

**INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PERNAMBUCO**

INSTITUTO FEDERAL DE PERNAMBUCO – *CAMPUS*/ BELO JARDIM

DEPARTAMENTO DE DESENVOLVIMENTO EDUCACIONAL

LICENCIATURA EM MÚSICA

RIANA CLÉCIA DE OLIVEIRA LEITE

INFLUÊNCIAS AFRICANAS NA MÚSICA DE CHIQUINHA GONZAGA:

considerações a partir de cinco canções

BELO JARDIM-PE

2019

RIANA CLÉCIA DE OLIVEIRA LEITE

**INFLUÊNCIAS AFRICANAS NA MÚSICA DE CHIQUINHA GONZAGA:
considerações a partir de cinco canções**

Relatório de Recital apresentado ao Instituto Federal de Pernambuco - IFPE – campus/ Belo Jardim, como Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Música com Habilitação em Canto, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Música.

Orientadora: Prof.^a Esp. Maria Rejane Campelo

BELO JARDIM-PE

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca Prof. Elny Sampaio

L533i Leite, Riana Clécia de Oliveira.
Influências africanas na música de Chiquinha Gonzaga : considerações a partir de cinco canções / Riana Clécia de Oliveira Leite. – 2019.
51 f. : il.

Prof.ª Esp. Maria Rejane Campelo Silva.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Música) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco, Campus Belo Jardim, 2019.

1. Música popular – Brasil. 2. Música – Brasil – Séc. XIX.
3. Música popular – Rio de Janeiro (RJ) – Séc. XIX. 4. Choro (Música).
5. Música popular – Brasil – Influências africanas. 6. Pianistas – Brasil.
7. Compositoras – Brasil. 8. Regentes (Música) – Brasil – Séc. XIX.
9. Mulheres musicistas – Brasil. 10. Gonzaga, Francisca, 1847-1935.
I. Silva, Maria Rejane Campelo, orientador. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco. III. Título.

CDD 781.63081

RIANA CLÉCIA DE OLIVEIRA LEITE

**INFLUÊNCIAS AFRICANAS NA MÚSICA DE CHIQUINHA GONZAGA:
considerações a partir de cinco canções**

Trabalho aprovado. Belo Jardim, 10 de setembro de 2019.

Prof.^a Esp. Maria Rejane Campelo

Prof.^o Robson Rodrigues Ribeiro

Prof.^o Mauricio Correia Cezar Neto

Prof.^o Juarez Nunes de Oliveira Júnior

BELO JARDIM-PE

2019

Dedico a minha família, aos amigos, a todos os professores do curso, em especial a minha orientadora Maria Rejane Campelo, por toda a colaboração e paciência no desenvolvimento deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo quero agradecer primeiramente a Deus pela realização deste sonho.

Ao Instituto Federal de Pernambuco – IFPE – *Campus* – Belo Jardim.

A minha professora de canto Maria Rejane Campelo.

RESUMO

Este relatório apresenta os resultados da pesquisa realizada para construir o repertório escolhido para o meu recital de conclusão de curso, o qual propôs verificar a influência africana na obra de Chiquinha Gonzaga; e apontar a contribuição desta compositora e maestrina para a formação da Música Brasileira, em especial a chamada Música Popular. Para isto, relato um pouco sobre a vida de Chiquinha Gonzaga, desde a infância até sua afirmação como musicista, “pianeira” e compositora, bem como seu engajamento enquanto profissional da música diante dos desafios do seu tempo na busca de uma identidade musical nacional, assinalando a presença das possíveis influências africanas na sua música. É um trabalho qualitativo, com fundamentação teórica bibliográfica, com foco em pesquisas realizadas sobre Chiquinha Gonzaga em dissertações, artigos e livros. Para o recital foram escolhidas as músicas “O Corta Jaca”, “Água do Vintém”, “Sou Morena”, “Fogo Foguinho”, “Zeferina” e “Atraente”, peças que, embora não tenham sido letradas por Chiquinha Gonzaga, refletem através do canto também, as influências aqui abordadas. Estas que, recorrentes e comuns à época da compositora, evidenciam a aproximação dela com a cultura africana em suas manifestações musicais trazidas ao Brasil pelos povos africanos escravizados.

Palavras-Chave: Música Popular. Música Brasileira. Chiquinha Gonzaga. Influência Africana.

