, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Lei 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. Lei 11.645/08 de 10 de Março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para O Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília-DF. 2004.

BRASIL. *Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para O Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Brasília: MEC, SECADI, 2013.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília-DF. 2017.

BUTLER, Judith. “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do ‘pós-modernismo’”. *Cadernos Pagu*, n. 11, 1998, p. 11-42.

BUTLER, Judith. “O parentesco é sempre tido como heterossexual?”. *Cadernos Pagu*, n. 21, 2003, p. 219-260.

BUTLER, Judith. “Regulações de gênero”. *Cadernos Pagu*, n. 42, jan-jun de 2014, p. 249-274.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

CABRAL, Sérgio. “Prefácio: um caso e amor”. In: SÈVE, Mário; GANC, David. *Choro Duetos Vol. 1: Pixinguinha e Benedito Lacerda*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com., 2010, p. 5-6.

CALDI, Alexandre. Os contrapontos para sax tenor de Pixinguinha nas 34 gravações com Benedito Lacerda – primeiras reflexões. In: *CADERNOS DO COLÓQUIO*, vol. 1, n.1, p. 82-90, UNIRIO, 1999. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/13/3253>. Acesso em 07 de junho 2017.

CARDOSO FILHO, M. Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil. In: *CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA*, 17., 2007., São Paulo. Anais.... Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CESAR, Rafael do Nascimento. *A composição de uma pianeira: de Francisca a Chiquinha*. Dissertação (Mestrado) em Antropologia Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP. 2015.

CHAVES, Tyara Veriato. “A Militância no Facebook: uma Análise Discursiva da Marcha das Vadias”. IN: *CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA DE AMÉRICA LATINA*, 7., 2014., João Pessoa. Anais.... Paraíba, 2014.

CHEDIK, Almir. *Songbook Choro vol.1*. Organização: Mário Sève, Rogério Souza e Dininho. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

CLÁSSICOS do Choro Brasileiro: [Você é o solista!] – Chiquinha Gonzaga volume I. 1ª edição bilingue português/inglês para distribuição no Brasil e no exterior. Partituras para flauta, clarineta, sax soprano, sax alto e bandolim. Acompanha CD com 12 músicas executadas de 2 maneiras: por solistas e só com acompanhamento. São Paulo: Global Choro Music Corporation (EUA) e Global Choro Music Brasil Produções Artísticas Ltda. (Brasil), 2007.

CLASSICOS do Choro Brasileiro: [Você é o solista!] – Chiquinha Gonzaga volume I. 2ª edição bilingue português/inglês para distribuição no Brasil e no exterior. Partituras para instrumentos em Dó, Si Bemol e Mi Bemol. Acompanha CD com 12 músicas executadas de 2 maneiras: por solistas e só com acompanhamento. São Paulo: Global Choro Music Brasil Produções Artísticas Ltda., 2018.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 4. Ed, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

COELHO. Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2013.

COMAROFF, Jean; COMAROFF John. Etnografia e imaginação história. Tradução de Iracema Dulley e Olívia Janequine. *Revista Proa*, nº02, vol.01, 2010a.

COMAROFF, John. The End of Anthropology, Again: On the Future of an In/Discipline. In: *American Anthropologist*, Vol. 11, Issue 4, 2010b, pp. 524-538.

CORRÊA, Mariza. *Traficantes do simbólico & outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Maná*, vol. 10, n. 2, Rio de Janeiro, out. 2004, p. 287, 322.

CURIEL, Ochy. *La Nación Heterossexual: análisis del discurso jurídico y el régimen heterossexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica, 2013.

DaMATTA, Roberto. “Trabalho de Campo”. In: DaMATTA, R. *Relativizando uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 143-177.

DEBERT, Guita Grin; PULHEZ, Mariana Marques. “Apresentação”. In: DEBERT, Guita Grin; PULHEZ, Mariana Marques (orgs). *Desafios do Cuidado: gênero, velhice e deficiência*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2017, p. 5-28.

