

> “Ô ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR”: ROMPENDO O SILÊNCIO SOBRE A NEGRITUDE DE CHIQUINHA GONZAGA

CAROLINA GONÇALVES ALVES

> Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO >

Neste artigo, discuto a consolidação da imagem de Chiquinha Gonzaga, personagem central para a história do choro carioca. As disputas travadas no processo de construção de sua memória têm raízes profundas no projeto político de branqueamento da população brasileira, iniciado no contexto do pós-abolição. As representações históricas de Chiquinha Gonzaga podem revelar aspectos fundamentais para a compreensão do racismo brasileiro que endossa o branqueamento de personagens negros da nossa história. Para refletir sobre os silêncios a respeito da negritude de Chiquinha, analiso as interpretações da personagem por atrizes brancas no teatro e na TV. O silêncio sobre a sua negritude será discutido à luz das recentes lutas pós-coloniais que têm estimulado revisões do passado, disputando narrativas e propondo reformulações epistemológicas que reivindicam uma escrita produzida nos marcos da experiência colonial.

PALAVRAS-CHAVE>

Raça; Gênero; Poder; Representação.

> “Ô ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR”: ROMPENDO O SILÊNCIO SOBRE A NEGRITUDE DE CHIQUINHA GONZAGA

CAROLINA GONÇALVES ALVES

> carolina.ga@gmail.com

Doutoranda em Ciências Sociais
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

1 Introdução

“Aquela imagem de escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara.” (Conceição Evaristo)

O choro surgiu por volta de 1870, na região central da cidade do Rio de Janeiro. Esse reduto de negros emigrados da Bahia, conhecido por Pequena África, foi o principal nascedouro das tradições de matriz africana, como o samba, o maxixe e o candomblé. O gênero nasceu como uma forma de executar os ritmos que eram ouvidos nos salões do Império. O choro foi o recurso de que se utilizou o músico popular para executar a música importada consumida na cidade do Rio de Janeiro a partir do século XIX.

Tendo me dedicado, no mestrado, à pesquisa sobre o universo de produção de choro, interessada, sobretudo no modelo de aprendizado da Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro (EPM), foi possível observar grande quantidade de homens entre os alunos da Escola. Dados coletados em 2009 registravam que a instituição tinha um total de 791 alunos, dos quais 512 eram homens e 279 mulheres. Muito embora, tenham me chamado atenção à época, esses dados não foram o foco da análise realizada, pois o principal objetivo da pesquisa era compreender a formação do músico em espaços formais como o de uma escola voltada para o ensino de choro. Deste modo, guardei essas questões para que pudesse refletir sobre elas posteriormente. Guardei também, certo incômodo pela tímida presença de alunos negros na EPM. Sendo o choro um estilo

musical oriundo da Pequena África carioca, como se explicaria a baixa presença de negros entre os músicos que se dedicavam ao gênero? Essa inquietação me acompanhou ao longo de toda a pesquisa, mas por falta de fôlego, esse ponto não foi explorado na dissertação. No entanto, leituras acadêmicas recentes e o amadurecimento do debate no campo da militância política e étnico-racial, têm aumentado meu interesse em abordar essa temática.

Partindo de reflexões sobre a história do choro, observando, além das questões raciais, a representatividade de gênero, nota-se uma presença discreta de mulheres nos ambientes de produção musical, sobretudo como compositoras e instrumentistas. Esta ausência é consequência da tímida participação feminina na vida pública brasileira, no início do século XX. Nos campos da literatura e da música, por exemplo, era recorrente encontrar mulheres que se utilizassem de pseudônimos como estratégia para criar e divulgar sua arte em um universo predominantemente masculino. No livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, Alexandre Gonçalves Pinto registrava, em 1936, os chorões de seu tempo. A obra apresenta histórias de centenas de chorões. No entanto, há poucos personagens femininos em seus registros. Entre as citadas, apenas uma é musicista: Chiquinha Gonzaga. Durvalina, a outra mulher identificada por Gonçalves Pinto, costumava receber músicos em sua casa para reuniões de choro. Durvalina era negra e é descrita pelo autor como uma mulher que não negociava sua liberdade. Sua casa, localizada na Rua do Bom Jardim, era famosa pelos bailes e festas que realizava. É fundamental registrar a importância das mulheres na disponibilização e organização de ambientes de choro. Assim como Durvalina, outras mulheres tiveram um papel essencial na conservação da cultura popular carioca. Entre elas, se destaca a figura de tia Ciata, também muito conhecida pelas reuniões que organizava em sua casa na Praça Onze. As mulheres negras foram fundamentais na garantia de espaços para produção de choro no início do século XX. No entanto, poucas se dedicavam a tocar e compor. Chiquinha Gonzaga era uma delas.

