

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

AMANDA MACIEL SILVEIRA

**CHIQUINHA GONZAGA (1847-1935):
DAS DISPUTAS NARRATIVAS À DISSOLUÇÃO DA MEMÓRIA**

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Maciel Silveira, Amanda.

Chiquinha Gonzaga (1847-1935) : Das disputas narrativas à dissolução da memória / Amanda Maciel Silveira. -- 2024.
114 p. : il.

Orientador: Silvana Mota Barbosa
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. Chiquinha Gonzaga. 2. Narrativas. 3. Interseccionalidade. 4. Memória. I. Mota Barbosa, Silvana, orient. II. Título.

Amanda Maciel Silveira

**CHIQUINHA GONZAGA (1847-1935):
DAS DISPUTAS NARRATIVAS À DISSOLUÇÃO DA MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Silvana Mota Barbosa - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Mansur Barata

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Ana Carolina da Silva Borges

Universidade Federal de Mato Grosso

Para minha mãe, Sheila Dias Maciel,
que, de diversas formas, possibilitou a
existência desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um verbo que estabelece regência com a preposição *a*, atuando como um verbo transitivo indireto, sempre que o complemento verbal se referir a uma pessoa, ou seja, o verbo *agradecer* tem dupla regência: é transitivo direto de *coisa* e indireto de *pessoa*.

Agradeço, de forma transitiva direta, as instituições que me formaram e acolheram: a UFMT, pela formação efetiva no âmbito de uma graduação que abriu espaço para reflexões formativas sobre gênero; o projeto de Residência Pedagógica, uma das ações que integram a Política Nacional de Formação de Professores do governo federal, por ter possibilitado minha imersão na escola de educação básica; a UFJF, por aceitar-me como mestranda ainda num período pandêmico e oferecer um processo de seleção adaptado ao período de restrição social que vivemos; o Grupo de Pesquisa NEHSP (Núcleo de Núcleo de Estudos em História Social da Política da Universidade Federal de Juiz de Fora) do qual participei por indicação de minha orientadora; o Clube de Leitura Feminista de Aracaju, por ter sido fonte de interação importante com textos e pessoas durante sua versão EAD; o Curso de História da UNIMONTES, em Montes Claros, pela recepção calorosa durante evento acadêmico; o Centro Cultural Tenetehara por ter servido como lugar de afeto durante minha permanência em Juiz de Fora e, em especial, a CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa parcial durante onze meses da pesquisa.

Agradeço, de forma transitiva indireta, às muitas pessoas que compartilharam comigo de meu percurso formativo:

Aos licenciandos da graduação em História, em especial Flavia, Natália, Francisco Otávio, Marizabel, Leticia e Evalderiany, e aos meus professores da UFMT, por todo o apoio desde o início de minha formação.

Ao Caíque, cuja amizade me acompanha desde a graduação, por ter aceitado embarcar comigo nesta aventura de cursar o mestrado em uma cidade tão longe de Rondonópolis e ter sido apoio e companhia ao longo desta trajetória.

À Bianca e à Luz, amigas que o mestrado me trouxe, pela disposição em trocar experiências e compartilhar comigo as dores e delícias desta fase de pós-graduação.

Aos professores das disciplinas da UFJF, por todo o conhecimento compartilhado.

Aos professores que participaram da qualificação e da defesa dessa dissertação, Ana Carolina da Silva Borges, Alexandre Mansur Barata e Jefferson Cano, pelas críticas e sugestões que foram indispensáveis para a construção deste texto.

À minha orientadora, Silvana Mota Barbosa, por ter aceito o processo de orientação sem mesmo conhecer a minha história, defeitos e qualidades: agradeço sinceramente pelo voto de

confiança.

Agradeço, também de forma transitiva indireta, às pessoas da minha família: meus pais, Sheila e Marcos, que sempre me incentivam e acreditam na minha capacidade, meus irmãos, Ivan e Andrei, meus tios e tias, primos e primas, e todos os demais que compõe o núcleo familiar que faz parte de quem sou. Agradeço também aos ancestrais que tornaram possível estarmos aqui hoje.

Agradeço ao meu núcleo mais remoto de amizades, para onde me dirijo sempre que possível contando com a alegria do reencontro e o apoio irrestrito a quem sou: Eduarda, Lisa, Gabriela e Yasmim.

Agradeço à minha professora de piano, Claudécia Farias, por ter, por mais de dez anos, compartilhado comigo o conhecimento necessário para que minha teoria e prática musicais alcançassem as partituras mais complexas de Chiquinha Gonzaga.

Agradeço às pessoas maravilhosas que conheci em Montes Claros, em especial Triodite Gabriel e Alexis/Virgínia: nossas trocas e conversas foram muito importantes para mim, guardo esse encontro que o evento nos proporcionou com muito carinho.

Agradeço aos amigos juizdeforanos do Piquenique do Arco-Íris que nos encontros quinzenais me trouxeram um senso de comunidade importantíssimo durante minha estadia nesta cidade: Bruna, Higor, Sofia, Jason, Larissa e Marina.

Agradeço, para além das possibilidades práticas da regência, as/ às energias do universo, as/às minhas ligações com as simbologias do tarô e dos astros. Neste âmbito, vai menos meu agradecimento que minha integração. Sou parte das forças que me constituem e são constituídas pela pessoa que penso ser, além do que está visível.

Triste, louca ou má

Será qualificada

Ela quem recusar

Seguir receita tal

A receita cultural

Do marido, da família

Cuida, cuida da rotina

Só mesmo rejeita

Bem conhecida receita

Quem não sem dores

Aceita que tudo deve mudar

Que um homem não te define

Sua casa não te define

Sua carne não te define

Você é seu próprio lar

Ela desatinou, desatou nós

Vai viver só

Ela desatinou, desatou nós

Vai viver só

Eu não me vejo na palavra

Fêmea, alvo de caça,

Conformada, vítima

Prefiro queimar o mapa

Traçar de novo a estrada

Ver cores nas cinzas

E a vida reinventar

(Letra de Juliana Strassacapa para a música "Triste, Louca ou má",
do grupo musical Francisco, el hombre)

RESUMO

Reflexão sobre Chiquinha Gonzaga (1847-1935), uma das personagens mais relevantes da história musical de seu período, por meio da leitura crítica de cinco obras escritas sobre ela durante diferentes décadas do século XX. Após a leitura das idiossincrasias de cada texto e de seus autores, a saber: Mariza Lira (1978), Geysa Boscoli (s. d.); Edinha Diniz (1999); Dalva Lazaroni (1999) e Maria Adelaide Amaral (2006), percebe-se a construção menos da personagem histórica e de sua trajetória musical significativa que das projeções que cada tempo achou por bem firmar sobre sua figura de singular constituição. Usando como aparato teórico os conceitos de Akotirene (2019); Butler (2019) e Kilomba (2019), compreende-se que a ação narrativa, sobreposta por diferentes camadas de opressão, legou à posteridade um produto ou memória de efeitos específicos, em uma realidade reduzida e marcada pela sub-representação em relação à música e a história brasileiras.

Palavras-chave: Chiquinha Gonzaga. Narrativas. Interseccionalidade. Memória.

ABSTRACT

Reflections about Chiquinha Gonzaga (1847-1935), one of the most relevant characters in the musical history of her period, through a critical reading of five narrative works written about her during different decades of the 20th century. After reading the idiosyncrasies of each text and its authors, namely: Mariza Lira (1978), Geysa Boscoli (w. d.); Edinha Diniz (1999); Dalva Lazaroni (1999) and Maria Adelaide Amaral (2006), we see the construction less of the historical character and her significant musical trajectory than of the projections that each time saw fit to establish on her unique and important figure. Using the concepts of Akotirene (2019), Butler (2019) and Kilomba (2019) as a theoretical apparatus, it is understood that the narrative action, overlapped by different layers of oppression, bequeathed to posterity a product or memory of specific effects, in a reduced reality marked by underrepresentation in relation to Brazilian music and history.

Keywords: Chiquinha Gonzaga. Narratives. Intersectionality. Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Atrizes Gabriela Duarte e Regina Duarte, as três fases da principal personagem da minissérie Chiquinha Gonzaga (1999)	21
Figuras 2, 3 e 4. Chiquinha Gonzaga com um ano de idade ao colo de sua mãe/ Chiquinha Gonzaga aos 29 anos de idade/ Retrato de Chiquinha Gonzaga aos 78 anos, inaugurado na SBAT.....	21
Figura 5. Manuscrito da partitura de <i>O Corta-Jaca</i>	31
Figuras 6 e 7. Caricaturas de Chiquinha Gonzaga feitas por Luiz Peixoto (s. d.)	47
Figura 8. Regina Braga vivendo Chiquinha Gonzaga na primeira representação da peça (1984)	78
Figura 9. Rosamaria Murtinho como Chiquinha Gonzaga para a representação de 1998.....	78
Figura 10. Informações sobre Chiquinha Gonzaga na obra História: escola e democracia – 8º ano (2018, p. 244).....	93
Figura 11. Informações sobre Chiquinha Gonzaga na obra Historiar – 8º ano (2018, p.186).....	94
Figura 12. Informações sobre Chiquinha Gonzaga na obra Teláris História - 8º ano (2018,p.215).....	94

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Rol de obras escritas sobre Chiquinha Gonzaga.....	36
Tabela 2. Cronologia básica presente na biografia escrita por Edinha Diniz (1999)	53

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1 – A Trajetória de Chiquinha Gonzaga: um prelúdio necessário	20
2 – Notas da composição de uma personagem histórica	33
2.1 As várias versões de uma composição singular	35
2.1.1 Chiquinha Gonzaga por Mariza Lira	36
2.1.2 Chiquinha Gonzaga por Geysa Boscoli	45
2.1.3 Chiquinha Gonzaga por Edinha Diniz	52
2.1.4 Chiquinha Gonzaga por Dalva Lazoni	60
2.1.5 Chiquinha Gonzaga por Maria Adelaide Amaral	70
3 – Das disputas narrativas à dissolução da memória	83
3.1 A (des)memória coletiva e o memoricídio.....	83
3.2 Chiquinha Gonzaga fez história, mas o que a História fez dela?	91
Conclusão	106
Referências.....	109

INTRODUÇÃO

Chiquinha Gonzaga é um nome presente em minha vida há bastante tempo. Como estudo piano desde os cinco anos de idade, logo comecei a notar que um dos únicos nomes femininos que figuravam entre os compositores nas partituras de piano era o dela. Para a pequena garotinha pianista, o fato de que havia uma mulher compositora, que ainda por cima era brasileira, e compunha músicas tão encantadoras, era uma grande inspiração. Mas até então conhecia, além das músicas, apenas o básico sobre Gonzaga, como o fato de que foi a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil e a responsável por compor a primeira marchinha carnavalesca.

Isto mudou quando ingressei na graduação em História na Universidade Federal de Mato Grosso, campus de Rondonópolis. Comecei a cursar disciplinas optativas com foco nas discussões de gênero e na história das mulheres, além de também iniciar minha participação como bolsista no programa Residência Pedagógica¹, o que proporcionou um contato maior com as atividades relacionadas ao Ensino de História. E este contato maior com o Ensino de História na educação básica trouxe à tona certas questões que merecem ser investigadas. Reparei na grande ausência de figuras femininas representativas nas narrativas incluídas nos livros didáticos, especialmente se tratando do período que compreende o Segundo Reinado (1840-1889) e a Primeira República (1889 – 1930).

Logo me veio à mente que, dentre as figuras femininas que poderiam integrar esta época, a compositora cujas músicas eu tanto admirava, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, seria um nome representativo que deveria fazer parte da narrativa didática. Resolvi, então, pesquisar mais sobre esta personagem. Utilizei a oportunidade para apresentar um trabalho sobre ela na disciplina de Brasil República I. E o que encontrei demonstrava uma figura ainda mais apaixonante do que eu pensava inicialmente. Dessa forma, posteriormente, quando chegou o momento de pensar em um projeto de mestrado, seu nome imediatamente surgiu em minha mente.

¹ A **Residência Pedagógica** faz parte da tentativa de modernização do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid) para os cursos de licenciatura. O programa é vinculado à formação das disciplinas da Base Nacional Comum Curricular e se apresenta como uma das ações que integram a Política Nacional de Formação de Professores, com o objetivo de aperfeiçoar a formação prática e promover a imersão do licenciando na escola de educação básica a partir da segunda metade de seu curso.

Decidida a pesquisar sobre esta musicista, comecei a redigir o projeto. Foi quando percebi o quanto a figura de Chiquinha Gonzaga era desconhecida da maioria da população brasileira. Quando anos antes apresentei músicas dela em um recital de piano já havia ficado surpresa ao perceber que, entre as pessoas que estavam inseridas neste núcleo da música, desde os demais pianistas até o público interessado por piano, a grande maioria desconhecia completamente essa compositora tão importante para a música popular brasileira. Mas, quando passei a comentar sobre minha ideia para uma pesquisa de mestrado tanto com amigos de fora do núcleo acadêmico quanto com estudantes, professores e pesquisadores, até mesmo pessoas inseridas nos estudos da história das mulheres, me surpreendi ainda mais por constatar quantos não faziam ideia de quem fosse Chiquinha Gonzaga. Aqueles poucos que reconheciam seu nome também logo confessavam não saber quase nada sobre ela, geralmente lembrando-se do nome devido à minissérie televisiva que foi exibida em 1999.

Assim, voltei-me com ainda mais afinco para a escrita do projeto, convencida de que Chiquinha Gonzaga merecia mais atenção do que estava recebendo. No *site* de vendas de livros usados Estante Virtual, fui atrás de todos os livros que pudesse encontrar a respeito da maestrina, para configurarem a fonte de pesquisa. Conforme recebia os livros e tinha contato com estas fontes, cada vez mais questões a serem investigadas surgiam. Cada vez que executava ao piano uma música composta por ela, mais convicção tinha de que era sobre isso que queria tratar: as narrativas em torno da figura de Chiquinha Gonzaga e as presenças e ausências que configuram essas narrativas.

Com o projeto pronto, consegui ingressar no mestrado da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde, entre as dificuldades da cidade e da instituição novas, e do período marcado pela pandemia de Covid-19, pude prosseguir com a pesquisa sob orientação da professora Silvana Mota Barbosa, e, finalmente, dar corpo e voz às minhas inquietações.

Dessa forma, ao trazer à tona o nome de Gonzaga, a presente dissertação tem o objetivo de problematizar o universo narrativo em torno da figura de Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), organizando as narrativas existentes sobre a musicista, para formalizar a base de uma reflexão sobre o enquadramento de Gonzaga em determinadas figurações.

O conjunto de materiais utilizado para formar a base da pesquisa contém diversas narrativas, compreendendo o conceito de narrativa como tudo aquilo que conta uma história, observando que, dentre seus constituintes, estão as personagens e a ação que estruturam na narrativa. Dentre as narrativas selecionadas estão três biografias sobre a compositora, escritas por Mariza Lira (1978), Geysa Boscoli (s. d.) e Edinha Diniz (1999); um romance histórico, escrito por Dalva Lazaroni (1999) e uma peça de teatro, escrita por Maria Adelaide Amaral (2006). Além disso, também são adicionados ao conjunto de textos, de forma acessória, partituras compostas por Gonzaga; livros didáticos de ensino fundamental indicados no guia do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) de 2020 e livros de história da música. Para realizar tal reflexão utilizamos os aparatos teórico-metodológicos dos estudos sobre gênero e interseccionalidade, além das considerações sobre “opacidade”, apresentadas por Édouard Glissant.

Muito importante para esta discussão será a noção de performatividade de gênero que Judith Butler (2019) apresenta. Essa ideia parte do princípio de que a repetição de atos articulados cria a ilusão de um núcleo organizado do gênero, quando na verdade são esses vários atos que criam a ideia de gênero. O gênero, portanto, seria “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser.” (BUTLER, 2019, p. 59)

Sem os atos não haveria gênero. Portanto, a performance de gênero é realizada repetidamente, criando a noção de gênero a partir das performances sociais contínuas. “Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra” (BUTLER, 2019, p. 48). Butler argumenta que não existiria “um ‘agente por trás do ato’, mas que o ‘agente’ é diversamente construído no e através do ato” (p. 205).

Rocha (2014, p. 512), ao abordar o conceito de gênero enquanto performance, explica que

“Se o gênero é um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido, a identidade é constituída pelas próprias expressões que supostamente são seus resultados. A performatividade é um ato que faz surgir o que nomeia e constitui-se na e pela linguagem”.

Portanto, partindo desse princípio, percebemos que

“(…) as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2019, p. 201).

Seguindo esse raciocínio, o gênero não deveria ser entendido como “uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos”, mas sim como “uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos”. Nesse sentido, se entende a performance de gênero como uma contínua estilização do corpo, “a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero” (BUTLER, 2003, p. 200).

Esta pesquisa, como já mencionado, também se valerá da interseccionalidade como ferramenta teórico-metodológica, fundamental para não recair em interpretações reducionistas. Carla Akotirene (2019, p. 14) explica que

“A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais”.

A interseccionalidade é uma ferramenta teórico-metodológica que vem do pensamento de Kimberlé Crenshaw, e nos permite enxergar a colisão e a interação das estruturas. Como define Crenshaw (2002, p. 177),

“A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raça, etnias, classes e outras”.

Dessa forma, compreendemos que estruturas como cisheteropatriarcado, capitalismo e racismo coexistem e constantemente se cruzam e se entrelaçam nas vivências e experiências de diversas pessoas, sem que exista uma hierarquia de opressão. Angela Davis (2011, s. p.), em **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**, afirma que

“É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras”.

Grada Kilomba (2019, p. 98), em seu livro **Memórias da plantação**, assevera também que:

“As intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples sobreposição de camadas, mas sim como a ‘produção de efeitos específicos’ (Anthias e Yuval-Davis, 1992, p. 100). Formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam”.

Nessa perspectiva, esta pesquisa está comprometida em analisar as interações entre os diferentes sistemas de subordinação e a produção de efeitos específicos nesses entrecruzamentos, levando em consideração as intersecções entre categorias como gênero, raça, classe, trabalho, cultura e política. Afinal, como afirma Sara Ahmed em seu livro **Viver uma vida feminista** (2022, p. 19), a interseccionalidade deve ser “um ponto de partida, o ponto a partir do qual devemos avançar se quisermos explicar como funcionam os mecanismos de poder”. Seria, realmente, impensável refletir sobre a figura de Chiquinha Gonzaga, mulher, negra e trabalhadora, sem utilizar do aparato teórico-metodológico da interseccionalidade.

Além disso, como um acréscimo para este conjunto teórico de base, o conceito de opacidade, de Édouard Glissant (1928-2011), fundamenta a ideia da diferença sem consolidar a transparência reducionista que, por vezes, a condensação histórica opera sobre objetos de estudo, quando ao trazer luz sobre uma de suas facetas, acaba por fixá-la como via de regra. Para Glissant: “Não apenas consentir no direito à diferença, mas, antes disso, no direito à opacidade, que não é o fechamento em uma autarquia impenetrável, mas a subsistência em uma singularidade não redutível” (GLISSANT, 2008, p. 53). Desta forma, sem o intuito de consolidar um lugar único para Chiquinha Gonzaga, reconhecendo seu direito à opacidade, sem a ameaça de imobilidade reducionista.

A dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro, denominado “A trajetória de Chiquinha Gonzaga: um prelúdio necessário”, contém uma breve

apresentação da vida de Gonzaga, para melhor contextualizar os leitores. Afinal, após tantas leituras de diferentes narrativas a respeito desta trajetória, não pude resistir a escrever minha própria versão. Não tenho pretensão alguma de que seja uma narrativa melhor ou mais verdadeira, de modo algum. Quero apenas ter a oportunidade de colocar no mundo a minha forma de narrar esta história tão rica e complexa. No segundo capítulo, “Notas para a construção de uma personagem histórica”, são analisadas as cinco obras a respeito de Chiquinha Gonzaga que foram selecionados para a pesquisa (todas escritas após a morte da maestrina, em diferentes décadas do século XX), destacando as formas como ela é representada em cada uma das obras. O terceiro, “Das disputas narrativas à dissolução da memória”, busca refletir sobre como a compositora foi representada avaliando as construções narrativas em disputa, que revelam menos sobre Gonzaga que sobre os biógrafos e escritores de cada tempo que se projetaram sobre a sua imagem, muitas vezes de modo reducionista.

Por fim, sugiro que, acompanhando a leitura da dissertação, escutem a seguinte playlist, que contém 18 músicas representativas para a trajetória de Chiquinha Gonzaga: https://youtube.com/playlist?list=PLXkjUFp4Y5M9k2XNdswq73UKQavNka_phh. Tal seleção, infelizmente, está restrita a músicas que tenham gravações disponibilizadas na rede, de modo que outras composições também importantes acabaram ficando ausentes por não terem gravação que pudesse ser acessada. Seguem os títulos das 18 composições escolhidas, com uma breve explicação do porquê de figurarem nesta seleção:

1. Canção dos Pastores: primeira composição de Chiquinha Gonzaga, aos 11 anos, uma loa para a festa de natal.
2. Querida por Todos: composição do flautista Joaquim Callado dedicada a Francisca Gonzaga, sua grande amiga.
3. Atraente: o choro que foi o primeiro grande sucesso de Chiquinha Gonzaga.
4. Walkyria: a compositora sempre usava um broche de ouro com as primeiras notas desta valsa, que recebeu de presente dos amigos, e sua primeira neta foi nomeada em homenagem a esta composição.
5. Yara: a valsa que deu nome à sua segunda neta.
6. Saci-Pererê: composição com síncofes que remetem a um saci pulando.

7. Mulher-Homem: choro que fez parte de um teatro de revista que comentava o caso de um homem que se passara por mulher para trabalhar como doméstica.
8. Gruta das Flores: composição dedicada às alunas da maestrina, e que tem como título o nome de um “clube de senhoras” do qual Chiquinha foi diretora de concertos.
9. Satã: única das músicas de Gonzaga que está referida na partitura como um lundu.
10. Candomblé: jongo inspirado em danças africanas.
11. Tupã: um exemplo dos vários choros que a maestrina compôs que possuem nomes indígenas.
12. Gaúcho: mais conhecida como O Corta-Jaca, o maxixe que protagonizou um escândalo no Palácio do Catete.
13. Saudade: valsa composta após a morte do maestro Carlos Gomes, que era muito admirado por Chiquinha Gonzaga.
14. Janniquinha: composição dedicada a uma outra pianista, Joana Leal de Barros.
15. Ó Abre Alas: a primeira marchinha carnavalesca.
16. Os Namorados da Lua: além de Ó Abre Alas, uma das poucas músicas cuja letra também foi comprovadamente escrita por Chiquinha Gonzaga (em geral a maestrina compunha apenas a música, e não a letra).
17. Forrobodó: tema da peça de teatro Forrobodó, o maior sucesso musicado por Gonzaga.
18. Lua Branca: bela modinha que também é parte da peça Forrobodó.

1 – A trajetória de Chiquinha Gonzaga: um prelúdio necessário

Tudo, quando passo,
olha-me e suspira.
- Será meu compasso
que tanto os admira?

Cecília Meireles²

Em **Problemas de gênero** (2019), a filósofa Judith Butler inicia o texto refletindo sobre o ato de criar problemas:

“No discurso vigente em minha infância, criar problemas era precisamente o que não se devia fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômeno que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da manha sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los” (BUTLER, 2019, p. 7).

Partindo desta reflexão, neste primeiro momento conheceremos a trajetória de Chiquinha Gonzaga, que, mais do que alguém “à frente de seu tempo”, foi alguém que soube encontrar as melhores maneiras de criar problemas com as normas de seu tempo.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga veio ao mundo no dia 17 de outubro de 1847, na cidade do Rio de Janeiro. Era filha de José Basileu Neves Gonzaga (militar branco) e Rosa Maria de Lima (negra livre). Portanto, filha de um relacionamento interracial, por mais que muitas vezes seja retratada como branca (inclusive foi representada por atrizes brancas na minissérie da Globo³).

² As epígrafes que compõem essa dissertação, retiradas da poesia de Cecília Meireles, pertencem à obra **Vaga Música** (1942), por se associarem ao feminino e à temática musical em xeque.

³ Inspirada na vida da compositora e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga) a minissérie foi produzida pela Rede Globo de Televisão, apresentada em 38 capítulos entre 12 de janeiro a 19 de março de 1999. Escrita por Lauro César Muniz e Marcílio Moraes, dirigida por Jayme Monjardim, Luiz Armando Queiroz e Marcelo Travesso. As biografias *Chiquinha Gonzaga*; uma história de vida, de Edinha Diniz, e *Chiquinha Gonzaga, Sofri e Chorei e Tive Muito Amor*, de Dalva Lazaroni, serviram como fonte para os acontecimentos narrados na minissérie. A minissérie se divide em duas fases, de 19 capítulos, cada uma. A primeira, com Gabriela Duarte, interpretando Chiquinha Gonzaga jovem. E a segunda, a partir do capítulo 19, com Regina Duarte, como Chiquinha Gonzaga, já em sua fase adulta. Durante a exibição de seus créditos finais, em 1999, e na sua reprise, em 2008, cantores famosos como Daniela Mercury, Fernanda Takai, Milton Nascimento cantavam músicas compostas pela maestrina. (Informações disponíveis em <https://chiquinhagonzaga.com/wp/minisserie-chiquinha-gonzaga/acesso> em 15-11-2021).

Figura 1 – Atrizes Gabriela Duarte e Regina Duarte, as três fases da principal personagem da minissérie Chiquinha Gonzaga, 1999.



Fonte: Site Chiquinha Gonzaga (Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/minisserie-chiquinha-gonzaga/>)

Figuras 2, 3 e 4 – Chiquinha Gonzaga com um ano de idade ao colo de sua mãe/Chiquinha Gonzaga aos 29 anos de idade/ Retrato de Chiquinha Gonzaga aos 78 anos, inaugurado na SBAT



Fonte: Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira, por Mariza Lira, FUNARTE, 1978 (p. 21, p. 44 e p. 117).

Mariza Lira, que foi contemporânea de Chiquinha Gonzaga, na biografia da compositora a descreve como um “tipo bem brasileiro, o moreno da pele casava-se com o negror dos cabelos brilhantes [...]” (1978, p. 41). Segundo as demais biografias escritas sobre ela, a musicista foi descrita por seus contemporâneos como uma

“morena irresistível” (conforme Boscoli, s. d., p. 28) ou uma “cabocla estonteante” (conforme Diniz, 1999, p. 101).

Ou seja, como muitas mulheres filhas de relações interraciais, Gonzaga parece se encaixar no estereótipo da “mulata”, muito discutido pela ativista e intelectual Lélia Gonzalez. A palavra mulata, como explica Gonzalez, vem de mula (um animal híbrido nascido do acasalamento entre jumentos e cavalos), o que demonstra a visão da sociedade de que a relação sexual entre um homem branco e uma mulher negra seria um ato animalesco. E a mulata, nascida de tal relação, é vista como tendo o papel de objeto sexual. Como coloca Gonzalez (2020, p. 149), a visão a respeito dessas mulheres é que “de certa forma são os ‘burros de carga’ do sexo”. O que se pode perceber pelo ditado popular que Gonzalez apresenta em seus textos para ilustrar esta situação: “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”.

Gonzalez nos diz que “quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas” (2020, p. 165). E, por mais que Chiquinha Gonzaga seja exaltada por outros motivos, em especial seu talento musical, as descrições de sua aparência são muito parecidas com as relacionadas à figura da mulata, exaltando sua sensualidade. O escritor Barros Vidal, por exemplo, segundo Geysa Boscoli (s.d., p. 28), descreveu Gonzaga da seguinte forma: “[...] um mundo de sedução nos olhos, morena, cabelos negros, ligeiramente ondulados – ela foi, realmente, uma mulher irresistível”.

Voltando às circunstâncias do nascimento de Francisca Gonzaga: à época em que ele aconteceu, o relacionamento de seus pais não era bem aceito, principalmente pela família de José Basileu, e por isso ainda não havia sido formalizado em matrimônio. Chiquinha, então, nasceu bastarda. O pai, devido ao trabalho como militar, nem estava presente no Rio de Janeiro no momento de seu nascimento.

A pequena Chiquinha nasceu de um parto difícil, e corria perigo de vida, por isso foi logo batizada, apesar da ausência do pai. Mas, como a menina obstinada que era, sobreviveu ao perigo e, quando o pai regressou à cidade, reconheceu sua paternidade através do seguinte documento:

“Aos dezesseis dias do mês de junho de mil oitocentos e quarenta e oito nesta freguesia quis unicamente os Santos Óleos, por ter sido batizada em perigo de vida pelo Reverendo Jerônimo Máximo Rodrigues Cardim a inocente

Francisca nascida em dezessete de outubro do ano próximo passado, filha natural de Dona Rosa Maria de Lima, solteira: foi protetora Nossa Senhora das Dores, e padrinho Antonio Basileu Neves Gonzaga; e nesta ocasião compareceu José Basileu Neves Gonzaga e em minha presença e das testemunhas com ele abaixo assinadas, que disseram reconhece-lo, pelo próprio, disse que a inocente Francisca era sua filha, por tal a tinha, reconhecia e legitimava, como se nascesse de legítimo Matrimônio e para qualidade deste termo assinou comigo, e as testemunhas que foram: o Dr. Antonio Felix Martins e Mamede José da Silva Passos de que fiz este assento que assinei. (ass) O Coadjutor Fernando Pinto de Almeida”.

