

# O GRUPO CHIQUINHA GONZAGA E A COMPOSIÇÃO “ATRAENTE”:

## NARRATIVAS BIOGRÁFICAS

Revista **Música** | vol. 19, n.2 |  
pp. 132-148 | jul. 2019

**Rodrigo Cantos Savelli  
Gomes**

rodrigocantos@hotmail.com | UFSC |  
Sec. Mun. Educação de Florianópolis



**Recebido em: 05/05/2019**

**Aprovado em: 29/06/2019**

## RESUMO

Analisamos os discursos em torno da estreia da composição “Atraente” – primeira composição de Chiquinha Gonzaga, lançada em 1887 – e os discursos sobre a trajetória do grupo de choro intitulado “Grupo Chiquinha Gonzaga” – criado e dirigido pela própria maestrina, aproximadamente entre os anos de 1910 e 1920 – com objetivo de compreender como e em que medida as narrativas sobre ambos acontecimentos musicais podem constituir fontes biográficas e autobiográficas sobre a compositora e sua arte. Busco por meio do exame das narrativas apontar as modificações, permanências, contradições e transformações que revelem aspectos significativos em torno das relações de gênero, raça e classe que constituíram e constituem a música brasileira como um campo de verdade, de saber e de poder.

## PALAVRAS-CHAVE:

Análise do Discurso; Relações de Gênero;  
Música Brasileira.

## ABSTRACT

This study consists of a Discourse Analysis about “Atraente” – Chiquinha Gonzaga's first composition, released in 1887 – and “Grupo Chiquinha Gonzaga” – a choro group created and directed by the composer herself – in order to see how the narratives about both musical events can constitute biographical and autobiographical sources on the composer and its art. I want to show the modifications, permanences, contradictions and transformations that reveal aspects around the gender, race and class relations that constituted Brazilian music as a field of truth, knowledge and power.

## KEYWORDS:

Discourse Analysis; Gender Relations;  
Brazilian Music.

## **O GRUPO CHIQUINHA GONZAGA E A COMPOSIÇÃO “ATRAENTE”: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS**

Rodrigo Cantos Savelli Gomes  
rodrigocantos@hotmail.com | UFSC |  
Sec. Mun. Educação de Florianópolis

### **Introdução**

No presente artigo analiso a trajetória do grupo de choro intitulado “Grupo Chiquinha Gonzaga”, criado e dirigido pela própria maestrina, aproximadamente entre os anos de 1910 e 1920, com objetivo de compreender como e em que medida as narrativas sobre o ele podem ser lidas como fontes biográficas e autobiográficas sobre a compositora e sua arte, seja pela análise dos procedimentos composicionais, pela performance dos intérpretes, seja por procedimentos editoriais, por meio dos paratextos, pelas nas narrativas textuais que a envolvem em seu contexto, como encartes de CD, catálogos, anúncios comerciais, notas de jornal, entre outros. Como recorte da análise, escolhi a composição “Atraente” de Chiquinha Gonzaga, lançada em 1877 pela compositora e a gravada pelo “Grupo Chiquinha Gonzaga” em 1911 pela casa Edison do Rio de Janeiro. A escolha por essa música deve-se ao fato que, desde seu lançamento em 1877 até os dias atuais, “Atraente” figura entre as canções consideradas como raiz do choro, e também uma das composições mais conhecidas e executadas criações de Chiquinha Gonzaga, ao lado do prestigiado “Corta-Jaca” e da famosa marchinha de carnaval “Ó abre alas”. Ela atravessou o período em que as composições só podiam circular por meio da partitura e das apresentações ao vivo, chegando à era das gravações pelas mãos da própria Chiquinha.

Partindo do pressuposto que as performances musicais e sonoridades criam diversos aspectos da cultura e da vida social, busco por meio do exame das narrativas sobre a composição “Atraente” e do “Grupo Chiquinha Gonzaga”, apontar as modificações, permanências, contradições e transformações que revelem aspectos significativos que constituíram e constituem a música brasileira como um campo de verdade, de saber e de poder (FOUCAULT, 1986). O caminho para estabelecer meu campo de análise consiste em compreender não só os discursos sobre música, mas fundamentalmente a música como discurso e, portanto, o discurso musical como uma forma de poder-saber. Trata-se de uma aplicação das teorias da Análise do Discurso ao estudo das estruturas sonoras e fonológicas da música como, por exemplo, suas codificações em partituras e gravações em áudio. Uma possibilidade de aproximação da