No mundo do choro, é preciso falar de Chiquinha Gonzaga. Chiquinha incomodava por ser mulher. Suas escolhas no ambiente pessoal e profissional evidenciavam o rompimento com os padrões familiares do século XIX. Remeto à figura de Chiquinha Gonzaga para que, observando sua história a partir de uma perspectiva interseccional, seja possível compreender como a articulação entre categorias como gênero e raça é fundamental para pensar sua trajetória como mulher negra. A figura de Chiquinha é acionada para que possamos refletir sobre o silenciamento de mulheres negras no domínio da cultura popular. Tendo lutado contra o machismo e o sexismo presentes nos ambientes de produção musical de sua época, Chiquinha pode ser pensada a partir das

disputas em torno de sua imagem, que insistem em branquear personagens negros da história do Brasil. Nesse artigo, discuto a representação da personagem de Chiquinha Gonzaga no teatro e na TV por atrizes brancas. Considerando a força da indústria televisiva no Brasil, muitas gerações consolidaram a imagem de Chiquinha a partir dessas representações. Ainda nos dias de hoje, causa espanto mencionar que a pianista era neta de uma mulher negra escravizada e filha de mãe negra forra. O silêncio sobre sua negritude está relacionado ao racismo estrutural que assola a sociedade brasileira.

Pretendo analisar a trajetória individual de Chiquinha Gonzaga em busca de acentos coletivos que nos permitam pensar as questões étnico-raciais na sociedade contemporânea brasileira de forma mais ampla (ARFUCH, 2010), contribuindo para um campo de investigação que, ancorado nas lutas pós-coloniais, pretende revisitar a história evidenciando as disputas em torno da construção do passado, dando centralidade aos elementos que foram apagados pelo racismo e pelo machismo. Tornar visíveis essas histórias, a partir de uma perspectiva afrocentrada, é garantir que as narrativas e práticas de mulheres negras possam aflorar, fornecendo importantes elementos para a reinterpretação do passado.

2 As representações de Chiquinha no teatro e na TV

Em agosto de 1974, estreou no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, o musical Chiquinha Gonzaga. O espetáculo, protagonizado pela atriz brasileira Eva Todor, tinha texto de Carlos Paiva e Elsa Pinho Osborne, direção e cenografia de Pernambuco de Oliveira e direção musical de Dori Caymmi. Nos periódicos da época, encontram-se críticas sobre a interpretação de Eva Todor, que nas cenas musicais, apresenta Chiquinha em playback. Em crítica publicada na Tribuna da Imprensa de 12 setembro de 1974, Flávio Marinho acusa Eva Todor de “miscat”. Para o colunista, a atriz nada tinha a ver com Chiquinha e desqualificava sua interpretação: “Eva acaba interpretando Todor. Assim, resta apenas lamentar o desperdício de uma história de grandes possibilidades. Definitivamente, Chiquinha Gonzaga não merecia ‘Chiquinha Gonzaga’” (Tribuna da Imprensa, 12 set. 1974).

Embora, seja possível mapear críticas da imprensa à produção teatral, não foi encontrada, até o momento, uma única menção ao fato de ser uma mulher branca a intérprete de Chiquinha. A crítica se importava majoritariamente com o fato de Eva Todor não saber cantar.



Fotografia 1 – Cartaz de divulgação do musical Chiquinha Gonzaga no Teatro Dulcina, 1974.

Em 1983, a peça *O Abre Alas*, encomendada pelo Teatro Popular do Sesi e escrita por Maria Adelaide Amaral teve sua primeira montagem em São Paulo. O espetáculo, que contou com a direção de Osmar Rodrigues Cruz e trazia Regina Braga como protagonista, foi reapresentado 15 anos mais tarde nas comemorações dos 150 anos do nascimento da compositora. A nova montagem, dirigida por Charles Möeller, teve como diretor musical Claudio Botelho. Produzido no Rio de Janeiro, em 1998, e baseado na obra de Edinha Diniz, o musical foi protagonizado pela atriz Rosamaria Murinho, que fazia sua estreia em musicais. No palco, 22 atores se revezavam. Entre eles: Alessandra Maestrini, Alessandra Verney, Gottsha, Ada Chaseliov, Selma Reis, Cláudio Galvan, Sílvio Ferrari, Rosana Garcia, Monique Lafond, entre outros. A produção contou com figurinos feitos pela carnavalesca Rosa Magalhães e os cenários incluíam uma paisagem do Rio antigo onde era possível ver os Arcos da Lapa

Anos mais tarde, em 1999, a TV Globo, lançou *Chiquinha Gonzaga*, uma minissérie sobre vida e obra da artista. Na série televisiva de Lauro César Muniz, que teve direção-geral de Jayme Monjardim, Chiquinha foi interpretada pelas atrizes Gabriela Duarte, em sua fase jovem, e Regina Duarte, na vida adulta. Na descrição da trama principal publicada no site Memória Globo, não há menção à negritude da compositora. Na série, os debates sobre negritude se resumiam ao fato de Chiquinha ter sido influenciada pela música de negros, por ser abolicionista e pela negritude de sua mãe, Rosa Maria de Lima, interpretada por Solange Couto.



Fotografia 2 – Fotografias de Gabriela e Regina Duarte em minissérie da TV Globo, em 1999.

Considerando a força da indústria televisiva no Brasil, muitas gerações consolidaram a imagem de Chiquinha a partir dessas representações. Chiquinha era neta de uma mulher negra escravizada e filha de mãe negra forra. Nesse sentido, ainda que seu pai fosse branco, não seria possível percebê-la como uma mulher branca. Considero que o processo de negação da negritude de Chiquinha e a consolidação de sua imagem como a de uma mulher branca podem ser compreendidos à luz do que alguns intelectuais chamam de “ideologia do branqueamento”, que deve ser observada sem que se perca de vista, o racismo estrutural existente no Brasil.