Assim, por mais que tenha nascido bastarda, seu pai a reconheceu como filha. E eventualmente, quando Chiquinha já era mais velha, pouco tempo antes de ela própria se casar, José Basileu também legalizou sua união com Rosa, casando-se oficialmente apesar da contrariedade de sua família, e conseguiu reformar os registros de batismo dos filhos para legitimá-los. Por isso, como o pai vinha de uma família ilustre (era inclusive parente do Duque de Caxias), Chiquinha pôde ser educada como uma dama. O que, é claro, incluía o estudo de piano.

Afinal, o piano era parte indispensável da vida social oitocentista do Rio de Janeiro, que chegou a receber a denominação de “cidade dos pianos”. Aprender a executar peças musicais ao piano nas salas dos domicílios cariocas fazia parte da educação das moças de classes altas. Saber entreter os convidados com o piano fazia parte da performance social de uma moça “de boa família”.

Chiquinha teve aulas de piano com o maestro Lobo, e aos 11 anos apresentou sua primeira composição em uma festa de natal da família: a *Canção dos Pastores*, com versos escritos por seu irmão. Teve contato nas aulas com as composições clássicas, e deve também ter tido acesso desde cedo à música popular e os ritmos de origem africana.

Aos dezesseis anos de idade, em 1863, Francisca Gonzaga casou-se com Jacinto Ribeiro do Amaral, comandante da Marinha Mercante. A família e o marido esperavam que a moça de “temperamento firme, personalidade decidida e espírito inquieto” (DINIZ, 1999, p. 53) se acalmasse com o matrimônio e a maternidade, no entanto não foi o que aconteceu.

O marido era muito ciumento e queria proibi-la de se envolver com a música. Conforme Mariza Lira (1978, p. 27), “a música o desagradava e ele começou a ver no piano, que lhe roubava o pensamento da mulher, um rival”. Chegou ao extremo de

obrigá-la a ir com ele para a Guerra contra o Paraguai (1864-1870) com o objetivo de afastá-la do piano. O navio de Jacinto havia sido fretado para transportar homens e armas para a guerra, e o marido possessivo viu aí uma oportunidade de afastá-la de seu piano e de seus amigos músicos, obrigando-a a acompanhá-lo nas viagens.

Nas viagens, Chiquinha “presenciou, nas cenas de guerra, o tratamento discriminatório de que era vítima o combatente escravo” (MILLAN, 2000, p. 86). Segundo Lira (1978, p. 28) “contava já velha, Chiquinha, ainda horrorizada, as cenas dantescas que presenciara então”. Assim, esse período no navio do marido influencia fortemente sua percepção acerca dos horrores da escravidão. Além disso, a situação problemática do casamento se intensifica, uma vez que teve de participar de tais viagens por ordens do marido.

Infeliz com o casamento, Chiquinha decide se separar de Jacinto, uma decisão que ia completamente contra ao que se esperava do comportamento de uma boa moça. A separação, após cerca de 10 anos de casamento, escandaliza sua família, que se recusa a acolhê-la de volta, afinal consideravam tal separação uma desonra. Sem o apoio da família, passa a ter de sobreviver por si mesma, tendo consigo apenas o filho mais velho, João Gualberto, o único dos filhos que lhe foi permitido criar. O filho mais novo, Hilário, foi criado por uma irmã de Jacinto, e a filha Maria do Patrocínio foi criada pelos avós maternos.

Por um tempo, Chiquinha amancebou-se com o engenheiro João Batista de Carvalho, acompanhando-o em seu trabalho na construção da Estrada de Ferro Mogiana e mudando-se com ele para o interior de Minas Gerais, na Serra da Mantiqueira. Tal escândalo resultou em uma ação judicial de divórcio perpétuo por abandono do lar e adultério, movida por Jacinto. No entanto, essa união também não dura muito: ao descobrir uma traição, Chiquinha resolve abandonar o engenheiro e a filha de poucos meses que teve com ele, Alice Maria, e retornar ao Rio de Janeiro com seu filho João Gualberto. Segundo Edinha Diniz (1999, p. 68), “continua a amar João Batista mas decididamente não consegue suportar a humilhação de viver dominada; era incompatível com a sua personalidade”.

Assim, divorciada, tendo sido declarada morta pela família e não mais com um amante com quem contar, Chiquinha Gonzaga precisa adentrar o mundo do trabalho para sobreviver. E ela então “transforma o piano de mero ornamento em um meio de

trabalho e instrumento de liberação” (DINIZ, 1999, p. 91): começa a dar aulas de música, se apresentar ao piano e vender suas composições, passando assim a viver da música. Dessa forma, Chiquinha se distancia da performance de gênero de uma mulher “de boa família”, que deveria ser uma esposa submissa e uma mãe cuidadosa, e passa a cotidianamente enfrentar as normas de performance ao decidir viver sozinha e seguir uma carreira.

Para isso, ela se utiliza do capital cultural relativo à performatividade feminina de elite e o converte em uma forma de garantir sua subsistência. Como já foi mencionado, saber entreter tocando piano era considerado uma atividade feminina, “uma prenda, algo inscrito na lógica da domesticidade” (CESAR, 2015, p. 59). Compor e trabalhar com música, no entanto, era considerado exclusividade masculina. Às mulheres cabia apenas o “esporádico hábito de tocar piano para convidados” (CESAR, 2015, p. 59). Mas, utilizando-se de seu conhecimento musical e proximidade com a música popular (em especial os ritmos de influência africana, com os quais possivelmente teve contato através de sua mãe e família materna) e o gosto da população, Gonzaga “criou problemas” ao transformar os conhecimentos adquiridos com esta atividade vista como feminina para ingressar em um trabalho visto como exclusividade masculina.

Edinha Diniz (1999, p. 111), em sua biografia de Chiquinha Gonzaga, trata brevemente da influência das mulheres na construção do gosto musical, tecendo a seguinte reflexão:

“Até que ponto a feminilidade aqui pode ser encarada como um fator preponderante na determinação dos rumos da música brasileira? A história da formação da música popular entre nós tem desprezado este fator que diz respeito diretamente à história da mulher. Na verdade, pelo fato de incorporar o aprendizado de piano à sua formação, a mulher revelou-se elemento decisivo no processo de transformação do gosto musical. Portanto não é casual que tenha sido uma mulher, Chiquinha Gonzaga, o compositor nacional que mais contribuiu nesse sentido”.

Precisando vender partituras para se manter, ela sabia como ninguém conquistar o gosto da população com suas composições. A polca com o provocante nome *Atraente*, seu primeiro sucesso, em novembro de 1877, ano em que foi publicada, já chegava à 15ª edição (DINIZ, 1999, p. 96). As paródias maliciosas que não demoraram a surgir, associando o nome da composição aos atributos físicos da compositora, também atestam e confirmam o grande sucesso que a música obteve.

Na maior parte das narrativas a seu respeito, é dito que Gonzaga possuía o grande mérito de ser capaz de traduzir a alma brasileira em suas composições. Juntamente com Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 – 1880), amigo músico que a convidou para integrar seu grupo de choro, Chiquinha trabalhou para tornar nossa música popular efetivamente brasileira, incorporando às polcas e modinhas fortes traços da cultura e música africana. Nas palavras de Lira (1978, p. 45): “Sua música é um desdobrar de sonoridades ardentes, palpitantes, entremeadas de um ondular suave, sentimental, pleno de carinhos. De um estranho poder descritivo, são todas elas absolutamente originais”.

Como afirma Leonor Posada no prefácio de **Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira** (1978, p.13), a maestrina “libertou [a música popular brasileira] dos compassos estranhos, dando-lhe a brejeirice e as síncopas volutuosas do nosso povo tropical”. O ritmo sedutor, com os tempos quebrados (bem diferente da música europeia), e as belas harmonias das músicas que compunha Gonzaga, estão até hoje presentes em nossa música popular.

Afinal, por mais que suas composições soassem das teclas do piano, instrumento tipicamente relacionado às classes aristocráticas, “Chiquinha optou por tocá-lo pelo e para o popular. Abdicou de sua herança e de um casamento que lhe daria conforto para dar aulas e viver com pouco, sozinha, desde que fosse livre para exercer seu ofício de musicista” (COSTA, 2015. p. 13). Seu interesse mesmo era trazer para suas obras o encanto e a beleza dos ritmos populares. Diversas vezes ela disfarçou os maxixes e lundus como polcas e tangos nas descrições presentes nas partituras, para conseguir alcançar um maior público, uma vez que a alta sociedade jamais compraria partituras de tais ritmos.

Mas também não se manteve apenas nos ritmos populares, aos quais costuma ser mais ligada. Suas composições são dos mais diversos gêneros musicais, sem preconceito ou restrição alguma. Compôs também múltiplas valsas e até mesmo fados portugueses, e a todas as composições ela adicionou seu toque belo e original. Como bem coloca Diniz (1999, p. 161)

“Ao mesmo tempo em que se libertava ela libertava a música. Contrariamente a muitos compositores da época ela foge à alienação dominante. A sua obra distingue-se pela observância do que a rodeia, da captação do que é próximo e desta forma produz com originalidade, dando à música um toque brasileiro”.

Tendo a música como meio de sobrevivência, Chiquinha Gonzaga logo se interessa pelo trabalho no teatro musicado. Ingressando nesse meio, não só poderia receber para compor músicas para as peças, como também o teatro era um caminho para conquistar um grande público, afinal “as melodias saem do teatro e ganham a rua através dos assobios” (DINIZ, 1999, p. 116). O teatro seria um importante meio de divulgação de suas obras e poderia ajudar enormemente com a venda de partituras.

Começa, então, a sua saga para ingressar também na carreira de compositora teatral. Em 1880, escreveu e musicou uma peça autoral, mas a peça se manteve inédita e nunca chegou aos teatros. Em 1883, chegou a escrever quase toda a parte de piano e canto do libreto *Viagem ao Parnaso*, mas teve que interromper o trabalho com a alegação do empresário responsável pela peça de que uma mulher não seria confiável para a tarefa.

Apenas em 17 de janeiro de 1885, com a opereta de costumes *A Corte na Roça*, Gonzaga consegue estrear no teatro e rapidamente se torna um sucesso neste meio. Musicou diversas peças de teatro, em especial de teatro de revista, gênero no qual se passa “em revista” os acontecimentos do último ano, comentando-os de forma humorística. E, através do teatro, tornou-se a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Passa a ser oficialmente uma *maestrina*.

Além de primeira maestrina, Chiquinha Gonzaga também foi responsável por compor a primeira marchinha carnavalesca, *Ó Abre Alas*, dotando finalmente as festividades de carnaval de uma música própria. A música em questão foi composta no início de 1899, inspirada no cordão Rosa de Ouro, que tinha sua sede no bairro em que a maestrina residia, e até hoje a inspirada marchinha vêm embalando o período de carnaval.

Apesar das várias críticas por parte da sociedade, que se escandalizava com a forma como Gonzaga desafiava a moral da época, sua relação com a mídia era muito boa, e os jornais frequentemente a elogiavam. Até porque, além de seu inegável talento, e habilidade em conquistar o gosto popular, os jornalistas eram, em sua maior parte, companheiros de boemia e amigos da musicista, a quem se referiam nas páginas dos jornais como “a festejadíssima compositora Francisca Gonzaga”, “a aplaudida maestrina” etc.

Chiquinha Gonzaga também participou ativamente de diversas revoltas populares e movimentos políticos. Esteve presente, por exemplo, na Revolta do Vintém, protesto ocorrido entre os últimos dias de 1879 e os primeiros dias de 1880 contra a criação de um imposto no valor de um vintém que passaria a ser cobrado nas passagens de bonde a partir de primeiro de janeiro, e que alcançou o objetivo de anular tal reajuste.

Fez parte do Movimento Abolicionista, vendendo suas partituras de porta em porta para conseguir a alforria de escravizados, e participando de festivais artísticos para arrecadar fundos para a Confederação Libertadora, entre outras atividades com o fim da libertação dos escravizados. Conforme Diniz (1999, p. 128), “como uma autêntica ativista em campanha, prestava-se a qualquer atividade: varrer teatro, pregar cartaz, leiloar em quermesses, propagar em ruas, cafés, teatros, estradas de ferro, etc.” Em 1875, já há anos morando longe do marido escolhido pelos pais, Chiquinha até mesmo escreveu uma Carta de Alforria para tentar libertar um escravizado que se encontrava sob o poder de Jacinto. A tentativa, no entanto, não alcançou o resultado pretendido, uma vez que Jacinto entrou na justiça e ganhou a causa.

Era também republicana convicta e fazia campanha abertamente, lado a lado com Lopes Trovão, o médico, jornalista e político republicano que, mais tarde, ao receber uma homenagem, teria proclamado que “Aquela Chiquinha é o diabo! Foi a nossa companheira de propaganda na praça pública, nos cafés! Nunca me abandonou...” (LIRA, 1978, p. 58). Após a instauração da República, Chiquinha, como muitos republicanos, acabou se desencantando com os novos governos. Em 1893, chegou a receber ordem de prisão por ter composto a música *Aperte o botão*, que continha críticas ao governo de Floriano Peixoto. Não foi presa, devido a seu parentesco com pessoas ilustres, mas a música foi apreendida e dela não restou nenhum rastro.

Como se pode perceber, Chiquinha Gonzaga sabia muito bem quem era e de que lado estava. Sabia que, como classe trabalhadora, precisava estar do lado do povo, e que, como negra, precisava lutar pela abolição e garantir que os seus também estivessem livres.

Foi também uma forte liderança na defesa dos direitos autorais, depois de ter encontrado várias partituras com músicas suas sendo vendidas por outras pessoas, sem sua autorização, por vezes até mesmo com um nome masculino colocado como compositor. Como ocorreu com a partitura que estava sendo vendida com o título

Casa de Caboclo e cuja composição era atribuída a Hekel Tavares, mas que se tratava na verdade da modinha *Bela Rosa*, de Chiquinha Gonzaga. Em suas viagens à Europa, também encontrou muitas vezes suas músicas sendo vendidas por lá sem autorização. E Gonzaga não só participou de diversas campanhas em defesa da causa dos direitos autorais, como foi também, em 1917, uma dos fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), primeira sociedade protetora dos direitos autorais de teatrólogos e compositores no Brasil. Segundo Diniz (1999, p. 211), esta conquista foi “resultado de uma luta demorada de uma compositora atenta aos seus direitos, mas também disposta a usar seu prestígio de maestrina consagrada para defender a classe”.

Já aos 52 anos, conheceu o português João Batista, de 16, e os dois se apaixonaram e iniciaram um relacionamento. Para se resguardarem dos julgamentos que tal relação traria, Chiquinha Gonzaga de certa forma adota João Baptista, passando a realizar uma performance, uma encenação social do papel de mãe do rapaz, comportando-se maternalmente e apresentando-o como seu filho. Conforme Diniz (1999, p. 153):

“Se a moral da época não era capaz de compreendê-la, a maturidade lhe assegurava um álibi perfeito. O mascaramento da situação através da maternidade era uma saída perfeitamente aceitável aos padrões da moralidade pública reinante. Atendia a uma exigência das normas sociais e preservava a sua vida íntima, se não da curiosidade, ao menos da desaprovação”.

Representando esses papéis, ficavam os amantes livres para agir como quisessem na intimidade. Afinal, já mãe e avó, o fato de Chiquinha demonstrar desejo sexual, ainda mais por um rapaz tão mais novo, certamente causaria alvoroço, visto que havia um apagamento da sexualidade da figura das senhoras, que já teriam realizado sua função de reprodução. Apenas seus filhos sabiam desse romance, mas somente o primogênito, João Gualberto, o apoiava, tendo se tornado amigo de João Baptista e passado a tratá-lo por “irmão João”.

Torna-se, portanto, uma relação ambivalente, uma vez que o único modo de convencer a sociedade era se comportarem de fato como mãe e filho, performando segundo um repertório de práticas ligadas às categorias de mãe e de filho. Dessa forma,

“Resultado de um jogo incessante com os códigos morais e culturais hegemônicos, a relação entre Chiquinha Gonzaga e João Baptista conseguiu burlar convenções sociais acerca do amor e da sexualidade a partir da explicitação convencional do relacionamento materno. O ‘álibi perfeito’, enquanto repunha a imagem modelar do ‘exemplo admirável de dedicação filial’ sem ferir os sentimentos estabelecidos, permitia-lhes agenciar outras possibilidades de afeto. Para além da dupla posição de amantes e parentes, a façanha de ambos foi viver um relacionamento no qual o amor foi sendo entretecido à medida que expectativas pessoais e coletivas eram negociadas de diferentes maneiras” (CESAR, 2015, p. 75).

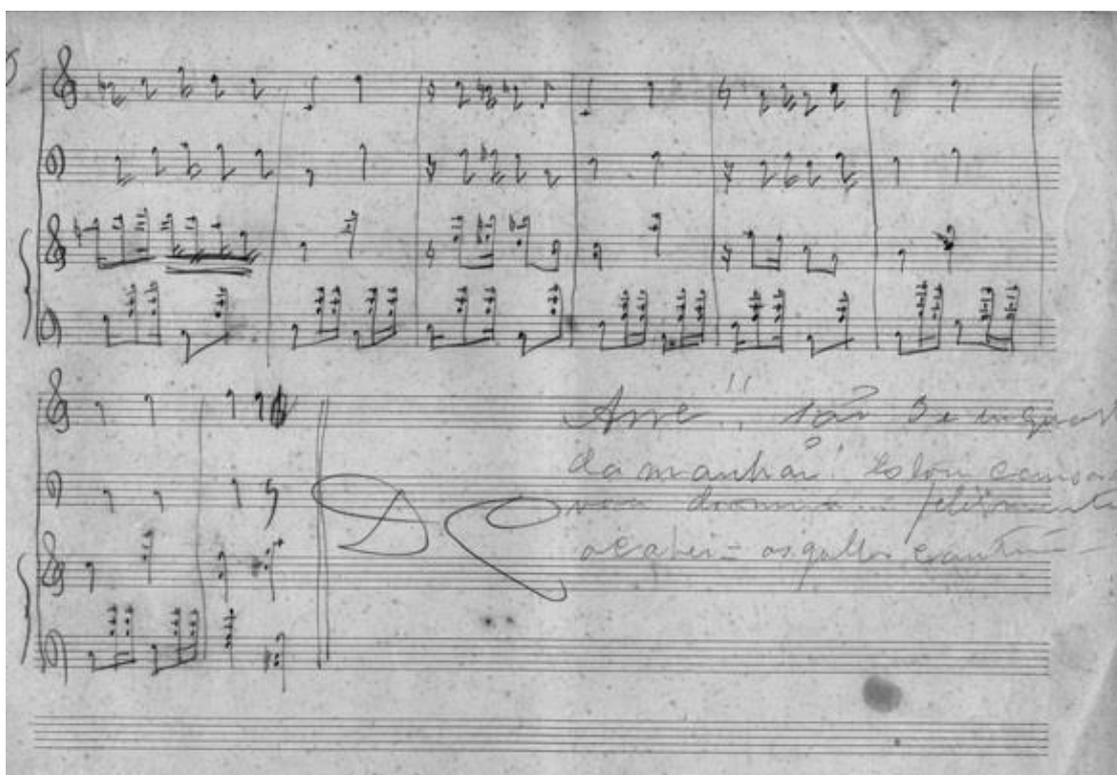
Chiquinha, o avesso de uma figura familiar tradicional, aproveita-se das normas, expectativas e performances disponíveis e as subverte para viver um relacionamento em seus próprios termos. “Se pouco antes de morrer, João Baptista ainda pensava em Chiquinha com saudade de filho, é porque a velha maestrina era e não era sua mãe. Tratava-se de uma relação para além do verdadeiro ou falso; era completa e complexa em sua ambiguidade” (CESAR, 2015, p. 77). Foi brincando jocosamente com as performances e as categorias relacionais existentes que os dois puderam concretizar essa união, que acabou durando mais de três décadas. Com isso, Chiquinha demonstra como podem as marcas e expectativas de gênero, sexualidade e geração “ser mobilizadas de modo a burlar certas convenções sociais estabelecidas” (CESAR, 2015, p. 58).

Em 1914, Gonzaga esteve ligada a um escândalo no Palácio do Catete: durante uma *soirée* no palácio do governo, a primeira-dama Nair de Teffé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, apresentou ao violão o maxixe conhecido como **Corta-Jaca**, composição de Chiquinha Gonzaga. Era a primeira vez que esse estilo de música chegava aos salões presidenciais, o que escandalizou a alta sociedade. No dia seguinte, várias críticas circulavam, seja entre as conversas ou publicadas nos jornais. Entre elas, o senador Rui Barbosa, adversário político do presidente Hermes da Fonseca, comentou os fatos referindo-se à composição de Gonzaga como “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba”. Mas, apesar das duras críticas, o **Corta-Jaca** seguiu fazendo sucesso.

Chiquinha Gonzaga trabalhou e produziu muito. De acordo com Mariza Lira (1978, p. 45), a maestrina “compôs 77 partituras de peças teatrais -operetas, burletas e revistas – das quais 5 ficaram inéditas, além de escrever para mais de 2.000

composições musicais acentuadamente brasileiras”. No acervo localizado no Instituto Moreira Salles, foram identificadas cerca de 300 composições. Talvez o número realmente chegue a 2000 se considerarmos que Gonzaga também instrumentava, escrevendo a mesma música para diversos instrumentos, e frequentemente também utilizava a mesma música com títulos diferentes para diferentes peças teatrais. Entre suas composições é possível encontrar diversos gêneros musicais, de valsas, polcas e modinhas a choros, maxixes e lundus. O manuscrito a seguir, que contém uma nota onde se lê “Arre!! São 3 e um quarto da manhã! Estou cansada, vou dormir... Felizmente acabei – os galos cantam”, certamente atesta quão duro a compositora trabalhou, compondo até o final da vida:

Figura 5 – Manuscrito de *O Corta-Jaca*



Fonte: Chiquinha Gonzaga, uma história de vida, por Edinha Diniz, Rosa dos Tempos, 1999.

Chiquinha Gonzaga viveu até os 87 anos. Ainda viveu para receber uma homenagem consagradora da SBAT por sua enorme contribuição. Também para reencontrar os filhos que deixou para trás em sua jornada, e para retomar o contato com a mãe e os irmãos após a morte de seu pai. Chegou até mesmo a pagar o enterro de Jacinto, o marido que abandonou, pois ele havia perdido duas vezes sua fortuna. Poeticamente, deixou este mundo na antevéspera do carnaval de 1935, dias antes do

primeiro concurso oficial das escolas de samba. Deixou um legado imenso, e suas contribuições para a música e para a história do Brasil são certamente inegáveis. Chiquinha Gonzaga certamente soube criar os melhores problemas possíveis ao longo de seus 87 anos de vida.

2 – Notas da composição de uma personagem histórica

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:
música perdida no meu pensamento,

na espuma da vida, na areia das horas ...

Cecília Meireles

Neste capítulo, analisaremos como se deu a composição da figura de Chiquinha Gonzaga por meio das obras produzidas sobre ela. A utilização da palavra *composição* se dá por entendermos, assim como Rafael do Nascimento Cesar (2015, p. 24), que

“o processo de consagração de Chiquinha Gonzaga obedece a uma lógica semelhante à da composição musical, em que diferentes ideias e movimentos adquirem a forma de um produto final expressivo. Assim, olhar para os modos pelos quais Chiquinha Gonzaga foi composta é esmiuçar sua forma e desdobrá-la no tempo e no espaço”.

Para refletir sobre os modos pelos quais Chiquinha Gonzaga foi composta, é importante conhecer as obras que gravitam em torno de sua existência como produtos críticos relevantes. Antes, contudo, vale a pena discorrer sobre o conceito de narrativa, sintagma que estrutura esta pesquisa sobre a musicista Chiquinha Gonzaga e não por acaso também integra a linha de pesquisa “Narrativas, Imagens e Sociabilidades”, a partir da qual essa dissertação se constitui ao examinar diferentes narrativas, compostas por formas culturais específicas, mas também pelas forças históricas que sobre elas incidem.

O conceito de narrativa pode ser compreendido como o produto do ato de narrar ou de contar uma história, e esse produto serve como veículo para objetivos diversos, quais sejam: contar algo que aconteceu ou que poderia ter acontecido, como Aristóteles já anunciava na *Arte Poética*⁴. Nesse esteio, serviria a narrativa tanto para a historiografia (contar algo que aconteceu), quanto para a literatura (contar algo que poderia ter acontecido).

⁴ Consultado em ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

À medida que caminhamos em direção ao mundo contemporâneo, contudo, o conceito de narrativa vai deixando esse binarismo de lado por fazer ver que narrar é um trabalho de linguagem, ou seja, se constitui como ficção porque é sempre uma versão ou recriação da realidade, filtrado pelo repertório verbal, escolhas e seleções de cada narrador. O problema dessa compreensão está na ideia equivocada de que a ficção é uma mentira. Ainda que esse seja um sentido corrente para o termo, não o define de forma completa porque podemos intuir que “a manifestação histórica do real dos homens é a força realizadora da ficção” (SAMUEL, 1986, p. 48), ou seja, a ficção, dinamiza e engendra a narrativa ao representar o ser humano em suas histórias.

Hayden White, ao discorrer sobre a historiografia, afirma que todo trabalho histórico utiliza como “veículo” a narrativa, ou seja, recorre ao modelo narrativo de representação em tempo sequencial para informar sobre os acontecimentos (WHITE, 1995, p. 11). Para ele, o conceito de história-narrativa se configura como ficções verbais, porque seus conteúdos são recheados de tópicos, ou seja, técnicas de linguagem figurativa utilizadas para compor o discurso. Por essa percepção, é como uma estrutura de linguagem que o narrar histórico pode ser visto (WHITE, 1994).

Avaliando a questão pelo lado das narrativas literárias, ficcionais como todo produto narrativo, convém enfatizar que também nelas a ficção pode ser compreendida como uma produção humana que nos representa e que por suas características intrínsecas perfazem a trajetória humana. As histórias sobre Chiquinha Gonzaga, selecionadas como base para essa pesquisa, utilizam em sua maioria⁵ o veículo da narrativa, por meio dos subgêneros biografia e romance histórico, e podem ser utilizadas como

“(...) fonte privilegiada para a História por conter aspectos que outros objetos não possuem, como questões relacionadas ao imaginário da época que se estuda. Deve-se levar em conta que um livro é expressão tanto de um autor quanto de sua época e também de seus leitores, já que não se pode imaginar a Literatura sem levar em conta a sua recepção” (MARTINS & CAINELLI, 2015, p. 3889).

⁵ A peça de Maria Adelaide Amaral não se constitui como uma narrativa por se tratar de texto dramático, sem um narrador que conta a história. Por nossa perspectiva, na relação com o restante do *corpus*, também a peça, de modo extradiegético, serve para contar uma história sobre Chiquinha Gonzaga.

Deste modo, o literário também pode ser avaliado como fonte da pesquisa histórica e dar a conhecer, por meio de seus enredos, constituídos de níveis ficcionais diferentes e por incontáveis formas de narrar, o passado que nos alcança.

2.1 As várias versões de uma composição singular

Fazedor da minha vida,
não me deixes!
Entende a minha canção!
Tem pena do meu murmúrio,
reúne-me em tua mão!
Que eu sou gota de mercúrio,
dividida,
desmanchada pelo chão ...

Cecília Meireles

Existe um conjunto de textos sobre a maestrina Chiquinha Gonzaga. Sobretudo no âmbito da ficção, várias obras foram escritas (biografias e textos diversos), mas essas obras não necessariamente serviram como garantia da perpetuação histórica de seu nome. Ainda assim, é importante revê-las como fonte ou ponto de partida para o debate sobre a musicista.

Ao todo foram elencadas para esta pesquisa cinco obras em que Gonzaga aparece como protagonista e que foram escritas em épocas diversas, por escritores diferentes e com distintos interesses. Além disso, convém explicitar, essas cinco obras não constituem um bloco homogêneo em virtude das diferenças de composição e dos níveis ficcionais maiores ou menores que apresentam. A escolha por esses títulos como obras base da pesquisa histórica se deu por causa menos das tipologias textuais que da relação com o que pretendemos compreender: como a personagem histórica Chiquinha Gonzaga foi retratada no transcurso temporal que dela nos distancia. São elas:

Quadro 1

Título	Autor	Ano de lançamento
Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira	Mariza Lira (1899-1971)	1939
A pioneira Chiquinha Gonzaga	Geysa Boscoli (1907-1978)	1971
Chiquinha Gonzaga: uma história de vida	Edinha Diniz (?-presente)	1984
Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei, tive muito amor	Dalva Lazaroni (1945- 2016)	1999
Ó Abre Alas	Maria Adelaide Amaral (1942-presente)	2000

Quadro 1: rol de obras escritas sobre Chiquinha Gonzaga.

Escritos em diferentes décadas, vejamos agora cada uma das obras a respeito de nossa personagem histórica:

2.1.1 Chiquinha Gonzaga por Mariza Lira

O primeiro dos livros sobre a maestrina foi a biografia **Chiquinha Gonzaga:** grande compositora popular brasileira, escrita por Mariza Lira (Maria Luiza Lira de Araújo Lima, 1899 – 1971) e publicada em 1939. Se Chiquinha Gonzaga é frequentemente referida como uma pioneira na composição da música popular brasileira, sua primeira biógrafa, Mariza Lira, é conhecida por ser uma pioneira no estudo da música popular brasileira.

Formada pela Escola Normal do Rio de Janeiro, Mariza Lira atuou como professora, diretora e jornalista, além de ter também ocupado cargos públicos na Comissão Estadual de Folclore do Rio de Janeiro e na Comissão Nacional de Folclore (MORAES, 2006, p. 124). Em vários âmbitos de seu trabalho, Lira esforçou-se para estabelecer a música popular como parte importante da construção da música brasileira.