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

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

Outro ponto consiste em estabelecer relações entre as músicas de Chiquinha e a música de concerto. As associações de Chiquinha com o universo da música séria acompanham a trajetória da artista nos discursos dos jornais de época desde os primeiros anos de atuação como compositora até os últimos momentos de vida. Por outro lado, suas biografias empenham-se em situá-la como uma musicista engajada nas causas populares (abolição da escravatura, revolta do vintém, revolução feminista, etc.), projetando, com isso, sua produção musical muito mais para o domínio popular. Com isso, os discursos sobre as obras de Chiquinha se polarizaram por um imaginário de universos que seriam contrastantes e não comunicantes, representados pela música de concerto e a música popular, esta última representada pelo choro. De fato, estes dois segmentos da música – o choro e a música de concerto – foram os principais responsáveis por absorver e atualizar grande parte da produção musical de Chiquinha Gonzaga. Portanto, ao analisar a produção de Chiquinha Gonzaga, pretendo examinar os

modos de operação desta relação, suas possíveis regularidades, transformações e contradições.

Este artigo é um recorte de uma pesquisa maior de doutorado (GOMES, 2018), que teve como objetivo examinar como operam os dispositivos de controle e exercício de poder nos discursos sobre a música brasileira a partir da Análise do Discurso sobre Chiquinha Gonzaga e sua produção artística. Na pesquisa, foram selecionados materiais e formas discursivas diferenciadas como o acervo da maestrina, suas composições, as biografias, a literatura infanto-juvenil. O estudo foi aprofundado com a intenção de realizar um trabalho que permitisse um olhar diferenciado e, ao mesmo tempo, um encontro com entre os distintos gêneros discursivos. Partiu da prerrogativa que os discursos que qualificam a vida e a obra de Chiquinha Gonzaga estão imersos em negociações de gênero, assim como de raça, classe, geração, entre outros marcadores sociais. Sendo assim, problematizo os regimes de conhecimento, situando-os como processos sociais envoltos em relações de poder, hierarquia e ideologias.

Desde minha graduação e mestrado venho desenvolvendo pesquisas no âmbito da musicologia e etnomusicologia sobre o tema das mulheres na música, convergindo em na publicação de um livro intitulado *MPB no Feminino: Notas Sobre Relações de Gênero na Música Brasileira*. Nestas pesquisas, problematizei a tendência de muitos autores em apresentar hegemonicamente a figura do homem as formas de expressão do masculino em suas representações sobre universo da música brasileira. Argumento que, assim como a história da música clássica foi edificada a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino, o imaginário construído a respeito da música popular brasileira seguiu um caminho tortuosamente semelhante. Por ser considerada o primeiro vulto feminino na história da música brasileira e, ainda, um dos grandes ícones nacionais, uma das grandes mulheres da sociedade, investigar as construções narrativas de Chiquinha enquanto mulher musicista, enquanto sujeito que transitou socialmente entre a nobreza e pobreza, pioneira em diversos aspectos, mulher mestiça/negra, símbolo das causas feministas, republicana e abolicionista em sua época, pode revelar alguns aspectos gerais sobre as relações de gênero, raça e classe na constituição da música brasileira.

## **A composição “Atraente”**

“Atraente” é considerada a composição que lançou Chiquinha no cenário musical, não só por ser sua primeira composição enquanto musicista profissional, mas pela imensa repercussão que a obra teve logo nos primeiros meses. Na ocasião de seu lançamento, Chiquinha integrava o “Grupo Choro Carioca” de Joaquim Callado (1848-

1880) como pianista. O grupo é aclamado na bibliografia da música popular brasileira como a pedra fundamental do choro pelo fato do nome do grupo ser a primeira referência ao termo “choro”, que até então figurava fora do vocabulário musical. Por este feito e por ser um músico notável e influente em sua época, Callado foi consagrado na história na música como o “criador do choro” ou “o pai do choro”, assim como um dos maiores responsáveis pela inclusão da maestrina nas rodas musicais da cidade (DINIZ, 2008).

A partitura da música foi editada pela primeira vez em 1877 pela Casa Viúva Canongia, um armazém de Músicas, Pianos e Água Minerais. As narrativas sobre essa música destacam que, em poucos meses, a partitura da música “Atrahente” teve mais de dois mil exemplares vendidos, atingindo a marca de quinze edições, quando na época as edições costumavam ser de cem exemplares. Uma marca considerada fora dos padrões. Esta marca atingida pela então novata Francisca Gonzaga a teria colocado, logo no primeiro ano, entre os artistas mais prestigiados da cidade, tornando a estreante compositora a sensação do momento.