3 As interdições sobre a mulher Francisca Gonzaga e o silêncio sobre sua negritude

Ao optar pela estratégia de recuperar a negritude de Chiquinha pela imprensa de seu tempo, esperava que os jornais cariocas fizessem duras críticas ao fato da pianista ser uma mulher negra. No entanto, sua negritude não é tema central das reportagens consultadas até o momento. A pesquisa foi realizada desde que surgiram os primeiros registros sobre Chiquinha nos jornais cariocas, entre os anos 70 do século XIX até os anos 30 do século XX, período de sua morte. Embora não tenha sido possível encontrar debates sobre sua negritude nas reportagens analisadas, alguns registros se concentravam sobremaneira em sua condição de mulher.

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, temos hoje o prazer de significar a

Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga, verdadeira discípula de Chopin, Schubel e Bithowenem os nossos mais sinceros parabéns. Filha do Rio de Janeiro, arranca de sua alma suavíssimos cânticos, concentrando em casa uma de suas composições um primor de música. Attrahente 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 baloufos de quem só olha seus encantos de mulher há de em breve ocupar um lugar bem distinto entre Carlos Gomes e Mesquita. Nós que nada valem, somos os primeiros a prostrar-nos ante os verdadeiros talentos, enviando à inspirada compositora um aperto de mão. Ansiosos, esperamos a conclusão e exibição da opereta, que segundo nos consta tem em mãos, destinada à Phenix Framatica, que deve ser um primor de melodia (Talentos de mulher. O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 25 abr. 1877).

No trecho, observa-se que a condição de mulher de Chiquinha é ferozmente atacada. Não só por enunciar as limitações de carreira para uma mulher, mas também por compará-la a homens como Carlos Gomes e Mesquita. Na imprensa carioca de fins do século XIX, é possível mapear ataques à Chiquinha pelo fato dela ser mulher.

Dona Francisca Gonzaga realiza o tipo da compositora popular. As suas polcas, tangos e lundus são feitos, com muita graça e nota-se neles esse jeito melodioso, essas formas rítmicas que tanto agradam ao povo, sobretudo ao nosso povo. Nesse gênero tem escrito inúmeras produções que para os editores, têm a maior das vantagens conhecidas, - a de serem extraordinariamente vendáveis. A falta de coragem, de perseverança, ou talvez mesmo, de recursos, impediu, porém, que a nossa compositora aprofundasse a ciência da composição, obtendo por essa forma elementos para tentar gênero mais fino, mais elevado e que melhor nome lhe desse. Como quase todos os nossos artistas, D. Francisca tem tido boas intenções de estudar, intenções, infelizmente, que nunca se realizarão, tanto é certo que, aos talentos fáceis e espontâneos, a natureza nega força de vontade e firmeza nas resoluções. Dadas as condições da sua educação artística, melhor seria continuar, no gênero que tanto popularizou a nossa compositora. Mas D. Francisca Gonzaga tem, vez em quando, assomos de progresso, desejos de melhorar, de enobrecer o seu gênero, mas não assomos intermitentes, desejos de melhoria que logo passam, e as peças sérias, que apresenta com grandes intervalos, mostram falta de coordenação nas formas, dir-se-ia que o talhe, o corte estético lhe é absolutamente desconhecido (Teatro e salões. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 abr. 1881).

Ataques eram feitos à artista em algumas reportagens que a retratavam como uma mulher sem coragem, perseverança e recursos, que não se aprofundou na ciência da composição. Chiquinha foi a primeira mulher a criar uma trilha sonora para o teatro no Brasil, espaço até então exclusivamente masculino. A maestrina compôs a partitura de A Côrte na Roça, de 1885, que tinha letra de Palhares Ribeiro.

O enredo tratava de costumes do interior do país e teve o texto censurado pela polícia, que alterou versos como estes: “Já não há nenhum escravo / Na fazenda do sinhô / Tudo é bolicionista/ Até mesmo o imperadô”. A palavra imperadô foi substituída por seu dotô. Nos ensaios, um delegado ameaçou cortar a dança final, ponto forte da peça. A imprensa quis ver na ação da polícia, na má vontade do pessoal da companhia e na indiferença do grande público uma conspiração contra a compositora pela novidade de a opereta ser escrita por uma mulher, coisa rara na história da música. O fato é que ali Chiquinha Gonzaga começava uma carreira de maestrina na qual completaria jubileu artístico (A Corte na Roça. Acervo Digital Chiquinha).

A partir desse espetáculo, Chiquinha se consolidou como compositora do Teatro de Revista. Edinha Diniz menciona a atuação da maestrina no teatro desde 1883, quando ela compôs para a peça Viagem ao Parnaso, de Artur Azevedo. Na ocasião, houve resistência do empresário em montar peça musicada por uma mulher. No espetáculo A Mulher-Homem, que esteve em cartaz em 1886, Chiquinha assinava a trilha sonora junto de Henrique Magalhães e de outra compositora, Eleonora A. Boreau.