Ao longo da década de 1930, antes da publicação da biografia de Chiquinha Gonzaga em 1939, nossa autora publicou diversos textos teóricos dedicados ao folclore e à música popular. Seus textos em sua maioria buscavam “reafirmar a condição científica do folclore” (MORAES, 2006, p. 31) e incluir as músicas folclóricas e populares, assim como seus compositores, nos estudos do desenvolvimento da música brasileiro. Para isso, Lira partia principalmente dos estudos de Silvio Romero, de modo que, assim como ele, ela traz também em seus textos a ideia de que “(...) índios, brancos e negros, em harmonia com a natureza, eram elementos formadores de nosso povo e, conseqüentemente, de nossa música” (MORAES, 2006, p. 31).

Conforme explica o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes (2006, p. 33),

“Mariza Lira foi uma das primeiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente intelectual mais formal. Mário de Andrade já havia feito comentários [...], porém de modo acanhado e passageiro. Coube a ela também colocá-los no processo de construção da música brasileira, reconhecendo e valorizando pela primeira vez o artista popular urbano e sua obra nos quadros da cultura nacional”.

Inclusive, no livro que publicou em 1938, de título **Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares**, Mariza Lira já trazia a presença de Chiquinha Gonzaga, mencionando o trabalho da compositora ao tratar dos mais diversos gêneros musicais, das canções à marchinha carnavalesca, e direcionando a ela diversos elogios:

“Chiquinha Gonzaga que, ao deixar, entre alas de marinheiros em continência, o couraçado capitânea ‘Duquesne’, no dia em que recebeu uma medalha bizantina, foi aclamada pelo almirante Fournier: *l’âme chantante du Brésil* – ritmava com graciosidade suas músicas. Nelas deixava extravasar a sua alma essencialmente brasileira. Sentem isto todos que conhecem sua música. Fêz sucesso em todos os gêneros musicais” (LIRA, 1938, p. 195).

E em **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira, como o título indica, Lira se debruça apenas sobre a história desta que ela apresenta como uma grande compositora e tenta demonstrar como sua vida e obra são parte inerente da história da música brasileira. O estudo da vida e obra de grandes artistas da música erudita era uma prática comum, mas, com esta obra, Lira introduziu a biografia nos estudos da música popular, talvez em partes em uma busca por alcançar a valorização e validação intelectual que era dedicada às biografias dos grandes compositores eruditos.

Conforme foi revelado em entrevista pela afilhada e herdeira de Mariza Lira, Luiza Maria de Araújo Lira, esta biografia, publicada quatro anos após a morte de Chiquinha Gonzaga, foi encomendada por Joãozinho, o filho-amante da maestrina, a quem inclusive Lira dedica a obra através da seguinte dedicatória: “Ao Sr. João Batista Gonzaga, exemplo admirável de dedicação filial” (LIRA, 1978, p. 5).

Segundo a mesma entrevista, realizada em 2006, Joãozinho procurou Mariza Lira para que ela escrevesse a história de Chiquinha Gonzaga e os dois tiveram muitos encontros durante os quais ele lhe contava os causos e ela anotava tudo. Fora as conversas, Lira teve também acesso ao acervo que Joãozinho compilara e organizara ao longo dos últimos anos de vida de sua companheira, com a supervisão dela. O chamado Acervo Chiquinha Gonzaga esteve, após a morte da maestrina, sob cuidado da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, da qual Gonzaga foi uma fundadora, e desde 2005 foi transferido para a guarda do Instituto Moreira Salles.

O livro de Mariza Lira contém 27 capítulos, com prefácio e posfácio escritos pela poetisa Leonor Posada (1893 – 1960), e conta com diversas fotos e partituras ao longo do texto para complementá-lo. A narrativa não é completamente linear, possuindo alguns saltos cronológicos durante os capítulos, os quais, apesar de existir alguma preocupação com a linearidade, são divididos muito mais por temas do que por ordem de acontecimentos. Um recurso interessante utilizado por Lira é que a partir de pouco mais da metade do livro (mais especificamente do 21º capítulo, denominado *Ressonâncias*), a autora passa a introduzir textos a respeito de Gonzaga escritos por outras figuras, trazendo assim outras vozes para a biografia. Para Del Priore, a escrita biográfica é construída por “movimentos encadeados e uma intriga codificada por fatos reais, interpretados” (2009, p.11). Nesse processo de interpretação, portanto, a voz do outro pode ajudar a compor o relato.

O já citado capítulo 21, *Ressonâncias*, por exemplo, trata-se de um texto de Viriato Corrêa publicado originalmente no *Jornal do Brasil*. O capítulo 22, *Harpejos*, é composto por um texto de Luis Palmerim do jornal *O Globo*. E assim seguem os capítulos finais, alternando a narrativa de Mariza Lira com essa multiplicidade de outras vozes, criando uma espécie de colagem polifônica. Até se encerrar com o posfácio, composto pela transcrição de uma palestra de Leonor Posada. Uma estratégia de escrita bastante singular, que traz para o texto outras perspectivas e o dota de um tom mais íntimo ao trazer as experiências que outros autores tiveram com a maestrina, o que contrasta com o tom mais impessoal com que Lira procura conduzir sua parte da narrativa.

A obra acabou não tendo muita repercussão e permaneceu sem reedição por 40 anos. Apenas em 1978, após até mesmo a morte da autora, **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira ganhou sua segunda edição. Conforme a apresentação da segunda edição,

“A Funarte – através do INM – que está fazendo com que todos os livros raros sobre a 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 heróica como a da grande maestrina fosse conhecida apenas dos *experts*” (1978, p. 7).

Nesta biografia, Lira tenta compor uma representação de Chiquinha como “uma das pioneiras do feminismo no Brasil” (LIRA, 1978, p. 15), como se pode ler no capítulo denominado “Prelúdios do feminismo”. Conforme a explicação da autora,

“Francisca Gonzaga, entregando-se aos seus pendores artísticos, 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 dos seus cabelos brancos, sorria vitoriosa às conquistas que suas irmãs de ideais iam realizando” (LIRA, 1978, p. 16).

Há na obra de Lira um esforço para traçar uma narrativa feminista, até mesmo pela decisão de ter prefácio e posfácio escritos também por uma mulher. E, como muitos textos escritos por mulheres e a respeito de mulheres, o prefácio de Leonor Posada se inicia justificando porque tal história vale a pena ser contada.

A historiadora Gerda Lerner, em seu livro **A criação da consciência feminista**, explica que a ideia de que mulheres “nascem inferiores, têm mente e intelecto mais fracos, estão mais sujeitas a emoções e tentações sexuais do que os homens e que precisam ser governadas por homens” (LERNER, 2022, p. 72) fez com que, ao realizar atividades intelectuais, as mulheres precisassem gastar tempo e energia desculpando-se e justificando o que estão fazendo. Principalmente quando, como no caso do livro de Lira, se trata de uma mulher narrando a vida de outra mulher. Partindo dessa visão, é preciso justificar porque uma história como essa merece ser escrita. Afinal, “para os homens, a autoridade era presumida, enquanto para as mulheres era totalmente negada” (LERNER, 2022, p. 72). A história de um homem certamente merece ser contada, mas a de uma mulher seria digna de um livro?

Assim, Leonor Posada inicia o livro de Mariza Lira com as seguintes palavras como justificativa:

“A vida de uma mulher... Valerá a pena descrevê-la? Trazer a lume anseios, sonhos, decepções? Prescrutar-lhe cuidadosamente o coração e gritar-lhe os afetos, os ímpetos de altruísmo e o muito recalçado de egoísmo pelo muito de amor que sentiu?

Não! Não vale a pena...

A vida das mulheres tem a mesma finalidade, o mesmo objetivo – O Amor! É o amor que as anima e vence. Por isso, vivem umas com mais explosão, mais ardência, egoísticas... Outras, tocadas de altruísmo, vencidas, abnegadas, estóicas até o sacrifício. Mas, no fundo, tão iguais...

Quando, porém, essa mulher foi artista, quando fez da sua alma o repositório das emoções da sua terra e da sua gente, então o escrever-lhe a vida é uma homenagem justa que se lhe presta.

Foi isso que pensei após a leitura do precioso manuscrito de Mariza sobre a vida fecunda e admirável de Chiquinha Gonzaga.

Quem, lendo ou ouvindo o nome da maestrina brasileira, não o conjuga imediatamente com a nossa música popular, tão cheia de sua alma encantadora e deslumbrada?

E quem, conhecendo, de leve, a evolução dessa música, não sente o quanto há nela de Chiquinha Gonzaga, que a libertou dos compassos estranhos, dando-lhe a brejeirice e as síncopas voluptuosas do nosso povo tropical? Todo o livro de Mariza Lira, lindamente dividido em capítulos sonoros, está cheio do entusiasmo são, da alegria encantadora de construir, do elevado grau de brasilidade dessa que foi nossa primeira maestrina.

Uma vida comum não vale a pena ler... Uma vida como a de Chiquinha Gonzaga é uma emoção e um orgulho para todo brasileiro.

O Brasil vive e se expande na voz e na inspiração de seu povo, que lhe traduz o arroubo e lhe demarca o destino.

E Chiquinha Gonzaga foi a sonoridade sem par desse povo.

Escrever-lhe a vida é reverenciá-la e, ao mesmo tempo, cultar o Brasil.

Valeu bem o trabalho de Mariza Lira: uma vida admirável numa não menos admirável biografia” (1978, p. 13 – 14).

Dessa forma, fica clara a visão da época: as mulheres comuns não merecem ter suas histórias contadas. Chiquinha Gonzaga, no entanto, como argumenta Posada, foi uma artista que dedicou sua vida a engrandecer a música brasileira, portanto ao escrever sua vida se está, na verdade, reverenciando e cultuando o Brasil. Essa foi a forma encontrada para justificar a existência de uma biografia sobre uma mulher.

Prosseguindo com as aspirações feministas do livro de Mariza Lira, é preciso ressaltar que a autora foi contemporânea e possivelmente amiga de Chiquinha Gonzaga, tendo vivido no mesmo contexto sociocultural e partilhado de experiências similares. Por isso, Lira, como uma mulher que escrevia sobre música, foi capaz de, ao contrário dos autores homens da época que publicaram pequenos textos a respeito da maestrina, compreender melhor como se dava a opressão feminina em tais contextos. Lira compreende, por exemplo, que a inicial rejeição que Gonzaga recebeu no meio teatral se deveu ao fato de a compositora ser do gênero feminino, e não a uma dúvida legítima a respeito de sua capacidade de compor.

No entanto, como coloca Leonor Posada no posfácio da obra, esse feminismo a que se refere Lira em seu livro, se trata “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” (1978, p. 141). Tanto para Lira quanto para Posada, parece haver um limite para um feminismo ser considerado legítimo. Apenas um feminismo que busque libertar a mulher pelo trabalho seria válido, quando se busca mudar e “perverter” os costumes já se ultrapassa o limite do aceitável.

O que diz muito mais sobre as duas autoras que se encontram discursando sobre Chiquinha do que à própria compositora, uma vez que sabemos que Gonzaga se colocou contra muitos costumes de sua época. Para sustentar essa imagem que Lira tenta criar, há um esforço para colocar Chiquinha Gonzaga como dona de uma conduta moral impecável, como se apenas assim ela merecesse ser vista como um exemplo e ter sua história contada. Há diversos trechos na obra voltados para afirmar que Gonzaga não recaía em vícios, era incorruptível, e tudo o que fazia era com o

objetivo máximo de dotar a música brasileira de alma e trazer glória ao Brasil. Os seguintes trechos são dois exemplos para essa assertiva:

“Para melhor compreender e interpretar o sentimento da alma popular, Chiquinha passou a conviver nos meios boêmios. A boemia de Chiquinha Gonzaga, porém, não a degrada nem a avilta. Ela não resvalou pela estrada do vício. Encontravam-na onde houvesse música” (LIRA, 1978, p. 32).

“Os invejosos do seu talento, os depeitados da sua popularidade, os inimigos gratuitos que a combateram confirmam as atitudes distintas e a abstinência completa de qualquer vício que viesse degradar o nome da artista” (LIRA, 1978, p. 69).

Segundo a narrativa de Lira, ela podia estar convivendo nos meios boêmios, mas fazia isso para compreender a alma popular dos brasileiros, e realizava tal proeza sem recair em vícios que pudessem degradá-la. A musicista obstinada podia até mesmo ser percebida como “[...] violenta por vezes. Mas os seus gestos imperiosos não se revestiam de grosseria [...]” (LIRA, 1978, p. 41). Tudo o que fazia, todas as vezes em que se viu obrigada a romper com os códigos da moral e dos bons costumes, foi em nome da Harmonia, para orgulhar e glorificar o Brasil, como coloca Posada (1978, p. 140) no posfácio da obra:

“Que dizer, então, dessa criatura encantadora, predestinada ao triunfo, poetisa do som e da luz, musicista por índole, mulher que se viu obrigada a romper com o Código social para ser a mensageira da Harmonia, a Compositora consagrada e brilhante, cujo nome é orgulho para o Brasil inteiro?”

Para conseguir manter esta imagem, Mariza Lira se esquivava de comentar fatos da vida pessoal de Gonzaga. Não há muito aprofundamento nesse tema nem são dadas muitas explicações. Após os capítulos iniciais a respeito da infância de Chiquinha Gonzaga e um breve capítulo sobre seu casamento, separação e aventura romântica passageira com João Batista de Carvalho (cujo nome sequer é mencionado, sendo referido apenas como "um jovem engenheiro"), a maior parte da narrativa passa a dar enfoque apenas a sua produção musical e vida profissional.

Nesse esteio, há também um grande esforço para representar Chiquinha Gonzaga como uma mãe exemplar, como é possível perceber nos trechos a seguir:

“(...) precisava lutar pelos seus pequeninos, dar pão às boquinhas queridas que a aguardavam ansiosas todas as tardes.” (LIRA, 1978, p. 31)

“Como mãe, foi de uma dedicação bem brasileira, não poupou sacrifícios para orientar os filhos e prepará-los para a vida. Recebeu, porém, o prêmio. Filhos

e netos tinham pela grande artista uma verdadeira adoração, principalmente o Joãozinho, que fez de sua vida uma veneração perene, intensa e viva.” (LIRA, 1978, p. 45)

“Dia e noite dava lições de piano aqui, ali e acolá, transformando-se depois, em casa, em Mãe de família amantíssima e exemplar.” (POSADA in LIRA, 1978, p. 142)

Sabemos que ela não criou a maior parte de seus filhos, mas, seguindo a lógica moralizante de Lira, uma mulher cujas realizações “honram e glorificam a Mulher Brasileira” (LIRA, 1978, p. 59) não poderia ser representada como alguém que abandonou os filhos. Assim, a narrativa de Mariza Lira a representa como uma mãe dedicada que cuidou muito bem de todos eles, apesar de o texto não dar praticamente nenhum detalhe sobre seus filhos.

Eles são simplesmente mencionados em certas partes da narrativa sem explicação alguma. Não se esclarece nem mesmo quantos filhos teve. João Gualberto, o mais velho, é brevemente mencionado no capítulo denominado “Contratempos” sem muitas explicações:

“Acompanhava-a um homenzinho – seu filho João Gualberto – de dez anos apenas, que animava o grupo com o seu cavaquinho a troco de dois mil réis no fim da noite” (LIRA, 1978, p. 31).

Fora este pequeno trecho, em geral a prole de Chiquinha só é referida como “os filhos”:

“Instalada num rés de chão da rua General Bruce, antiga rua da Aurora, em São Cristóvão, Chiquinha Gonzaga, com seus filhos ainda pequenos, fez-se professora de piano” (LIRA, 1978, p. 31).

“Era mãe e precisava sustentar os filhos” (LIRA, 1978, p. 31).

Joãozinho, o filho-amante, fiel companheiro de Gonzaga, simplesmente aparece na história sem explicação quando é mencionada uma viagem que a musicista realizou para Portugal:

“Ao terminar a missa, quando o filho de Chiquinha foi à sacristia entregar a chave do órgão, disse-lhe o pároco, grande musicista ‘-O’ menino João, diga à senhora sua mãe para não tocar mais o Trovador durante a missa. A emoção dominou-me a tal ponto que cheguei a perder o sentido das preces e tardei em dar comunhão aos fiéis!” (LIRA, 1978, p. 75).

Neste trecho ele é referido como seu filho, que havia acompanhado a mãe durante a viagem. Afinal, a biografia foi encomendada por Joãozinho, então é compreensível que haja um interesse da parte dele em ser representado unicamente como um filho dedicado, sem nenhuma menção à parcela romântica e sexual da relação que os dois mantinham. Até mesmo por questões legais, para garantir que ele continuasse sendo percebido legalmente como filho da compositora e pudesse assim continuar usufruindo de seus direitos como seu herdeiro. Por isso, uma vez que foi ele quem tanto narrou os fatos a Mariza Lira quanto organizou e categorizou o material que a autora consultou para escrever a biografia, deve ter tomado o cuidado de não incluir nada que pudesse trazer pistas sobre essa parte de sua relação com Gonzaga.

Outro ponto sobre esta biografia é que nela a origem negra da compositora é completamente ignorada, enquanto há uma exaltação da origem branca. Há na narrativa um completo afastamento em relação à classe e raça da biografada, como se ela fosse alguém de fora que, ao observar e conviver com o povo, foi capaz de traduzir a “alma brasileira” através de suas composições. Quando se fala sobre “os negros” ao longo da narrativa, por exemplo, está subentendido que Chiquinha não está incluída nesta categoria:

“Não se conformava com a tradição que nos deixara a nobreza franzina dos tempos imperiais, de que a nossa música era dos negros” (LIRA, 1978, p. 54).

“Inspirando-se no ritmo estranho dos negros, nos seus passos coreográficos originais, na alegria ruidosa, Chiquinha pôde compor o famoso: O’ Abre Alas!” (LIRA, 1978, p. 67).

Em outros trabalhos de Mariza Lira, quando a autora disserta sobre o músico Joaquim Callado enfatiza bastante o quanto sua raça “mestiça” influencia em suas composições e em sua habilidade com a música (MORAES, 2006, p. 32). No entanto, o mesmo não ocorre quando ela trata de Chiquinha Gonzaga, que tem sua “mestiçagem” completamente ignorada e apenas sua ascendência branca exaltada. Apenas pelas fotos presentes no livro é possível perceber a origem negra da mãe de Chiquinha, porque através do texto não há nenhuma menção. Ao falar sobre a origem familiar da maestrina, é dito apenas que:

“Trazia no sangue uma das melhores origens brasileiras. Cantava-lhe na alma o lirismo glorioso do inconfidente Tomaz Antônio Gonzaga e acentuava-lhe o caráter a intrepidez heróica dos Lima e Silva, glorificada pela figura de Caxias.

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” (LIRA, 1978, p. 19).

Não há quase nenhuma informação sobre a mãe da maestrina além de seu nome. De fato, praticamente não são mencionadas as relações que Chiquinha manteve com outras mulheres. Mesmo sua mãe e suas filhas mal aparecem. A narrativa passa a impressão de que ela esteve sempre cercada de homens. Uma das únicas mulheres além de Chiquinha Gonzaga a ser mencionada no texto é Nair de Teffé, por ter executado em uma *soirée* no Palácio do Catete o maxixe conhecido como “Corta-jaca”, composição de Gonzaga:

“A primeira dama do país, a Exma. Sra. D. Nair de Teffé Hermes da Fonseca, época do então Presidente da República, espírito superior, muito acima da vulgaridade mesquinha dos ataques e dos comentários malévolos, havia assegurado o triunfo da música popular, que o esnobismo mandava fosse relegada. Nas festas e reuniões aristocráticas só tinha ingresso a música estrangeira ou a nacional sem características brasileiras.

Deve-se a Nair de Teffé, a brilhante caricaturista – Rian – inteligência invulgar, espírito independente e de rara compreensão artística, a inclusão no programa da recepção palaciana de um número puramente nacional” (LIRA, 1978, p. 97).

E mesmo que neste trecho haja também uma exaltação de Nair de Teffé como um “espírito superior”, essa menção não é nem mesmo sobre uma relação direta entre as duas mulheres. Ambas parecem estar imersas isoladamente no mundo dos homens.

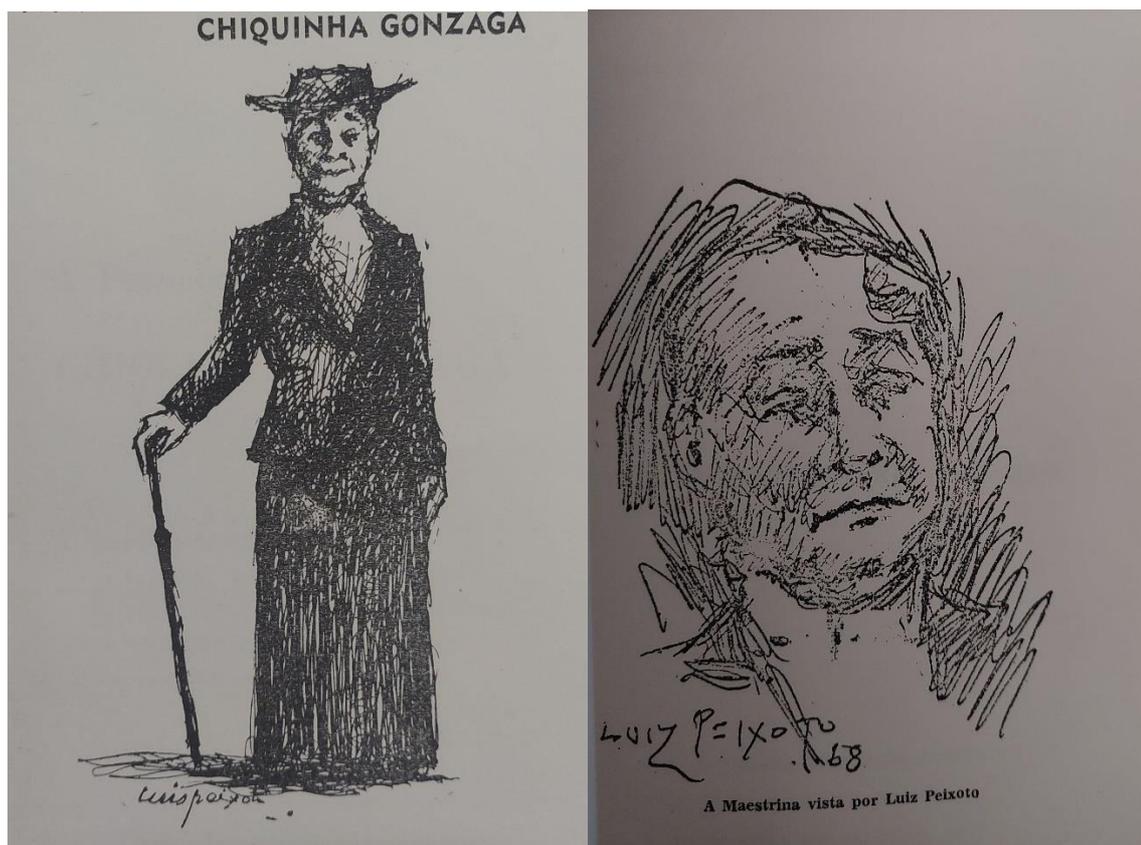
2.1.2 Chiquinha Gonzaga por Geysa Boscoli

A segunda biografia sobre a compositora é denominada **A pioneira Chiquinha Gonzaga**, e foi escrita por Geysa Gonzaga de Boscoli (1907 – 1978). Das obras escritas sobre Gonzaga analisadas nesta dissertação, esta é a única a ser escrita por um homem. Parece que em sua maioria quem mais se interessa por escrever a respeito da vida de nossa maestrina são mulheres, mas Geysa Boscoli tem uma conexão singular que o leva a se interessar por escrever essa narrativa: é sobrinho-neto de Chiquinha Gonzaga.

Formado pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro em 1927, o autor desta biografia na verdade trabalhou majoritariamente como teatrólogo, compositor e jornalista. De acordo com a Enciclopédia da Música Brasileira (1998, p. 106-107), Boscoli foi revisor no Jornal do Comércio e repórter no jornal O Imparcial, além de ter trabalhado como autor, produtor e compositor de diversas peças de teatro musical. Em 1948 fundou junto com seu irmão o primeiro teatro de bolso em Copacabana, o Teatro Jardel, levando assim o teatro para outras partes da cidade do Rio de Janeiro. Também foi por seis anos presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Ou seja, Boscoli não só é sobrinho-neto de Gonzaga, como também, assim como ela, trabalhou com teatro musical e fez parte da sociedade que ela ajudou a fundar.

A obra **A pioneira Chiquinha Gonzaga**, publicada por Boscoli em edição particular, contém um prólogo e 10 capítulos e tem como base a convivência que o autor teve com Chiquinha por fazer parte de sua família, além do acervo que à época estava sob tutela da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, instituição da qual Boscoli estava ocupando a direção. O livro que foi utilizado para esta análise não possui indicação de data, mas Rafael do Nascimento Cesar (2015, p. 52) afirma em sua dissertação que foi publicado em 1971. Este livro também não conta com tantas fotos e partituras quanto o livro de Mariza Lira, mas entre as poucas imagens que contém apresenta duas caricaturas da maestrina feitas por Luiz Peixoto (1889 – 1973), letrista, teatrólogo e caricaturista que trabalhou com Chiquinha Gonzaga na burleta **Forrobodó**, um de seus maiores sucessos, as quais não aparecem na obra anterior:

Figuras 6 e 7 – Caricaturas de Chiquinha Gonzaga feitas por Luiz Peixoto



Fonte: A Pioneira Chiquinha Gonzaga, por Geysa Boscoli, Departamento Estadual de Imprensa – Governo do Estado do Rio Grande do Norte, s. d., p. 3 e 83.

Conforme coloca o próprio Boscoli no início do livro:

“Não tenho a pretensão de haver realizado uma obra à altura dos méritos da homenageada. Tudo quanto aqui ofereço não passa de UMA SIMPLES REPORTAGEM. Narrei o que vi e o que li. Conteí, também, o que ouvi da própria biografada, durante os dezessete anos em que convivemos, graças ao nosso parentesco muito próximo. Ela era irmã de meu avô materno” (BOSCOLI, s. d., p. 11).

Dessa forma, não há um grande esforço historiográfico por parte do autor, mas o parentesco próximo com Gonzaga permite que ele apresente em seu livro depoimentos pessoais como o apresentado a seguir:

“[...] Foi ela quem, juntamente com o meu saudoso irmão JARDEL, mais me incentivou para escrever para Teatro. E disse na noite da estréia:

- Ésse cartão de visita não podia ser melhor. Continui! Eu estou no fim, mas JARDEL e você devem continuar juntos!

Meses depois, no dia 11 de agosto, quando eu me formei em Direito, reclamando sua ausência na solenidade de formatura, CHIQUINHA justificou:

- Não fui porque sou contra! Você nunca será advogado, menino! Seu lugar é no Teatro!

Embora a previsão não tenha sido fiel, a verdade é que minha atividade como autor, como crítico, como diretor e empresário sempre foi muito mais intensa... A imprensa e a burocracia perderam para o Teatro...” (BOSCOLI, s. d., p. 163).

Também nesta biografia a ascendência negra de Chiquinha Gonzaga é ignorada. Boscoli também revela apenas o lado branco das origens familiares da compositora e ignora completamente sua linhagem materna negra. Quase nada é dito sobre Dona Rosa Maria, além de seu nome e sua proclamada vocação para o bem, ao mesmo tempo em que o Marechal José Basileu é amplamente elogiado por seus talentos e sua linhagem nobre. E a vida do casal é retratada como “um verdadeiro sonho de felicidade”:

“Estamos no bairro preferido pela aristocracia da Côrte. Na RUA DO PRÍNCIPE, atual RUA DO SENADOR POMPEU, visitamos o SOLAR DOS GONZAGA, então confiado à direção do TENENTE GONZAGA (que, mais tarde, viria ser MARECHAL JOSÉ BASILEO NEVES GONZAGA) e de sua espôsa Dona ROSA MARIA DE LIMA NEVES GONZAGA. Os dois, muito religiosos, calmos, amigos um do outro, viviam uma vida que era um verdadeiro sonho de felicidade. Ela, uma alma angélica nascida exclusivamente para o Bem. Êle, um militar ilustre, inteligente, culto, matemático eminente e latinista, uma sensibilidade, de temperamento artístico, amante que era de tôdas as coisas belas no campo da Pintura, da Música ou da Poesia. Era oficial-de-gabinete do MINISTRO LUZ ALVES DE LIMA E SILVA – o glorioso DUQUE DE CAXIAS – e, alguns anos mais tarde, Secretário do Comando – chefe das Fôrças Aliadas, na GUERRA DO PARAGUAI” (BOSCOLI, s. d., p. 17).

Há, portanto, uma idealização do relacionamento dos pais de Chiquinha, retratado como uma união exemplar. Na narrativa de Boscoli, a família da compositora é extremamente idealizada, uma vez que se trata da mesma família do autor, portanto existe um interesse em enaltecê-la. Ele a representa como uma família feliz e unida, que rompe as relações com Chiquinha apenas momentaneamente, por ela estar indo contra os códigos morais da época, mas que não hesita em fazer as pazes com ela quando percebe o seu grande valor.