ABSTRACT

This report presents the results of research done to rump up the repertoire chosen to my graduation recital, which proposed to verify the African influence on Chiquinha Gonzaga's work; and show the contribution of this composer and conductor to the formation of Brazilian Music, especially of Popular Music. For this, I tell a little about Chiquinha Gonzaga's life, from childhood to her affirmation as a musician, “pianeira” and composer, as well as her engagement as a music professional facing the challenges of her time in the search for a national musical identity, emphasizing the presence of possible African influences in his music. It is a qualitative work, with bibliographical theoretical foundation, focusing on research conducted on Chiquinha Gonzaga in dissertations, papers and books. For the recital were chosen the songs “O Corta Jaca”, “Água do Vintém”, “Sou Morena”, “Fogo Fogueiro”, “Zeferina” and “Atraente”, pieces that, without lyrics Chiquinha Gonzaga, that reflect through the song too, the influences addressed here. These pieces, recurrent and common at the time of the composer, show her approach to African culture in her musical manifestations introduced to Brazil by the enslaved African peoples.

keywords: Popular Music. Brazilian Music. Chiquinha Gonzaga. African Influence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 O CENÁRIO DA VIDA E ÉPOCA DE CHIQUINHA GONZAGA	10
3 A INFLUÊNCIA DA CULTURA AFRICANA NA MÚSICA BRASILEIRA	15
4 SOBRE OS GÊNEROS MUSICAIS.....	16
5 O RECITAL.....	21
6 REPERTÓRIO DO RECITAL.....	22
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
REFERÊNCIAS.....	27
ANEXOS	28

1 INTRODUÇÃO

A história da música popular brasileira é longa e, entre as tradições da cultura brasileira, esta música se constitui numa das mais sólidas e vigorosas. Muitos personagens contribuíram para que esta música popular urbana brasileira¹ tomasse forma, se consolidasse, se estabelecesse enquanto produto histórico e sociocultural. Segundo o historiador Bruno Ferreira, esta música ocupa um “lugar de mediações, combinações, encontros e desencontros entre as mais diversas etnias, classes e regiões que formam a geografia do país” (BARROS, 2011). Na virada do século XVIII para o XIX, continua o mesmo autor, as formas musicais que conduziam a cena no Brasil, em especial na cidade do Rio de Janeiro, eram a modinha e o lundu. A modinha, uma adaptação das modas líricas de caráter melancólico vindas de Portugal. Nessa adaptação elas foram hibridizando-se com o lundu, uma dança “silenciosa e indecente”, de caráter mais alegre, trazida ao Brasil pelos escravos bantos. A corte transformou o lundu em canção e em dança de salão. “Normalmente, tinham a velocidade mais rápida que a modinha, uma marca de ritmo mais acentuada e sensual, sendo assim uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal” (BARROS, 2011).

O lundu canção e o lundu dança acabaram por influenciar de maneira intensa as polcas, habaneras e valsas que invadiram o Brasil a partir de 1840 (NAPOLITANO, 2002, p. 41). Desse encontro de ritmos surgem alguns gêneros musicais que tornar-se-iam a base da vida musical popular do século XX, como a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe. Dentre os compositores que figuraram nessa produção musical no Brasil, destaca-se Chiquinha Gonzaga. Esta, apesar de ter tido uma formação musical eurocêntrica voltada para um repertório tido como erudito, trouxe em sua obra influências da cultura africana. Segundo Nascimento Cesar, Chiquinha foi a “primeira maestrina do país, que, em pleno século XIX, quando predominava a música europeia nos salões da aristocracia brasileira, desafiou os costumes de sua época e ousou trazer os ritmos africanos para suas composições musicais” (CESAR, 2013, p. 24).

Silvana Stival discorre que Chiquinha Gonzaga era “uma cidadã que se tornou vanguardista, pois sua história de lutas, culturais e políticas, estava inevitavelmente ligada à

¹ Irei abordar bastante a expressão “música popular brasileira”, relacionada a um tipo de música mais urbana, com base na bibliografia que utilizei. Entretanto, estudiosos afirmam que a música urbana no Brasil apenas se consolidou com a expressão “popular”, principalmente, na metade do século XX. Para detalhes sobre isto consultar: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35.

história do país, num dos momentos mais expressivos da nacionalidade brasileira” (STIVAL, 2004, p. 11). Com isto, percebemos o papel importante desempenhado por Chiquinha.

Meu interesse por Chiquinha Gonzaga teve início quando fui apresentada às obras “Atraente”, “O Corta Jaca” e “Água do Vintém”. Fui atraída por sua música, por causa da minha paixão pela cultura afro brasileira, minha aproximação com o samba e o choro, muito presentes no meu repertório. Também por sua história de luta, por ser mulher e quebrar de paradigmas, não somente machistas, mas também musicais, dentro dos padrões do século XIX. Além de ter se tornado uma maestrina e compositora, mesmo sendo mulher, foi a precursora pela luta dos direitos autorais no Brasil. Foi de Chiquinha Gonzaga a iniciativa de criar a primeira sociedade protetora e arrecadadora de direitos autorais no Brasil, com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), fundada em 1917.

Assistir à minissérie “Chiquinha Gonzaga”, exibida pela Rede Globo em 1999, me inspirou ainda mais a conhecer suas obras e a inserir nas minhas composições o ritmo e a musicalidade dançante tão presentes em Chiquinha, despertando e ampliando meu interesse em sistematizar tal influência em tudo o que eu compunha.