Em 1887, Chiquinha foi eleita para a nova diretoria do grêmio Gruta das Flores, em Niterói, o que demonstra certa aptidão para liderança. A compositora ocupou o cargo de diretora de concertos. Houve um concerto de abertura do grêmio, organizado por Chiquinha, em que a pianista executou as peças junto de outros músicos: D.D. Luiza Pereira, Maria Fagundes, Arnaud Gouvêa e Faustino Guimarães ao piano; Maestro Cavaleiro Vincenzo Cernicchiaro no violino; Professores Porto Junior e Dr. Baptista na flauta; Professor Gregorio de Rezende na clarineta; Amador A. Fontes Junior, na cítara; professor Marcelino Araújo, no oboé e Amador Sr. Charles Moulin, no canto. Nota-se, nas atividades do Grêmio, a presença de outras mulheres musicistas. Durante a pesquisa pretendo encontrar pistas que me permitam identificar a rede de mulheres contemporâneas de Chiquinha.

Em consultas realizadas em jornais da imprensa carioca entre os anos 1875 e 1892, Chiquinha aparece como “talentosa amadora”, “talentosa”, “maestrina”, “professora”, “talentosa e distinta patrícia” “talentosa compositora brasileira”, “inteligente compositora”, “festejada e inteligente maestrina”, “pianista e compositora de grande merecimento”. Periódicos cariocas anunciavam desde o final do século XIX notícias sobre o lançamento de suas polcas, tangos, boleros, lundus, quadrilhas e valsas, além serem amplamente divulgados os concertos que ela fazia pelos teatros da cidade. Chiquinha era uma mulher que inspirava respeito nos circuitos musicais cariocas. Seu talento musical era reconhecido pela imprensa e seus concertos eram concorridos.

No final do século XX, o nome de Chiquinha já aparecia com certa frequência nas páginas dos jornais do Rio de Janeiro, não só pela divulgação de suas músicas como também pela divulgação das aulas que lecionava. Além de música, Chiquinha dava aulas de geografia, história, português e francês. Há diversos anúncios sobre a venda de músicas da compositora na firma Buschmann & Guimarães, que ficava na Rua dos Ourives, 52. A loja, criada em 1873, era de propriedade dos afinadores de piano Eduardo e Francisco Buschmann. Os diversos registros de atividades realizadas por Chiquinha nos jornais dão conta da dinâmica de sua vida social e cultural. Chiquinha era uma mulher que trabalhava e circulava pelos mais diversos circuitos da cidade, dos palcos do teatro de revista às casas da elite carioca, lecionando tanto música, como as outras disciplinas já mencionadas.

As críticas e interdições feitas pelo fato de Chiquinha ser uma mulher que ocupava a cena pública ainda que existam, são insipientes em relação ao que se esperava encontrar. Para compreender a complexidade dessa personagem e do que significava ser uma mulher musicista no Brasil da virada do século XIX para o XX será necessário consultar outras fontes para constituir uma leitura mais bem elaborada sobre Chiquinha em seu tempo.

Durante a pesquisa, foi possível mapear críticas à figura feminina de Chiquinha. No entanto, o mesmo não pode ser dito em relação à questão racial. Em busca de vestígios de sua negritude, a primeira estratégia que me ocorreu foi a de recorrer à imprensa com a hipótese de encontrar ataques racistas dirigidos a ela. Todavia, no decorrer da pesquisa realizada em jornais cariocas entre os anos de 1870 e 1935, data de morte da compositora, não encontrei registros com ataques diretos à sua condição de mulher negra. Embora a pesquisa nos jornais seja inconclusa, tenho refletido sobre as dificuldades de remontar à negritude da personagem a partir da crítica da imprensa carioca de fins do século XIX e início do XX. O debate na imprensa se concentrava nas qualidades profissionais da compositora, com críticas um pouco mais contundentes sobre sua condição de mulher. Nesse sentido, será preciso repensar a estratégia e refletir sobre o “empretecimento” de Chiquinha, não pelos ataques racistas dirigidos pela imprensa, mas por sua ação política como uma mulher mobilizada junto de outros artistas e intelectuais na defesa de causas republicanas e abolicionistas e pelo seu envolvimento direto na luta pelo fim da escravidão. É importante registrar que, no início do século XXI, os movimentos negros passaram a reivindicar a negritude de personagens públicos da história do Brasil, tendo como caso mais famoso o do escritor Machado de Assis. Com esse trabalho, tenho interesse em compreender os processos e contextos sociais, culturais e políticos em que o “empretecimento” desses personagens é reclamado, com

foco particular na reivindicação da negritude para a personagem de Chiquinha Gonzaga, tantas vezes representada como uma mulher branca.

Observando a repercussão das peças e da série de TV na imprensa e junto aos movimentos sociais, pretendo mapear a dinâmica das tensões raciais e a plasticidade do racismo brasileiro, considerando que ele se altera e se ressignifica de tempos em tempos. Nesse sentido, as histórias contadas sobre Chiquinha nos estimulam, a partir da análise de sua trajetória em vida e dos contextos das obras produzidas sobre ela, a discutir a dinâmica das questões raciais no Brasil. O que me orienta nessas reflexões é compreender em que momento a categoria raça passa a ser um elemento imprescindível para pensar a trajetória da compositora. Essa é uma questão de seu tempo ou a recuperação de sua negritude é feita a posteriori com o amadurecimento dos debates sobre questões étnico-raciais no Brasil? Que contexto histórico e que atores sociais reivindicam a negritude de Chiquinha? Esses são alguns dos questionamentos que essa pesquisa aponta e sobre os quais pretendo refletir de forma mais densa durante a pesquisa de doutorado.