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



Figura 2 - Anúncio de venda da partitura *Atrahente*, 7 fevereiro de 1877.<sup>1</sup> Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital.

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

Há aqui no Brasil sob esta natureza feracíssima, em todos os ramos dos conhecimentos humanos, cabeças cheias de fogo, almas arroubadas de inspiração, verdadeiros talentos enfim. Na música,

<sup>1</sup> Anúncio da partitura para piano da polka “Atrahente” de Chiquinha Gonzaga. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1877, ed. 38, p. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_06/15172](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/15172). Acesso em 16 junho 2017. Direitos de reprodução de imagem concedidos ao autor. Protocolo: 353180050686481. Data: 22/11/2018. Cedente: *Diários Associados* P SA.

temos hoje o prazer de significar á Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga, verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven os nossos mais sinceros parabéns. Filha do Rio de Janeiro, arranca de sua alma suavíssimos cânticos, concentrando em cada uma de suas composições um primor de música. *Atrahente* polca; *Desalentos e Harmonias do Coração*, valsa concerto, mostram exuberantemente o que enunciamos. Alma temperada aos raios ardentes do sol dos trópicos, acalentada ao bafejo de nossas brisas, e vigorada por esta poesia constante que ressalta de nossa natureza, temos certeza que em breve a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga ouvindo os conselhos dos mestres e não se deixando arrastar pelos elogios balofos de quem só olha os seus encantos de mulher há de em breve ocupar um lugar bem distinto entre Carlos Gomes e Mesquita [...].<sup>2</sup>

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

O jornal *O mequetrefe* também aponta para o lugar social de Chiquinha Gonzaga ao constitui-la na narrativa como “verdadeira discípula de Chopin, Schubert e Beethoven”. Faz, com isso, alusão a uma formação musical fundamentada nos cânones da música clássica europeia. Sua formação e sua origem social, somadas a um talento revelador, tornam suas composições dignas de nota e dignas de elevação à categoria “arte”.<sup>3</sup> Ao colocar Chiquinha Gonzaga no mesmo plano que os expoentes da “música séria”, esta perspectiva legitima uma noção de “artista” que se constrói fora das fronteiras nacionais, tendo como referência central os países da Europa. Buscava-se, com isso, alinhar a produção de Chiquinha a uma espécie de continuação, ao “sol dos trópicos”,

<sup>2</sup> “Talento de Mulher” (autoria desconhecida). *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 25 abril de 1877, ano 3, ed. 099, pp. 6-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709670/678>. Acesso em 16 junho 2017.

<sup>3</sup> A categoria “arte” está sendo empregada de acordo a teoria do gosto e julgamento, proposta por Pierre Bourdieu (2007). O autor parte de uma hierarquia socialmente reconhecida das artes, a qual determina a hierarquia social de seus consumidores que, portanto, funciona como um marcador de classes, um dos principais legitimadores das diferenças sociais.

dos cânones da tradição clássica, o que correspondia às expectativas da elite da época que ansiava por ver indícios de “civilização” em solo brasileiro. Portanto, o que se pode perceber é que a música “Atrahente”, assim como as primeiras composições de Chiquinha Gonzaga são narradas na época de seu lançamento como canções caracteristicamente de inspiração europeia.

O adjetivo “amadora”, presente no anúncio do *Jornal do Commercio*, aponta outros caminhos narrativos na constituição da imagem da artista e sua obra. Podemos situar tal expressão em um nível de inferioridade, se comparado com seu antônimo “profissional”. Simioni, em um estudo sobre as mulheres artistas no contexto brasileiro do século XIX, revela que tal rótulo era “algo muito mais significativo do que uma simples expressão, pois trazia consigo um tipo de classificação hierárquica que se baseava em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, percebida como essencialmente masculina” (SIMIONI, 2015, p. 37). Embora as mulheres das classes altas pudessem ser exímias intérpretes, pianistas e compositoras, sua produção artística estava mais circunscrita ao espaço doméstico, constituindo, pois, não em uma profissão, mas em um entretenimento para os lares, um mecanismo de socialização entre grupos familiares, assim como um signo de status para as famílias, e um importante dote para constituição de relações de aliança (casamento). A prática comum entre famílias da alta classe em investir na educação musical de suas filhas desde tenra idade – foi o caso da própria Chiquinha Gonzaga – tornou possível a emergência de um mercado editorial destinado especificamente para este fim. Um segmento que, apesar de categorizado pelo rótulo “amador”, movimentava significativamente o campo da música no século XIX.