Desta forma, este relatório apresenta, como repertório escolhido, obras da compositora que evidenciam a influência que o ritmo africano exerceu sobre os gêneros surgidos nesse momento da história do Brasil e, conseqüentemente, na música de Chiquinha Gonzaga. Essas influências são sugeridas em pesquisas publicadas sobre a compositora e da literatura especializada sobre a história da música popular brasileira. As peças que compõem o repertório deste recital são: “O Corta Jaca”, “Água do Vintém”, “Sou Morena”, “Fogo Fogueiro”, “Zeferina” e “Atraente”.

O percurso metodológico é qualitativo e se deu a partir da pesquisa bibliográfica que, segundo Vergara, “é o estudo sistematizado desenvolvido com base em materiais publicados, ou seja, materiais acessíveis ao público em geral” (VERGARA, 1998, p. 46).

Como principal fonte, para a elaboração deste relatório de recital, utilizei a pesquisa das autoras Silvana Stival, com sua dissertação de mestrado intitulada *Chiquinha Gonzaga e Forrobodó* (2004), e Carla Marcílio, com *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe* (2009), também dissertação de mestrado. A escolha desses autores se deu pela familiaridade com o tema escolhido, uma vez que se debruçam mais sobre sua obra, apresentando, assim, informações relevantes para o objeto desse estudo. Ainda utilizamos artigos científicos e autores e críticos

que tratam da história da música brasileira, referenciados ao longo deste trabalho, como a biografia *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, escrita por Edinha Diniz (2009), sua principal biógrafa. Apresentaremos, a seguir, uma breve biografia de Chiquinha Gonzaga, apontando para as influências africanas em sua obra, como aqui propomos, e então finalizaremos com a descrição do recital.

2 O CENÁRIO DA VIDA E ÉPOCA DE CHIQUINHA GONZAGA

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga, nasceu no Rio de Janeiro em 17 de outubro 1847. Fruto da união entre José Basileu Neves Gonzaga, rico marechal-de-campo, e Rosa Maria, negra², pobre e solteira, Chiquinha era uma filha bastarda, reconhecida pelo pai como filha legítima somente em junho de 1848. Preocupado com a educação da filha, seu pai contratou um professor particular para ensiná-la a ler e escrever, cálculo, alguns idiomas, catecismo e um professor de música para dar aulas de piano. Chiquinha Gonzaga cresceu num ambiente muito musical, ao som de valsas, polcas, modinhas e outros ritmos da época. Isto foi fundamental na sua formação musical, uma vez que “Chiquinha estava exposta à moda musical da época e ao repertório popular que, na segunda metade do século XIX, favoreceu o desenvolvimento da música no Rio de Janeiro” (STIVAL, 2004, p. 12). Ela absorveu de maneira sólida esses gêneros europeus, ouviu, tocou “para mais tarde, de maneira original, mesclá-los aos de origem africana, que ela ouvia nas ruas do Rio de Janeiro” (STIVAL, 2004, p. 13).

Estudar piano com professor particular era comum às meninas de classe média e média alta de sua época. Em 1858, aos 11 anos de idade, Chiquinha compõe, com o irmão, sua primeira peça: a Canção dos Pastores. Apesar de sua boa formação escolar – que lhe possibilitou falar vários idiomas e tornar-se uma pessoa culta – e musical, o que a diferenciava da maioria das mulheres do seu tempo, Chiquinha vivia numa sociedade que ainda a fazia viver consequências grandes – e ruins – enquanto ser humano, pois era uma mulher num ambiente cultural machista do final do século XIX. Essa sociedade seguia um padrão patriarcal, mesmo diante das transformações comportamentais que estavam acontecendo em relação ao papel feminino.

² Nos trabalhos que utilizei para fazer essa pesquisa, a mãe de Chiquinha Gonzaga aparece frequentemente como “mulata”, que seria alguém fruto de um/a genitor/a negro/a com um/a branco/a. Porém, esse é um termo pejorativo, utilizado para se referir, sobretudo, a pessoas negras “mais claras”. Entendendo que trata-se de uma palavra que faz referência ao racismo, optei em utilizar a palavra correta: negra.

Segundo Edinha Diniz,

[...] criam-se novas expectativas sociais em relação aos papéis femininos. Mais que dona-de-casa e mãe de família, a mulher da camada social passa a exercer o papel de dama de salão. Para garantir-lhe certo desembaraço no desempenho de nova função, a família patriarcal permite-lhe novos aprendizados. Isso em nada altera a sua posição social, que continua de submissão ao jugo do patriarca, mas agora já lhe é possível acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação...A família Neves Gonzaga valoriza positivamente a educação, vista talvez como um canal eficiente de ascensão social. (DINIZ, 1999, p. 44-45).