3.1 O estilhaçamento da máscara

A rejeição dos fenótipos que caracterizam a negritude de Chiquinha Gonzaga pode ser lida à luz do silenciamento histórico imposto aos negros, sobretudo às mulheres negras, que foram ao longo dos processos de colonização subjugadas e praticamente tratadas como anomalias (DAVIS, 2016; GONZALEZ; 2018). Conforme sinaliza Petrônio José Domingues, o branqueamento, categoria analítica importante para pensar o racismo no Brasil, pode ser empregado em dois sentidos: no sentido da introjeção de modelos culturais brancos, “implicando a perda do seu ethos de matriz africana” (DOMINGUES, 2002, 565-566) ou no sentido do apagamento das características fenotípicas negras que podem ser observadas, por exemplo, nos censos demográficos. Nesse caso, o branqueamento é concebido como um fenômeno populacional, estatisticamente registrado, que tinha como prerrogativa o apagamento das características negras da população brasileira. González (2018) chama atenção para a tirania da miscigenação, sobretudo para as mulheres negras, violentadas por parte de uma minoria branca dominante. O mito da democracia racial brasileiro, que nega o racismo com base na miscigenação, tem raízes profundas nesse projeto de violência colonial.

Algumas previsões, realizadas no início do século XX, decretavam o fim da população negra em até 200 anos. No pós-abolição, teóricos como Gilberto Freyre, defendiam a miscigenação como o ponto chave para suavizar as tensões étnico-raciais no país. Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2001) indica que a modernidade brasi-

leira também se constitui como reflexo da atuação de intelectuais das Ciências Sociais, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., apontando para um projeto mais plural que não se constitui exclusivamente a partir dos debates travados nos campos das Artes Plásticas e da Literatura. Nos anos 70, intelectuais como Abdias Nascimento teciam críticas à criação de eufemismos raciais por Gilberto Freyre. Para Abdias, morenidade, termo cunhado por Freyre,

não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo de embranquecer a pele negra e a cultura do negro (NASCIMENTO, 2016, p. 50).

Na virada do século XIX para o XX, censos realizados na cidade de São Paulo registravam o decréscimo da população negra. Pesquisadores alertavam que para compreender esse declínio seria preciso observar o fenômeno da miscigenação e da “arianização” propiciado pela entrada de imigrantes europeus no país. O Decreto-Lei nº 7.967, de 1945, sancionou a política de imigração do Brasil. Através dele, o então presidente Getúlio Vargas registrava no artigo segundo: “Atender-se-á, na admissão dos imigrantes, à necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia” (Decreto-Lei nº 7.967, 18 set. 1945).

Outra explicação recorrente para entender o declínio da população negra era a sua dita propensão para vícios e doenças. Essa perspectiva evidencia um discurso político que contribui para a essencialização da inferioridade que, descolada de um contexto de pobreza e exclusão, sustentava discursos biologizantes sobre as diferenças, não as atribuindo a um contexto social racista, altamente excludente, adoecedor e mortal para a população negra. A ideia do branqueamento foi assimilada e estimulada pelos próprios negros que, por meio de casamentos com brancos, pretendiam apagar traços de negritude em seus descendentes. O branqueamento, resultado de um violento projeto de dominação que subjogou especialmente a mulher negra, deve ser considerado, como observa Abdias Nascimento, um fenômeno de genocídio (NASCIMENTO, 2016).

Em análise sobre a literatura produzida nas Antilhas, Fanon (2008) observa a obsessão de negros e negras pelo casamento com brancos, acreditando que essa união seria capaz de libertá-los do sentimento inferioridade, daquilo que os desumanizava. O processo de negação da negritude de Chiquinha Gonzaga pode ser pensado com base no debate sobre branqueamento, sobretudo concordando com observações feitas por Fanon (2008), Abdias (2016) e Domingues (2002) de que ele se sustenta através da assi-

milação da negação da condição de humano imposta pela branquitude, absorvida muitas vezes pelo próprio sujeito negro. Domingues identifica que estava em curso na sociedade brasileira a construção de uma narrativa que definia as coisas dos negros como pejorativas, como o maxixe, o samba e a religiosidade, por exemplo. Conforme aponta Fanon, num sistema racista “a linguagem, o vestuário, as técnicas são desvalorizados.” (FANON, 1956, p. 37). O racismo destrói valores culturais e opera com um sistema de desqualificação de elementos da cultura que se pretende dominar. O sistema racista se fundamenta na ridicularização dos valores do outro. Esse modus operandi, assimilado pelo “negro branqueado” que ridicularizava os elementos culturais e religiosos da cultura negra, pode ser observado nos jornais da imprensa negra, “principal elemento do puritanismo preto”, de acordo com Bastide (1951, p. 71, apud DOMINGUES, 2002, p. 577).

Ao assimilarem os valores sociais e/ou morais da ideologia do branqueamento, alguns negros avaliavam-se pelas representações negativas construídas pelos brancos. Era necessário ser um ‘negro da essência da brancura’. Por isso, desenvolveram um terrível preconceito em relação às raízes da negritude. Aliás, a recusa da herança cultural africana e o isolamento do convívio social com os negros da “plebe” eram duas marcas distintivas dos negros ‘branqueados socialmente’ (DOMINGUES, 2002, p. 576).