DEBUS, Eliane, et. al. “Apresentação”. In: DEBUS, E.; JULIANO, D.; BORTOLOTTI, N. (org). *Literatura infantil e juvenil: do literário a outras manifestações estéticas*. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016, p. 7-14.

DIJK, Teun A. Van. *Discurso e Poder*. 2a. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

DIJK, Teun A. van. *Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva*. Tradução: Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1999 [1984].

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Coleção Mestres da Música no Brasil. São Paulo: Moderna, 2001.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*. Ilustrações: Ângelo Bonito. Coleção Crianças Famosas. 2ª edição. São Paulo: Callis, 2009 [2000].

DINIZ, Edinha. Alma Brasileira, coleção de Choros de Chiquinha Gonzaga. In: Site Chiquinha Gonzaga. , 2011. Disponível em: <http://chiquinhagonzaga.com/wp/alma-brasileira-colecao-de-choros-de-chiquinha-gonzaga/>. Acesso em: 24/06/2016. Data de publicação: 2011.

DOMENICI, Catarina. “A performance musical e o gênero feminino”. In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 89-109.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. Sons do Rio: Trânsito e Fronteiras na música da Região do Prata. IN: MONTARDO, Lucy; DOMINGUES, Maria. *Arte e Sociabilidade em perspectiva Antropológica*. Ed. da UFSC, 2014, p. 281-306.

DRUMMOND, Regina. *A Menina Chiquinha Gonzaga*. Coleção Personalidades Brasileiras. São Paulo: Rideel, 2013.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

ELIAS, Norbert. Mozart, *sociologia de um gênio*. Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*. n. 13, p. 155-161, 2005.

FIDALGO, Lúcia. *Chiquinha Gonzaga e a melodia das palavras*. Ilustrações: Fabiana Salomão. Coleção Brasileirinhos. São Paulo: Paulus, 2010.

FORTUNATTI, Mirela. “A música de Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da Belle Époque”. CONGRESSO DE MÚSICA, HISTÓRIA E POLÍTICA, 1, FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ. Anais...Outubro de 2012.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. 6ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Vegas, 1992.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção dos textos: Manuel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A coragem de verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Loyola, 2014 [1970].

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 [1969].

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3^a. ed. São Paulo: Terra e Paz, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 15^a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRAZER, James. *O Ramo de Ouro*. Zahar Editores, 1982.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. C H. “Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 279-302.

FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GEERTZ, Clifford. “O dilema do antropólogo entre ‘estar lá’ e ‘estar aqui’”. *Cadernos de campo*. Tradução: Fraya Frehse, v. 7, n. 7, 1998, p. 205-235.

GEERTZ, Clifford. O pensamento como ato moral: dimensões éticas do trabalho de campo antropológico nos países novos. In: *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 30-46.

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa das culturas. In: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 13-41.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarenton, 1998.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino de sete cordas: reflexões sobre a improvisação choro*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Goiás. Goiânia. 2009.

GOBBI, Izabel. “O que os livros didáticos dizem sobre os povos indígenas”. In: TASSINARI, Antonella M. I.; GRANDO, B. S.; ALBUQUERQUE, M. A. S. (org). *Educação indígena: reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 223-246.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas Sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOLDBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira*. Curitiba: Appris, 2017.

GONÇALVES, Marco Antonio. “Etnobiografia: biografia e etnobiografia ou como se encontram pessoas e personagens”. In: GONÇALVES, M. Antônio et. al. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GONZAGA, Chiquinha. *O Melhor de Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82

GONZALEZ, Lélia. “A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social”. *Raça e Classe*, ano 2, n. 5, nov./dez., 1988.

GOUVÊA, Maria Soares de. “Imagens do negro na literatura infantil brasileira: análise historiográfica”. *Revista Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 1, jan/abr, 2005, p. 77-89.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. “Literatura infantil e juvenil, cultura e ensino”. In: DEBUS, E.; JULIANO, D.; BORTOLOTTI, N. (org). *Literatura infantil e juvenil: do literário a outras manifestações estéticas*. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016, p. 59-72.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, 1998.