Assim, por seguir os padrões tradicionais vigentes, explica Diniz, a família de Chiquinha visou prepará-la para um bom casamento, o que aconteceu aos seus 16 anos de idade, quando se casou com Jacinto Ribeiro do Amaral, herdeiro de terras, que mais tarde se tornou oficial da Marinha Mercante. Um casamento arranjado pelo pai, como era costume na época, que trouxe muitos conflitos à vida de Chiquinha. Diferentemente do seu pai, seu marido não era um amante das artes: ele exigiu que ela abandonasse o piano, desfazendo-se dele. Isso fez com que Chiquinha o deixasse, já com dois filhos. Foi a partir dessa vida que levava, de dona de casa e mãe, contra sua vontade, que a impediam de ser quem ela queria ser, uma musicista, que ela disse a conhecida frase: “Pois, senhor meu marido, eu não entendo a vida sem harmonia” (DINIZ, 2009, p. 61).

A família não apoiou sua atitude, inconcebível na época, e a aconselha a voltar para casa, o que ela realmente faz por descobrir que estava grávida do terceiro filho. Sua paixão pela música fazia com que dedicasse grande parte de seu tempo ao piano, o que trazia desentendimentos com o marido e a família. Ela vive mais um tempo com o marido, mas o casamento não resiste a tantos conflitos e Chiquinha mais uma vez o abandona aos 21 anos. Sem o apoio da família, ela se vê obrigada a deixar dois dos seus filhos e vai embora, levando apenas o João Gualberto. Era uma mulher de temperamento firme, que não aceitou os padrões impostos para as mulheres do seu tempo. Somando-se a isso a formação diferenciada que tinha decerto a levaria a uma crítica aos padrões patriarcais. Segundo Napolitano (2002, p. 30), Chiquinha era uma “moçoila nada comportada para os padrões morais da época”. Rocha (2012), por sua vez, corrobora com isso, ao afirmar que:

Convencidos de que a ocorrência do escândalo envolve a transgressão de certos valores, normas ou códigos morais, conforme ressalta John B. Thompson, em *Média Scandals* (In: LULL e HINERMAN, 1997),

lembramos que a compositora, realmente, transgrediu os valores da sociedade da segunda metade do século XIX. (ROCHA, 2012, p. 10)

Ao separar-se, foi excluída da sociedade e de sua família, em 1877, aos 29 anos e, segundo Edinha Diniz “ela é condenada pelo Tribunal Eclesiástico do Bispado do Rio de Janeiro à separação perpétua por abandono do lar e adultério culpável” (DINIZ, 2009, p.70). Chiquinha ainda se apaixona pelo engenheiro João Batista de Carvalho Filho, com quem tem uma filha, mas a relação não durou muito. João Batista era um jovem festeiro e namorador, trazendo mais uma vez desilusões à vida de Chiquinha.

A partir daí, ela inicia uma nova vida de mulher independente, enfrentando muitos conflitos para se sustentar. Num ambiente no qual era quase impossível fugir do papel de esposa e de mãe, “Chiquinha começou a trabalhar como professora de piano e pianista, e a tocar em bailes e rodas de chorões, inserindo-se de vez no ambiente musical da cidade. E assim, distanciando-se cada vez mais das prerrogativas sociais de seu tempo” (MARCÍLIO, 2009, p. 19).

Frequentando essas rodas de chorões, Chiquinha foi apresentada à música urbana pelo amigo Joaquim Callado, criador do grupo de música popular mais famoso da época, o Choro Carioca, do qual Chiquinha passou a fazer parte. Segundo Stival,

A influência de Callado foi decisiva na formação musical de Chiquinha Gonzaga, podendo ter surgido daí a malícia rítmica do maxixe, que primeiro significou uma maneira de dançar a polca abrasileirada, cuja melodia se mesclava com acentos modificados similares ao lundu. (STIVAL, 2004. p. 14).

Foi nesse contexto que Chiquinha se tornou conhecida no Rio de Janeiro como “pianeira” de choros, como eram chamados os pianistas populares na época. Na formação original do grupo Choro Carioca não havia piano. Então, Chiquinha precisou aprender a improvisar e a tocar de maneira sincopada, como era típico dos chorões. Tocando neste tipo de grupo ela aperfeiçoou a técnica exigida por este novo estilo, interpretando de uma forma muito diferente do que havia estudado na escola tradicional. Callado orientava a pianista a mesclar o lundu e o maxixe aos gêneros europeus mais executados na época, como a valsa, a polca, a mazurca, o tango, tão conhecidos de Chiquinha. “Tocando com bases em improvisações, mas utilizando esta música europeia (*sic*), ela ajudou a definir os rumos que a música popular iria tomar daí em diante” (DINIZ, 1999 *apud* MARCÍLIO, 2009, p. 20).