Para entender o processo de branqueamento de Chiquinha Gonzaga, é fundamental compreender o contexto de consolidação da ideologia do branqueamento que remonta a um Brasil de princípios do século XX. Os cruzamentos entre raça, gênero e classe propostos pela abordagem interseccional (DAVIS, 2016), nos permitem observar que a exclusão capitalista passa prioritariamente pelo sexismo e pelo racismo, recaindo sobre a mulher negra um processo de tríplice dominação (raça, classe e sexo) (GONZALEZ, 2018, p. 42). Chiquinha em sua vivência denunciava ambas as formas de opressão e pedindo passagem em “Ô abre alas”, iniciou uma caminhada que deixaria marcas profundas na história da música popular brasileira.

A escritora e artista portuguesa Grada Kilomba faz um convite à reflexão no primeiro capítulo (As máscaras) de seu livro: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Ela observa a imagem da máscara usada por Anastácia e a analisa como parte de um projeto político de silenciamento do povo negro pelo colonialismo europeu que durou mais de 300 anos. As máscaras, além de impedir que os negros escravizados comessem cana-de-açúcar e grãos de cacau durante a jornada de trabalho, tinham a função de impor silêncio e medo, na medida em que a boca era símbolo de mudez e tortura. Em um sistema racista, a boca, que simboliza o lugar da fala, se transforma no órgão que o branco quer e precisa controlar (KILOMBA, 2010). Nesse sentido, a boca

deve ser coberta, amordaçada e vigiada porque é através dela que se fantasia que o negro deseja possuir o que é do branco.

Kilomba descreve um sistema de dominação em que moralmente o produto da plantação pertence ao colonizado, mas o sistema racista inverte essa lógica ao fazer o senhor branco acreditar que a plantação o pertence e que o negro só poderia usufruir dela através do roubo. Dessa forma, o branco nega a violência do projeto de colonização e o impõe sobre o colonizado. “Enquanto o sujeito negro se transforma no inimigo intrusivo, que precisa ser controlado; o sujeito branco se torna a vítima simpática, forçada a controlar. Em outras palavras, o opressor se torna oprimido, e o oprimido, se torna tirano.” (KILOMBA, 2010, p. 174). É esse sistema de dominação que cola na branquitude sentimentos positivos e projeta sobre o corpo negro sentimentos opostos. Assim, o mundo conceitual branco incorpora aspectos que a branquitude reprime em si e tabus como a sexualidade e a agressividade, por exemplo, passam a ser lidos como características essenciais do negro. Essas reflexões nos levam a perceber que o racismo é um sistema de dominação tão potente que imprime, mesmo por parte dos negros, a introjeção de um padrão de silenciamento. Anastácia usava máscara e colar de ferro como prevenção para que não falasse. A máscara simboliza uma sádica política de conquista e um regime cruel de opressão que Grada Kilomba aciona para pensar o projeto de silenciamento de um povo. É contra esse silenciamento histórico que mulheres e homens negros lutam cotidianamente.

O silenciamento do negro é um projeto colonial e é sobre a mulher negra que esse projeto se concretiza de maneira mais contundente. Como nos apresenta Angela Davis (2016), a mulher negra foi historicamente ofuscada em sua condição de mulher, pois ela era obrigada a trabalhar na lavoura da mesma forma que o homem negro, com o agravante do estupro que a lembrava a todo o momento da sua condição de fêmea, de mulher escravizada. À mulher negra não era atribuído o papel de sexo frágil e esposa devotada. Esse passado escravista moldou a percepção de que mulheres negras são mulheres fortes e podem sobreviver aos mais diversos tipos de violência. A grande ironia do sistema escravagista se deve ao fato de que ao colocar mulheres negras em lugar de igualdade ao dos homens diante da opressão no trabalho, criou-se nelas o mesmo desejo de resistência.

As mulheres negras eram mulheres de fato, mas suas vivências durante a escravidão – trabalho pesado ao lado de seus companheiros, igualdade no interior da família, resistência, açoitamentos e estupros – as encorajavam a desenvolver certos traços de personalidade que as diferenciavam da maioria das mulheres brancas (DAVIS, 2016, p. 39).

A imagem de Chiquinha Gonzaga tem sido intensamente disputada. A maneira que ela será lembrada pelas gerações futuras está em jogo diante de um contexto de relações de poder que, historicamente, excluíram o negro da condição de humano. Identificado por Fanon (2008), esse complexo de inferioridade é resultado do processo de colonização que desumaniza o negro. Esse sentimento, que tem raízes na realidade econômica e social, se desenvolve e é incorporado pelos sujeitos negros num processo de “epidermização da inferioridade”. Essa introjeção do sentimento de subjugação é resultado de um longo processo de colonização e submissão do negro à cultura da nação civilizadora.

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será (FANON, 2008, p. 34).

É preciso, portanto, libertar o homem negro dessa alienação. Compreender como essa estrutura de opressão opera é o primeiro passo na conquista da liberdade. O silenciamento histórico de personagens como Chiquinha Gonzaga deve ser lido a partir das intersecções entre as opressões de gênero e raça, considerando, sobretudo a sociedade racista e machista em que o choro, como gênero musical, frutificou.