HARDMAN, Charlotte. Can there be na anthropology of children? *Childhood*, v.8, n. 4, p.501-517, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOOKS, Bell. “Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16 (3): 424, set-dez, 2008, p. 857-864.

HUGHES, Bill; et. al. “Trabalhos de amor perdidos? Feminismo, Movimento de Pessoas com Deficiência e ética do cuidado” In: DEBERT, Guita Grin; PULHEZ, Mariana Marques (orgs). *Desafios do Cuidado: gênero, velhice e deficiência*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2017, p. 101-124.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IGAYARA, Susana Cecília. Educação feminina e cultura musical entre as mulheres: Brasil, 1990-1950. ENCONTRO DE PESQUISA

EMEDUCAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO, IX. UFSCar. São Carlos. 2009.

IGAYARA, Susana Cecília. Mulheres escrevem sobre música: mapeamento de uma produção escrita no Brasil (1907-1958). CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXVI. BELO HORIZONTE/MG. 2016.

INGOLD, Tim. What is a Human Being?. In: FUENTES, Agustín e outros. Vital Topics Forum: On Nature and The Human. In: *American Anthropologist*, Vol. 112, Issue 4, 2010, pp. 512-521.

JACQUES, Tatyana Alencar. O descobrimento do Brasil (1937): Villalobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina. 2014.

JULIANO, Dilma Beatriz, et. al. “Leituras literárias e de outras linguagens: a mediação em perspectiva”. In: DEBUS, E.; JULIANO, D.; BORTOLOTTI, N. (org). *Literatura infantil e juvenil: do literário a outras manifestações estéticas*. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016, p. 15-30.

KLEIN, Madalena. “Literatura infantil e produção de sentidos sobre as diferenças: práticas discursivas nas histórias infantis e nos espaços escolares”. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 1 (61), jan/abr 2010, p. 179-195.

KOSHIBA GONÇALVES, “Camila. Resenha de ‘A Casa Edison e eu tempo’”. *Revista de História*, USP, n. 149, dez, 2003, p. 255-262.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

LACERDA, Izomar. Nós Somos Batutas: Uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. Dissertação (Mestrado) Programa

de Pós-Graduação em Antropologia Social. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina. 2011.

LANDON, R. *Mozart: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; São Paulo: Edusc, 2012.

LAZARONI DE MORAES, Dalva. *Chiquinha Gonzaga: sofreu e chorei, teve muito amor*. Rio de Janeiro: Entrelinhas, 2005.

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização e tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Cosac & Naify: São Paulo, 2004.

LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga :grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. E Typ. Coelho, 1939.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1939] ebook.

LIRA, Mariza. “A característica brasileira nas interpretações de Callado”. *Revista Brasileira de Música*, vol. VII, E.N. M, Rio de Janeiro, 3. fasc., 1940-1941.

LIRA, Mariza. Repertório das Composições Musicais de Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga). [Rio de Janeiro]: [s.n.], 17/10/1948. III, 25 f., Manuscrito original. Localização na BN: Manuscritos - 51,01,003 n.004. Localização no IMS: CG 70_02_001 a 031; CG 70_03_001 a 034; CG 70_04_001 a 032.

LIRA, Mariza. “A fixação da característica da nossa música popular”. In: II Semana Nacional de Folclore. Comissão Nacional d Folclore do IBECC, Rio de Janeiro, agosto de 1949.

LIRA, Mariza. “A influência do étnico na nossa música”. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, n.6, mar-abr., 1955, p. 30-32.

LIRA, Mariza. “Música das três raças”. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, n. 11. nov-dez., 1955, p. 6-7.

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano (Orgs). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 13-32.