Além de dar aulas de piano e tocar, Chiquinha começou a escrever música popular urbana. Como instrumentista, dedicou-se tanto à música de concerto quanto à música popular urbana. Fez orquestrações para muitas de suas obras. Essas duas formações musicais ficam evidentes na versatilidade de sua obra. Chiquinha “usou a solidez da escola clássica aplicada à música popular como recurso para compor suas partituras. Sua obra composicional é extensa quando se remete à música popular urbana” (MARCÍLIO, 2009, p. 20).

Sua estreia como compositora se deu, de fato, em 1877, aos 29 anos quando, na casa do compositor e maestro Henrique Alves de Mesquita, ela tocou uma melodia contagiante que agradou a todos os presentes. Esta melodia recebeu o nome de “Atraente” e se tornou um grande sucesso. Para frente suas canções se tornaram conhecidas em todos os salões, nas ruas e nos teatros. Ao compor “Ô Abre Alas”, maior sucesso de Chiquinha para o carnaval, ela fixa o gênero e cria a primeira canção carnavalesca brasileira. Inicialmente, esta composição fazia parte do repertório de uma peça musicada de nome “Não Venhas”, levando o tema carnaval para os palcos, cheio de ritmo e sensualidade. “Essa proximidade com as vozes da rua levou Chiquinha a aproveitar o rico potencial das manifestações afro-brasileiras para compor suas músicas que enriqueceram os textos do teatro musicado” (STIVAL, 2004, p. 15). Ao teatro musicado a compositora se dedicou intensamente por perceber nele um caminho para a popularização da música brasileira. Através dele, a compositora e o maxixe se tornaram conhecidos até na Europa.

Escrever a história da música popular brasileira e do teatro musicado no Brasil, sem fazer um paralelo com a música de Chiquinha Gonzaga, torna-se impossível, porque suas composições ocuparam lugar de amplo destaque nessa história. (STIVAL, 2004, p. 12)

Várias de suas peças alcançaram considerável sucesso, mas a sua consagração dentro desse segmento se deu com a burleta (pequena comédia de costumes ou farsa) “Forrobodó”, em 1912. Para Stival (2004, p. 17), os sons africanos e a música europeia utilizadas pela compositora, que resultaram num ritmo sincopado, foram fundamentais para criar os maxixes da peça “Forrobodó”.

Chiquinha sabia muito bem captar o gosto popular, foi chamada de “Offenbach de saias” e, escrevendo maxixes para peças teatrais, tornou-se a maior compositora do gênero na época. Segundo Edinha Diniz, sua obra é conhecida como a expressão mais autêntica do maxixe, embora nunca usasse essa rubrica na hora de editar suas partituras, pois não havendo o nome, os pais adquiriam as partituras e não proibiam as filhas de tocá-las (DINIZ, 2009, p.

139). Sobre o termo “maxixe”, Rocha (2012) afirma que “originalmente, a palavra designava o fruto comestível de uma planta rasteira³, mas acabava sendo associada a tudo o que fosse de baixa categoria”. Portanto, o gênero sofreu muito preconceito “pela sua dança ser sensual, e que a sociedade culta não o aceitava. A maestrina muitas vezes não colocava em suas partituras a que gêneros estas pertenciam; e em outras, trocava de vez em quando sua designação” (MARCÍLIO, 2009, p. 129).

A história de Chiquinha é enredada com a história do próprio país, uma época onde a política abolicionista ficara bastante forte. Chiquinha combateu, lutou e se posicionou vendendo suas composições e encorajando outros artistas a se mobilizarem, para a venda de seus trabalhos e assim arrecadar dinheiro para a libertação de alguns escravos, alguns músicos amigos, inclusive. Participou fervorosamente dos festivais direcionados à causa e o dinheiro era destinado à confederação Libertadora para a compra de alforrias.

Uma outra causa que Chiquinha abraçou foi a luta pelos direitos autorais. Junto a outros parceiros criam a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), sociedade fundada no ano 1917 e que ainda hoje protege os direitos autorais.

Entre os anos de 1886 e 1887, Chiquinha faz campanha assídua para a revitalização do violão, que mesmo sendo considerado e comparado aos marginais e prostitutas, era de fundamental relevância nas rodas de choro. Reunindo cerca de cem violonistas conhecidos, oriundos de vários bairros do Rio de Janeiro, a maestrina rege um concerto tocado por esses músicos populares no Teatro São Pedro.

No ano de 1902 a maestrina lança-se no cenário internacional viajando a Portugal. Lá ela compõe e vende suas partituras, faz sucesso e retorna ainda duas vezes as terras lusitanas, se estabelecendo, fechando contrato com editores e ficando no país por três anos.