Nesta narrativa, Rosa, como uma mãe e esposa exemplar, continuou apoiando a filha secretamente, mesmo sendo uma esposa obediente às ordens do marido. E José Basileu, apesar de ter rompido relações devido às ofensas que sua filha cometeu contra a sociedade, ainda a admirava sinceramente. Hoje temos a informação de que o pai de Chiquinha nunca se reconciliou com a filha, apenas sua mãe e seus irmãos retomaram o contato, mas o autor precisa manter a imagem da família feliz, unida e exemplar em sua narrativa, então passa por cima deste fato. Boscoli descreve da seguinte forma a pretensa reaproximação da família:

“Como sempre acontece, não poderia se eternizar a desavença entre CHIQUINHA GONZAGA e sua família, nascida com o seu regresso do Sul do País, abandonando definitivamente o marido que lhe haviam escolhido, agravada com o conhecimento de seu romance com o engenheiro e acirrada com a sua gloriosa campanha para a emancipação da mulher.

Apesar de grande amigo e sincero admirador da filha, seu pai, ocupante de cargo de maior responsabilidade e temeroso dos comentários sociais, teve que se mostrar cruel: a sociedade não podia ser ofendida! Sua mãe, entretanto, aquela tão meiga e bondosa Rosinha, embora obediente às ordens do esposo, sempre arranjou um jeito de se solidarizar com a filha naqueles momentos de aflição. Visitava-a às escondidas, levando-lhe sempre o apoio de uma palavra amiga, ou mesmo algumas moedas que conseguia, com rara habilidade, buscar no bolso do marido... Para que ninguém desconfiasse desse auxílio oculto (privilégio das Mães), seus irmãos JOSÉ CARLOS, JUCA, ROSINHA, JOANINHA e NICOLÃO TOLENTINO também foram bloqueados.

Passados anos, quando o nome de CHIQUINHA começou a se tornar popular e quando o valor de sua obra já era comentado no exterior, seu Pai, já Marechal de Campo, manifestou desejo de rever a filha querida que lhe ferira o coração. Ela, sabendo perdoar, e, mais que isso, reconhecendo que a atitude dos seus não era mais que um natural reflexo das erradas bases em que havia sido construída uma sociedade, não teve a menor dúvida em procurá-lo. Esse primeiro encontro, cheio de lágrimas, de beijos e abraços, teve como cenário o Quartel General, onde o Marechal tinha o seu Gabinete.

E a família toda, discretamente (como exigiam as convenções da época), se aproximou de CHIQUINHA, não daquela menina rebelde e voluntariosa que sabia onde tinha o nariz, mas da CHIQUINHA GONZAGA, a consagrada Compositora e Maestrina que começava a ser glória Nacional.

Pazes feitas com os Pais, irmãos e todos os parentes, CHIQUINHA, entretanto, negou-se a fazer vida social, fora do seu círculo de relações.

-Deus me livre dessa gente da alta!... Quero que eles continuem me combatendo, como sempre me combateram... Não quero andar nesse meio tão cheio de BRUZUNDANGAS!

Era assim que ela se referia à Sociedade que fora tão injusta e perversa com aquela menina-moça, numa hora em que a falta de solidariedade podia ter lhe sido fatal” (BOSCOLI, s. d., p. 161 – 162).

E Boscoli, assim como Lira, também compõe em sua obra a imagem de Chiquinha Gonzaga como uma pioneira do feminismo, como o título da obra (**A Pioneira Chiquinha Gonzaga**) já indica:

“Hoje, no ano de 1970, quando a mulher já conquistou, plena e merecidamente, o DIREITO DE IGUALDADE, não só indo à guerra, como aconteceu em Israel, mas disputando com o homem a primazia de chegar quanto antes à Lua, não há mais – principalmente depois de conhecida sua vida gloriosa – quem deixe de colocar o nome de CHIQUINHA GONZAGA na Galeria de Honra das maiores feministas do Brasil, porque, lutando contra tudo e contra todos, DURANTE MEIO SÉCULO DE INTENSA ATIVIDADE, além de se impor como figura ímpar, escreveu páginas de civismo e soube engrandecer a música popular brasileira” (BOSCOLI, s. d., p. 34).

Nas palavras do autor, Gonzaga foi “uma das mais fortes e reais precursoras do verdadeiro feminismo, no Brasil” (BOSCOLI, s. d., p. 31). O autor a cita como uma das “precursoras brasileiras” elegidas por Barros Vidal, e elenca todos os nomes e méritos de cada uma. Assim, outros nomes femininos são citados, inclusive Nair de Teffé, que depois será mencionada de novo a respeito do escândalo do “Corta Jaca”.

Mas ainda sem tratar das relações que se dão entre as mulheres. Todas essas mulheres parecem ainda estar presas na figura de pioneiras, cercadas apenas por homens, abrindo caminho solitariamente entre eles. Essa insistência narrativa na imagem de pioneira não só isola tais mulheres entre os homens, como se não convivessem com outras mulheres, como também parece isolá-las de sua própria época, nessa ideia de que estão “à frente de seu tempo”, o que ignora o contexto e os vínculos sociais, históricos e culturais que as permitiram ser quem foram.

Boscoli também segue a direção de Lira ao deixar claro que o feminismo de Chiquinha Gonzaga se tratava, de acordo com ele, de um feminismo superior, respeitoso, voltado para o ideal do trabalho e da arte, ao contrário do feminismo considerado menor, ilegítimo, aquele cujo objetivo seria acabar com a moral e os costumes:

“CHIQUINHA GONZAGA não se deixava atrair pela miragem que a muita gente cega. Seu ideal era a comunhão: era conjugar o Trabalho e a Arte. Seu feminismo, respeitoso, merecedor do maior acatamento, não era um feminismo que se apresentasse com a preocupação do uso de paletós masculinos, gravatas e colarinhos duros, ou penteados ‘à la homme’... Não; ela não queria muito; quase nada pretendia, mesmo. Desejava, tão somente, que a deixassem trabalhar... Trabalhar, simplesmente, pacatamente, anonimamente, sem comícios histéricos, sem ‘meetings’ nem discursivas inúteis...” (BOSCOLI, s. d., p. 31).

Assim, se percebe que nesta obra também há uma moralização da figura de Chiquinha Gonzaga, representada como uma figura honrada e gloriosa que foi responsável por engrandecer a música brasileira, e cujas ações contrárias à moral foram todas realizadas em nome da Arte. A separação de Chiquinha e Jacinto, por exemplo, é retratada como inevitável, uma vez que ele a estava impedindo de realizar sua grande missão, e por isso tal escândalo seria completamente justificável, apesar de mal visto pela sociedade da época. Boscoli conclui a saga dessa separação da seguinte forma:

“Procurou parentes, e entre êstes, o BARÃO DA GÁVEA, o VISCONDE DA PENHA, o BARÃO DE TOCANTINS... Procurou amigos... Tôdas, tôdas as portas lhe foram fechadas! E a palavra de ordem que a família e os amigos lhe davam, embora variando de forma, era uma só: -‘Volte!’

-‘Volte para junto de seu marido!’

-‘Seu lugar não é aqui!’

-‘Volte quanto antes!’

-‘A espôsa tem que ser obediente ao marido!’.

Olhos firmes nos filhos que a acompanhavam, entre perplexa e atônita, FRANCISCA HEDWIGES, voltando a ser CHIQUINHA GONZAGA, percebeu a voz do instinto que lhe falava à consciência e que a aconselhava responder à afronta recebida:

-Voltar? Nunca! Fica! Fica porque ÉS ARTISTA e tens uma grande missão a cumprir!” (BOSCOLI, s. d., p. 22 – 23).

Outra coisa sobre a obra em análise é que, diferente da de Mariza Lira, há um tom mais íntimo e um aprofundamento um pouco maior na vida pessoal da compositora. E Boscoli, ao contrário de Lira, cita os nomes dos filhos e descendentes de Francisca Gonzaga. Ao falar sobre o fim do caso que a musicista teve com João Batista de Carvalho, o que segundo o autor se deveu ao casal não aguentar lidar com os comentários maledicentes depois que retornaram ao Rio, Geysa Boscoli enumera os filhos que acompanhavam Gonzaga (sem, porém, elucidar a paternidade desses):

“Dominada pela inquietação, CHIQUINHA, resolveu, então, aniquilar o sonho de felicidade que, só então, conseguira construir, e, de surpresa (para ter coragem), sem se despedir de seu amado, certa manhã partiu com os seus cinco filhos pequenos – JOÃO GUALBERTO, MARIA DO PATROCÍNIO, HILÁRIO, ALICE e JOÃO BATISTA. Partiu para não voltar, embora soubesse que essa deliberação era o sacrifício de um amor verdadeiro. Disposta a enfrentar nova e pesada luta, veio para o RIO e instalou-se no andar térreo de uma modestíssima vivenda em SÃO CRISTOVÃO, na atual rua GENERAL BRUCE, antiga RUA AURORA” (BOSCOLI, s. d., p. 28).

Depois, ao tratar do falecimento e da herança da compositora, também enumera os seus descendentes e herdeiros:

“Por determinação própria, seu único herdeiro foi o seu filho inseparável, guarda fiel de toda sua obra – o JOÃOZINHO que na mesma hora distribuiu, em parcelas iguais, aos demais irmãos, ou sucessores, todo o direito autoral arrecadado ou por arrecadar. Com o seu falecimento ocorrido há poucos anos, os herdeiros de CHIQUINHA, únicos com autoridade, para diretamente ou através de seus procuradores, autorizarem a reedição de suas obras, são: ALICE GONZAGA DOS SANTOS, HILÁRIO GONZAGA DO AMARAL, VALQUÍRIA e YARA GONZAGA DO AMARAL, herdeiras de JOÃO GUALBERTO DO AMARAL; e GUIOMAR MANCEBO VASCONCELOS, HILDA MANCEBO BRAGA e RUTH MANCEBO DE MENDONÇA, herdeiras de MARIA DO PATROCÍNIO” (BOSCOLI, s. d., p. 120).

Como se pode perceber pelos trechos acima, Geysa Boscoli também apresenta Joãozinho como sendo filho biológico de Chiquinha Gonzaga, e não menciona a relação romântica e sexual que havia entre os dois. Mais especificamente, Boscoli o representa como o filho mais querido, companheiro inseparável, infinitamente dedicado à mãe:

“O método de trabalho de JOÃO BATISTA GONZAGA, o mais querido filho de CHIQUINHA, modelo de dedicação, seu permanente inseparável companheiro, chegava ao ponto de, numa época em que quase ninguém conhecia o valor do direito autoral, procurar cercar de todas as garantias legais a monumental obra da inspirada Compositora” (BOSCOLI, s. d., p. 87).

Neste contexto, percebe-se que a obra segue a linha da biografia que a precede, negando aspectos de sua sexualidade, de sua conduta e de sua linhagem negra.

2.1. 3 Chiquinha Gonzaga por Edinha Diniz

A terceira biografia escrita a respeito de Francisca Hedwiges Neves Gonzaga tem por título **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida, e foi escrita por Edna Maria Almeida Diniz, cujo nome é referido no livro apenas como Edinha Diniz. Conforme as informações que constam no site do Instituto Moreira Salles, Diniz é graduada em Ciências Sociais e pós-graduada em Ciências Humanas pela Universidade Federal da Bahia, e também trabalhou com cinema, desenvolvendo pesquisas e roteiros para

documentários. Por seu trabalho como roteirista, em 1977 mudou-se para o Rio de Janeiro por ter recebido a encomenda de um roteiro de documentário sobre Chiquinha Gonzaga. E foi ali que se iniciaram suas pesquisas sobre a compositora, que acabaram levando-a a publicar esta biografia alguns anos depois, em 1984, como Diniz (1999, p. 9) explica na introdução do livro:

Este trabalho começou ainda em 1977. Eu chegava de Salvador – onde deixei atividades de pesquisa e ensino em Sociologia na Universidade Federal da Bahia – e, a pedido de Angela Cozetti Pontual, elaborava um roteiro para um filme documentário sobre a vida de Chiquinha Gonzaga. Era a retomada com o cinema, velha paixão. Era também o começo de um longo trabalho, e eu ainda não sabia.

A obra de Edinha Diniz teve diversas reedições, alcançando um sucesso muito maior do que as duas antecessoras, e inclusive serviu como base para as obras posteriores. O livro é dividido em duas partes. A primeira parte trata da vida da compositora e a segunda parte trata de suas obras, em uma espécie de catálogo. A primeira parte conta com 20 capítulos ao longo dos quais esmiuça a vida de Chiquinha Gonzaga, e a segunda com 4, nos quais realiza um levantamento de suas obras, contendo um catálogo das músicas, um catálogo de peças teatrais, discografia e bibliografia. Conta também com um encarte no meio do livro contendo diversos documentos, entre partituras, ilustrações e fotografias.

No entanto, segundo Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2018, p. 260), na tese intitulada “**Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira**”, essa divisão em duas partes foi abandonada posteriormente e, a partir da edição de 2009, Diniz passou a dedicar apenas duas páginas para comentar as obras da compositora em um capítulo intitulado “Breve nota sobre a obra de Chiquinha Gonzaga”, e encaminhar outras fontes para consulta de quem desejar saber mais.

Voltando às edições anteriores a 2009, como é o caso da que foi utilizada para esta análise, fora as duas partes de que se compõe o livro, há uma introdução escrita também por Edinha Diniz e uma cronologia básica ligada à vida da maestrina, para situar o leitor nas datas importantes da história que será contada:

1840	- Tem início o Segundo Reinado.
1847	- Nasce a 17 de outubro.
1850	- Abolição do tráfico de escravos.
1858	- Compõe para a festa de Natal sua primeira música.
1863	- Casa-se com Jacinto Ribeiro do Amaral a 5 de novembro.
1864	- Início do conflito com o Paraguai. - Torna-se mãe. A 12 de julho nasce João Gualberto.
1865	- Jacinto freta o navio <i>São Paulo</i> ao governo. - Nasce sua filha Maria a 12 de novembro.
1866	- Embarca com o marido no navio <i>São Paulo</i> , que transporta uma parte do II Corpo do Exército para a guerra.
1869	- Já separada do marido é homenageada pelo compositor Callado.
1870	- Término da Guerra do Paraguai.
1871	- Lei do Ventre Livre.
1876	- A 24 de agosto nasce Alice, sua filha com João Batista de Carvalho.
1877	- Em fevereiro publica sua primeira composição, a polca <i>Atraente</i> . Em novembro, <i>Atraente</i> está na 15ª edição.
1879	- Começa a instrumentar, com autodidatismo.
1880	- Anuncia-se publicamente como professora de várias matérias. - Morre Callado, em março.
1883	- Tentativa frustrada de musicar libreto de Arthur Azevedo.
1885	- Estréia como maestrina a 17 de janeiro. - Lei dos Sexagenários.
1888	- Lei Áurea. É extinta a escravidão no Brasil.
1889	- Proclamação da República a 15 de novembro.
1890	- Torna-se avó. Nasce a primeira neta, Valquíria, a 22 de junho.
1891	- É votada a primeira Constituição Republicana. Eleição de Deodoro da Fonseca para presidente. - A 19 de agosto morre José Basileu, seu pai. - Com a renúncia de Deodoro, assume o poder em 23 de novembro o vice-presidente Floriano Peixoto.
1893	- Eclode a Revolta da Armada.
1896	- Morre Rosa, sua mãe. - Morre o maestro Carlos Gomes.
1899	- Carnaval. Compõe <i>Ó Abre Alas</i> . - Torna-se sócia do Clube Euterpe. Conhece João Batista.
1902	- Viaja pela primeira vez à Europa.
1904	- Segunda viagem à Europa.
1906	- Viaja pela terceira vez. Instala-se em Lisboa.
1909	- Retorna ao Brasil.
1911	- Inicia intensa atividade musicando peças teatrais para os espetáculos por sessões dos cine-teatros da Praça Tiradentes.
1912	- Estréia <i>Forrobodó</i> , seu maior sucesso teatral.
1913	- Deflagra campanha pela defesa do direito autoral de compositores e teatrólogos.
1914	- Seu tango <i>Corta-Jaca</i> penetra pioneiramente nos salões elegantes.
1917	- Participa da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
1919	- É encenada a peça de costumes regionais <i>Juriti</i> , o maior êxito no gênero.
1925	- Recebe homenagem consagradora da SBAT e manifestações de reconhecimento do país inteiro.
1933	- Seu filho João Gualberto morre em São Paulo. - Aos 85 anos de idade escreve a última partitura: <i>Maria</i> .
1934	- Sua filha Maria morre no Rio de Janeiro.
1935	- Morre no dia 28 de fevereiro, uma quinta-feira. - Sábado de carnaval, 2 de março, realiza-se o primeiro concurso oficial das escolas de samba.

Quadro 2: cronologia básica presente na biografia escrita por Edinha Diniz (1999).

Esta biografia foi construída com muita pesquisa documental, bem mais do que as anteriores, que foram construídas principalmente com base em relatos e experiências. Como conta a autora na introdução da obra, em 1977, quando iniciou as pesquisas que acabaram dando origem a este livro, a insatisfação com as informações presentes nas biografias anteriores a fez recorrer ao Acervo Chiquinha Gonzaga, que se encontrava conservado pela SBAT (o acervo, portanto, contribuiu na escrita de todas as três biografias). Mas Diniz não se restringiu a ele, consultou também a coleção de jornais da Biblioteca Nacional, além de diversas pessoas e arquivos tanto no Brasil quanto em Portugal, modalizando todo um novo conjunto de documentos para compor sua narrativa. Documentos estes que foram incorporados ao acervo quando este foi transferido para o Instituto Moreira Salles em 2005.

A narrativa é bastante linear, e há um nítido esforço em referir corretamente as fontes documentais utilizadas na pesquisa e citar todos os nomes e datas referentes aos acontecimentos, como que para aproximar a obra dos estudos históricos. Talvez por esse motivo, e por se tratar a autora desta biografia de uma socióloga, uma parte considerável do livro se dedica a contextualizar social e historicamente o pano de fundo da trajetória de sua protagonista. O capítulo VII, denominado “No tempo das confeitarias...”, por exemplo, é dedicado exclusivamente a contextualizar a vida urbana no Rio de Janeiro durante o período em que Chiquinha Gonzaga realizou seu ingresso profissional. O capítulo seguinte, “Como a música popular se fez mulata”, se dedica a tratar da incorporação de traços da cultura africana na música que se tocava no Brasil, criando gêneros musicais efetivamente brasileiros. Apenas no capítulo IX, “Uma polca atraente”, que discursa sobre as circunstâncias que levaram à composição do primeiro grande sucesso musical de Gonzaga, há um retorno à trajetória da musicista.

Muito provavelmente por ter sido produzida em momento posterior, com um cenário político e social já bem diferente, há no texto de Edinha Diniz a chance de olhar criticamente para as biografias anteriores e notar a atitude moral e cívica construída em torno de Chiquinha Gonzaga, como pode ser comprovado pelo trecho selecionado:

“Por isso, ao lhe dedicarem duas biografias (escritas pela folclorista e jornalista Mariza Lira em 1939, e pelo teatrólogo Geysa Bôscoli, seu sobrinho-

neto, em 1971), não esqueceram de moralizar a sua vida pessoal, mantendo assim uma condenação ao seu comportamento ousado” (DINIZ, 1999, p. 9)

Fica claro que a perspectiva dessa terceira biografia de Chiquinha Gonzaga não é torná-la uma personagem moral e civicamente perfeita, mas rever os traços de sua singularidade. A escrita de uma biografia, no entanto, não deve ser recebida como algo isento de tropos, ou, como enfatiza Hayden White em **Trópicos do Discurso** (1978), de desvios do sentido literal dos termos utilizados, que geram tanto figuras de linguagem quanto de pensamento. Sendo a biografia uma espécie de narrativa literária de caráter retrospectivo, temos a clareza de que a imaginação do biógrafo pode interferir no que vai sendo narrado de modo heterodiegético.

Diniz, usando de sua imaginação de biógrafa, compara a época que Gonzaga viveu à campanha posterior das “Diretas Já”:

“Elas [a história de Chiquinha Gonzaga e a história do Brasil] se cruzam em um dos momentos mais expressivos da nacionalidade: aquele em que se forja uma cultura brasileira e que é momento também da mais entusiasmada e ampla participação política de que o Brasil guarda memória – entusiasmo que o brasileiro só voltaria a manifestar cem anos depois, com a campanha Diretas Já, pelo restabelecimento da ordem democrática no país” (DINIZ, 1999, p. 10).

Como marca da diferença, essa comparação ajuda a compor relações sobre dois períodos diversos, reconhecendo ainda assim que toda biografia é apenas uma versão assinada, dotada de tropos, sobre uma realidade extinta. É também nesta terceira biografia que a relação de Chiquinha Gonzaga com João Batista não é escamoteada. No capítulo XIV, de título “Ainda atraente”, a autora revela a real origem daquele que ficou conhecido como o filho leal e dedicado da talentosa compositora, João Batista Gonzaga, tornando-se assim a primeira das obras sobre a maestrina a desvendar e narrar esta inusitada relação. Afinal, escrita numa época de mais liberdade, inclusive ao mesmo tempo dos movimentos em favor da anistia política no Brasil, a obra de Diniz serve também como uma revisão para as biografias anteriores. Por isso, Diniz pode em sua narrativa apresentar a biografada como uma mulher de vida sexual mais livre. Como bem coloca Gomes (2018, p. 262 – 263),

“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 amada pelos seus, 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.”

Dessa forma, tendo mais abertura para esmiuçar os relacionamentos vividos por sua biografada, Edinha Diniz, após apresentar, no início do capítulo, o que se sabia até o momento sobre o rapaz conhecido como Joãozinho, nos revela sua descoberta a respeito da forma como ele e Gonzaga se conheceram:

“Chiquinha Gonzaga e João Batista conheceram-se no Rio de Janeiro. Ele com 16 anos de idade, ela 52. Ainda em 1899.

Neste ano ela tornou-se sócia honorária – por proposta-convite do presidente José Vasco Ramalho Ortigão – do Clube Euterpe (antigo Estudantina), funcionando na Rua do Teatro n.º 33 – sobrado. O clube agrupava rapazes interessados em música, organizava concertos e *soirées* lítero-musicais e ainda oferecia cursos para diversos instrumentos.

Entre os jovens frequentadores aquele chamou a atenção da maestrina. João Batista Fernandes Lage, este seu verdadeiro nome, era português de nascimento e chegara ainda rapazinho ao Rio de Janeiro onde tinha um irmão mais velho, Francisco Fernandes Lage, estabelecido no comércio como alfaiate de uniformes militares com loja à Rua Larga n.º 7 (atual Rua Marechal Floriano). Músico, amador embora, é apresentado com uma valsa da compositora onde recebe o tratamento de colega.

Logo depois, na qualidade de diretor de harmonia do clube, é colocado à disposição da maestrina, já assumindo a direção dos concertos, para juntos organizarem um grande concerto a se realizar meses depois” (DINIZ, 1999, p. 151 – 152).

Após alguns parágrafos reforçando os méritos físicos da compositora e a atração que ela ainda era capaz de exercer aos 52 anos, como uma “mulher transbordante de sensualidade” (DINIZ, 1999, p. 153), Edinha Diniz continua o relato do envolvimento dos dois amantes:

“Sutilmente, ela agora o presenteia com um fado português intitulado *Desejos*, com versos de Esculápio, pseudônimo do poeta português Eduardo Fernandes. Trata-se de canção de um romantismo semi-erótico bastante sugestivo.

O passo seguinte foi dado por João Batista ao oferecer-lhe uma foto.

Chiquinha se envolve cautelosa mas decididamente. Tivera antes relações amorosas fortuitas mas sempre mantendo sua vida pessoal resguardada. [...]

Verdade que só amara mesmo João Batista Carvalho. Se resolveu abandoná-lo foi porque seu amor-próprio era mais forte que o amor por ele. Seu orgulho pessoal jamais permitira humilhações. [...]

E agora, esse rapaz... João Batista. Coincidência... O mesmo nome. E a veneração. Também João como seu filho, o Gualberto. Este sim, companheiro de todas as lutas e amor extremado.

Nos primeiros meses João Batista e João Gualberto se conhecem e tornam-se amigos, ligados que são pela paixão musical.

E assim, em Portugal, dois anos depois, Chiquinha e Joãozinho já se apresentavam como mãe e filho. A relação é inteiramente assumida quando regressam ao Brasil, passam a viver juntos e enfrentam a sociedade. Se a moral da época não era capaz de compreendê-la, a maturidade lhe assegurava um álibi perfeito. O mascaramento da situação através da maternidade era uma saída perfeitamente aceitável aos padrões da moralidade pública reinante. Atendia a uma exigência das normas sociais e preservava a sua vida íntima, se não da curiosidade, ao menos da desaprovação. Este, como de resto todos os outros obstáculos, Chiquinha transpunha com serenidade.

Viveram realmente felizes, até que a morte – dela – os separou” (DINIZ, 1999, p. 153).

Também nesta obra vem à tona sua ascendência negra, ignorada até então. Diniz apresenta o registro de batismo da compositora, revelando o fato de que Rosa, sua mãe, era negra livre, pobre e solteira. Em entrevista a Wandrei Braga (2005, s. p.), a autora relatou como se deu a descoberta desse fato:

“[...] O que se sabia do nascimento de Chiquinha era o que estava consagrado a partir das duas biografias publicadas: aristocrata, filha de um marechal de campo do Império, de linhagem nobre. Ao me deparar com o registro no livro de batismo referente ao ano de 1847, em pé na sacristia, tive uma das mais fortes sensações já experimentadas em minha vida. Não pude acreditar! A história era outra, a verdade era outra, a origem era outra. Confesso que minha confiança com relação à História ficou para sempre abalada. [...] Foi a partir daí que pensei em livro; resolvi trabalhar no sentido de fazer uma revisão histórica. O seu nascimento humilde, a origem da mãe, tudo isso passava a fazer sentido e tornava sua história mais coerente. Agora era possível compreender sua música, sua luta pelas causas populares, sua personalidade. A partir daquele momento achei que valia a pena contar aquela história.”

No entanto, apesar de a biografia escrita por Diniz ser a primeira a apresentar a origem negra da compositora, não há um grande aprofundamento desta discussão. É como se a biografada seguisse sendo representada como uma mulher branca, apenas com a adição de uma curiosidade sobre sua origem (um dado, inclusive, que

nem é muito enfatizado e pode acabar passando batido em uma leitura não tão atenta). A família paterna de Chiquinha Gonzaga continua a receber maior foco na narrativa, apesar de, como coloca a própria Edinha Diniz, a família de José Basileu ter levado décadas para aceitar sua união com Rosa, o que leva a considerar que existe a possibilidade de Chiquinha ter tido um contato muito maior com sua família materna, ao menos no início de sua vida.

Neste esteio, não apenas a relação com Rosa não é muito aprofundada, como também nesta biografia há um foco muito maior nas relações de Chiquinha Gonzaga com os homens do que com outras mulheres. Apesar de ter tido acesso a tantos documentos, que poderiam revelar mais sobre tais relações, a autora ainda assim segue representando a maestrina como uma mulher que estava majoritariamente cercada por homens, com um foco narrativo muito maior nestas interações.

Mesmo com esse foco maior nas relações com os homens, certas relações com outras mulheres têm uma breve aparição na obra de Diniz, como a relação da maestrina com suas filhas, por exemplo. Ao contrário das demais biografias, a biografia escrita por Edinha Diniz apresenta uma visão diferenciada sobre o relacionamento da compositora com sua prole. Nesta obra é abordado o fato de que Gonzaga criou apenas seu filho mais velho (os demais, segundo a autora, foram educados longe para não serem contaminados pelo exemplo libertino da mãe), além de tratar também do fato de que, quando procurada pelas filhas Alice e Maria depois da viuvez destas, se recusou a acolhê-las em sua casa, alegando que precisava de silêncio e sossego para trabalhar.

A filha Alice, segundo Diniz, teria aceitado e ido morar na casa de uma tia paterna, mas se mantido consideravelmente próxima à mãe. Nas palavras de Diniz, Alice “visitava-a, levava-lhe mimos e conforma-se em não poder desfrutar mais de sua companhia” (DINIZ, 1999, p. 227). Já Maria, segundo Diniz, se ressentia muito da mãe e nunca a perdoou. Hilário, conforme a autora, trabalhava como sapateiro e vivia mais afastado, já que “julgava-se humilde diante da mãe ilustre” (DINIZ, 1999, p. 226). João Gualberto, como se poderia esperar, por ser o único a ter sido criado pela mãe, mantinha contato frequente com ela, apesar de morar em São Paulo. É preciso ressaltar que a pesquisadora conversou com os descendentes vivos de Chiquinha Gonzaga para escrever esta obra, portanto deve ter tido acesso a estas informações durante essas conversas. Assim, esta obra foi também a primeira não só a afastar

Gonzaga da figura da mãe ideal como a trazer mais informações sobre cada um de seus filhos.

No mais, em consonância com as demais biografias, no livro escrito por Diniz a compositora Chiquinha Gonzaga segue sendo representada como aquela que conseguiu traduzir a musicalidade brasileira, nacionalizando a música popular com muito talento. E continua sendo referida como pioneira. Não mais relacionada ao feminismo, talvez porque Diniz compreendesse um pouco melhor o peso e o significado de tal palavra, mas ainda sendo vista como alguém a frente de seu tempo, e uma pioneira em suas lutas e conquistas:

“É o relato da vida de uma mulher incomum, audaciosa, pioneira, talentosa e com uma enorme determinação de vontade. A antecipação com que usou a liberdade pessoal faz dela a primeira grande personagem histórica 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).