Em *Racismo e Cultura*, Fanon menciona que o racismo é um elemento cultural, ou seja, um fenômeno que se estrutura e opera de acordo com determinada cultura. Assim sendo,

Estudar as relações entre o racismo e a cultura é levantar a questão da sua ação recíproca. Se a cultura é o conjunto dos comportamentos motores e mentais nascido do encontro do homem com a natureza e com o seu semelhante, devemos dizer que o racismo é sem sombra de dúvida um elemento cultural. Assim, há culturas com racismo e culturas sem racismo” (FANON, 1956, p. 36).

O racismo, para Fanon, se renova e atualiza para se adaptar à realidade cultural em que opera, pois ele só existe de acordo com um sistema de valores que o ampara. O racismo biológico encontrou, portanto, no sistema cultural de sua época uma base de sustentação. Havia uma sociedade que admitia que as diferenças se estabeleciam pela “forma comparada do crânio, quantidade e configuração dos sulcos do encéfalo, características das camadas celulares do córtex, dimensões das vértebras, aspecto microscópico da epiderme, etc.” (FANON, 1956, p. 36). Essas intervenções individuais que incidiam sobre os corpos dos sujeitos e eram determinadas por um racismo ancorado na ciência e na biologia foram gradualmente sendo transformadas. O corpo deixou de

ser o lugar de investimento do racismo que passou a tratar das formas de existir, configurando o que Fanon chama de racismo cultural.

Apresento essas considerações de maneira preliminar nesse artigo por considerar que elas podem ser mais bem analisadas a partir da leitura dos trabalhos de Davis (2016), Fanon (1956 e 2008), Kilomba (2010), Mbembe (2018), Biko (1990) e Gonzalez (2018), que consideram a desumanização (o sujeito negro como objeto, mercadoria e moeda) e o silenciamento do negro e de sua cultura como herança do período escravagista. O sujeito negro, aprisionado em seu fenótipo passa a pertencer ao outro, ele é a imagem que o branco constrói dele. Do meu ponto de vista, essa é uma das marcas mais violentas da escravidão.

Essa desumanização impõe silêncios entre os quais destaco o apagamento de Chiquinha Gonzaga como uma mulher negra importante para a história contemporânea do Brasil. No entanto, a despeito do projeto de silenciamento em curso desde o período escravagista, a vivência de Chiquinha nos permite acessar estratégias de luta e resistência. Sua destacada postura combativa, sobretudo na conquista de espaços para mulheres compositoras, foi fundamental na luta pela emancipação feminina (DINIZ, 1999). Sua história também é um convite para que possamos refletir sobre a permanência de padrões que excluem as mulheres negras de determinados espaços e que ainda podem ser observados nas histórias de cantoras e compositoras que ainda denunciam o machismo e o racismo nos dias de hoje.

A história de vida Chiquinha Gonzaga inspira a pensar as lutas por ela travadas no campo das questões de gênero e étnico-raciais. Separada de seu marido que não a permitia tocar e grande entusiasta do abolicionismo e da República, Chiquinha marcou época com posicionamentos bem diferentes da maioria de suas contemporâneas. Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu em outubro de 1847, fruto da união entre o general José Basileu Gonzaga e de Rosa Maria de Lima, filha de uma mulher negra escravizada. Em sua obra, Edinha Diniz menciona que era tamanha a atuação de Chiquinha na causa abolicionista, que ela chegou a financiar a alforria de alguns escravos, entre eles a do músico Zé da Flauta. Sua musicalidade foi profundamente marcada pela aproximação com a cultura de herança negra africana. Chiquinha se casou aos 16 anos por ordem de seu pai, mas depois de ter tido três filhos com Jacinto Ribeiro do Amaral, separou-se para se dedicar à música. Chiquinha passou seus últimos anos de vida ao lado de Joãozinho Gonzaga, a quem adotou como filho para pôr fim aos rumores sobre sua relação afetiva com o jovem. Essa trajetória, marcada por um desejo de liberdade na vida afetiva e profissional, custou um preço alto à Chiquinha.

Na introdução de Chiquinha Gonzaga, de 1999, Edinha Diniz narra sua insatisfação com biografias escritas anteriormente sobre a pianista. Em sua concepção, todas elas eram excessivamente moralistas e evidenciavam os comportamentos da vida da compositora que eram incomuns ao de mulheres de sua época.

Quanto à sua vida pessoal, sofrera um critério de seleção; conservava o que depunha a favor de uma imagem desejada por ela e ditada pelo seu orgulho. Mas, se escondia aspectos como sua condição social de origem, fornecia pistas para o esclarecimento de outros, como sua vida amorosa, por exemplo (DINIZ, 1999, p. 6).

É importante registrar que uma biografia sempre se constitui em meio a escolhas apoiadas em disputas que consolidam a imagem de um personagem na história. As biografias de Chiquinha Gonzaga, para as quais Edinha Diniz chamava atenção, deixavam de lado aspectos importantes da vida dessa personagem. No entanto, Edinha Diniz limita-se a questionar as narrativas moralistas em torno da imagem feminina de Chiquinha, dando pouca relevância para um componente fundamental na trajetória dessa personagem, sua negritude. Esse trabalho tem como objetivo principal refletir sobre o apagamento dos fenótipos negros da compositora com base nas representações mais recentes que se fizeram dela no teatro e na TV. É fundamental compreender que o apagamento da negritude de Chiquinha se constitui em meio a relações de poder que ignoram o protagonismo de negros na história contemporânea brasileira.