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

iminentes a seu gênero. Ser mulher é algo que pesa em seu desfavor, sua condição de gênero precisa ser superada para se firmar no distinto campo da arte.

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

Souza (2015), em seu estudo sobre a atuação das mulheres no meio musical da cidade do Rio de Janeiro entre 1890 e 1910, também analisou diversos periódicos de época. A autora constatou que grande parte das notícias que tratam da atuação feminina em espaços públicos priorizam os atributos físicos e a personalidade das artistas, muitas vezes, sem mencionar qualquer informação sobre a qualidade técnica ou profissional destas mulheres. Entre os atributos destacam-se aspectos como: fragilidade, inteligência limitada e preservação da moral. Além disso, ao comparar as informações encontradas nos jornais da época com a literatura especializada em música, a autora constatou que o número de mulheres mencionadas na literatura corresponde a uma parcela muito pequena se comparada a atuação feminina registrada nos periódicos. Em outras palavras, um havia uma significativa atuação de mulheres musicistas nos espaços públicos que foi praticamente ignorada pelos estudiosos da música. Com isso, a autora coloca em questão a prerrogativa comumente apresentada de que a participação feminina na música deste período estava circunscrita à esfera doméstica.

Na última página da partitura “Atraente”<sup>4</sup> editada pela Casa Viúva Canongia, consta uma lista de músicas da coleção intitulada “Flores Brasileiras: coleção das mais modernas quadrilhas, polcas e valsas para piano”, possivelmente, todas editadas pela “Lyra D’Apollo”, vinculada a Viúva Canongia. Nesta lista, constam quatorze títulos de Henrique de Mesquita, quatro de Joaquim Callado e três de Chiquinha Gonzaga. Desta lista, o único compositor identificado pelo seu primeiro nome é uma mulher: “Francisca Gonzaga”. Todos os demais são identificados por seus sobrenomes e as letras iniciais: por exemplo, H. Mesquita; A. C. Gomes; J. A. da S. Callado. O tratamento diferenciado pode ter a intenção de sinalizar às compradoras e compradores que se trata de uma composição feita por uma mulher, algo não tão comum para a época. Ainda que a atuação de mulheres musicistas na cena pública não fosse algo extraordinário, Chiquinha Gonzaga foi uma das poucas mulheres desse período a se lançar profissionalmente no campo composicional e publicar suas obras em editoras renomadas. Por certo, ao longo

---

<sup>4</sup> Partitura disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_musica/mas199431/mas199431.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas199431/mas199431.pdf). Acesso em 14 junho 2017.



da história recente da música, o campo da composição foi um dos domínios de poder-saber mais masculinizados do meio artístico, situação que permanece em muitos contextos dos tempos atuais, conforme apontam diversos estudos (DOMENICI, 2013; FREIRE e PORTELA, 2013).

## **O Grupo Chiquinha Gonzaga**

Uma das primeiras gravações em áudio da música “Atrahente” foi feita pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, em 1911, pela Casa Edison do Rio de Janeiro. Formado na primeira década do século XX, o grupo era constituído por Antônio Maria Passos na flauta, Arthur de Souza Nascimento ao violão, e Nelson dos Santos Alves no cavaquinho. Além de idealizadora e diretora musical, algumas fontes (VASCOLCELLOS, 1985, p. 130; VASCONCELLOS, 1977, p. 380; FRANCESCHI, 2002) indicam que Chiquinha integrava o grupo também como pianista. Segundo tais fontes, o conjunto realizou apresentações musicais pela cidade do Rio de Janeiro e gravou algumas composições da maestrina entre 1908-1920 pela Columbia e Odeon. Esta última, vinculada a Casa Edison, gravadora e fábrica de discos fundada em 1900 por Frederico Figner.

A Casa Edison e as suas gravações são tomadas pela maior parte dos estudiosos como a pedra fundamental para a constituição da trajetória da música popular brasileira. São poucos os estudos que tomam outras fontes documentais para compreensão do universo da música popular, como partituras, manuais, materiais didáticos, iconografias, jornais, entre outros. Além disso, grande parte das narrativas sobre a história da música popular iniciam a partir das primeiras gravações em disco no Brasil, como se o período anterior ao surgimento das gravações fonográficas constituísse um conjunto maciço e embrionário que teria sido completamente modificado – ou substituído – após o surgimento das gravações.