2.1.4 Chiquinha Gonzaga por Dalva Lazoni

A obra **Chiquinha Gonzaga**: *sofri e chorei, tive muito amor* foi escrita por Dalva Lazoni de Moraes (1945 – 2016) e publicada no ano de 1999. A autora, Dalva Lazoni, além de escritora trabalhou também como advogada, professora e política, tendo sido a primeira mulher a se tornar vereadora do município de Duque de Caxias (RJ). Seu livro sobre Chiquinha Gonzaga foi encomendado para um projeto em comemoração aos cento e cinquenta anos do nascimento da compositora, e teve como base as três biografias já analisadas, além das músicas compostas por Chiquinha Gonzaga, como explica Lazoni (1999, p. 8) na introdução de seu livro:

“Um certo dia, João de Aquino sugeriu que fizéssemos um projeto, que incluía a produção de um *compact disc* e de um romance sobre a autora de ‘Ó abre alas’, pois dali a dois anos e meio seriam comemorados os cento e cinquenta anos do nascimento de Chiquinha. Fascinada pela idéia, iniciei a pesquisa quando João presenteou-se com três livros e alguns discos contendo a obra da maestrina. As biografias, escritas por Mariza Lira, Geysa Boscoli (sobrinha de Chiquinha) e Edinha Diniz foram o ponto de partida, revelando-me uma das mais expressivas figuras do século XIX. E eu acabei apaixonada pela história desta incrível mulher”.

Este foi o livro que serviu como a principal base para a minissérie televisiva de 1999 sobre Chiquinha Gonzaga produzida pela Rede Globo. Dalva Lazoni, ansiosa para ver seu trabalho na televisão, cedeu para a emissora os direitos de sua obra, abrindo mão de qualquer remuneração, e exigiu no contrato apenas que recebesse os devidos créditos. No entanto, quando a minissérie começou a ser exibida, nem seu nome nem o nome de sua obra foram mencionados nas legendas finais. A autora, indignada, procurou a Rede Globo e conseguiu que seu nome e o nome do livro passassem a ser exibidos a partir do 20º capítulo (de 38 episódios no total), além de um documento da emissora comprometendo-se a sempre citar sua obra como inspiradora da série em eventuais reprises e versões internacionais.

Mas isto também não foi cumprido: nem na reprise de 2010 nem nas exibições em Portugal, França, Japão e Angola foram mencionados os créditos a Dalva Lazoni. Ela entrou então com uma ação judicial contra a Rede Globo, mas acabou morrendo dois anos antes da sentença sair em 2018, condenando a emissora a pagar aos herdeiros 150 mil reais de indenização por danos morais e a inserir os créditos em todos os capítulos da minissérie (cf. CASTRO, 2018). Ou seja, de forma bastante representativa, em uma obra sobre a vida de Chiquinha Gonzaga, que foi uma liderança na luta pelos direitos autorais, Dalva Lazoni, muitas décadas após a morte da maetrina, ainda teve que lutar para que seus direitos como autora fossem respeitados, e morreu sem mesmo poder acompanhar o resultado desse processo.

A obra de Lazoni é frequentemente referida também como uma biografia. No entanto, trata-se, na verdade, de um romance histórico porque existe uma ação romanesca se entrelaçando aos fatos passados, com várias células narrativas simultâneas, presas a um tempo histórico preciso. Os cenários, datas e fatos são em sua maioria constatáveis, mas as personagens dialogam entre si, em situações recriadas com liberdade pela escritora. Há nesta obra, portanto, uma carga ficcional muito maior do que nas anteriores. Nas palavras de Lazoni (1999, p. 11):

“Resolvi não apenas recriar cenários e diálogos, mas decidi entrar e participar da história, como se eu tivesse vivido aqueles momentos. Fiz questão de narrar os acontecimentos sem me distanciar da verdade. E o resultado está aí, não sei se uma biografia romanceada ou se o romance de uma existência. Sei apenas que a vida de Chiquinha Gonzaga, se dividida em partes, daria vários romances”.

O livro é composto de uma introdução, denominada “A História da História”, em que a autora disserta sobre a escrita do livro, e de 40 capítulos, com um anexo e referências ao final. O final de cada capítulo sempre contém no mínimo um documento relacionado com a narrativa, seja fotografia, partitura, ilustração etc. O título da obra, “sofri e chorei, tive muito amor” (que já indica a grande carga de drama e romance que estará presente no livro), foi retirado do seguinte trecho da carta-testamento que a maestrina escreveu em 1920:

“O meu caixão será posto no carro pelos meus filhos, ou algum dos meus irmãos que queiram fazer essa caridade – no cemitério – os irmãos que me carreguem para a última morada – onde, na cova rasa, ponham uma cruz, com esse emblema – *Sofri, e chorei* – 4º) em vez de Missa dêem esse dinheiro em uma Igreja Pobre, aos Pobres.

Tive muito amor a todos os meus, e os levo a todos no coração, e que peçam por mim a Deus, e o perdão d’Ele por me terem feito tantas injustiças.” (GONZAGA *apud* DINIZ, 1999, p. 226).

Não por acaso, a primeira cena da obra contém a presença física de um baú na espacialidade da narrativa. A história, cuja narradora é Mariana, uma neta de Chiquinha (filha de João Gualberto), inicia-se quando a avó se propõe a abrir seu baú secreto e a partir dos objetos presentes nele contar à neta a história de sua vida. Ao abri-lo, faz a seguinte consideração sobre o baú:

“[...] O que guardei nele sempre fez parte de mim, de você, de seu pai, do nosso país... sempre! Ouviu bem? Fotos, cartas, partituras, documentos, bandeiras, bordados com diagramas, bugigangas (como diria Policarpo Quaresma) que, tenha certeza, pertencem ao deslumbrante mundo da mulher que fui e que sou, mesmo velha... Eu não gostaria de deixar tudo isto abandonado. Guardei também uma rosa seca, despetalada, sem viço e sem cor, que recebi de um admirador especial [Carlos Gomes?]. E, também, um dedal amassado que... melhor esquecer isso! E o funil de fazer lingüiça?... não é uma metáfora de palavras jogadas fora, não! Guardo, ainda, uma lamparina de azeite, que iluminou muitas leituras; um bico de criança (de algum dos meus filhos); um quepe de certo soldado... certidões de nascimento e de óbito; mapas; cartuchos servidos que não me deixam entender a insensatez da guerra... Guardei beijos apaixonados; guardei sabores deliciosos; escondi nele os meus defeitos e preservei as minhas virtudes. Meu baú é como um diário com todas as suas páginas cheias de lembranças e experiências acumuladas. Guardo as palavras dos meus amigos; os ensinamentos dos meus mestres; a fé nos homens e no mistério insondável do eterno. Guardo um terço bento que trouxe de Lurdes e uma hóstia sacramentada pelo papa Pio X, o mesmo que excomungou os músicos do maxixe. Guardo as brigas, as injustiças e as palavras não honradas. Guardo teu passado e teu futuro; tudo e todas as coisas que existem e as que não existem também. Por isso deve ser enterrado comigo e, por isso, nunca jamais você nem mais ninguém voltará a ver o seu conteúdo” (LAZARONI, 1999, p. 18 – 19).

Existem muitas obras⁶ que associam os dois termos “baú” e “memórias”, ainda que não exista uma correlação lexical entre eles. Há, de fato, uma cristalização dessa estrutura em vista da percepção semântica sobre o baú como um lugar ou receptáculo de itens do passado. O fato é que a ideia de baú, móvel para guardar o que não está em uso, e de memória, depósito de experiências significativas, se associam por contiguidade na percepção popular.

Aleida Assmann ao tratar das caixas mnemônicas na obra **Espaços de recordação** (2011) também traz à tona a ideia de memória como arca ou baú:

“A palavra thesaurus, ‘(arca do) tesouro’, é ambígua; refere-se tanto ao conteúdo quanto ao recipiente. No caso do saco de dinheiro, há uma clara discrepância entre o valor do recipiente e o do conteúdo; quando o conteúdo é sagrado, no entanto, também o invólucro se torna mais valioso. Isso se aplica de modo especial ao escrínio (scrinum), no qual se guardam um aparelho litúrgico valioso, escrituras sagradas, livros e relíquias. Aqui o conceito central, no entanto, é o de ‘arca’. Como ‘arca’ se entende uma caixa de madeira na qual se transportam objetos de valor. Como essas arcas, via de regra, continham livros, também podiam ser vistas como bibliotecas móveis. Antes de se instalarem bibliotecas maiores nos mosteiros, essas caixas de livros eram ‘bibliotecas in nuce’. Pelo nexa estreito entre livro e caixa, a arca tornou-se a metáfora-chave da memória. Hugo, cuja arte mnemônica se firma sob o signo da leitura monástica, concebe a memória como um recipiente para o saber que se deve coligir e preservar. O saber concebível como nexa e passível de memorização denomina-se sabedoria, e o coração, enquanto sede da memória, é a arca dessa sabedoria. João de Salisbury descreveu a memória como ‘um tipo de armário espiritual para guardar livros, um refúgio seguro e confiável para as percepções’ (ASSMANN, 2011, p. 128).

De fato, a cena inicial de Lazaroni não é destituída de significado e serve o baú como “metáfora-chave da memória” e também como um objeto representativo do que está por vir no romance.

E, como se trata de um romance histórico, há na obra diversas cenas que são fruto da imaginação da autora. Tais cenas possuem espaço e tempo histórico específicos, além de personagens que comprovadamente existiram. Ou seja, são cenas que poderiam ter acontecido, mas não há comprovação alguma de que tenham acontecido de fato. Como, por exemplo, a cena em que o compositor Ernesto Nazareth (1863 – 1934) interage com o grupo de choro de que Gonzaga participava. Por mais

⁶ Exemplos: “Baú de ossos: memórias”, de Pedro Nava; “Baú da Memória Crônicas do Colégio”, de Vera Maria Tiet; “Vasculhando o Baú da Memória”, de Paulo Felipe Agostinho; “Baú de Memórias”, de Fábio Miranda Rodrigues; “Baú de Memórias”, de Maria Dalva Junqueira Guimarães etc.

que os dois sejam frequentemente comparados, não há evidência alguma que Gonzaga e Nazareth tenham tido algum contato, embora fossem contemporâneos e residissem na mesma cidade, como afirma Verzoni (2011). Os dois dedicaram algumas composições suas a outros músicos da época, mas nunca um ao outro. Poderiam ter interagido, mas não há documento algum que comprove tal contato. No romance, no entanto, tudo é possível:

“Numa noite quente do verão carioca de 1877, Ernesto Nazareth também lançou seu desafio:

– *Acabei de compor uma polca, especial para serenata, e quero ver se os chorões me acompanham!*

[...] A expectativa criada girava em torno do fato de Nazareth ter incluído no desafio o flautista Callado. O povo delirava e os gritos, acompanhados com as palmas, eram sempre alternados com assobios estridentes.

Aí, então, Ernesto Nazareth deu os primeiros acordes da polca, até então, inédita, ‘Apanhei-te cavaquinho!’.

[...] O povo se dividiu; os boêmios também. E Nazareth tocou com tanto entusiasmo, que levou os presentes ao delírio. Foram mais de duas horas executando a mesma polca ‘Apanhei-te cavaquinho!’. A essa altura Callado já tocava junto e Chiquinha... também.

Viriato cochichou ao ouvido de Callado:

– *Que interessante! Nazareth que vem de gente humilde, nascido e criado no morro carioca, é um clássico. Chiquinha Gonzaga que, ao contrário, descende de família de militares ilustres, faz músicas populares.*

Callado ouviu o comentário, passou a mão pela barba por fazer, segurou o queixo e observou melhor os dois músicos.

– *Você tem razão! Nazareth faz música para ser escutada, ao passo que Chiquinha faz música para ser cantada e dançada.*

– *Dizem até que ele se sente humilhado quando alguém dança enquanto está tocando.*

– *Isso é porque ele quer ser escutado e não dançado.*

No dia seguinte, no mesmo lugar e na mesma hora, Viriato trazia uma nova composição, em desafio a Nazareth, com o título de ‘Caiu, não disse?’.

O povo, nos dias em que se sucederam os desafios, resolveu não tomar partido. Todo mundo entendeu que aquela era uma guerra santa, entre deuses da música. E o povo foi sábio.

Nazareth não se fez de rogado, trazendo alguns dias depois sua tréplica, mas, não sem antes apresentar um discurso, que terminou com elogios a Callado e aos integrantes do conjunto.

– *Quero, para terminar, dizer que aqui ninguém é ‘decaído!’... – aplausos e gritos dos populares. – ...E que não desafio mais o Callado, porque seus músicos são os melhores improvisadores do mundo... – mais aplausos ainda. Para encerrar meu desafio, trouxe a polca ‘Não caio noutra!’.*

A festa varou a madrugada. E foi a última vez que se viu Ernesto Nazareth participar de uma festa popular daquelas” (LAZARONI, 1999, p. 246 – 247).

Há até mesmo uma cena em que Chiquinha Gonzaga conversa com a princesa Isabel a respeito da Lei Áurea, dizendo a ela que a lei está incompleta por não tratar do destino dos escravizados. Essa cena evidentemente não possui respaldo algum, mas um romance tem a licença literária para descrever tal acontecimento.

O romance de Dalva Lazaroni apresenta um grande foco na vida afetiva e sexual da maestrina. Muitas das conversas presentes no livro entre Chiquinha e sua neta são sobre a temática amorosa, tratando de qual teria sido o grande amor de Chiquinha, ou de como o amor, quando é amor, é irresistível e não deixa opção senão se entregar.

Além dos diversos diálogos a respeito do amor, há muitas cenas apresentando reviravoltas românticas. Com razão, esta obra foi escolhida como a principal base da minissérie da Globo sobre Chiquinha Gonzaga, uma vez que os acontecimentos da narrativa de Lazaroni encaixam-se perfeitamente entre as tradicionais telenovelas da emissora, como se pode perceber pela dramática cena transcrita a seguir:

“Callado a seguiu.

Segurou a moça por trás e ela não ofereceu resistência.

Viraram-se e Chiquinha retribuiu o beijo apaixonado de Callado.

Completamente alheios ao que se passava lá fora, envolvidos nas próprias tarefas, os ocupantes da casa da praia não perceberam que João Batista se aproximava.

Vinha assobiando uma canção qualquer, trazendo no braço esquerdo Alice Maria e na outra mão um ramallete de lírios brancos. Chapéu e terno branco, sapatos e meias azul-marinho, era uma bela figura masculina, iluminado pelo luar. Mais bonito ainda, com a filha nos braços, carregando-a com carinho. Aproximando-se cantarolou para a criança:

– *Vamos ver mamãe! Vamos ver mamãe!*

João Batista desceu o morro florestado e entrou na casa pelos fundos. Chegou no mais profundo silêncio, pois queria fazer surpresa à Chiquinha. Girou a maçaneta da porta da cozinha sem fazer barulho e entrou. Já na copa, teve a atenção atraída por vozes que vinham da cozinha, onde viu Callado e Chiquinha se beijando. Ele que vinha fazer uma surpresa, era surpreendido por uma cena amorosa envolvendo Chiquinha.

Da mesma maneira discreta com que entrara na casa, saiu sem ser visto. Já começava a subir o morro, quando resolveu voltar. Deu a volta na casa, chegou à porta da frente, abaixou-se e depositou os lírios brancos na soleira de madeira. Antes, porém, cheirou as flores. Foi como se enfeitasse o túmulo da mulher amada numa despedida eterna. Exatamente assim se sentiu.

Callado e Chiquinha, de mãos dadas, abriram a porta da cozinha e correram para o mar. No caminho, tiraram as roupas e caíram n'água, sempre gritando alegremente. Chiquinha jogava água em Callado e ele tentava alcançá-la. Os

dois brincavam, um corria atrás do outro, até que se jogaram na areia molhada, entre abraços e beijos.

Voltaram e entraram pela porta da frente. Chegaram de mãos dadas, alegres, e subiram os degraus da pequena escada trocando beijos.

Foi quando Chiquinha viu os lírios brancos no chão. Parou decepcionada, compreendendo que João Batista estivera ali e a vira nos braços de Callado.

Sem dizer nada, ela pegou as flores, entrou em casa, e as arrumou numa jarra. Cheirou as flores, tirou um dos lírios e guardou-o dentro do seu livro de cabeceira: a Bíblia.

Chiquinha sentiu que morrera ali, como o lírio que acabara de guardar.” (LAZARONI, 1999, p. 240 – 241).

Como fica bem ilustrado nesta cena, Chiquinha é representada como uma mulher muito livre sexualmente no romance de Lazaroni. Em certo ponto da narrativa, a maestrina revela, em um diálogo com João Batista de Carvalho, que seu ideal de liberdade é “[...] *ter o direito de fazer amor onde eu bem escolher, na hora que desejar e com quem eu quiser*” (LAZARONI, 1999, p. 88).

E, como a maior parte das representações a seu respeito, também nesta obra ela aparece como uma pioneira da luta pela libertação feminina. A palavra “feminista” não é usada, mas muitos trechos revelam a posição da personagem em prol dos direitos das mulheres. Já no início do texto – no segundo capítulo, denominado inclusive “Uma Pioneira” -, Chiquinha diz a sua neta que:

“– Nunca duvidei da importância da mulher. Jamais perdoei França Júnior por ter escrito a comédia As doutoras, criticando, satirizando as primeiras médicas profissionais brasileiras formadas no exterior. A peça As doutoras concluía que as mulheres tinham sido feitas para o lar, para ter filhos e criá-los, não para competir com os homens, nem invadir as profissões destes” (LAZARONI, 1999, p. 29).

Muitos outros trechos, como os transcritos a seguir, também aparecem ao longo da narrativa com o objetivo de demonstrar os pensamentos de Chiquinha a respeito da situação feminina:

“Agitada, inquieta, de temperamento forte, Chiquinha não aceitava de jeito nenhum ser a mulher que os homens queriam que ela fosse. Tal universo feminino rejeitava-o, questionando-o permanentemente.

Pensava ela:

– A vida de uma mulher não pode ser resumida a bordados, tricôs e crochês. Tem que haver mais alternativas além de fazer doces, salgados e cafunés nos maridos. Devem existir outros direitos que nos aliviem da pena imposta de ficar meramente cumprindo ordens e ordens, a vida inteira...

Chiquinha instintivamente exigia da vida muito mais. Ser submissa e oprimida não preenchia seus requisitos de ideal de mulher. Por isso, dedicou-se aos estudos e, particularmente, à música” (LAZARONI, 1999, p. 120).

“*Vou viver com dignidade, eu juro! E será do meu trabalho! Mostrarei aos que me humilham do que é capaz uma mulher! Que não preciso de homem para me sustentar!*” (LAZARONI, 1999, p. 255).

Há também muitas cenas voltadas a demonstrar a violência do casamento que Gonzaga viveu, incluindo uma cena de estupro durante a viagem ao Paraguai no navio de Jacinto. Muitos trechos reforçam essa violência e opressão sofrida pela maestrina em seu matrimônio, como quando ela corrige sua neta dizendo: “– *Apenas uma correção: jamais diga que eu abandonei meu primeiro marido; eu fui uma vítima que fugiu do seu torturador!*” (LAZARONI, 1999, p. 68).

Por se tratar de um romance, com muita interação entre os diversos personagens, nesta obra, ao contrário das outras, Chiquinha interage com outras mulheres (como na já mencionada interação com a princesa Isabel). No entanto, estas interações frequentemente acontecem para demonstrar que Chiquinha era diferente das outras mulheres, como nos trechos que se seguem:

“As duas mulheres entram no café-cantante chamando a atenção de todos, o que era perfeitamente compreensível. Chiquinha fascinava por sua nobre altivez, pela postura destemida. A mulher de Murat andava cabisbaixa, para não provocar ciúmes no marido, evitando assim aborrecimentos” (LAZARONI, 1999, p. 83).

“Enquanto as outras mulheres dedicavam-se às ‘prendas do lar’, aprendendo a fazer quitutes engordurados em banha de porco, Chiquinha ansiava por uma vida com objetivos muito diferentes. Queria viajar, conhecer outras cidades, outras pessoas mais interessantes, falar francês com os franceses, castelhano na Espanha... Pois, se assim não fora, para que estudar tanto? De que serviriam seus conhecimentos geográficos, de história e de música, se não podia exercitá-los?” (LAZARONI, 1999, p. 95).

Outros trechos que tratam das relações de Chiquinha com outras mulheres também aparecem para demonstrar que aparentemente a maior parte das mulheres nutria pela maestrina sentimentos de ciúmes ou inveja:

“As mulheres nutriam por Chiquinha sentimentos nada recomendáveis. De pura inveja! Era corajosa e as outras não. Vivia do fruto do seu trabalho, dava aulas, compunha e recebia dinheiro por isso. Sustentava a si mesma e ao filho João Gualberto.

Que mulher, naqueles tempos de repressão, ousaria isso?

Nenhuma!” (LAZARONI, 1999, p. 190).

“Ao reconhecer Chiquinha, demonstrou toda a insatisfação que sentia em vê-la. Rispidamente, foi logo dizendo:

– *Callado não está e nem sei para onde foi!*

– *Poderia esperá-lo aqui?*

– *Pode não! Acho que não volta hoje, nem sei quando volta.*

Sem pedir licença, bateu a porta em cima de Chiquinha e João Gualberto.

A hostilidade não era uma novidade. A mulher do flautista morria de ciúmes de Chiquinha, pois tinha conhecimento do exagerado amor que seu marido nutria pela pianista” (LAZARONI, 1999, p. 234).

Uma das poucas interações positivas entre Chiquinha e outra mulher ocorre, como poderíamos esperar, entre ela e Nair de Teffé:

“Nair não sabia o que fazer para agradar Chiquinha. Pegou-a pelo braço e saiu a apresentá-la a um por um dos convidados” (LAZARONI, 1999, p. 459).

[...] Na verdade, como Chiquinha, Nair era uma pioneira, estando à frente do seu tempo. Filha do barão de Teffé, almirante Antônio Luiz Hoonholtz, era apaixonada pelo teatro, pela música popular e freqüentava o bar do Jeremias, reduto de intelectuais cariocas. Brillante desenhista, aos vinte e quatro anos já era famosa na imprensa do nosso país e também na da França, sendo a primeira mulher brasileira a fazer caricaturas. Assinava seus trabalhos com o pseudônimo de *Rian* – Nair de trás para frente” (LAZARONI, 1999, p. 461).

Dessa forma, fica-se subentendido que apenas entre duas pioneiras, consideradas superiores às demais mulheres de seu tempo, pode existir uma relação positiva. E, mesmo que, como demonstrado pelos trechos anteriores, haja interações entre mulheres nesta obra, em diversos outros trechos a musicista é apresentada como a única mulher presente na cena:

“A jovem, única mulher, observa que Saldanha olha para ela e imediatamente depois para João Batista. Aliás, não é só Saldanha que demonstra esse sentimento. O flautista Callado sente a mesma coisa. E o tímido Viriato também. No entanto, os três sabem que a causa abolicionista não pode sofrer qualquer tipo de interferência emocional. Nem ser prejudicada por problemas pessoais” (LAZARONI, 1999, p. 53).

“Fez-se silêncio mortal, e olha que o Alcazar estava apinhado de gente. O povo, em maior número, é claro, se contrapunha aos boêmios, como o escritos Viriato Correia, o poeta e jornalista Alberto José de Paula e Silva, o poeta Francisco de Paula Ney, o jornalista Palhares Ribeiro, o agitador Lopes Trovão, o pistonista Henrique Alves de Mesquita, o violonista Ciriaco Cardoso, o desenhista Rafael Bordalo Pinheiro e a pianista Chiquinha Gonzaga, a única mulher do grupo” (LAZARONI, 1999, p. 246).

– *Mas só vejo homens, Chiquinha! Não vejo senhoras!*

– *Isso porque estou aqui ao seu lado... Do contrário, seria a única mulher a freqüentar a torrinha.*” (LAZARONI, 1999, p. 296).

Há também trechos voltados para reforçar que, por mais que exercesse ofício considerado masculino, não se comportasse como a maior parte das mulheres e estivesse quase sempre entre homens, Chiquinha sempre mantinha sua feminilidade:

“Chiquinha beirava os cinqüenta anos e ninguém lhe dava mais do que trinta e cinco. O corpo proporcional, mãos que não denunciavam a idade, um rosto sem rugas. Como diziam os homens: *‘está mais sedutora e atraente do que nunca.’* As roupas pretas, feitas por ela mesma, eram acintadas, alinhadas de tal maneira que realçavam o curo esguio, mas mantinham sempre o mesmo corte masculino. Impressionante como, no meio dos homens e vestida como eles, preservava uma feminilidade sem igual.” (LAZARONI, 1999, p. 372).

Nesta obra, também, Chiquinha é representada como uma mãe exemplar e romantizada. É dito na narrativa que ela lutou muito para conseguir se reunir com a filha Maria, mas foi sempre severamente impedida por sua família e por Jacinto. Em certa parte da história, para exemplificar o grande amor que nutria pelos filhos, Chiquinha confia a uma melhor amiga não identificada: *“Nunca pensei que pudesse amar tanto uma pessoa como amo meu bebê. É a minha única razão de viver.”* (LAZARONI, 1999, p. 121).

Muitas páginas do romance também são dedicadas ao ativismo político de Chiquinha Gonzaga. Ela é representada como alguém muito dedicada a lutar por justiça, sempre presente nas lutas sociais. No entanto, por mais que grande parte do romance se dedique a demonstrar sua enorme dedicação à causa abolicionista, a questão da raça não é abordada, e a origem negra da compositora é ignorada.

Desde a introdução, outro traço da obra que fica nítido é um dos objetivos que Lazaroni carregava ao escrever esta história. Há um claro esforço da autora em demonstrar em sua narrativa o quanto a vida de Chiquinha Gonzaga está intrinsecamente ligada à história do Brasil, e por isso deve ser conhecida e lembrada:

“Corajosa, muitas vezes pagou caro por suas ousadias. Símbolo da *belle-époque* brasileira, é a protagonista de uma história de vida que se funde com a própria história do Brasil” (LAZARONI, 1999, p. 26).

“– *Eu fui educada, minha neta, no meio de um emaranhado de contradições. O Rio de Janeiro se modificava como um ser vivo e eu acompanhei de perto todas as transformações históricas por que passou. Nasci em meados do século XIX... participei de revoluções, das lutas que culminaram com a Abolição e a Proclamação da República*” (LAZARONI, 1999, p. 30).

A obra de Lazoni apresenta também uma pequena incoerência narrativa. No início do romance, é dado a entender que a narradora, neta de Chiquinha, tratava Joãozinho, o filho-amante da musicista, como um avô, o companheiro de sua avó, e durante a conversa descobre que ela o havia adotado como filho:

“– Quando Joãozinho apareceu no Clube Euterpe, ele estava com dezesseis anos e eu com cinqüenta e dois.

Essa confiança caiu como um raio. Eu disse para mim mesma: ‘De onde sacava tanta audácia esta admirável mulher?’ – Era uma enorme diferença de idades!

– Você acha? – minha avó foi ríspida. – Mas eu o registrei como filho.

– Como é? O vô Joãozinho é seu filho?

Esta era uma revelação e tanto!” (LAZARONI, 1999, p.32).

Ao final do texto, ao contrário, é dito que a narradora sempre acreditou que Joãozinho fosse irmão de seu pai, filho biológico da avó, e durante a conversa descobriu a parcela romântica da relação dos dois:

“Tio Joãozinho, que sempre acreditei irmão de meu pai, aproximou-se de mim e cochichou ao meu ouvido” (LAZARONI, 1999, p. 482).

“Joãozinho Gonzaga, ou quem quer que fosse, me impressionava. Conheceu vovó aos dezesseis anos, ela com cinqüenta e dois, e do seu lado não arredou pé, mesmo vendo-a envelhecer. Estava agora com quase cinqüenta anos e conseguia ser o mesmo” (LAZARONI, 1999, p. 483 – 484).

Por fim, o romance termina retornando à imagem do baú. O último capítulo descreve como, após a morte de Chiquinha Gonzaga, a narradora, sua neta, joga ao mar o recipiente que continha tantas lembranças, com as seguintes palavras finais:

“– Que o mar guarde estas lembranças para além das Cagarras.

–Viva, Chiquinha, para sempre!

Não sei se foi impressão minha ou se realmente eu ouvi o canto da sereia” (LAZARONI, 1999, p. 497).

2.1.5 Chiquinha Gonzaga por Maria Adelaide Amaral

A última das obras sobre a compositora a ser analisada neste capítulo trata-se da peça teatral intitulada **Ó Abre Alas**, da dramaturga Maria Adelaide Amaral (1942 – presente). Portuguesa naturalizada brasileira, Maria Adelaide Amaral inicialmente havia parado de trabalhar quando se casou em 1964, mas anos depois, em 1970,

retornou ao mercado de trabalho como parte do time de pesquisa das enciclopédias da Editora Abril, o que possivelmente pode tê-la inspirado e a levado a começar a escrever peças de teatro. Em 1978, estreou oficialmente nos palcos com a peça **Bodas de Papel**. Escreveu também diversas outras peças, e a partir de 1990 passou a trabalhar também com televisão, escrevendo minisséries e, principalmente, telenovelas, pelas quais se tornou bastante reconhecida (ARAUJO, 2009).