Em 1909 Chiquinha retorna ao Brasil onde permaneceu produzindo e compondo suas obras, a última delas, “Maria”, criada em 1933. Faleceu em 28 de fevereiro de 1935, aos 87 anos, na cidade do Rio de Janeiro.

³ E ainda é. Inclusive, bastante consumido no interior do estado de Pernambuco.

3 A INFLUÊNCIA DA CULTURA AFRICANA NA MÚSICA BRASILEIRA

De acordo com Marcílio, a contribuição do negro na cultura brasileira é incontestável e, para a formação da nossa música, foi fundamental. Ele conseguiu manter matrizes da sua cultura de origem, influenciando nos ritmos e na sonoridade brasileira. À canção popular do Brasil foram incorporados os timbres de seus instrumentos de percussão, bem como suas danças e sua musicalidade. Cantando para aliviar o sofrimento, “o negro usava a síncopa que lhe era comum e desestabilizava ritmicamente a música cantada e tocada por aqui” (MARCÍLIO, 2009. p. 57).⁴

A partir da segunda metade do século XIX, as características da música africana começam a ser incorporadas às composições dos músicos brasileiros, marcando fortemente esse momento da história. Naquela época havia muitos músicos mestiços⁵ pois, o trabalho do músico era considerado um trabalho manual. Os ditos “homens de bem” se ocupavam apenas das funções burocráticas, administrativas e intelectuais.

Graças a músicos mestiços foi possível incorporar um dos traços mais fortes da cultura africana e encaminhar a música no sentido de torná-la brasileira (DINIZ, 2009, p. 100). “Ao executarem as músicas europeias (*sic*), eles respeitavam a melodia, porém alteravam seu ritmo, incluindo a herança africana da cadência sincopada do batuque, com certa espontaneidade, dessa maneira modificando o gênero original” (MARCÍLIO, 2009, p.59).

Sobre a síncopa, quero fazer uma breve, porém importante consideração. Basta pousar os olhos um pouco nos estudos sobre a música brasileira para nos depararmos com o termo síncopa, sincopa ou sincopado. Segundo Sandroni (2012), considerar as síncopes como especificidade musical brasileira tornou-se lugar comum. É como se, na síncopa, músicos de todas as esferas (doutos ou malandros), encontrassem um vocabulário comum. “A marcação sincopada do maxixe vem principalmente do lundu” (SODRÉ, 1998 *apud* MARCÍLIO, 2009, p. 13), afirmação que atribui ao negro a paternidade da síncopa.

De fato, muitos musicólogos viram nela uma característica que define a música brasileira. Segundo Mário de Andrade, ela é “a característica mais positiva da rítmica

⁴ É importante salientar que a população de etnia negra no Brasil, desde a época escravocrata no país até os dias atuais, é superior, em quantidade, a qualquer outra.

⁵ Negros. “Mestiço” é uma outra palavra utilizada para negar a etnia negra presente no Brasil. Porém é comum ver o termo em trabalhos publicados, por isso a utilizo. (não aceitável em abordagem, pois é um termo racista)

brasileira”. Acontece que, as definições para o verbete encontrados nos dicionários foram criados por teóricos da música erudita ocidental e, por isso, talvez não se apliquem ao contexto da música brasileira. Compartilho aqui as definições encontradas pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni:

Vejam os por exemplo o que diz o verbete “Syncopé” do *Dictionnaire de la musique*, de Marc Honneger: “Efeito de *ruptura* que se produz no discurso musical quando a *regularidade* da acentuação é *quebrada* pelo *deslocamento do acento rítmico esperado*” (grifos meus) [...] “Também o *Dizionario della musica* de Alberto Basso escreve em seu verbete “Sincope”: “Mudança da acentuação métrica normal...” Finalmente, o *Harvard Dictionary of Musica* de Willy Apel define: Síncope é qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica *normal*. Nosso sistema rítmico baseia-se no agrupamento de pulsações iguais em grupos de 2 ou 3, com o acento *regular* recorrente na primeira pulsação de cada grupo. Qualquer desvio em relação a este esquema é sentida como uma *perturbação* ou *contradição* entre o pulso subjacente [*normal*] e o ritmo real [*anormal*]. (SANDRONI, 2012, p. 22-23, grifos meus)

Assim, entendemos que palavras como “síncope” ou “contratempo” na teoria clássica ocidental exprimem a ideia de algo fora dos padrões métricos, se tornando assim uma definição restrita. Tais definições de síncope estão ligadas à ideia de compasso, o que, tal qual a síncope, também não é um conceito universal da música. Segundo Sandroni, etnomusicólogos acabaram percebendo que era impossível enquadrar as polirritmias africanas em compassos pois nelas, a contrametricidade não é uma exceção, mas a regra (SANDRONI, 2012, p. 24). O que se admite é que ainda não se chegou à uma conclusão satisfatória sobre a paternidade da síncope atribuída aos escravos que vieram ao Brasil, mas também se admite que é muito possível que sim, mas precisa-se de mais bases documentais.