MAGALDI, Cristina. *Chiquinha Gonzaga e la Musique Populaire à Rio de Janeiro a la fin du XIX Siècle*. Ministère des Affaires Étrangères. Direction Générale Culturelle. *Musique populaire Brésilienne*. Textes Du Brésil, n. 11, 2003.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1978.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o maxixe*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2009. 146p.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARQUES, Mara Rúbia A. “Imagens femininas e masculinas no Livro Didático: subsídios para um debate teórico-metodológico”. In: MELO, Hidete P; PISCITELLI, Adriana; MALUF, Sônia W; PUGA, Vera L. (orgs). *Olhares Feministas*. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2007, p. 205-217.

MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa e a de ‘eu’”. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003, p.369-397.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez. “Relações de Gênero e Musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11, dez. 2007.

MENEZES BASTOS, Rafael J. “A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o Feitio de Oração de Valdico e Noel Rosa (Por que as canções tem música?). *Série Antropologia em Primeira Mão*, n. 1, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1995.

MENEZES BASTOS, “Rafael J. Chiquinha Gonzaga or the Epics of Female Musician in Brazil”. In: *Music on Show: Issues of Performance*. 1998.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* V.20, n. 58, 2005, p. 177-213.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado”. *El oído pensante*, vol. 4, n°1, 2016.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. “Editando o legado pioneiro: o arquivo de uma educadora. In: MIGNOT, Ana C., et. Al. *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MILLAN, Cleusa de Souza. *Memória Social de Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: [s.n.], 2000 [dissertação de 1996].

MUGNAINI, Ayrton Jr. *A jovem Chiquinha Gonzaga*. Coleção Jovens sem fronteiras. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “O Brasil sonoro de Mariza Lira”. *Revista Temas & Matizes* - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – v. 5, n. 10, 2o Semestre de 2006, p. 29-36.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NEILSON, Brett. “Globalização e as Biopolíticas do Envelhecimento” In: DEBERT, Guita Grin; PULHEZ, Mariana Marques (orgs). *Desafios do Cuidado: gênero, velhice e deficiência*. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH, 2017, p. 29-60.

NOGUEIRA, Isabel Porto; CERQUEIRA, Fabio Vergara; MICHELON, Francisca Ferreira. “Fotografias de intérpretes entre 1920 e 1940: negociações e desbordamentos dos corpos contidos” In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 168-202.

NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

OKELY, Judith. “Anthropology and autobiography: participatory experience and embodied knowledge”. In: OKELY, J.; CALLAWAY, H. *Anthropology and autobiography*. London and New York: Routledge, 1992.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. “Identidade e Diferencia entre Antropologias Periféricas” In: *Antropologias na América Latina*. George Cequeira Leite Zarur (coord.). México: Instituto Panamericano de Geografia e Historia, 2010, p. 67-82.

OLIVEIRA, Allan de Paula. “O ouvido dançante: a música popular entre swings e cangotes”. *El oído pensante*, vol. 3, nº2, 2015.

OLIVEIRA, Maurício. “Chiquinha Gonzaga e João Batista Lage”. In: OLIVEIRA, M. *Amores proibidos na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSA, Laila. “Pode performance ser no feminino?”. *Ictus*. v. 11, n. 2, 2010.

ROSA, Roberval Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2014.

PAIVA, Kelen Benfenatti. “A escrita íntima do arquivo: por uma construção estética de si”. In: SOUZA, Eneida Maria de, et. Al. (Orgs). *Figurações do íntimo: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução: Eni P. Orlandi. 7ª Ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

PEREIRA, Luena Nascimento Nunes. “Literatura Negra Infanto-Junvenil: discursos afro-brasileiros em construção”. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 18 n. 2, p. 431-457, dez. 2016.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. “Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades”. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM - Ano 11, n. 11 (dez, 2005) - Campinas (SP) : ANPPOM, 2005*.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. 220p. Edição fac-similar. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Typ. Glória, 1936.

POSADA, Leonor. “Palestra feita pela Poetisa Leonor Posada (posfácio)”. In: LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. E Typ. Coelho, 1939, p. II-XIX.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e intervenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

RAMOS, Ana Margarida. “Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e a juventude: desafios atuais”. In: DEBUS, E.; JULIANO, D.; BORTOLOTTI, N. (org). *Literatura infantil e*

juvenil: do literário a outras manifestações estéticas. Tubarão: Copiart: Unisul, 2016, p. 31-58.