Ó Abre Alas foi a primeira peça da autora a ser encomendada. Foi encomendada por Osmar Rodrigues Cruz, que à época ocupava a posição de diretor do Teatro Popular do Sesi de São Paulo. A esta proposta de encomenda, a autora teria respondido “Se me apaixonar pela personagem, faço”. O que podemos assumir que certamente aconteceu. Nas palavras de Maria Adelaide Amaral, presentes na segunda edição de sua obra:

“A verdade é que não fazia a menor idéia de quem era Chiquinha Gonzaga, exceto que ela tinha sido nossa primeira maestrina, palavra que sugeria uma senhora grave e conservadora e provavelmente desinteressante. A única biografia disponível era evidentemente uma história mal contada mas sugeria que fatos muito importantes haviam sido ocultados. Foi a partir dessa suspeita que comecei a minha obsessão para descobrir a verdadeira Chiquinha. Finalmente, após inúmeros contatos e telefonemas cheguei a Edinha Diniz, que pesquisava vida e obra de Chiquinha há anos e era o mapa da mina. E que mina. Chiquinha não era só uma feminista *avant la lettre*, senhora dona do seu nariz, de sua vida e de sua sexualidade – o que, na época, era totalmente inédito –, como ao longo de sua vida se bateu por todas as causas justas, começando pela abolição da escravatura e terminando na fundação da primeira entidade de proteção dos direitos autorais, a SBAT (Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais) que sobrevive até hoje, e o que é mais extraordinário, funciona.

Como a vida de Chiquinha se estende da segunda metade do século XIX a três décadas e meia do século XX, junto com ela vieram dois séculos e as notáveis figuras que ilustravam a história do Rio de Janeiro na época em que era a corte e depois Capital Federal. Artur Azevedo, Paula Nei, Emílio de Menezes, João do Rio, Olavo Bilac, o teatro, a música, a vida social e urbana, os escândalos e a política como pano de fundo, e Chiquinha na frente da cena, irreverente e atuante até morrer em pleno carnaval de 1935, época apropriada para quem, afinal, compôs *Ó abre alas*, a primeira música de carnaval” (AMARAL, 2006, p. 12).

Escrito com base na pesquisa que estava sendo realizada por Edinha Diniz, o texto da peça de Amaral é do ano de 1983, e foi encenado pela primeira vez em 1984, retornando aos palcos em nova representação em 1998. No entanto, o texto só foi publicado em um livro em 2000. Assim, por mais que o texto da peça seja anterior ao livro de Dalva Lazaroni (1999), a publicação dele foi posterior.

Esta peça não possui uma divisão em atos. A ação é contínua, sem um limite definido entre as cenas, que se seguem umas às outras muitas vezes sem uma divisão clara, enquanto as diversas personagens entram e saem do palco, interagindo com a protagonista. Também não é seguido um tempo completamente linear, nem há um cenário (ao menos que seja mencionado na obra publicada) muito definido além do fato de a história passar-se no Rio de Janeiro. E a música tem um papel muito importante na obra, tanto para dar o clima das cenas quanto para ajudar a contar a história, afinal, trata-se da história de uma musicista, e a música ocupou uma grande parte de sua vida. São usadas na peça tanto composições de Gonzaga como músicas de outros compositores, como as de seu amigo Callado e até mesmo trechos de óperas de Wagner.

Entre as personagens da peça, além da principal, Chiquinha, estão seus filhos e familiares; seu primeiro marido, Jacinto, e João Carvalho e Joãozinho, os homens com quem Chiquinha se relacionou amorosamente; personalidades da época que figuravam entre os amigos de Chiquinha, como Joaquim Callado, José do Patrocínio e Artur Azevedo; atores, atrizes, regentes e dançarinos que trabalharam nas peças musicadas pela compositora; além de diversos habitantes do cenário carioca, como uma dama e um cavalheiro da corte, jornalheiros, vendedores e mendigos.

A história da peça de Maria Adelaide Amaral se inicia em 1885, em um ensaio geral da opereta “A Corte na Roça”, a primeira peça musicada por Chiquinha Gonzaga a estrear no teatro. Assim, esta primeira cena, que possui o charme metalinguístico do teatro dentro do teatro, se dedica a demonstrar algumas das diversas dificuldades que Chiquinha enfrentou durante os ensaios até que “A Corte na Roça” finalmente saísse, desde regentes que se recusam a ouvi-la a respeito do andamento de sua própria composição às censuras que a peça sofreu. E é muito significativo que a primeira cena da obra seja dedicada à vida profissional da protagonista.

Após esta primeira cena, podemos notar que os diferentes personagens que contracenam com Chiquinha compõem como que diferentes núcleos de sua história. O núcleo que aparece logo em seguida, por exemplo, é o de sua família, o núcleo que contém boa parte do drama desta história ao tratar dos desentendimentos de Chiquinha Gonzaga com seus pais, que a declararam morta para eles depois de ela ter abandonado o marido, e sua filha Maria, que está sendo por eles criada. Nas cenas que possuem esse núcleo, o irmão de Chiquinha, Juca, representa seu único aliado

em meio àquela família. De fato, aqui o irmão da maestrina, o mesmo que escreveu a letra de sua primeira composição, tem mais relevância do que em qualquer outra narrativa a seu respeito, sendo uma personagem importante da trama, dedicado a apoiar a irmã apesar da posição dura do restante de sua família:

“JUCA: Sua família sou eu e Gualberto, são os seus amigos, minha irmã!

[...]

JUCA: Me dê um abraço, mana! Estou embarcando pra Europa amanhã de manhã!

CHIQUINHA *abraça JUCA emocionada. JUCA vai saindo. CHIQUINHA acena.*” (AMARAL, 2006, p. 68).

“ROSA: (*Entrando.*) Que gritaria é essa, Santo Deus? Por que seu pai estava brigando com você?

JUCA: Pela razão de sempre, mamãe... Por causa de Chiquinha!

ROSA: Não ouse dizer esse nome nesta casa se não quiser ter a mesma sorte de sua irmã!

JUCA: A senhora acha isso justo, mamãe? Que enterrem a pobrezinha em vida só porque ela abandonou um marido tirano?

ROSA: Tirano ou não é obrigação de uma mulher agüentar o marido!” (AMARAL, 2006, p. 31).

“JUCA: Eu pedi, implorei, argumentei.

CHIQUINHA: (*Corta.*) Não me defenda tanto, se não quiser acabar na miséria como eu, Mano Juca!

JUCA: Mas não acho justo o que a família está fazendo com você!

CHIQUINHA: Ponha-se no lugar deles! Como se não bastasse ter abandonado meu marido para viver com outro homem, também esse abandonei pra viver sozinha!! E ao invés de me internar no Recolhimento do Parto, como faria qualquer moça que deu um mal passo, que faço eu? Vivo de música e me assino Francisca Gonzaga! Para a família é uma provocação!

JUCA: Mas eu sei que não é, Chiquinha!” (p. 34 – 35)

Como se pode perceber neste último trecho, Chiquinha parece entender completamente a posição tomada por sua família. Também em outras vezes ao longo do texto ela demonstra compreender e aceitar o motivo de sua família não se relacionar mais com ela. Seu irmão e seu filho mais velho por vezes demonstram mais revolta com isto do que a própria Chiquinha. A maior revolta da compositora, aparentemente, se deve ao fato de não poder criar sua filha Maria. Por diversas vezes ao longo da peça ela tenta construir uma relação com a filha, e acaba saindo bastante magoada da tentativa. Aqui, também, Chiquinha é representada como uma mãe

dedicada que ama muito os filhos e gostaria de poder ter criado todos. A seguinte cena, entre a maestrina e seu filho João Gualberto, ilustra um pouco este fato:

“JOÃO GUALBERTO: Mamãe, se eu aceitar, não fique com receio... (*Sinceramente.*) Eu vou ficar sempre do lado da senhora!

CHIQUINHA: (*Sinceramente – encarando.*) Eu não vou pedir nada, Gualberto! Deus me deu quatro filhos, mas só pude ser sua mãe! Se o amor que eu lhe dei foi de boa cepa, então deitou raízes no seu coração, e nem seu pai nem ninguém poderá jamais nos separar!” (AMARAL, 2006, p. 76).

Já as personagens da dama e do cavalheiro da corte possuem a função, dentro da peça, de demonstrar através de seus diálogos as opiniões e fofocas que a sociedade espalha a respeito da musicista, e da situação política:

“JOÃO GUALBERTO *aproxima-se com seu instrumento – clarineta.*

JOÃO: Posso acompanhá-la, mamãe?

SENHORA DA CORTE: Leva o filho pra tocar com ela, a descarada! E sabe onde? Nos pagodes da Cidade Nova!

CAVALHEIRO DA CORTE: É uma infâmia, um insulto, um deslante, um disparate!

PAULA NEI: (*Entrando.*) É um trabalho como outro qualquer, cavalheiro! E dona Chiquinha está apenas tentando ganhar a vida com dignidade!

SENHORA DA CORTE: Quem é esse marialva?

PAULA NEI: O poeta Paula Nei, à sua disposição!

CAVALHEIRO DA CORTE: É só o que há nesta cidade! Poetas e mordedores!

DAMA: Não se esqueça dos abolicionistas!

PAULA NEI: (*Discursando.*) A aurora da liberdade se aproxima atendendo ao chamado de uma nação que não agüenta mais a vergonha da escravidão!⁷

CAVALHEIRO: Isso é campanha da Abolição! Meia dúzia de filósofos de botequim arvorando-se em defensores daquilo que não lhes pertence! Em qualquer parte do mundo isso seria uma quadrilha de ladrões! Aqui chama-se de Partido Abolicionista! Um bando de pobres-diabos, isto sim – ralando-se de inveja de cidadãos honestos como eu!

PAULA NEI: A senhora ouviu o cidadão ‘honesto’, dona Chiquinha?

CAVALHEIRO: Fique sabendo que a minha fortuna foi feita à custa de muito suor!

CHIQUINHA: Suor dos negros que trabalham pro senhor!

DAMA: (*Escandalizada.*) Como se não bastasse, ainda por cima é abolicionista!

⁷ Sobre a vergonha da escravidão, esclarece Jefferson Cano, ao se referir sobre o lugar da escravidão na sociedade brasileira: “E, de fato, ao longo do século XIX, poucos políticos brasileiros duvidariam ser a escravidão a anomalia social do país, ainda que fosse para todos uma necessidade econômica”. (CANO, 2007, p. 65).

CAVALHEIRO: Essa mulher devia ser deportada pra Goiás!" (AMARAL, 2006, p. 37, 38 e 39).

Uma outra função desta dupla de personagens é também demarcar a passagem de tempo ao longo da peça, nos situando em qual o escândalo político que está acontecendo no momento, e ilustrando a mudança do pensamento, das discussões e das opiniões de algumas parcelas da elite, como a gradual abertura ao ideal abolicionista:

“CHIQUINHA: (*Entrando – para DAMA.*) Senhora, estou vendendo partituras para libertar um músico negro!

DAMA: Dê-me duas por favor! (*Pega e paga.*)

CAVALHEIRO: É só o que se vê nesta cidade! Poetas e abolicionistas!

DAMA: Ora, Conselheiro! Quem não é abolicionista hoje em dia? Até o nosso Exército aderiu à causa!

CAVALHEIRO: Tem razão, minha senhora! Precisamos banir da Pátria esta mácula que tanto nos envergonha perante as nações civilizadas!

E vão saindo.

PATROCÍNIO: (*Para CHIQUINHA*) A voz do povo é a voz de Deus!

CHIQUINHA: É verdade que eles estão longe de ser povo, mas quando se consegue sensibilizar essa gente!...” (AMARAL, 2006, p. 70).

Enquanto as personagens que representam os demais habitantes do espaço carioca, jornaleros, vendedores etc., aparecem para trazer, em contraponto, a situação política e econômica em que se encontrava o povo.

Uma outra parcela da história é o núcleo de Chiquinha Gonzaga e Joaquim Callado, responsável, em grande parte, por apresentar conversas a respeito de música e de trabalho. Os dois discutem desde ritmos musicais, como polcas e lundus, a quais próximos passos podem tomar na vida profissional. É inclusive a personagem de Callado quem sugere que Chiquinha tente ingressar no mundo do teatro:

“CALLADO: Só há um jeito de calar a boca deles! Subir cada vez mais alto, cada vez mais alto, Chiquinha!

CHIQUINHA: Com tanta gente dificultando meu caminho? Já considero um milagre ter chegado onde cheguei!

CALLADO: Mas ainda não chegou onde tem que chegar!

CHIQUINHA: Só faltava você me mandar pra Europa!

CALLADO: É muito mais perto que a Europa! O que atrai mais multidões que um enforcamento no Pelourinho?

CHIQUINHA: Já sei o que você vai dizer!

CALLADO: Qual é o grande divertimento da Corte?

CHIQUINHA: O teatro!

CALLADO: É lá que você tem que chegar! Para a sua música ser assobiada, cantada e tocada em toda a cidade do Rio de Janeiro!” (AMARAL, 2006, p. 60 – 61).

Em certo trecho, em um diálogo entre Chiquinha e Callado, encontramos um paralelo com o discurso de Geysa Boscoli de que a maestrina “desejava, tão somente, que a deixassem trabalhar” (BOSCOLI, s. d., p. 31):

“CHIQUINHA: (*Cansada.*) Eu só queria que me deixassem trabalhar!

CALLADO: Arrumei mais uma aluna pra você!

CHIQUINHA: Os pais sabem quem sou, Callado? Ou mais uma vez vou ter que passar pelo dissabor de ser convidada a me retirar quando a família descobrir que sou aquela imoral de quem todo mundo fala?

CALLADO: É uma família estrangeira, pode ficar sossegada!

CHIQUINHA: Quem diz que eu quero sossego? Eu quero respeito! Sossego nem pensar!...” (AMARAL, 2006, p. 51).

No entanto, diferente da maior parte das narrativas analisadas, a Chiquinha desta peça não fala de feminismos ou de lutas pelos direitos das mulheres. Em nenhuma de suas falas encontramos uma defesa da igualdade de gênero ou dos direitos femininos. A partir de suas falas, percebemos que a personagem se define apenas como uma mulher forte e obstinada, que não desistirá por nada de seus objetivos, e enfrentará os homens se for necessário, mas sem outros comentários sobre as capacidades ou direitos das mulheres em geral:

“CHIQUINHA: Desistir? Nunca! Você não sabe como foi difícil chegar até aqui! (*Levanta-se.*) Apesar de tudo, vou gostar disto aqui! E, afinal, consegui o que queria! (*Vai para o lugar do REGENTE.*) A minha música no teatro! *Começa a reger – entra Menina Faceira – (foco em CHIQUINHA regendo empolgada.)*” (AMARAL, 2006, p. 30).

“CHIQUINHA: Ele pode me prejudicar, mas não vai nunca me calar! Ele pode mandar o irmão atrás do moleque que vende as minhas partituras, pode fechar portas, cerrar janelas, mas vai ter que continuar ouvindo minhas composições! Eles decretaram minha morte, mas não conseguiram me matar! Eles são muito fortes, mas à minha maneira, eu sou mais! (*Avança para o piano.*) E sabe por quê? Porque uma mulher da minha condição, que fez o que eu fiz e chegou onde eu cheguei, não tem mais nada a perder! (*Senta-se ao piano.*) E graças a Deus, tenho muitos amigos! (*Começa a tocar Querida por todos. Toca satisfeita.*)” (AMARAL, 2006, p. 35 – 36).

Nesta obra também Chiquinha não tem tantas interações com outras mulheres (os homens são, inclusive, maioria entre as personagens), muito menos interações positivas. Na maior parte da peça está se desentendendo com sua mãe e sua filha Maria. A filha Alice, por mais que não tenha interações ruins com Chiquinha, aparece apenas no final da peça. A dama da corte está frequentemente fofocando e falando mal da compositora. Nair de Teffé, que aparece na maior parte das narrativas sobre a maestrina, nem mesmo é uma das personagens desta peça. Uma das poucas interações ao menos neutra que Chiquinha Gonzaga mantém com outras mulheres é com as atrizes da peça em que está trabalhando. E, assim como no romance de Dalva Lazaroni (1999), é demonstrado que as demais mulheres costumam sentir inveja ou ciúmes em relação à maestrina:

“VOZ DA MULHER DE CALLADO: Joaquim!

CALLADO: (*Agastado.*) Quantas vezes tenho que dizer que não posso ser interrompido quando estou ensaiando???

CHIQUINHA: Ela não gosta de mim!

CALLADO: Ciúme tolo! Não se amofine!

MULHER DE CALLADO: (*Entrando.*) Está aí fora o moleque das partituras!

CALLADO *sai.*

MULHER DE CALLADO: (*Para CHIQUINHA.*) Já está escurecendo! A senhora não vai pra casa?

CHIQUINHA: (*Dedilha alguma coisa.*) Não tenho medo da escuridão!

MULHER DE CALLADO: A senhora é corajosa, hein? Andar por essas vielas até pegar o bonde pra São Cristóvão!...

CHIQUINHA: (*Parando de tocar.*) Por que a senhora implica tanto comigo?

MULHER DE CALLADO: Então a Corte não fala de outra coisa e a senhora ainda não sabe?!!!

CHIQUINHA: Não sei o quê, criatura?

MULHER DE CALLADO: Não chegou desonrar o nome da sua família, agora também quer destruir o meu lar???

CHIQUINHA: (*Recolhendo as partituras.*) Eu não sou obrigada a ouvir seus insultos, minha senhora! (*Muito digna.*) Passe muito bem! (*Vai saindo.*)

CALLADO: (*Entrando e cruzando com CHIQUINHA*) Já vai???

CHIQUINHA: Desculpe, Callado, mas não dá mais pra ensaiar aqui!

CALLADO: (*Atônito.*) Mas o que aconteceu?

MULHER DE CALLADO: A culpa é dessa desavergonhada que você trouxe pra dentro da minha casa!

CHIQUINHA: (*Calma.*) Sua mulher está doida! (*Sai.*)” (AMARAL, 2006, p. 48 – 49).

Um outro núcleo da história é o núcleo dos movimentos sociais, composto pelos amigos (todos homens) de Chiquinha que a acompanham em sua luta pela abolição e pela república, e que são também as personagens que irão consolá-la após a morte de Callado, fazendo-a voltar sua atenção para a luta política ao invés de se prender no luto. Essas personagens também a acompanharão na posterior decepção com o governo republicano. Afinal, nesta obra Chiquinha também é representada como uma ativista dedicada.

No entanto, pelo seguinte diálogo (e pela escolha das atrizes que a interpretaram na peça), vemos que Chiquinha Gonzaga está sendo representada por Maria Adelaide Amaral como branca. Nem há qualquer referência à negritude de sua mãe. Também nesta peça a origem negra da compositora é ignorada:

“CARVALHINHO: E o que você vai fazer sozinha?

CHIQUINHA: Trabalhar!...

CARVALHINHO: Trabalhar no quê, Santo Deus? Uma mulher branca só pode ser uma de duas coisas: prostituta ou criada de servir.

CHIQUINHA: É isso que vamos ver!” (AMARAL, 2006, p. 44 – 45).

Figura 8 – Regina Braga vivendo Chiquinha Gonzaga na primeira representação da peça



Fonte: site Chiquinha Gonzaga (Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/chiquinha-gonzaga-o-abre-alas-com-regina-braga/>)

Figura 9 – Rosamaria Murtinho como Chiquinha Gonzaga para a representação de 1998



Fonte: site Chiquinha Gonzaga (disponível em <https://chiquinhagonzaga.com/wp/musical-o-abre-alas/>).

E, apesar de a peça falar bastante sobre o movimento abolicionista, uma das únicas personagens negras é o mendigo, que tem a função de demonstrar os problemas da forma como a abolição ocorreu no Brasil:

“MENDIGO *negro entra enquanto DAMA e CONSELHEIRO vão saindo.*

MENDIGO: (*Para PAULA NEI*) Uma esmolinha, Sinhô!

CHIQUINHA: (*Entrando e vendo o mendigo.*) Foi pra isso que fizemos a abolição? Para transformá-los em mendigos? Onde está o Imperador que não sai à rua para ver esta miséria?” (AMARAL, 2006, p. 79).

Em relação aos relacionamentos românticos de Chiquinha, cada um dos homens com quem a maestrina se relacionou tem seu momento na peça. João Batista Carvalho conta com um flashback sobre o término dos dois, que começa após Chiquinha vê-lo com sua nova esposa. Jacinto, o marido que foi abandonado, aparece no meio da peça para discutir com Chiquinha e pedir a ela que se mude de cidade, explicando durante esta interação que não leva João Gualberto com ele apenas porque o menino, por ter convivido mais com a mãe, seria um caso perdido e poderia contaminar os irmãos. Joãozinho aparece mais para o final da peça como uma paixão que a lembra muito de seu antigo grande amor, João Carvalho, e é apresentado da seguinte forma:

“CHIQUINHA *está tocando no Clube Euterpe. Um rapazinho aproxima-se. CHIQUINHA começa a olhar para ele com interessa.*

CHIQUINHA: Como é seu nome?

JOÃOZINHO: João Batista.

Cena congela. Foco apenas em CHIQUINHA e JOÃOZINHO.

CHIQUINHA: Quer repetir por favor?

JOÃOZINHO: João Batista.

CHIQUINHA: Você me lembra a pessoa que eu mais amei...

JOÃOZINHO *sorri*. CHIQUINHA *devolve o sorriso. Encanto.*" (AMARAL, 2006, p. 91 – 92).

Após esta cena, Joãozinho passa a ser apresentado por Chiquinha como seu filho, mesmo que as demais personagens apresentem suas dúvidas quanto a este fato. E o rapaz passa a auxiliá-la na luta pelos direitos autorais.

Ao longo do final da peça, alternando-se ao escândalo do Corta-Jaca e às críticas de Chiquinha à sociedade moderna que não valoriza mais o teatro, o grande foco da história passa a ser os reencontros e reconciliações entre Chiquinha e sua família após a morte de seu pai. A maestrina reencontra os filhos Hilário e Alice:

"HILÁRIO *entra*.

HILÁRIO: Mamãe...

CHIQUINHA *volta-se*.

HILÁRIO: Sou Hilário, mamãe...

CHIQUINHA: (*Atônita.*) Hilário?...

HILÁRIO: Só não vim antes porque estava morando no sul...

CHIQUINHA: (*Feliz.*) Hilário...? (*Abraça o filho – feliz.*) Meu filho Hilário voltou!" (AMARAL, 2006, p. 82).

"CHIQUINHA *levanta-se, olha-se no espelho, ajeita-se e volta a sentar-se ao piano muito digna e fazendo pose, querendo causar boa impressão. ALICE entra imediatamente, conduzida por JOÃOZINHO.*

ALICE: Mamãe?

CHIQUINHA *estende-lhe a mão para que ela a beije, o que ALICE faz entre lágrimas.*

CHIQUINHA: Pelo amor de Deus, Alice! Sem melodramas! Este é um momento de alegria, não de tristeza... Vamos, vamos, já chega de chorar...!" (AMARAL, 2006, p. 96 – 97).

A compositora vivencia também a reconciliação dramática com a mãe:

"*Foco em JUCA.*

JUCA: E um dia mamãe me chamou e pediu que a levasse à casa da minha irmã...

Como se fosse câmara lenta. CHIQUINHA erguendo-se e avançando para a mãe. As duas se abraçando emocionadas. Música de ópera no fundo: pode ser Wagner – Prelúdio da ópera de Tristão e Isolda. Foco no abraço e corta para DAMA e CAVALHEIRO.

DAMA: Já soube da grande novidade, Conselheiro? Reconciliaram-se definitivamente!

CAVALHEIRO: O Exército e a Marinha?

DAMA: Dona Rosa e dona Chiquinha!" (AMARAL, 2006, p. 83).

E tem a alegria de finalmente poder contar com a família toda reunida, como já havia afirmado anteriormente na peça que era seu desejo:

“Quando o palco se ilumina outra vez, MARIA, HILÁRIO, ALICE e GUALBERTO compõem um retrato de família dos anos 20. CHIQUINHA conduz JOÃOZINHO pela mão e o integra no quadro. JOÃOZINHO reluta.

CHIQUINHA: *(Firme.)* Assuma o lugar que lhe pertence!

GUALBERTO *aproxima-se de JOÃOZINHO. MARIA afasta-se. HILÁRIO e ALICE não se movem de seus lugares. MANO JUCA entra e aproxima-se de CHIQUINHA.*

JUCA: Era isso que você queria?

CHIQUINHA: Era, mano Juca... Esperei muito pelo dia de tê-los assim todos juntos [...]” (AMARAL, 2006, p. 99 – 100).

Mas ainda tem que lidar também com os desentendimentos entre os filhos recém-reunidos, que começam a brigar logo em seguida à cena da família unida e feliz, com Maria atacando Joãozinho e Chiquinha e os demais defendendo-os:

MARIA: *(Com raiva.)* Quem é você? De onde você veio? Não é filho do meu pai! Não é filho de João Batista Carvalho! De quem você é filho, afinal?

GUALBERTO: *(Panos quentes.)* Maria, pare com isso!

ALICE: Fale baixo, Maria! Mamãe pode escutar!

MARIA: *(Alto.)* Pois é bom que ela escute!

GUALBERTO: Foi pra isso que você apareceu? Pra infernizar a vida de mamãe?

MARIA: Eu estou viúva! Tenho três filhas pra criar e é obrigação dela me ajudar!

ALICE: Eu também sou viúva e tenho filhas pra criar mas não peço nada a mamãe. Se ela quiser dar que dê o que puder!

MARIA: *(Com raiva.)* Sonsa! É isso que você é! *(Para JOÃOZINHO.)* E você que se diz meu irmão não passa de um aproveitador que está tirando da gente aquilo que nos pertence por direito!

GUALBERTO: Joãozinho nunca precisou da mamãe, ele tem um bom emprego na Casa Edison, e é o braço direito da nossa mãe!

MARIA: Mas está comendo e morando na casa dela enquanto eu, a filha que ela abandonou...

ALICE: (*Cortando.*) Ela não teve culpa, Maria!

MARIA: Não teve foi vergonha na cara!

GUALBERTO: (*Firme.*) Cale-se!" (AMARAL, 2006, p. 100, 101 e 102).

Por fim, a peça de Maria Adelaide Amaral tem seu grande final em uma bela cena em referência ao fato de a maestrina ter morrido na antevéspera de um carnaval:

"CHIQUINHA: Sabe o que eu queria, ARTUR? Morrer por estes dias, queria morrer ouvindo a cidade cantando a minha música... essa que todo mundo canta na época do Carnaval!

Entra Ó Abre Alas. Todo mundo fantasiado, cantando e dançando no palco. Inclusive CHIQUINHA." (AMARAL, 2006, p. 109).

Após a leitura analítica das fontes selecionadas, fica claro que muito do que foi dito sobre Chiquinha Gonzaga diz muito mais sobre o escritor de cada uma as obras e de cada tempo em que foram produzidas do que sobre a musicista. E ainda que essas obras, de autores diversos, tenham representatividade como manifestação, não se configuram como um passaporte seguro para o que merecia ser coletivamente reconhecido ou seu direito à opacidade. Além disso, são textos atravessados por dispositivos de várias ordens que atuam sobre o esquecimento das memórias sociais, como veremos a seguir.

3 - Das disputas narrativas à dissolução da memória

De ti só resta o que se consome.
 Vais para a morte? Vais para a vida?
 Tua presença nalguma parte
 é já sinal da tua partida.
 E eu disse a todos desse teu fado,
 para esquecerem teu chamamento,
 saberem que eras constituída
 da errante essência da água e do vento.
 Todos quiseram ter-te, malgrado
 prenúncios tantos, tantas ameaças.
 Grande, adorada desconhecida,
 como é teu nome, coisa que passas?

Cecília Meireles

Como foi visto até aqui, existiram discursos críticos que gravitaram em torno da maestrina Chiquinha Gonzaga ao longo dos anos. Após a leitura analítica das fontes selecionadas (biografias e textos diversos) ter sido realizada, fica claro que, ainda que essas obras, de diferentes mídias, tenham representatividade como manifestação, muito do que foi sonoramente produzido por Gonzaga virou silêncio na condensação que a historiografia promove, retendo, no passado, o que cada escritor/tempo achou por bem não evidenciar.

3.1 A (des)memória coletiva e o memoricídio

Para onde vão minhas palavras,
 se já não me escutas?
 Para onde iriam, quando me escutavas?
 E quando me escutaste? - Nunca.

Cecília Meireles

O sociólogo Maurice Halbwachs, em seu livro **A memória coletiva** (1950), disserta sobre o caráter eminentemente coletivo da memória. Ele argumenta que a maior parte de nossas memórias é relativa a momentos compartilhados com outras pessoas, e que, mesmo nos momentos vivenciados por apenas um indivíduo, haverá sempre a influência das interações sociais que esta pessoa experimentou em sua

vida, uma vez que ela necessariamente recorrerá aos instrumentos fornecidos por seu meio social (como a linguagem, por exemplo).

Halbwachs entende a memória como uma construção social, formada a partir das relações entre os indivíduos e os grupos. Afinal, com frequência “recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento [...]” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Nossa memória se aproveita das memórias dos outros. E, com um mínimo de concordância e complementação entre as lembranças, se forma um patrimônio comum de recordações, sobretudo entre aqueles que partilharam a mesma experiência vital. Nesse caso, as intersecções entre as máquinas mentais ativas de cada sujeito de uma mesma geração, por exemplo, é reforçada pela memória do outro, numa troca recorrente, fortalecendo a ideia do uso do adjetivo “coletiva” para qualificar a memória.

Além disso, a troca que se dá, no âmbito da memória, também pode ocorrer entre pessoas de diferentes tempos por registrarem, de alguma forma, episódios, eventos ou nomes que são significativos para a sociedade da qual se sentem partícipes. O que significa, fica na memória. A questão é que muitos mecanismos sociais, de ordem política, midiática, acabam por fortalecer ou excluir nomes ou temas da longa lista de memória coletiva que a versão historiográfica faz supor.