4 Considerações finais

A revisão da memória dessa personagem importante para o choro carioca se dá num contexto de reviravoltas. Vivemos um momento em que a história se volta para os negros e que a Europa deixa de ser o “centro de gravidade do mundo” (MBEMBE, 2018). Os chamados estudos pós-coloniais têm reivindicado a produção de conhecimento nas periferias. Essa virada epistemológica tem estimulado trabalhos que revisitam a história e a reescrevem a partir dos sujeitos que experimentaram uma condição de subalternidade. Kilomba (2010) denuncia uma surdez sistêmica que não escuta as falas de sujeitos marginalizados e defende a produção de conhecimento que se constitui a partir das subjetividades do investigador. Nesse caso, é preciso pensar o mundo a partir do sujeito negro, instrumentalizado, sobretudo por uma literatura que parta de sua negritude. O modelo escravagista instaurou um poderoso sistema que deixou como espólio a desumanização da população negra. No momento atual, conscientes do que nos aprisiona, somos convidados a implodir essa lógica de dominação. Kilomba sugere a formulação de epistemologias que partam do subalternizado, do marginalizado, pois

é partir das margens que é possível inovar e criar discursos alternativos no campo de produção de conhecimento.

Achille Mbembe (2018) observa que o capitalismo em seu estágio atual nos reduz, sem exceção, à condição de mercadoria. O devir-negro no mundo amplia a experiência de desumanização do negro para toda a humanidade. Vivemos num tempo de um “racismo sem raças”. No entanto, é por ter experimentado historicamente a condição de mercadoria que o negro

numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. Sua capacidade de fascinação, ou mesmo de alucinação, não fez senão se multiplicar. Alguns nem sequer hesitariam em reconhecer no negro o limo da terra, o veio da vida, por meio do qual o sonho de uma humanidade reconciliada com a natureza, com a plenitude da criação, voltaria a ganhar cara, voz e movimento (MBEMBE, 2018, p. 21).

Ter experimentado a condição de subalternidade é o que faz desse lugar algo criativo e potente. A mulher negra, por ter experimentado os mais diferentes tipos de opressão tem um papel fundamental nesse contexto. “Apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão, é ela, a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder” (GONZALEZ, 2018, p. 51). É na esteira desse pensamento que se insere esse trabalho sobre os silêncios em torno da negritude de Chiquinha Gonzaga. Considerar as interseções entre gênero, raça e classe abre possibilidades de análise sobre eventos e personagens da história indicando caminhos até então não observados. Essa perspectiva nos convida a refletir sobre os processos de construção da memória e sobre o apagamento de traços fenotípicos negros de importantes personagens da história do Brasil contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Carolina Gonçalves. O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade na contemporaneidade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BIKO, Steve. Escrevo o que EU quero. São Paulo: Ática, 1990.

CAZES, Henrique. Choro: Do Quintal ao Municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- CRENSHAW, Kimberle W. A Interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. Cruzamento: raça e gênero. Brasília: Unifem. 2004.
- DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: fev. 2020.
- DINIZ, André. Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- DOMINGUES, Petrônio José. Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo (1915-1930). Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, n. 3, p. 563-599, 2002. v. 24. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid>> Acesso em: 28 dez. 08.
- FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Franz. Racismo e Cultura. Texto da intervenção de Frantz Fanon no Primeiro Congresso dos Escritores e Artistas Negros em Paris, em setembro de 1956. Publicado no número especial de *Présence Africaine*, de jun.-nov. 1956.
- GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. Uma questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). Tempo soc. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 121-142, nov. 2001. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702001000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 fev. 2020.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: Primavera para Rosas Negras: Lélia González em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.
- KILOMBA, Grada. Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.
- MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. n-1 edições, 2018.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, ago./set. 1989.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. O choro: reminiscências dos chorões antigos. 3ed. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.
- SILVA, Mozart Linhares da. População-sacer e democracia racial no Brasil. Revista Sociedade e Estado, v. 32, n. 3, p. 593-620, set./dez. 2017.

“Ô abre alas que eu quero passar”: breaking the silence about the blackness of Chiquinha Gonzaga

Abstract: The purpose of writing this article is to discuss the image of Chiquinha Gonzaga, one of the most influential brazilian choro composers. The political processes of the construction of her memory have deep relations with the whitewashing project that occurred in Brazil in the post-abolition context. It's important to think about these arguments to understand how brazilian racism supports the whitewashing of black people in its history. To discuss the silence surrounding Chiquinha's blackness, I decided to analyze how she was portrayed in theater and TV roles, where she was played by white actresses. The silence about her blackness will be discussed in the light of the post-colonial struggles that makes possible to review the past, disputing narratives and proposing decolonizing epistemologies that claims for a writing connected with the colonial experience.

Keywords: Race; Gender; Power; Representation.

Submetido em 28 de março de 2019

Aprovado em 23 de janeiro de 2020