RIBEIRO, Gustavo Lins. “Antropologias mundiais: cosmopolíticas, poder e teoria em antropologia”. *Série Antropologia* (379): Brasília, 2005.

RIBEIRO, Tatiana. *Francisca-Chiquinha Gonzaga*. Peça teatral bilíngue italiano/português. Biblioteca del Vascello, Robin Edizioni, 2015 (e-book)

RICHARD, Nelly. “A escrita tem sexo?”. In: RICHARD, N. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução: Romulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002. PP. 127-141.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda cor*. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1984.

SAHLINS, Marshall. *História e Cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANT’ANNA, Vera Lucia Lins. “Uma reflexão pedagógica sobre a produção da literatura infantil na atualidade”. *Pedagogia em Ação*. v. 5, n.1, 2013, p. 30-41.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Anablume, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz K. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEEGER, Athony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEGATO, Rita. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a*

tradição arquetipal. 2a Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

SÈVE, Mário; GANC, David. *Choro Duetos Vol. 1: Pixinguinha e Benedito Lacerda*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com., 2010.

SHEPHERD, John. *Music as Social Text*. Cambridge (UK): Polity Press, 1991.

SILVA, Tadeu da. *Teoria Cultural e educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Nas tramas da literatura infantil: olhares sobre personagens "diferentes". In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO INTERCULTURAL, GÊNERO E MOVIMENTOS SOCIAIS, 2., abril de 2003, Florianópolis. Promoção do Projeto Rizoma e UFSC.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo. Edusp. 2008.

SOUSA, Ângela; SODRÉ, Patrícia. "Literatura infanto-juvenil e relações étnico-raciais no Ensino Fundamental". In: CANDAU, Vera Maria(org). *Didática crítica intercultural: aproximações*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Ana Maria Alves de Souza. *Frida Kahlo: imagens (auto)biográficas*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Literatura. Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. 145f. 2011.

SOUZA, Aline Santos da Paz de. *Atuação Feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910)*. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXV, Anais...2015.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em Forrobojó*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2004.

STRATHERN, Marilyn. *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Coordenação editorial: Florencia Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SUSSMAN, Robert. “Human Nature and Human Culture. FUENTES, Agustín e outros. Vital Topics Forum: On Nature and The Human”. In: *American Anthropologist*, Vol. 112, Issue 4, 2010, pp. 512-521.

SVERNER, Clara. Título: O piano de Chiquinha Gonzaga. Vol. 1. EMI-ODEON-Brasil. 1 LP (9 faixas). 1981.

SVERNER, Clara. Título: O piano de Chiquinha Gonzaga. Vol. 2. EMI-ODEON-Brasil. 1 LP (13 faixas). 1982.

SZTUTMAN, Renato. “Posfácio: as ideias em jogo”. In: STRATHERN, Marilyn. *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p.137-152.

TASSINARI, Antonella. Ajudando e aprendendo: a participação de crianças nas atividades produtivas da agricultura familiar. In: TASSINARI, A.; ALMEIDA, J.; RESENDÍZ, N. *Diversidade, Educação e Infância: reflexões antropológicas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 97-132.

TASSINARI, Antonella. A sociedade contra a escola. In: TASSINARI, A; GRANDO, B; ALBUQUERQUE, M. (Orgs). *Educação Indígena: reflexões sobre noções nativas de infância, aprendizagem e escolarização*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 275-294.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. Vol. 1. São Paulo: Martins, 1964.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Ed. do autor, 1985.

VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antônio Herculano (Orgs). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 49-78.

VELHO, Gilberto. "Observando o familiar". In: VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade*. p. 69- 79. Rio de Janeiro. Zahar. 2013.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. 8a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (org). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2001.

VERZONI, Marcelo. "Os Primórdios do "Choro" no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). 136f. 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: 6 ed. Jorge Zahar, 2007.