Como aponta Pollak (1989, p. 3), “Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos”. Esses pontos de referência, assim como os lugares da memória dos quais trata Pierre Nora (cf. 1993), podem ser monumentos, paisagens, personagens históricos, eventos, datas, músicas, costumes, entre outros. Eles são fornecidos pelo meio social e determinam o que deve ser lembrado e celebrado ou não, pois “[...] a constituição de memórias envolve não só experiências vividas diretamente, mas também, experiências herdadas, aprendidas, transmitidas aos indivíduos pelos grupos através do processo de socialização” (RIOS, 2013, p. 9).

Em algumas situações, portanto, a constituição de uma memória por meio do processo de socialização comporia um rol de personagens históricas significativas para um grupo, fortalecendo valores, de forma coletiva. Se, como afirma Alfredo Bosi

(1992, p. 19), “A memória carece de nome e de números”, o nome de Chiquinha Gonzaga deveria figurar como parte de nossa memória coletiva.

No entanto, ela não faz parte da memória coletiva dos brasileiros. Cleusa de Souza Millan, em sua pesquisa de mestrado que deu origem à obra **A Memória Social de Chiquinha Gonzaga** (2000, p. 171), chega à nítida conclusão de que “[...] a memória de Chiquinha Gonzaga não ocupa ainda um lugar adequado na memória coletiva do povo brasileiro”. Da publicação deste livro até os dias de hoje, essa situação não mudou muito. Chiquinha Gonzaga ainda não é um ponto de referência que temos em comum, não constitui um lugar de memória. A maior parte dos brasileiros nunca ouviu falar da maestrina. E, os poucos que ouviram, em geral a conhecem apenas pela composição da música *Ó Abre Alas*, ou pela minissérie da Rede Globo de 1999. Como aponta Diniz (1978, *apud* MILLAN, 2000, p. 28),

“O nosso homem-massa, quando sabe que se trata da autora de ‘Ó Abre Alas’, sabe já muito; se identifica a produção musical brasileira oitocentista, ao ouvir uma composição de Chiquinha, quase invariavelmente perguntará: ‘mas isso não é de Nazaré?’”.

Sob esse aspecto, podemos pensar que as formas pelas quais o passado é submetido a releituras e reinterpretações sugerem a construção de um estatuto da memória que, por sua vez, impõe a compreensão complementar de um estatuto da desmemória. É difícil encontrar a origem do termo desmemória, que já foi usado por Eduardo Galeano⁶ e muitos outros intelectuais, sobretudo para trazer à tona episódios sobre o holocausto ou sobre diversos tipos de apagamento vinculados às histórias de poder.

O termo “desmemória”, que segundo o dicionário Aulete digital⁷, significa falta de memória, recordação ou lembrança; deslembração; desmemoramento; esquecimento e olvido, pode ser compreendido como um antônimo para o termo “memória” e nasceu provavelmente vinculado à reflexão sobre a guerra e suas atrocidades. Em *Os Pré-discursos* (PAVEAU, 2013) há o conceito de “des-memória discursiva” para formular as transformações semióticas da Berlin após a queda do muro. Também nesse âmbito, o termo foi utilizado anteriormente para descrever o

processo de desbatismo e rebatismo das ruas, no qual a desmemória se configura quando uma memória antiga é apagada por uma mais recente.

Esse fenômeno do *desbatismo* pode ser observado em vários lugares marcados por mudanças políticas fortes e pode ser observado nas mudanças de nomes de rua com fundo político ou ideológico que acontecem abundantemente. Outro exemplo, notadamente atual, diz respeito às estátuas vandalizadas pelo mundo, ação vista como uma reação, ainda que muitas vezes bárbara, contra a imposição questionável dos heróis que merecem, aos olhos contemporâneos, ocupar a categoria de monumento.

Esses exemplos, contudo, servem menos como aporte teórico e mais como reflexão para o movimento que há em torno da ideia de memória coletiva e de desmemória. Apesar de este último ter nascido provavelmente para referendar apagamentos de ordem bélica, o termo também pode transitar, no âmbito da cultura, para tratar das supressões a ela direcionadas. Desta maneira, os silêncios em torno de nomes e de produtos culturais se evidencia como perda, ainda que recuperável.

Mas, continuando a discussão sobre (des)memória e esquecimento, é preciso ressaltar que, apesar de não fazer parte do rol de personagens históricos participantes da memória coletiva dos brasileiros, existem diversas produções sobre Chiquinha Gonzaga, como já vimos: biografias, romance, peça de teatro, minissérie, livros infantis... O que nos abre a questão: como é possível então esta ausência da memória coletiva havendo tantos produtos culturais com seu nome?

Em busca de melhor compreender esta situação, podemos partir das reflexões propostas pelo teórico Michael Pollak, que amplia a discussão iniciada por Halbwachs trazendo a ideia de uma disputa da memória. Conforme Fábio Daniel Rios (2013, p. 8):

“Em linhas gerais, tanto Pollak como Halbwachs apontam a memória como um fenômeno coletivo, definindo-a como uma construção social. Por ser uma construção, a memória envolve um processo de escolha, sendo parcial e seletiva. Ambos os autores definem a memória como uma construção do passado realizada no presente. Ela seria, então, variável, e também múltipla, pois cada grupo cultiva um conjunto particular de recordações”.

Dessa forma, partindo das reflexões feitas por Halbwachs, Pollak (1989, p. 3-4) traz a atenção para o fato de que “em vários momentos, Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de ‘negociação’ para conciliar memória coletiva e memórias individuais [...]”. Mas, ao contrário de Halbwachs, Pollak entende que a homogeneidade advinda desse processo é resultado de uma hegemonia do segmento mais poderoso, demonstrando “[...] o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional [...]” (POLLAK, 1989, p. 4).

Segundo Rios (2013, p. 11),

“Como bem afirma Halbwachs, a memória tem um caráter múltiplo, na medida em que cada grupo cultiva um conjunto particular de lembranças. Na visão de Pollak, porém, é justamente essa diversidade que leva a memória a se tornar um objeto de conflitos e disputas, pois os grupos procuram salvaguardar suas visões sobre o passado, impondo-as sobre os demais”.

Existiria, portanto, uma disputa de memória, em que a “memória oficial” em geral suprime as “memórias subterrâneas”. E, na memória coletiva dos brasileiros, a história de Chiquinha Gonzaga permanece uma memória subterrânea. Ainda hoje, a grande maioria dos personagens históricos presentes na memória coletiva do país são homens brancos. Outros nomes e histórias, como os da maestrina Chiquinha Gonzaga, permanecem esquecidos pela memória coletiva oficial, no vazio da desmemória e do memoricídio.

Em relação ao memoricídio, é um termo utilizado para designar o apagamento intencional de partes do passado - as partes relativas às realizações de grupos oprimidos - da memória coletiva. Como explica Missiatto (2021), trata-se de uma política de esquecimento, executada pelos grupos que detém o poder. Podemos, portanto, como afirma Constância Lima Duarte, considerar como memoricídio os silêncios e apagamentos dos nomes femininos na história:

“No caso das mulheres, *memoricídio* pode também designar o processo de opressão e negação da sua participação ao longo da história, pois, ao eliminar a memória de luta e resistência ao patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras, registrando apenas a timidez e o confinamento das jovens oitocentistas ao lar (...)” (DUARTE, 2022, p. 16).

Conforme Leandro Aparecido Fonseca Missiatto, também é considerado memoricídio o “aniquilamento das vozes, símbolos e outros bens produzidos pela negritude do Brasil” (MISSIATO, 2021, p. 270). A população negra, assim como a população feminina, também sofre com essa falta de representação na história e na memória oficial.

É importante ressaltar que essa ausência da memória coletiva não indica, de forma alguma, “[...] uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação [...]” (KILOMBA, 2019, p. 51). Como Grada Kilomba tão bem coloca, “Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido [...]” (KILOMBA, 2019, p. 51).

Para melhor ilustrar esta situação, podemos buscar em **A Criação do Patriarcado** (2019) uma alegoria bastante didática. Nesta obra, Gerda Lerner utiliza como alegoria uma visão do mundo como teatro, asseverando o que deveria ser aceito no âmbito do conhecimento, mas que muitas vezes ainda tende a ser deixado de lado:

“Homens e mulheres vivem em um palco no qual desempenham seus papéis designados, ambos de igual importância. A peça não pode prosseguir sem os dois tipos de atores. Nenhum deles ‘contribui’ mais ou menos para o conjunto; nenhum é secundário nem dispensável. Mas o cenário é concebido, pintado e definido por homens. Homens escreveram a peça, dirigiram o espetáculo, interpretaram os significados da ação. Eles se autoescalaram para os papéis mais interessantes e heroicos, deixando para as mulheres os papéis de coadjuvante” (LERNER, 2019, p. 38).

Podemos ir além nesta alegoria e asseverar que os homens que escrevem a peça dos quais fala Lerner são certamente homens brancos cisgêneros, e que estes aplicaram também este mesmo tratamento a pessoas racializadas e outros grupos marginalizados. Afinal, são estes mesmos homens brancos que em sua maioria escrevem também há muito tempo a história “oficial”. Desse modo, como afirma Missiatto (2021, p. 253), esse esquecimento das mulheres e das pessoas racializadas da história e memória oficiais “[...] não resulta de processos naturais da história humana em que partes se perdem no tempo que a tudo corrói, pelo contrário, é fruto de ações intencionais executadas pelas elites [...]”.

Sobre a consequência desse processo de esquecimento construído, Duarte considera que:

“Foram, portanto, razões históricas e ideológicas as responsáveis por jogar no limbo do esquecimento as primeiras produções intelectuais das mulheres, bem como sua participação nas lutas sociais. E o apagamento de seus nomes teve como consequência um grave dano ao acervo cultural brasileiro e à identidade feminina, provocando verdadeira amnésia social e desconhecimento generalizado da história de nossa opressão e resistência” (DUARTE, 2022, p. 16).

Como antídoto para esse mal, o pensamento de Lerner esclarece o panorama do que precisa ser lembrado como essencial: “As mulheres ‘fizeram história’, mesmo sendo impedidas de conhecer a própria História e de interpretar a história [...]” (LERNER, 2019, p. 29). E o mesmo pode ser dito também sobre a população negra. E sobre vários outros grupos oprimidos e marginalizados. Diversos tipos de pessoas além dos homens brancos “fizeram história, mesmo sendo impedidas de conhecer sua própria História”, estes feitos apenas não entraram para a história e a memória oficiais. Como explica Grada Kilomba (2019, p. 52), “[...] quando há assimetria de grupos no poder, há também assimetria no acesso que os grupos têm a recursos necessários para implementar suas próprias vozes”.

Ao tratar do caso da exclusão das mulheres da memória coletiva, Lola Aronovich (2022, p. 19), no prefácio brasileiro do livro **A Criação da Consciência Feminista**, assevera “essa ausência de memória coletiva foi bastante prejudicial e postergou a criação da consciência feminista em séculos”. Sem o conhecimento histórico a respeito das mulheres que vieram antes, toda mulher precisa “começar do zero”, ao invés de começar do ponto de que outras mulheres haviam parado, e precisa gastar tempo justificando que uma mulher também pode pensar.

Esse infinito recomeço, ou “começar do zero”, é um fato que interferiu e interfere em diferentes gerações de indivíduos em processo formativo: “[...] o fato de que às mulheres foi negado o conhecimento sobre a existência da História das Mulheres afetou seu desenvolvimento intelectual como grupo negativamente e de forma decisiva.” (LERNER, 2022, p. 33). Neste âmbito, por não saber que mulheres haviam feito contribuições intelectuais ao conhecimento como um todo e ao pensamento

criativo, muitas gerações foram oprimidas “pela noção da própria inferioridade ou, ao contrário, pelo risco da audácia de ser diferente” (LERNER, 2022, p. 33).

E, néscias de suas contribuições efetivas de toda ordem e sem conhecer o próprio passado, nenhuma mulher pode comparar as próprias ideias com as de suas iguais, ou seja, com aquelas que possuem condições semelhantes e vidas parecidas:

“Toda mulher que pensava precisava discutir com o ‘grande homem’ em sua cabeça, em vez de ser fortalecida e encorajada por suas ancestrais. Para mulheres que pensavam, a ausência da História das Mulheres talvez tenha sido o maior obstáculo de todos para o crescimento intelectual” (LERNER, 2022, p. 33).

Afinal, destituir um grupo de sua história e sua memória permite que este grupo possa ser mais facilmente controlado. Conforme Gerda Lerner (2019, p. 268), “a falta de consciência da própria história de luta e conquista é uma das principais formas de manter as mulheres subordinadas”. E, é claro, esta afirmação não se aplica apenas às mulheres, mas também a todos os outros grupos que o grupo que detém o poder tem interesse em manter subordinados.

Isto acontece pois, como explica Sueli Carneiro (2005, p. 97), “[...] não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes”. Missiatto também elucida muito bem esta situação ao dizer:

“(...) julgo o extermínio das memórias de um povo ser por si mesmo o próprio apagamento desse povo, uma vez que a retirada da presença de certos grupos minoritários dos anais da história impõe à ancestralidade, bem como a seus descendentes, o enfraquecimento de suas identidades e consciência social, potencializando o desaparecimento simbólico, psíquico e cosmológico da alteridade” (MISSIATTO, 2021, p. 258).

Portanto, além de possibilitar um entendimento mais completo e diverso do passado, conhecer estas que foram tornadas “memórias subterrâneas”, suprimidas pela memória oficial, é algo “indispensável e essencial para a emancipação” (LERNER, 2019, p. 27) das pessoas que fazem partes destes grupos. Como já afirmava Michael Pollak (1989, p. 5), “[...] uma vez que essas memórias subterrâneas

conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa de memória [...]”. Por isso o grande interesse do grupo dominante em manter essas memórias subterrâneas e, conseqüentemente, manter subordinados os grupos aos quais essas memórias dizem respeito.

Dessa forma, quando discutimos a revisão da presença/ ausência de Chiquinha Gonzaga na memória de nosso tempo, podemos dizer que estamos diante de um duplo apagamento constituído tanto pela dificuldade de aprender sobre mulheres na História quanto pela intencionalidade em apagar o direito de ser das pessoas afrodescendentes. No âmbito das reflexões aqui apresentadas, utilizando como suporte os conteúdos referendados por Pollak, Lerner, Missiatto, Kilomba e Carneiro, impulsionadas pela noção anterior de memória coletiva do sociólogo Maurice Halbwachs, podemos compreender que a sub-representatividade de Chiquinha Gonzaga tem raízes na negação da legitimidade de uma mulher de origem negra.

3.2 Chiquinha Gonzaga fez história, mas o que a História fez dela?

Traze-me um pouco das sombras serenas
que as nuvens transportam por cima do dia!
Um pouco de sombra, apenas,
- vê que nem te peço alegria.

Traze-me um pouco da alvura dos luares
que a noite sustenta no teu coração!
A alvura, apenas, dos ares:
- vê que nem te peço ilusão.

Traze-me um pouco da tua lembrança,
aroma perdido, saudade da flor!
- Vê que nem te digo - esperança!
- Vê que nem sequer sonho - amor!

Cecília Meireles

Mas, por mais que a maestrina Chiquinha Gonzaga não faça parte da memória coletiva do povo brasileiro, sabemos que ela não foi completamente apagada e esquecida, como podemos perceber inclusive pela existência das obras analisadas

no capítulo 2. No entanto, é necessário nos perguntarmos onde nossa personagem histórica aparece e como ela aparece.

Ainda que haja biografias, textos literários de gêneros diversos, e até mesmo uma minissérie televisiva sobre Gonzaga, há ao mesmo tempo um silêncio gritante em relação a ela em certas narrativas. Como já foi dito, Chiquinha Gonzaga não faz parte do rol de personagens históricas participantes da memória coletiva dos brasileiros. Na história escolar, a narrativa histórica ensinada nas salas de aula da educação básica, também podemos perceber em grande parte uma ausência a seu respeito.

Em uma breve observação das coleções de livros didáticos indicadas no guia de 2020 do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), programa dedicado a avaliar e disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias às escolas públicas de educação básica das redes federal, estaduais, municipais e distrital de forma sistemática, regular e gratuita, notamos essa ausência. Tivemos acesso a 9 das 11 coleções de livros indicadas para o ensino fundamental II na disciplina de história. Em cinco delas, as coleções **Estudar História: das origens do homem à era digital** (2018), **Araribá Mais: História** (2018), **História.doc** (2018), **Inspire História** (2018) e **Vontade de Saber: História** (2018), não há nenhuma menção ao nome de Chiquinha Gonzaga. Ou seja, em mais da metade das obras analisadas o nome de Gonzaga não é sequer mencionado.

No livro do 8º ano da coleção História, Sociedade e Cidadania (2018, p. 211), seu nome é brevemente citado, sem muitos detalhes ou explicações: “No pós-abolição, os artistas e intelectuais afrodescendentes participaram intensamente da vida cultural do país. Entre eles, cabe citar escritores como Lima Barreto, compositores como Chiquinha Gonzaga e músicos como Pixinguinha”. Neste pequeno trecho, Chiquinha é citada apenas como uma compositora afrodescendente que participou intensamente da vida cultural do país no pós-abolição, sem nem mesmo mencionar sua participação no movimento abolicionista ou sua participação cultural anterior à abolição, que já era bastante intensa.

Nas 3 demais coleções, Chiquinha Gonzaga aparece em boxes, dois deles em relação à sua contribuição para a música popular brasileira e um situando-a entre

os abolicionistas. No livro da coleção **Teláris História** (2018) o box apenas sugere aos estudantes um site sobre a compositora, pelo texto ficamos sabendo apenas seu nome e o fato de que esteve entre os músicos brasileiros que tocavam choro. Os outros dois boxes contêm mais informações, mas, ainda assim, as contribuições de Chiquinha Gonzaga vão muito além do que se apresenta nestes livros por meio de curta narrativa.

Figura 10 – Informações sobre Chiquinha Gonzaga na obra **História: escola e democracia** – 8º ano

Ao som das mulheres



Chiquinha Gonzaga
Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi a primeira pianista de choro, gênero de música popular instrumental que surgiu no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Foi autora da primeira marcha carnavalesca com letra ("Ó Abre Alas", 1899) e também a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Filha de militar e uma negra liberta, sabia ler e escrever e fazer cálculos. Estudou regência e iniciou a carreira em 1858 como compositora de polcas, muito apreciadas na época. Seguindo a vontade de seu pai, casou-se em 1863, com apenas 16 anos. O casamento não deu certo. A partir daí Chiquinha resolveu dedicar-se à vida artística, compondo partituras para peças teatrais e operetas com relativo sucesso.

Participou ativamente da campanha abolicionista, que a tornou alvo de preconceitos na época. Sua obra inclui maxixes, modinhas e o nascente samba urbano. Essa compositora também teve o mérito de aproximar a música erudita da popular e foi uma das primeiras a introduzir o violão nos salões cariocas. Ao todo, compôs músicas para 77 peças teatrais, tendo sido autora de cerca de duas mil composições em gêneros variados.



COLEÇÃO PARTICULARES

Chiquinha Gonzaga. Rio de Janeiro, c. 1877.

Fonte: CAMPOS, Flavio de; CLARO, Regina; DOLHNIKOFF, Miriam. **História: escola e democracia** – 8º ano. São Paulo: Moderna, 2018, p. 244).

Figura 11 – Informações sobre Chiquinha Gonzaga na obra **Historiar** – 8º ano

Chiquinha Gonzaga

Chiquinha Gonzaga foi uma compositora, pianista, regente e apoiadora da causa abolicionista. Filha de um militar e neta de uma mulher alforriada, Chiquinha foi pioneira para os padrões da época. Compôs músicas para 77 peças teatrais e criou cerca de 2 mil composições. Participou de festivais artísticos destinados a arrecadar fundos para a compra de liberdade para os escravizados.

Assim como Chiquinha, algumas mulheres da época tomaram parte em campanhas abolicionistas, como a escritora Maria Firmina dos Reis (1825-1917), a poetisa Maria Amélia de Queirós, a escritora Inês Sabino (1853-1911) e a costureira Leonor Porto, que fundou a associação abolicionista Ave, Libertas.

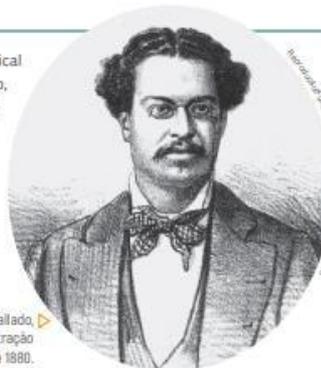


Retrato de Chiquinha Gonzaga. Fotografia do século XIX. Coleção particular.

Fonte: COTRIM, Gilberto; RODRIGUES, Jaime. **Historiar**: 8º ano. São Paulo: Saraiva, 2018, p. 186.

Figura 12 – Informações sobre Chiquinha Gonzaga na obra **Teláris História** - 8º ano

Com o tempo, o nome "choro" deixou de indicar o grupo musical para se referir às próprias músicas, rebatizadas de polca-choro, valsa-choro, tango-choro, até que o choro se tornou um gênero independente. Diversos músicos brasileiros passaram a compor canções nesse gênero no final do Império, como Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934) e tantos outros. Eles foram responsáveis por fazer a ponte entre a música escutada pelas elites e os batuques praticados pelos negros escravizados e alforriados, "abrasileirando" os bailes de tradições europeias.



Joaquim Antônio da Silva Callado, considerado o "pai do choro", em ilustração de Angelo Agostini de 1880.

Mundo virtual

Chiquinha Gonzaga. Site oficial da compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp>>. Acesso em: 10 maio 2018.



Chiquinha Gonzaga em foto do século XIX.

Mundo virtual

Ernesto Nazareth. Site produzido em 2013 em homenagem aos 150 anos de nascimento do compositor. Traz fotos, discografia completa do artista, biografia e linha do tempo detalhada de sua carreira, entre outros. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br>>. Acesso em: 17 set. 2018.



Imagem de Ernesto Nazareth do ano 1932.

Fonte: VICENTINO, Cláudio; VICENTINO, José Bruno. **Teláris História**: 8º ano. São Paulo: Ática, 2018, p. 215.

Ainda que na sala de aula o livro didático não seja o único veículo de conhecimento, trata-se de um fio condutor importante na tradição escolar. E a observação sobre a presença limitada de Chiquinha Gonzaga em livros de História representa um microcosmo da situação de ausência ou incompletude das narrativas escolares a respeito dos grupos marginalizados na História. Como afirma Giovana Romano Sanches (2017, s. p.) em seu texto **Mulheres são menos de 10% dos personagens em livro de história usado em escolas públicas**, “as mulheres aparecem muito mais nos rodapés e caixas laterais de textos, ou seja, fora do eixo central da narrativa. Elas também são proporcionalmente menos nomeadas do que os homens e menos propensas a serem sujeitos de ações na história”.

Por mais que a partir da segunda metade da década de 1990 os livros didáticos tenham começado a incorporar discussões mais diversas e incluir mulheres, indígenas e negros, essas alterações são feitas a partir de boxes, quadros, imagens, curiosidades, textos dentro de textos, páginas de temáticas especiais etc., ao invés de no decorrer do conteúdo principal (MOREIRA, 2018, p. 28). Ainda hoje há quase uma ausência de mulheres no livro didático, e quando aparecem é em um texto à parte em tom de curiosidade. Além de que a grande maioria dessas poucas mulheres que aparecem nos livros didáticos são mulheres brancas (DÄHNE, 2020).

Os livros didáticos ainda não deram conta de superar essa marginalização e garantir uma perspectiva plural. Afinal, apresentada assim à parte, como parêntese da história oficial, a história dos grupos subalternizados “[...] é conduzida como temática subordinada à história geral, tornando-se tema secundário no ensino [...]” (MOREIRA, 2018, p. 28). Mas acontece que o que é apresentado dentro desses boxes não é de forma alguma “uma esfera ou domínio de existência à parte, mas uma posição dentro da existência social de forma geral” (KELLY, 1979, *apud* LERNER, 2019, p. 37). Este problema das ausências de certos grupos da narrativa escolar não pode ser consertado apenas com a adições de mulheres e pessoas racializadas como curiosidades à parte, como se suas vidas fossem algo separado da história.

Outro campo em que a ausência de Chiquinha Gonzaga pode ser sentida muito sonoramente é em livros de História da Música. Apesar de, por sua imensa contribuição para a música brasileiro, Gonzaga poder ser considerada “uma das personagens mais relevantes da história musical de seu período” (MARCÍLIO, 2009,

p. 22-23), ela está ausente, por exemplo, na obra **História da Música no Brasil** (2005), de Vasco Mariz. Há músicos e instrumentistas brasileiros que desconhecem completamente a compositora. Quando seu nome aparece nos meios musicais, quase sempre é em comparação com o também compositor Ernesto Nazareth, muitas vezes sendo desmerecida em relação a ele, como se, por estar mais ligada à música popular, e por ser mulher, sua arte fosse menor. Um discurso cujas sementes já começam a aparecer no texto de Andrade Muricy publicado no *Jornal do Commercio* em setembro de 1943 e que está compilado na biografia escrita por Edinha Diniz (1999, p. 112 – 113):

“Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram 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 (sic), 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. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento.

Toda a vida de Chiquinha Gonzaga era isto: puro sentimento.”

Unir a mulher às raias do sentimento e o homem, capaz de produzir uma “síntese admirável”, ao racional ganha espaço nessa leitura, criando para Gonzaga um único contexto de produção, o do “puro sentimento”. Esse engessamento corrobora o lugar comum e nega o seu direito à opacidade. Tal engessamento, como vimos, ocorre também nas obras sobre Chiquinha Gonzaga, transformando romance, biografias, peça de teatro e até mesmo a minissérie numa espécie de folhetim sentimental. Cabe então nos questionarmos: por que a vida de Gonzaga serve para folhetim mas não serve para a história?

Por folhetim compreendemos um texto dividido em pequenas partes, publicado em periódico para entreter os leitores e ajudar na vendagem do jornal. Para Massaud Moisés (2004, p. 190):

[...] a narrativa em folhetim se caracteriza pelo desfiar quilométrico de episódios emaranhadamente convencionais e por um sentimentalismo piegas, melodramático. Com tais ingredientes, ao mesmo tempo [...] alimentava a imaginação de leitores menos exigentes, assim cumprindo uma função que hoje é desempenhada pelas novelas de televisão.

Também Jefferson Cano se detém na explicação sobre o folhetim:

A existência do folhetim como um espaço físico próprio, distinto das demais colunas, já significava o estabelecimento de uma convenção, uma sinalização para o leitor, algo que deveria ajudá-lo a entender que o texto que fosse publicado naquele espaço seria diferente do resto do jornal, cumprindo uma função distinta dos noticiários ou dos editoriais, na medida em que servia, principalmente, à leitura como uma atividade de lazer, entendida como exigência da civilização moderna (CANO, 2005).

De fato, a vida e a obra de Gonzaga são apresentadas de modo folhetinesco, enfatizando sua relação com as figuras masculinas (pai, marido, amante) como fio condutor da trama, ora apresentando-a como uma personagem esforçadíssima em engrandecer a música brasileira, ora como uma mulher que escolhe seguir seus hormônios, ou seja, elege-se um fio condutor para cada trama e a vestem como uma personagem faceira sem complexidade além da necessária para validar seu lugar em episódios específicos. Não por acaso, uma das narrativas se intitula “Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei, tive muito amor”, título que serve como uma porta de entrada para celebrar um ideal folhetinesco. O mesmo ideal que servirá para compor a Chiquinha Gonzaga da minissérie televisiva.

Do folhetim à historiografia, ainda há muitas lacunas no que diz respeito à maestrina nas páginas a serem lidas. Da mesma forma que nos livros didáticos as mulheres aparecem apenas em quadros à parte, ou que, em um curso de História, só aprendemos sobre historiadoras negras em disciplinas optativas específicas sobre elas ao invés de na disciplina de historiografia, Chiquinha Gonzaga praticamente só aparece nas narrativas quando o texto é especificamente sobre ela. É como se certos tipos de pessoas não pudessem participar das narrativas gerais. Os critérios para fazer parte da história e da memória oficiais parecem ser excessivamente altos para mulheres e pessoas racializadas. Como coloca Grada

Kilomba (2019, p. 174), “[...] é preciso ser ao menos três vezes melhor do que qualquer pessoa branca, para se tornar igual” e poder disputar um lugar em uma narrativa geral e oficial.

Dalva Lazaroni, na introdução de seu livro sobre a maestrina, realiza também suas indagações sobre a ausência de Chiquinha Gonzaga destas narrativas gerais e oficiais, demonstrando indignação a esse respeito:

“Como? Esta *sedutora* brasileira, carioca brejeira, cabelos negros encaracolados, *querida por todos*, que ajudou a escrever a história da nação... Como pode ter sido ignorada pelos historiógrafos oficiais? Como seu nome não aparece nos livros didáticos ao lado de José do Patrocínio, Lopes Trovão e tantos outros? Que sentimentos seriam capazes de inspirar tanto descaso para com a memória desta mulher? Quem ousou – e por quê? – tentar apagar tantas lembranças, que envolvem mais de mil e quinhentas composições e setenta e cinco peças de teatro? Quem, equivocadamente, acreditou que pudessem ser sufocados os aplausos de um público retratado nos palcos de *Forrobodó*, obra que bateu todos os recordes do teatro brasileiro?” (LAZARONI, 1999, p. 9).