Posto isto, nesta pesquisa encontramos muitas referências à “síncope característica”, como definiu Mário de Andrade, à “síncope rítmico-melódica” (STIVAL, 2004, p. 67), como sendo a síncope brasileira – encontrada nos acompanhamentos e também nas melodias – e “ritmo sincopado”, atribuído à todos os gêneros da época.

4 SOBRE OS GÊNEROS MUSICAIS

Apresento aqui os gêneros designados nas composições que serão executadas neste recital. Vale afirmar que, por causa das questões ligadas ao maxixe já mencionadas,

trataremos das informações contidas nas partituras, o que prova essa prática por parte dos compositores da época. Sobre essa questão, Sandroni discorre:

Um dos problemas gerados por essa “misturada” foi a confusão terminológica em que se viram metidos os musicólogos. Sem que soubessem muito bem qual afinal a diferença entre uma habanera e um tango, entre uma polca e uma polca-lundu, frequentemente eles foram levados a afirmações taxativas sobre o que, “na verdade”, eram aquelas peças recobertas por uma penca de indicações de gênero. (SANDRONI, 2012, p. 83).

De fato, Marcílio (2009) conclui que não foi encontrada nenhuma característica específica no maxixe que o diferencie dos demais gêneros a ele comparados: eles se misturam, carregando sempre, uns mais recorrentes que outros, as mesmas células.

Polca

Segundo Marcílio (2009), a polca é o gênero que mais influenciou a Música Popular Brasileira. Ao chegar ao Brasil por volta de 1840, a polca europeia se transforma numa febre, se tornando quase obrigatória no repertório de compositores e instrumentistas. Tornou-se uma das danças mais populares nos salões do Rio de Janeiro, ganhando depois as ruas. Por ser muito bem aceita pela elite, muitos gêneros, em especial o maxixe, foram chamados de polca. O maxixe incorporou várias de suas características: dança em compasso binário, de andamento vivo e saltitante. Quanto à melodia, a polca era geralmente “motívica, de aspecto pianístico virtuose, mais elaborada que a melodia do maxixe” (MARCÍLIO, 2009, p. 71). A polca passou por um processo de nacionalização, sofrendo a influência de vários ritmos. “Assim, a polca dançada no Rio de Janeiro se transformaria em algo original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu” (SANDRONI, 2012, p. 71). Muitas partituras para piano editadas a partir de 1865 traziam a denominação “polca-lundu” (Fig. 1), expressão clara da apropriação da polca pelos brasileiros.

Ex.:



Maxixe

“O maxixe é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX” (SANDRONI, 2012, p. 64). Uma outra conhecida definição do gênero foi cunhada por Mário de Andrade. Segundo ele, o maxixe se originou da “fusão da habanera, pela rítmica e da polca pela andadura, com adaptação da síncope afro-lusitana” (MARCÍLIO, 2009, apud ANDRADE, 1963, p. 125).



Figura 3: “Síncope afro-lusitana”. Fonte: imagens retiradas da internet.

Do lundu herdou a sensualidade, malícia e ousadia, e seus movimentos marcados. Foi considerada uma dança vulgar, por ser uma dança de par enlaçado, de baixa categoria, associada às classes mais baixas, mais precisamente aos moradores da Cidade Nova, conhecida, segundo Marcílio, como “Pequena África”. Trata-se de um bairro do Rio de Janeiro que surgiu por volta de 1860 e, doze anos depois, já havia se tornado no bairro mais populoso da cidade. Em condição social similar ao bairro da Lapa, “bairros estes, ocupados pelos elementos que foram marginalizados política e economicamente, onde viviam negros, ex-escravos, imigrantes portugueses, italianos e seus descendentes” (MARCÍLIO, 2009, p. 49), era o bairro onde aconteciam os divertimentos de má fama.

Em sua origem, o maxixe era uma dança, composto apenas de forma instrumental, sem texto. Mais tarde ganhou versos que tinham de ser práticos para serem assimilados com mais facilidade e se tornarem populares, mas os maxixes cantados ficaram reservados ao teatro, por conterem letras maliciosas. A “dança excomungada”, como era chamada, ganhou os teatros pela ironia, brejeirice, e suas letras de duplo sentido; seu ritmo sincopado “malicioso” agradava o público. A maestrina Chiquinha Gonzaga foi uma prolífera compositora do gênero, apesar de terem sido encontradas, até agora, apenas duas obras dela

com o nome maxixe (MARCÍLIO, 2009, p. 129). Como já apontado, usava com frequência outras designações por causa da influência negativa exercida pelo gênero, o que impedia a venda de partituras.