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

Um olhar atento para o Grupo Chiquinha Gonzaga pode revelar aspectos significativos sobre a estética musical do período, sobre as performances das composições de Chiquinha Gonzaga, bem como para a compreensão da trajetória do choro enquanto gênero musical, uma vez que o grupo figurou entre os pioneiros a realizar gravações fonográficas no Brasil e, provavelmente, o primeiro a gravar as composições de Chiquinha Gonzaga. A importância do Grupo Chiquinha Gonzaga é um aspecto pouco explorado nas narrativas sobre a música popular brasileira, assim como nas narrativas biográficas sobre Chiquinha. Há pouca informação sobre este conjunto musical, por exemplo: como e quando ele foi formado; quanto tempo durou; quais repertórios executavam; se manteve os mesmos integrantes e formações instrumentais ao longo da sua trajetória; em que ambientes se apresentou; qual era a receptividade do público em suas apresentações; quais as intenções de Chiquinha ao idealizar o grupo; etc.

Em minha pesquisa de campo pelos acervos, bibliotecas e instituições da cidade do Rio de Janeiro, não encontrei nenhuma referência ao grupo em notas de jornal de época, seja em forma reportagem, crítica, ou anúncio comercial. O livro de Edinha Diniz (2009), a principal e mais completa biografia de Chiquinha Gonzaga, apresenta apenas um parágrafo sobre o grupo. As demais biografias não trazem informações sobre o mesmo (LIRA, 1939; BOSCOLI, 1971; LAZARONI, 2005). Os CDs com recopilações de gravações da Casa Edison, não trazem informação alguma sobre o grupo nos encartes e paratextos. Quando há alguma contextualização sobre áudio, se limitam a apresentar dados biográficos da compositora, nada sobre a trajetória do grupo. Tampouco encontrei dados nos livros sobre a música popular brasileira que permitam situar o grupo em sua época, em geral, os poucos que o fazem se limitam a notas breves e esparsas, reproduzindo a mesmas informações (VASCONCELLOS, 1977, p. 380; FRANCHESCHI, 2002, p. 148). Nota-se, portanto, um misterioso silenciamento sobre o grupo nas narrativas. Por outro lado, ao olhar para as narrativas, interessa perceber não só o que se diz, mas também o que não se diz, por que não se diz, os mecanismos que levam ao surgimento ou desaparecimento de sujeitos e artefatos, as estruturas discursivas que permite que eles sejam enunciados ou calados.

O fato de o grupo levar o nome da artista, pode indicar muitas coisas sobre seus objetivos, seu repertório, sua estética. Mais do que apenas um nome, o título carrega em si uma persona e, com ela, sua biografia, sua arte e tudo mais a ela associado. Sabe-se que o grupo foi criado e dirigido pela própria Chiquinha, então, não se trata de uma singela homenagem, mas uma de autoreferência. Acredito que um exame atento ao trabalho desse grupo pode revelar aspectos de daquilo que Foucault denomina como “cultura de si”, ou seja, pode indicar a possibilidade de algumas leituras autobiográficas. Em meus levantamentos, encontrei diversas gravações feitas pelo grupo, todas de autoria

de Chiquinha Gonzaga. Parece nítido que Chiquinha visava com este grupo constituir uma imagem de si e de sua arte. Um olhar atento a este empreendimento da artista pode revelar seu pensamento estético, suas concepções musicais, como concebia as execuções de suas obras, as imagens que desejava projetar de sua música por meio da gravação, a relação entre compositor e fonografia no período das primeiras gravações. Não se trata apenas dos primeiros registros das composições de Chiquinha, mas de registros fonográficos feitos por um grupo criado e dirigido pela própria compositora. Portanto, para além de sua trajetória como compositora, olhar para este grupo pode nos permitir vislumbrar aspectos de sua produção como regente, intérprete, arranjadora, produtora, empresária. Foi logo após encerrar o ciclo de gravações com o grupo que Chiquinha e seu filho-companheiro fundaram sua fábrica de discos.<sup>5</sup>

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

Estreou ontem a opereta *A Bota do Diabo*, peça fantástica em três atos e onze quadros, origina do Dr. Avelino d' Andrade, com música da maestrina Francisca Gonzaga, ambos brasileiros. [...] A música é em geral bonita, tendo números inspirados e de grande feito, se bem que se ressinta do meio em que foi escrita, tento, talvez, para nós maxixes de mais. Todavia, agradou muito, sendo feita várias chamadas à distinta compositora. <sup>6</sup>