XAVIER FILHA, Constantina. "Livros como instrumentos de dispositivos pedagógicos para a educação da infância". In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO; FORMAÇÃO ÉTICA E POLÍTICAS, QUAL PESQUISA? QUAL EDUCAÇÃO? 10., 2010, Londrina. Anais... Londrina: ANPEDSUL, 2010.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WASSERMAN, Maria Clara. *Mestres da Música no Brasil - Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Editora Moderna, 2001 (Suplemento Didático). Disponível em: <https://www.moderna.com.br/lumis/portal/file/fileDownload.jsp?fileId=8A7A83CB30D6852A0131914944E87A5E>. Acesso em 23 abril 2018.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

A CASA EDISON E SEU TEMPO. Organização: Humberto Moraes Franceschi. Produção fonográfica: Sarapuí Produções Artísticas Ltda. Produção Musical: Biscoito Fino. 4 CDs (96 faixas). 2002.

ADOLFO, Antônio. Título: Chiquinha com Jazz. 1 CD(11 faixas). 1997.

ALESSANDRINI, Olinda. Título: Abram alas para Chiquinha Gonzaga. Piano Solo. Gravado no Teatro CIEE, Porto Alegre/RS. 1 CD (28 faixas. 65 min). 2014.

ASSIS, Gilberto e FRIDMAN, Ana. Título: Chiquinha em Revista: obras de Chiquinha Gonzaga interpretada por Ná Ozzetti, Vange Milliet, Suzana Salles, Carlos Carega, Rita Maria. SESC São Paulo. (13 faixas. 52 min). 2009.

CHIQUINHA GONZAGA e seu tempo. Coletânea extraída do projeto A Casa Edison e seu tempo e Memórias Musicais, da coleção de Humberto Franceschi. 1 CD (12 faixas). 2009.

CONJUNTO SUBINDO A LADEIRA. André Ribeiro (bandolim), Priscila Matos (piano), Roberto Amaral (pandeiro). Título: Homenagem a Chiquinha Gonzaga. 1 CD (12 faixas). 2015.

HIME, Olivia. Olivia Hime canta Chiquinha Gonzaga: serenata de uma mulher. Biscoito Fino. 1 CD (12 faixas) 2002 [1998].

MADEIRA, Maria Teresa. Título: Chiquinha Gonzaga. Mestres Brasileiros. Piano Solo. Volume 1. Gravado na Sala Cecília Meirelles. Rio de Janeiro/RJ. 1 CD (21 faixas). 1999.

O MELHOR DE CHIQUINHA GONZAGA. Produção: Leon Barg. Assistente de produção: Lilian Barg. Som e Mixagem: Estúdio Revivendo. Produção gráfica: Lais Barg. Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda. RVCD – 235. 1 CD (22 faixas. 72'25min). 2009.

PERES, Talitha. Título: Chiquinha Gonzaga. Clássicos e Inéditos. Piano Solo. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro/RJ. 1 CD (22 faixas. 54min). 1999.

SVERNER, Clara. Título: Chiquinha Gonzaga por Clara Sverner. Piano Solo. Gravado na Sala Cecília Meirelles. Rio de Janeiro. 1 CD (20 faixas). 1998.

SVERNER, Clara. Título: O piano de Chiquinha Gonzaga. Vol. 1. EMI-ODEON-Brasil. 1 LP (9 faixas). 1981.

SVERNER, Clara. Título: O piano de Chiquinha Gonzaga. Vol. 2. EMI-ODEON-Brasil. 1 LP (13 faixas). 1982.

VIANA, Marcus (violino); MADEIRA, Maria Teresa (piano). Título: Chiquinha Gonzaga. Rio de Janeiro-Belo Horizonte. 1 CD (16 faixas). 1999.

VIANA, Marcus. Chiquinha Gonzaga: trilha sonora instrumental da minissérie Chiquinha Gonzaga. 1 CD (14 faixas). 1999.