Partindo das discussões realizadas no item anterior, conseguimos entender melhor quais foram os “sentimentos [...] capazes de inspirar tanto descaso para com a memória desta mulher”. Depois de todas essas discussões, é fácil compreender por que não é do interesse da classe dominante que Chiquinha Gonzaga – uma mulher negra, trabalhadora, independente, compositora de música popular, que se separou do marido escolhido pelos pais e não criou a maior parte de seus filhos, além de ter se envolvido em diversos movimentos políticos e lutado pelos seus direitos e pelos direitos dos seus – faça parte de narrativas gerais, como a história e a memória oficiais do povo brasileiro. A elevação das memórias dessa parcela da população, das mulheres e pessoas racializadas, colocaria em risco a hegemonia instaurada pelos que tem o poder (e a razão).

A ausência de Chiquinha Gonzaga das narrativas coletivas está atravessada por todas essas supressões. Só há lugar para ela em narrativas que tratam especificamente sobre sua vida e, frequentemente, ainda, a erotizando e diminuindo. Quando a maestrina é lembrada, em geral é lembrada apenas por anedotas folhetinescas, enquanto sua produção musical, por exemplo, é praticamente desconhecida da maior parte da população brasileira. Como afirma Millan (2000, p. 28), “apesar da publicação de suas três biografias e da ressonância de sua obra nos

meios de comunicação de massa, a obra musical de Chiquinha Gonzaga é ainda quase desconhecida pelo grande público”.

E as formas com que Chiquinha Gonzaga foi representada nas narrativas específicas em que aparece – embranquecida, erotizada, movida pelos sentimentos, moralizada, excepcional, pioneira, sedutora etc. – de certa forma também influenciam em sua ausência da memória coletiva. Para realizar esta reflexão, trataremos brevemente do caso de dois outros personagens históricos, para que, com estas comparações, possamos entender melhor as especificidades do caso de Chiquinha Gonzaga.

O primeiro é o caso de Machado de Assis (1839-1908), escritor negro contemporâneo a Gonzaga. Machado de Assis, assim como ocorreu com nossa compositora, sofreu a violência de ter sua imagem embranquecida. O embranquecimento pode ser compreendido como um projeto brasileiro que, dentre outras ações, passou a mascarar personagens de alguma relevância dando-lhes uma versão que exclua sua origem negra, e é o que ocorre exemplarmente com Machado de Assis. Ao excluir as informações sobre a origem racial do escritor brasileiro, as notas biográficas sobre o autor, que aparece como “branco” em seu atestado de óbito, servem como um exemplo, ainda que seja apenas a ponta do iceberg, de como as identidades raciais no Brasil do século 19 e ao longo do século 20 foram tratadas. Como explica a professora Ana Flávia Magalhães Pinto em entrevista a uma matéria a respeito do processo de embranquecimento do renomado escritor,

“O embranquecimento de Machado é produto da apropriação da sua memória por parte de homens que o queriam branco, para legitimar um projeto de país em que pessoas negras seriam apenas resquícios de um passado que se queria esconder e quiçá esquecer” (TORRES, 2018, s. p.).

Trata-se de uma ação bastante violenta, destituir as pessoas negras de sua identidade e ancestralidade para escrever uma narrativa que exclui pessoas não brancas da história do país e, conseqüentemente, tenta destituir essas pessoas de sua própria condição de ser humano. E “o embranquecimento de **Machado de Assis**, ofensivo, era uma forma de ignorar o papel dos afro-brasileiros na construção da literatura nacional [...]” (NOGUEIRA, 2021, s. p.).

Assim, por muitos anos após a sua morte, Machado foi representado como um homem branco, sendo lembrado desta forma na memória coletiva dos brasileiros. O fato de o escritor ter sido na verdade um homem negro manteve-se uma memória subterrânea, guardada ao longo do século XX por certos membros dos movimentos de pautas raciais e jornalistas da imprensa negra (TORRES, 2018), e que nos últimos anos tem vindo à tona através dos esforços e fortalecimento dos movimentos negros. Nos dias de hoje, Machado de Assis faz parte da memória coletiva oficial do povo brasileiro como um dos maiores escritores de nossa história, e cada vez mais brasileiros estão acessando também a informação de que o grande escritor foi um homem negro.

Mas o fato é que essa transformação de “mulato” para “branco” na forma como foi por muito tempo representado facilitou ao homem Machado de Assis seu ingresso merecido no cânone literário. Mascarando-lhe a negritude, ele pôde ser reconhecido como um excelente escritor e permanecer na memória coletiva brasileira. Por mais que tenha sofrido a violência do embranquecimento, hoje Machado é não apenas lembrado como também considerado por muitos o maior escritor brasileiro, e aos poucos está passando a ser representado legitimamente, como o homem negro que foi.

Chiquinha Gonzaga, no entanto, por mais que tenha recebido também um tratamento que a apresenta como branca aos olhos das gerações seguintes, ainda tem um nome feminino, o que dificulta que receba o reconhecimento merecido. Afinal, como explica Grada Kilomba, as mulheres negras representam em nossa sociedade uma outridade dupla que dificulta ainda mais certos acessos:

“Mulheres *negras*, por não serem nem *brancas* nem *homens*, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia *branca*. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade” (Kilomba, 2019, p. 190).

Impactada pelas consequências dessa sociedade patriarcal de supremacia branca, Chiquinha Gonzaga tem diminuída, mesmo com o embranquecimento, a chance de ingressar na memória coletiva como ocorreu com Machado de Assis. Justamente por ser, como mulher negra, “a antítese tanto da branquitude quanto da

masculinidade”. Por mais que, muito provavelmente, os primeiros biógrafos da compositora tivessem a intenção de, ao embranquecê-la, torná-la adequada para participar da narrativa contada por aqueles que detêm o poder, a ausência de um nome masculino impossibilitou que isso acontecesse.

O segundo caso que usaremos para refletir sobre as especificidades de Chiquinha Gonzaga é o caso de Tereza de Benguela (c. 1700 – 1770), líder do Quilombo de Quariterê, no Mato Grosso. Ligada a um contexto quilombola, Tereza de Benguela não podia ser embranquecida, então por muito tempo foi apenas silenciada e apagada da história e da memória oficiais. No entanto, como nos lembra Pollak (1989, p. 8), “as fronteiras desses silêncios e ‘não-ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento”. Não podemos deixar de acreditar que as interdições conservadas pela memória oficial não são perenes. E os movimentos sociais antirracistas do nosso tempo têm lutado para trazer à tona diversas mulheres negras, na tentativa de tirá-las do esquecimento e de dar a elas um lugar que é delas por direito: o de incluir seus nomes na história, após muitos anos de efetivo apagamento.

Zubaran e Silva (2012, p. 136), ao discutirem sobre esse processo de luta pela reintegração das memórias negras, dizem que:

“De acordo com o historiador Leo Spitzer (2001), os afro-americanos se voltaram para a História à procura de realizações dos negros no passado para combater as acusações racistas que lhes eram atribuídas no presente e para reescrever as memórias negras de forma a garantir um lugar de honra às suas heranças culturais”.

Assim, com o esforço dos movimentos sociais pela retomada das memórias negras que ficaram por muito tempo subterrâneas, em especial as memórias relativas a mulheres negras, o nome de Tereza de Benguela veio à tona porque serve para representar, em larga escala, os valores de líder que resistiu à escravidão, algo que muitos em nosso tempo trabalham por evidenciar. Conforme Bruno Rodrigues (2022, p. 495), “indiscutivelmente, hoje, Tereza de Benguela é um dos nomes mais constantes quando tematizamos a história afro-brasileira e a resistência à escravidão”. A Lei 12.987 de 02/06/2014 instituiu o dia 25 de julho como o Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra, e o livro **Heroínas Negras Brasileiras em 15**

Cordéis (ARRAES, 2017), obra voltada para o público infanto-juvenil que tem o objetivo justamente de fazer com que mais mulheres negras possam fazer parte da memória coletiva deste público e foi muito bem recomendada desde seu lançamento, contém a história de Tereza de Benguela entre as mulheres negras elencadas como merecedoras de mais reconhecimento por parte da população brasileira.

Chiquinha Gonzaga, por outro lado, não está presente na obra **Heroínas Negras Brasileiras em 15 Cordéis**. Por ter sido embranquecida, Gonzaga acaba não sendo um nome que se encaixa facilmente para essa retomada da memória negra. O processo de embranquecimento sofrida pela maestrina foi tão bem feito que pouquíssimas pessoas hoje pensam nela quando buscam elencar “heroínas negras”. Desse modo, este outro caminho pelo qual poderia ingressar na memória coletiva foi também barrado para ela.

Além disso, a dificuldade da construção de uma memória menos simplista para Chiquinha esbarra em seu próprio fazer artístico. Por ter escrito partituras e não livros, Gonzaga acaba não sendo muito pesquisada por quem trabalha com história das mulheres e busca produções femininas do passado, pois, em geral, essa busca se dá em relação a textos escritos. Há uma dificuldade inequívoca de usar partituras como documentos históricos por conta da especificidade das partituras musicais serem um documento com linguagem própria.

Assim, para Chiquinha Gonzaga, nenhum desses caminhos foi possível: o embranquecimento, ao contrário do que ocorreu com Machado de Assis, não a fez alcançar um lugar de destaque nem a capacitou para ser revista, pelo nosso tempo, como um exemplo de mulher negra; ser mulher impactou a sua posição como musicista capaz e a especificidade de seu talento musical dificultou sua presença na história das mulheres.

Também a maneira como ela foi representada, de forma insatisfatória, nas narrativas analisadas no segundo capítulo dessa dissertação, tem um papel nisso. Para François Furet, em **A oficina da história** (1975, p. 81), “a história é filha da narrativa: fazer história é contar uma história”. Sobre Gonzaga várias narrativas foram contadas, na reconstrução de uma experiência vivida no eixo de cada tempo de quem narra: mãe amantíssima, musicista vocacionada, filha da elite, mulher sedutora,

pioneira feminista – significados variados e algumas vezes díspares sobre sua existência. Várias são as versões que foram construídas sobre ela, todas, contudo, nasceram efetivamente das escolhas de linguagem, crenças e preconceitos de quem as construiu.

Existem muitas formas tanto de narrar quanto de compreender uma mesma história. Além disso, não é destituído de sentido compreender que a recepção de uma narrativa é um fato socialmente construído, ou seja, cada horizonte de leitores acrescenta, segundo as visões de mundo que os representam, novos sentidos para o que vai sendo lido. Em outras palavras: “O tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85). Dessa premissa advém a ideia de que a noção de tempo e de narrativa são complementares porque são produções humanas que acrescentam sentido à existência.

Algumas vezes, contudo, a um tempo específico são negadas narrativas que são vistas como díspares aos olhos do poder e da seleção historiográfica, empobrecendo a visão de mundo que cada era poderia supor. Ao observarmos, em diferentes narrativas, a presença/ausência de Chiquinha Gonzaga, trouxemos à tona a narrativa-problema do fazer histórico que não deve apenas restituir o caos de acontecimentos que constituem o tecido de uma existência, mas integrar essa rede à compreensão das desigualdades que a explicitam.

Por outro lado, a compositora, instrumentista e maestrina Francisca Edwiges Neves Gonzaga aparece como protagonista de minissérie televisiva, veiculada 152 anos após seu nascimento ou 64 anos após a sua morte, e em cinco obras produzidas em décadas diferentes, desde 1939 até 2000, por diferentes mãos. Todas essas narrativas, escritas sobre a autora, mas não pela autora, acabam por mostrar as visões subjetivas dos jornalistas, dramaturga e escritores. Essas narrativas construídas sobre Chiquinha Gonzaga, no entanto, são discursos críticos relevantes porque contém dados biográficos e menção ao acervo da musicista, ainda que, como fonte, não garantissem para ela uma *condição de existência temporal*, como afirma Ricoeur.

Além de não garantirem sua presença como personagem histórica significativa, um dado interessante é que nenhum destes textos aparece como referencial teórico

para as séries de livros didáticos consultados. Então, o que é dito e repetido sobre a maestrina nas poucas obras escolares que a elegeram como digna de ser ao menos mencionada advém de fontes não declaradas de consulta.

Dito isto, podemos afirmar que não existe ainda uma narrativa (ao menos literária) que contemple a complexidade de Chiquinha Gonzaga enquanto personagem histórica. E, por todos os motivos já mencionados, é preciso um esforço a mais para trazê-la para a memória coletiva. Ainda falta, portanto, um bom caminho para que tanto ela quanto outras mulheres e pessoas racializadas possam não apenas ser reconhecidas em sua complexidade como estar inseridas nas narrativas gerais e coletivas, como já deveriam estar. Afinal, Gonzaga, nos termos utilizados por Lerner, certamente fez História:

“De *descoberta* em *descoberta* ia avaliando a intensidade da sua trajetória e cheguei à conclusão de que é impossível escrever a história da música brasileira sem Chiquinha Gonzaga. E mais: não se entende a História do Brasil, principalmente os fatos relacionados à Abolição da Escravatura, à Proclamação da República, à participação da mulher na vida pública, sem Francisca Edwiges Neves Gonzaga [...]” (LAZARONI, 1999, p. 8)

Como visto por esta citação de Lazaroni, as pessoas que conhecem sua trajetória não têm dúvidas de que ela merece estar entre as personagens históricos que habitam nossa memória coletiva. Outras épocas fizeram ver uma Chiquinha Gonzaga atrelada a estereótipos de toda ordem. Para o nosso tempo de feminicídios, e de luta ainda por igualdade, é necessário fazer ver que a ela muitas são as lacunas a serem preenchidas. Afinal, “o trabalho feminista costuma ser um trabalho de memória. Trabalhamos para lembrar o que às vezes poderíamos [...] simplesmente esquecer” (AHMED, 2022, p. 47). E, como afirma Gagnebin, é necessário construir uma atividade historiadora que

“[...] em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

Sob essa perspectiva, rever o desvão e o vazio como necessidade histórica atrelada ao presente inclui, neste caso específico, a indagação sobre os interesses que incidiram sobre a ausência de Chiquinha Gonzaga como referente significativo das narrativas coletivas e a reflexão sobre a necessidade revista, vinculada ao presente, de trazê-la à tona, retirá-la da espécie de limbo em que se encontra – nem completamente esquecida nem constituindo de fato um lugar de memória. Afinal, “[...] somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Conforme foi enfatizado até aqui por meio de uma *retomada reflexiva do passado*, o intuito foi fornecer uma leitura que possibilite a Chiquinha Gonzaga (junto a vários outros membros dos grupos marginalizados) ser integrada à memória coletiva e às narrativas gerais, sem ser tão somente uma historinha folhetinesca à parte ou um box de curiosidades ao lado do texto principal. E não apenas isso, mas que, nesta integração, ela (e todos os demais) tenha o direito à opacidade de que fala Glissant (2008), o direito a não ser representada de forma reduzida e estereotipada, mas como personagem de *uma outra história*.

Conclusão

De que são feitos os dias?
De pequenos desejos
Vagarosas saudades
Silenciosas lembranças.

Entre mágoas sombrias
Momentâneos lampejos
Vagas felicidades
Inatuais esperanças.

De loucuras, de crimes
De pecados, de glórias
Do medo que encadeia
Todas essas mudanças.

Cecília Meireles

Considerar Chiquinha Gonzaga como foco dessa dissertação foi consequência tanto do estudo de suas partituras durante o período de minha formação musical, quanto das percepções sobre o feminino na formação em História, durante a graduação. Dessa forma, ao trazer à tona o nome de Gonzaga, o objetivo primeiro foi o de problematizar o universo narrativo em torno da figura de Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), organizando as narrativas existentes sobre a musicista, para formalizar a base de uma reflexão sobre o enquadramento de Gonzaga em determinadas figurações.

Para tanto, a dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “A Trajetória de Chiquinha Gonzaga: um prelúdio necessário” foi composto por uma sequência representativa da história da maestrina que serviu como base para a leitura posterior das obras selecionadas do *corpus*. Na composição desse *prelúdio*, não há como ignorar a constituição de uma versão ou recriação do que poderia ser biografado. A experiência, contudo, não foi planejada como um fim em si mesmo, mas como um *modus operandi* para cotejar as quatro narrativas e um texto dramático que compuseram o capítulo subsequente.

No segundo capítulo, “Notas da composição de uma personagem histórica”, foram analisadas as cinco obras a respeito de Chiquinha Gonzaga selecionadas para essa pesquisa (todas escritas após a morte da maestrina, em diferentes décadas do século XX), destacando as formas como ela foi representada em cada uma das obras.

Por essas leituras, foi possível compreender que para Mariza Lira, Gonzaga foi uma pioneira feminista, mas cuja trajetória precisava passar por um processo de moralização para que pudesse ser admirada. Para Gêisa Bôscoli, foi uma antecessora de quem ele se orgulhava, mas que precisava de alguns ajustes em sua história para não manchar a imagem da família da qual ele fazia parte. Para Edinha Diniz, ela foi uma mulher precursora que merecia um pouco mais de investigação de sua história do que já havia sido realizado pelas biografias anteriores. Para Dalva Lazaroni, foi uma heroína romântica, que sofreu, chorou e amou. Para Maria Adelaide Amaral, foi uma musicista trabalhadora com muitos problemas familiares. Por mais que cada versão da maestrina tenha a sua importância e o seu charme, todas estas versões ainda são versões embranquecidas (pois mesmo que Diniz mencione brevemente sua origem negra acaba por não trabalhar este fato no restante do texto) e presas na figura da pioneira, deixando inclusive de trabalhar as relações que Gonzaga manteve com as demais mulheres de sua época.

O terceiro capítulo, “Das disputas narrativas à dissolução da memória”, refletiu sobre como a compositora foi representada avaliando as construções narrativas em disputa, que revelam menos sobre Gonzaga que sobre os biógrafos e escritores de cada tempo que se projetaram sobre a sua imagem, muitas vezes de modo reducionista. São apresentados, ainda, dois termos significativos: “desmemória” e “memoricídio” para lidar com a sub-representação da musicista.

Como foi visto, a memória, enquanto canal de elaboração do passado, é composta por lembranças e esquecimentos e, de modo seletivo, organiza, para cada indivíduo, um trilhamento singular. No âmbito do que se nomeia como coletivo, as questões relativas ao esquecimento contêm, por vezes, a ação de ocultar, negar e esconder informações que poderiam ser representativas para o grupo, o que Padrós (2004, p. 3) nomeou como amnésia social.

No caso de Chiquinha Gonzaga foi importante examinar o esquecimento como ação política que incide sobre a memória coletiva. Nesse processo de observar, nos esquecimentos, o ponto nodal daquilo que foi imposto pela ausência, concentrou-se a noção de desmemória, termo que foi utilizado de modo homólogo à expressão de Padrós. Por memoricídio, tratamos da ausência de Chiquinha Gonzaga das narrativas coletivas e das supressões a ela impostas.

Unidos, os dois termos, *desmemória* e *memoricídio*, serviram para formalizar a expressão contida no título desta dissertação: *dissolução da memória*, que tentou sistematizar os entraves relativos ao processo de apagamento de um nome potencialmente significativo para a história, sobretudo porque, como afirma Kilomba: “Mulheres *negras*, por não serem nem *brancas* nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia *branca*” (Kilomba, 2019, p. 190).

Ao tratar dessa ausência dupla, tanto da branquitude quanto da masculinidade, com o apoio de um referencial teórico ligado às necessárias questões de gênero, achamos por bem enfatizar, com o apoio de Lerner, que Chiquinha Gonzaga faz História ao produzir um número significativo de obras musicais de qualidade, ao reger uma orquestra, ao defender os direitos sobre as obras produzidas, ao transformar o conhecimento musical em profissão, ao ser uma voz contra a política escravista, ao modificar a música brasileira, e, também, por viver sua história de modo não convencional.

Utilizando os versos de Cecília Meireles da obra *Vaga Música* como epígrafes para as partes que formaram essa dissertação, a personagem de Gonzaga também pode ser composta, ligada ao seu contexto musical único (- *Será meu compasso/ que tanto os admira?*), tentando apresentar, para além da marchinha carnavalesca “Ó abre alas”, a extensa obra por ela produzida (*Entende a minha canção!*) e, no âmbito da memória, entender porque (*De ti só resta o que se consome*) e apesar de (*Grande, adorada desconhecida*) - sua obra (*Traze-me um pouco da alvura dos luares*), tal como na modinha *Lua Branca*, serviu para enfatizar “*Todas essas mudanças*” que estão vinculadas a alguém que viveu sua posição minando a violência do centro e que, como resposta, carrega a existência do esquecimento, dos silêncios e dos não-ditos, conforme achamos por bem evidenciar.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AMARAL, Maria Adelaide. **Ó Abre Alas**. 2 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- ARAUJO, Laura Castro de. **Dramaturgia em trânsito: o teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras. Brasília, p. 150, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Pólen, 2017.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- Aulete digital–**Dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. C AULETE, ALS VALENTE - Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2006.
- BOSCOLI, Geysa. **A pioneira Chiquinha Gonzaga**. Natal: Departamento Estadual de Imprensa – Governo do Estado do Rio Grande do Norte, s. d.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História, Sociedade & Cidadania: 8º ano**. São Paulo: FTD, 2018.
- BOULOS JÚNIOR, Alfredo. **História, Sociedade & Cidadania: 9º ano**. São Paulo: FTD, 2018.
- BRAGA, Wandrei. **Exclusiva com a biógrafa Edinha Diniz**. Site Chiquinha Gonzaga, 2005. Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/wp/edinha-diniz/>>. Acesso em: 01 de maio de 2023.
- BRAICK, Patrícia Ramos; BARRETO, Ana. **Estudar História: das origens do homem à era digital – 8º ano**. São Paulo: Moderna, 2018.
- BRAICK, Patrícia Ramos; BARRETO, Ana. **Estudar História: das origens do homem à era digital – 9º ano**. São Paulo: Moderna, 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 18 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAMPOS, Flavio de; CLARO, Regina; DOLHNIKOFF, Miriam. **História: escola e democracia – 8º ano**. São Paulo: Moderna, 2018.

CANO, Jefferson. “Justiniano José da Rocha, cronista do desengano”. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida Souza & PEREIRA, Leonardo A. de M. (org.). . . Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

CANO, Jefferson. 2007. “A Política Da Lusofobia: Partidos E Identidades Políticas No Rio De Janeiro (1848-1849)”. *Locus: Revista De História* 13 (1). <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20655>.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo, p. 339, 2005.

CASTRO, Daniel. Após 19 anos, Globo é condenada por causar baque psicológico em escritora. **Notícias da TV**, 2018. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/chiquinha-gonzaga-apos-19-anos-globo-e-condenada-por-causar-baque-psicologico-em-escritora-21793>>. Acesso em 09 de nov. de 2023.

CESAR, Rafael do Nascimento. **A composição de uma pioneira: de Francisca a Chiquinha**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, p. 138, 2015.

CESAR, Rafael do Nascimento. Alas e luas brancas: gênero, performance e música em Chiquinha Gonzaga. **Primeiros Estudos**, n. 4, p. 24-33, 2013.

COSTA, Laura Denise Góes da. **Abram alas para ela passar: Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de Janeiro do século XIX**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Sociais, PUC-Rio. Rio de Janeiro, p. 183, 2015.

COTRIM, Gilberto; RODRIGUES, Jaime. **Historiar: 8º ano**. São Paulo: Saraiva, 2018.

COTRIM, Gilberto; RODRIGUES, Jaime. **Historiar: 9º ano**. São Paulo: Saraiva, 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em discriminação racial relativos ao gênero**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188. Jan. 2002.

DÄHNE, Caroline. **Mulheres na História: uma discussão em sala de aula**. Nas tramas de Clio, 2020. Disponível em: <<https://nastramasdeclio.com.br/historia/mulheres-na-historia-uma-discussao-em-sala-de-aula/>>. Acesso em: 07 de fev. de 2023.

DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Portal Geledés, 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2023.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a História. Topói, v.10, n.19, p. 7-16, jun/dez 2009.

DIAS, Adriana Machado; GRINBERG, Keila; PELLEGRINI, Marco César. **Vontade de Saber: História – 8º ano**. São Paulo: Quinteto Editorial, 2018.

DIAS, Adriana Machado; GRINBERG, Keila; PELLEGRINI, Marco César. **Vontade de Saber: História – 9º ano**. São Paulo: Quinteto Editorial, 2018.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 6 edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

DUARTE, Constância Lima (org.). **Memorial do memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história**. Editora Luas: Belo Horizonte, 2022.

EDINHA Diniz. **Instituto Moreira Salles**, s. d. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/edinha-diniz/>. Acesso em: 10 out. 2023.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora & Publifolha, 1998.

FERNANDES, Ana Claudia (org). **Araribá Mais: História - 8º ano**. São Paulo: Moderna, 2018.

FERNANDES, Ana Claudia (org). **Araribá Mais: História - 9º ano**. São Paulo: Moderna, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1991.

GLISSANT, Édouard. **Pela opacidade**. Tradução: Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. **Revista Criação & Crítica**, n. 1, p. 53 – 55, 2008.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, p. 366, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org.: Flavia Rosa, Márcia Lima. 1 edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LAZARONI, Dalva. **Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei, tive muito amor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LEGADO Dalva – Dalva Lazoni: uma mulher e muitas bandeiras de luta. **André Lazoni**, s. d. Disponível em: <https://andrelazoni.com.br/legado-dalva/>. Acesso em 10 out. 2023.

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista**: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.

LIRA, Mariza. **Brasil sonoro**: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga**: grande compositora popular brasileira. 2 edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, p. 144, 2009.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, Giovana Maria Carvalho & CAINELLI, Marlene Rosa. O uso de literatura como fonte histórica e a relação entre Literatura e História. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1318.pdf>. Acesso em outubro de 2023.

MILLAN, Cleusa de Souza. **A memória social de Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: a autora, 2000.

MISSIATTO, Leandro Aparecido Fonseca. **Memoricídio das populações negras no Brasil**: atuação das políticas coloniais do esquecimento. Revista Memória em Rede, Pelotas, v. 13, n. 24, Jan/Jul. 2021, p. 252-273.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil Sonoro de Mariza Lira. **Temas & Matizes**: Música e Poder, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, v. 5, n. 10, p. 29-36, segundo semestre de 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006.

MOREIRA, Viviane da Silva. **Ensinar mulheres na história**: abordagens biográficas. Dissertação (Mestrado em Ensino de História), Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 102, 2018.

NOGUEIRA, André. Machado de Assis: o grave erro com a imagem do maior escritor da história do Brasil. **Aventuras na História**, 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/machado-de-assis-conheca-o-grande-erro-de-seculos-com-a-imagem-do-bruxo-do-cosme-velho.phtml>. Acesso em 09 de nov. de 2023.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

PADRÓS, Enrique Serra. Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos. **História em revista**, v. 10, n. 10, 2004.

PAVEAU, Marie-Anne. Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu Passado. Trad. Jocilene Santana Prado; Eduardo Lopes Piris. EID&A - **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n.5, p. 137-161, dez. 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. 327 p.

ROCHA, Cássio Bruno Araujo. Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler. **Cadernos Pagu**, n. 43, p. 507 - 516, jul./dez. 2014. ISSN: 0104-8333. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400430507>.

RODRIGUES, Bruno. A luz de Tereza de Benguela não apagará: o dito e o não-dito pelas fontes históricas. **Fênix – Revista de História e Estudos Históricos**, vol. 19, ano XIX, n. 1, p. 494-513, jan./jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v19i1.983>.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. In: **Revista Intratextos**, 2013, vol 5, no1, p. 1-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102>.

SANCHES, Giovana Romano. **Mulheres são menos de 10% dos personagens em livro de história usado em escolas públicas**. Gênero e número, 2017. Disponível em: <https://www.generonumero.media/reportagens/no-rodape-da-historia-mulheres-sao-menos-de-10-de-personagens-em-livro-didatico-usado-nas-escolas-publicas/>. Acesso em: 07 de fev. de 2023.

SERIACOPI, Gislaine Campos Azevedo; SERIACOPI, Reinaldo. **Inspire História: 8º ano**. São Paulo: FTD, 2018.

SERIACOPI, Gislaine Campos Azevedo; SERIACOPI, Reinaldo. **Inspire História: 9º ano**. São Paulo: FTD, 2018.

TORRES, Bolívar. Foto inédita de Machado de Assis reaquece polêmica sobre embranquecimento do autor. **Portal Geledés**, 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/foto-inedita-de-machado-de-assis-reaquece-polemica-sobre-embranquecimento-do-autor/>. Acesso em 09 de nov. de 2023.

VAINFAS, Ronaldo; FERREIRA, Jorge; FARIA, Sheila de Castro; CALAINHO, Daniela Buono. **História.doc: 8º ano**. São Paulo: Saraiva, 2018.

VAINFAS, Ronaldo; FERREIRA, Jorge; FARIA, Sheila de Castro; CALAINHO, Daniela Buono. **História.doc**: 9º ano. São Paulo: Saraiva, 2018.

VERZONI, Marcelo. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *In: Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 155-169, jan/jun 2011. DOI: <https://doi.org/10.47146/rbm.v24i1.29330>.

VICENTINO, Cláudio; VICENTINO, José Bruno. **Teláris História**: 8º ano. São Paulo: Ática, 2018.

VICENTINO, Cláudio; VICENTINO, José Bruno. **Teláris História**: 9º ano. São Paulo: Ática, 2018.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: Ensaio Sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: EdUSP, 1994.

ZUBARAN, Maria Angélica; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Interloquções sobre estudos afro-brasileiros: pertencimento étnico-racial, memórias negras e patrimônio cultural afro-brasileiro. **Currículo sem fronteiras**, v. 12, n. 1, p. 130-140, jan./abr. 2012.