*A Bota do Diabo*, peça fantástica, que ontem subiu à cena neste teatro, tem a recomendá-la principalmente o estilo inocente em que foi escrita. [...] A música, da maestrina D. Francisca Gonzaga, se bem que caracteristicamente brasileira, tem números inspirados e lindíssimos. <sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Chiquinha Gonzaga, ao perceber a capacidade de alcance que adquiria este novo campo da música, fundou em 1920 sua própria gravadora em parceria com seu filho-companheiro Joãozinho. Sua fábrica, intitulada “Disco Popular” funcionou na Rua Barão do Bom Retiro 475, no Rio de Janeiro, nos fundos da residência em que morava o casal. Chiquinha é considerada a primeira artista do país a realizar a façanha de fundar uma gravadora independente, antecipando um movimento que tomará grandes proporções somente nos anos 1990. Dois selos foram editados, Popular e Jurity, este último especialmente para a loja de instrumentos musicais “A Guitarra de Prata”. Mas, infelizmente, poucos discos lançados chegaram aos dias de hoje e sua história está longe de ser conhecida em detalhes, dada uma completa falta de documentação. De acordo com Diniz (1999), apesar da gravadora ter servido para lançar artistas importantes, com Francisco Alves e Sinhô, economicamente foi extremamente malsucedida. Devido ao fracasso nas vendas, o empreendimento durou menos de dois anos.

<sup>6</sup> *A Época*, Lisboa, 21 dezembro 1908. Seção: Theatro. Título: “A bota do diabo”. Autor: M.A. Código de localização IMS: CG 65\_43\_001.

<sup>7</sup> *O Mundo*, Lisboa, 20 dezembro 1908. Título: “Theatro Avenida”. Autoria não identificada. Código de localização IMS: CG 65\_45\_002.

Realizou-se na segunda-feira passado, no Teatro Avenida, uma audição da partitura da peça fantástica *A bota do diabo*, poema do autor brasileiro Sr. Dr. Avelino de Andrade e música da maestrina, também brasileira D. Francisca Gonzaga. A referida partitura foi executada, ao piano, pela autora [...]. A partitura de *A bota do diabo* teve um sucesso extraordinário, o que é tanto menos de estranhar quanto a sua autora, compositora distintíssima, goza no Brasil de tão larga quanto justo nomeada, sendo suas músicas aplaudidas sempre e muito apreciadas.<sup>8</sup>

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

Em 1909 Chiquinha retorna ao Rio de Janeiro e, ali, as discussões sobre a constituição da nação e sua imagem no “concerto das nações” (MENEZES BASTOS, 2016) dividia a opinião de setores intelectuais. Entre as extremidades do total “branqueamento” – e a conseqüente visão do negro como um “problema” – e a exaltação da mestiçagem como um traço positivo da identidade nacional brasileira, há infinitas gradações e feixes discursivos que transitam e escorregam entre os distintos polos. A música de Chiquinha foi algumas vezes colocada no centro desta guerra simbólica. Como exemplo disso, destaco dois discursos relativos à época em que a artista estava à frente do Grupo Chiquinha Gonzaga. A primeira, uma nota do *Jornal do Commercio* de 1911. A segunda, um trecho do discurso do então Senador Ruy Barbosa no Senado Federal em 1914, em ocasião a execução da composição “Corta-Jaca” pela primeira dama Nair de Teffé, em uma recepção oficial a autoridades estrangeiras no Palácio do Catete.

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

---

<sup>8</sup> *O século*, Lisboa, 27 fevereiro 1907. Seção: Theatros. Sem título. Autoria não identificada. Código de localização IMS: CG 65\_29\_001.

sempre afeiçoar-se ao nosso temperamento, sem o recurso fácil e banal do quebramento amaxiado que se convencionou, música menor, ser uma característica da música brasileira.<sup>9</sup>

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção oficial presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade carioca do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *Corta-Jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *Corta-Jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque* do *cateretê* e do *samba*. Nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria.<sup>10</sup>

As narrativas apontam para uma disputa daquilo que a produção musical de Chiquinha poderia ou deveria representar no cenário nacional e internacional. No emaranhado de discursos sobre a obra da artista e as contínuas negociações na constituição da nação, Chiquinha certamente exercia um papel ativo neste processo. Ao olhar para a produção musical de Chiquinha Gonzaga podemos observar que a artista se move dentro do campo de possibilidades discursiva a partir de ideais políticos, em uma conjuntura particular que a historiografia brasileira convencionou chamar de *Belle Époque*. Estava em ebulição neste período projetos monarquistas, republicanos, federalistas, regionalistas, nacionalistas, resistências populares, com implicações significativas para o projeto de construção da nação brasileira. Neste contexto, a produção musical de Chiquinha Gonzaga participava ativamente das negociações de uma identidade nacional a ser cultivada dentro e fora do país. Observa-se nos discursos publicados em periódicos da época que a imagem da compositora é objeto de disputa entre aqueles que buscam legitimar uma musicalidade nacional em consonância com os modismos europeus e aqueles que buscam uma identidade musical própria, tipicamente brasileira, que se efetuará por meio da exaltação dos elementos locais, em especial, via mestiçagem e cultura popular. Sua música serve a diversos projetos, os quais buscam nas obras e na trajetória de Chiquinha elementos de identificação com seus ideais. A partir década de 1920, começa a se difundir em maior medida a ideia de uma música tipicamente brasileira da qual Chiquinha Gonzaga é apontada como uma das representantes emblemáticas. Isso se dá justamente com a efervescência do movimento nacionalista em diversos países do mundo com o fim da primeira guerra mundial.

Apesar de Chiquinha ter criado seu próprio conjunto musical e fundado sua gravadora junto com Joãozinho, em minhas buscas pelos acervos e instituições não

---

<sup>9</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 julho 1911. Edição da tarde. Seção: Teatros e Música. Título: “Casei com titia”. Autoria não identificada. CG 64\_35\_001.

<sup>10</sup> *Diário do Congresso Nacional*, 8 novembro 1914, p. 2789. Relativo à 147ª sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914 (apud Diniz, 1999, p. 205).

encontrei nenhuma gravação solo de Chiquinha ao piano. Entretanto, ao longo de desenvolvimento da pesquisa, foi revelado um novo achado sobre sua obra. Chegou no ano de 2015 ao Instituto Moreira Salles uma gravação inédita ao piano, cuja interpretação e locução inicial foram atribuídos à Chiquinha.<sup>11</sup> O achado foi intensamente noticiado em território nacional, em diversas mídias, trazendo à luz novas discussões sobre a produção da artista. Pela preciosidade dos discursos em torno desta revelação, transcrevo a seguir um trecho de uma das matérias que considero ilustrativa:<sup>12</sup>

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

Desta reportagem, interessa-me refletir sobre a “requalificação” de Chiquinha como intérprete que o achado propiciou. Após exatos oitenta anos de falecimento da artista, o aparecimento desta gravação possibilitou aos ouvidos contemporâneos apreciá-la ao piano. Ao vasculhar os jornais de época, desde o início da carreira até a morte de Chiquinha, não encontrei uma passagem sequer que colocasse em suspeita qualidade musical do trabalho da artista, seja como compositora ou intérprete. Mesmo quando os jornais teciam severas críticas aos espetáculos do Teatro Musicado — por sinal, não poupavam vocabulário para depreciar certas atuações artísticas — as músicas de Chiquinha e suas interpretações ao piano sempre foram colocadas em outro patamar, como o elemento que contribuiu para equilibrar o conjunto da obra evitando, assim, o absoluto desastre. Portanto, a “dúvida que fosse uma pianista digna de nota” ou a “suspeita de que ela não tocasse bem” dos arquivistas e estudiosos da música dos tempos de hoje, se não tinha fundamento a audição das gravações da época — pois até então, inexisteriam registro de Chiquinha ao piano —, tampouco tiveram como base os discursos

<sup>11</sup> A gravação recém descoberta cuja locução e interpretação ao piano foi atribuída à Chiquinha Gonzaga pode ser ouvida no canal do IMS no YouTube. Disponível em: [https://youtu.be/Xw3eU\\_1DvQw](https://youtu.be/Xw3eU_1DvQw). Acesso em: 4 maio 2018.

<sup>12</sup> *O Globo*, 26 julho 2015. Título: “Disco restaurado traz registro inédito da voz de Chiquinha Gonzaga e de seu solo ao piano”. Autora: Helena Aragão. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/disco-restaurado-traz-registro-inedito-da-voz-de-chiquinha-gonzaga-de-seu-solo-ao-piano-16966156>. Acesso em: 4 maio 2018.

de contemporâneos da artista. O que me leva a concordar com a entrevistada que se tratam de pressuposições “machistas”, para usar o mesmo termo empregado no texto.

## **Considerações finais**

O fato das narrativas hegemônicas apresentarem Chiquinha com uma das poucas musicista mulheres em um cenário composto por homens – ainda que o argumento possa ser contestado – pode trazer elementos, categorias, aspectos pouco habituais – ou que até agora não foram acionados – para o entendimento da formação da música brasileira, além de trazer para discussão as práticas musicais vinculadas ao universo feminino, as quais geralmente ficam à margem das narrativas sobre a música da virada do século XX. As conexões entre Chiquinha e a música brasileira nos discursos certamente estão implicadas com as negociações das relações de gênero, sexualidade e feminilidade em vigor em cada contexto onde os discursos são produzidos.

Por ser mulher, o nome de Chiquinha Gonzaga ficou apagado da história da música popular brasileira por mais de meio século. Mesmo após a retomada de sua trajetória na década de 1980 – com a repercussão da biografia produzida por Edinha Diniz – estudos que tratam sobre a formação da música brasileira costumam situar Chiquinha em pano de fundo, limitando sua menção a uns poucos parágrafos introdutórios e pouco contextualizados. Isso quando não a ignoram por completo como, por exemplo, Vasco Mariz (2002 e 2005) que em seus dois livros “História da Música no Brasil” e “Música Brasileira de Câmara” não faz qualquer menção à compositora ao longo de toda obra. Vasconcellos (1977), em “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, onde apresenta pequenas biografias sobre os artistas desse período (justamente a época de Chiquinha), não traz uma biografia sobre a maestrina, seu nome e suas obras aparecem apenas em notas esparsas. A partir da década de 1990, a imagem de Chiquinha Gonzaga gradativamente começa a adquirir novos contornos. A biografia de Edinha Diniz foi uma das responsáveis por iniciar o processo de ressignificação da imagem da artista perante a sociedade contemporânea. Poucos anos depois de seu lançamento, com produção da Minissérie de TV Globo em 1999, exibida nacionalmente, cuja narrativa foi baseada nesta biografia, começou um virtuoso interesse social na vida e na obra de Chiquinha Gonzaga, o que levou a uma súbita explosão de obras dedicadas à compositora, como livros, discos, artigos acadêmicos, matérias jornalísticas, documentários, sites da internet. Pode-se dizer que juntos, livro e minissérie, introduziram definitivamente Chiquinha no imaginário social brasileiro do final do século XX e início do século XXI, tornando a artista amplamente conhecida em todos os cantos do Brasil. No entanto, observa-se que sua vida tomou proporções maiores que sua obra, esta última, menos comentada,

sistematizada e difundida relação à primeira. Fala-se muito em sua vida, ouve-se pouco sua música.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOSCOLI, Geysa. *A pioneira Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Edição do autor, s/d [1971?].
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, RS: Edusp/Zouk, 2007.
- CESAR, Rafael do Nascimento. *A composição de uma pianista: de Francisca a Chiquinha*. Dissertação (Mestrado) em Antropologia Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, 2015.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1999 [1984].
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DOMENICI, Catarina. “A performance musical e o gênero feminino”. In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, pp. 89-109.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. 6ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.
- FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela. C H. “Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, pp. 279-302.
- GONZAGA, Francisca. *Atrahente*. Polka para piano. Rio de Janeiro: Viuva Canongia/Lyra de Apollo, 1877.
- GOMES, Rodrigo C. S. *MPB no Feminino: Notas Sobre Relações de Gênero na Música Brasileira*. Curitiba: Appris, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, 2018.
- LAZARONI DE MORAES, Dalva. *Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei, tive muito amor*. Rio de Janeiro: Entrelinhas, 2005.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. e Typ. Coelho, 1939.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. “Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado”. *El oído pensante*, v. 4, n.1, 2016.



PIEDADE, Acácio T. de Camargo. “Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades”. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM* - Ano 11, n. 11 (dez, 2005) - Campinas (SP): ANPPOM, 2005.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1984.

SIMIONI, Ana Paula. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

SOUZA, Aline Santos da Paz de. Atuação Feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890-1910). *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, ANPPOM, 2015.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Sant’Anna, 1977.

VASCONCELOS, Ary. *A nova música da República Velha*. Ed. do autor, 1985.