O que se nota, é que ela tem muitos maxixes escritos para as peças teatrais. Transportou para o teatro toda a ginga da melodia africana de cadência sincopada através do piano, dando forma especial ao ritmo do gênero, o maxixe que se ouvia nas ruas e bailes da Cidade Nova (MARCÍLIO, 2009, p. 105).

Podemos afirmar que o fato de a maioria dos compositores da época, incluindo a própria Chiquinha, evitarem o uso do termo maxixe em suas composições deixou dúvidas para as gerações seguintes de músicos sobre as designações exatas dos gêneros.

Ex.:

MAXIXE

The image shows a musical score for a piece titled "MAXIXE". It consists of six staves, each representing a different instrument. From top to bottom, the instruments are: Pandeira, Caixa, Banca, Afofue ou Cabaca, Prato de Banda, and Tambor. The music is written in 2/4 time and features a syncopated rhythm, with notes often starting on the off-beat. The notation includes various rhythmic symbols such as accents, slurs, and specific note values to indicate the complex timing of the piece.

Figura 4: Maxixe. Fonte: imagens retiradas da internet.

Samba

O samba referido aqui, trata-se daquele da primeira fase: os que aconteciam na casa da Tia Ciata na Cidade Nova, ou seja, pré anos 30. Em 1917 foi gravado o samba “Pelo Telefone”, registrado (apressadamente pois, se tratou na verdade de uma criação coletiva) por Donga. Este samba é considerado por todos como um marco inicial do gênero. “É a partir de então que a palavra ‘samba’ entra no vocabulário da música popular” (SANDRONI, 2012, p. 16). O autor ainda afirma que o samba de 1917 era reconhecido como tal por seus autores e

pelo público, mas ele não dialoga com o samba de 1930, “não se reconhecem mutuamente”. Este samba mais antigo, como já foi dito, está associado a Tia Ciata e aos compositores que frequentavam sua casa, como Sinhô, João da Baiana, Donga, Caninha e Pixinguinha. Segundo a opinião crítica brasileira, o termo “samba” é impróprio até o final dos anos 1920. Trata-se de um samba “amaxixado”. A partir de então “o samba é samba” (SANDRONI, 2012, p. 136). A partir dos anos 1930, se inicia a segunda fase do samba, este ligado aos compositores que circulavam no Estácio de Sá, ou apenas Estácio, bairro do Rio de Janeiro. O tipo de samba que surgiu lá é o tipo que conhecemos hoje.

Ex.:

SAMBA BRASILEÑA

EJERCICIOS DE PREPARACIÓN

1 II 

2 II 

SAMBA 1

3 II 

SAMBA 2

4 II 

SAMBA 3

5 II 

SAMBA Y FELLENO



Copyright: Marcos Valdivia Gregorio 2010
http://percussando.wordpress.com

Figura 5: Samba brasileira. Fonte: imagens retiradas da internet.

5 O RECITAL

Esse trabalho apresenta a organização e na apresentação do recital de graduação, resultado da respectiva pesquisa em forma de relatório. Para constituir o recital, foi convidado o pianista popular Luis Romildo Clemente Ordonho.

O Recital acontecerá na sala de música do Sesc Ler Belo jardim, que dispõe de 50 lugares, ambiente com isolamento acústico, telão para projeção e projetor. Será uma apresentação acústica, sem microfonação para a voz.

Palco/Cenário

No fundo do palco temos cortinas pretas, com várias fotografias da maestrina Chiquinha Gonzaga e da recitalista. Para a produção das fotos foi feito um ensaio fotográfico com o figurino que fará parte do recital. Composto o cenário haverá um móvel que remete ao século XIX o qual servirá também de aparador para o copo e água. No chão da sala de Música, que já é todo alcatifado, terá na área do palco uma sobreposição de alcatifa vermelha, para diferenciar do ambiente e dividir o palco do espaço do público. Contaremos com três pontos de luz (canhões) e uma caixa de som para ligar o piano simulador. Para apoio da cantora, um pedestal com um tablet com as letras das canções que farão parte deste recital.

Figurino

Figurino confeccionado pelo estilista Chico Marinho, na cor preta, em moldes que remetem ao século XIX, como uma homenagem a Chiquinha Gonzaga: chapéu, saia longa, bota, corselet e blusa de mangas longas. Acessórios de Ary Valença.

Programa do Recital

Para a plateia convidada, foi confeccionado um programa físico contendo as informações sobre o evento, as composições e seus autores, a instituição responsável, ficha técnica e os agradecimentos. O programa se encontra nos anexos deste relatório.

Para o recital, foram selecionadas seis peças da compositora Chiquinha Gonzaga. As canções trazem em seus títulos as denominações tango brasileiro, polca, samba e maxixe. A seguir, uma descrição das composições escolhidas.

6 REPERTÓRIO DO RECITAL

Corta Jaca (Tango)

Composta em 1895, o tango “Corta Jaca” ganhou grande repercussão ao ser executado pela então primeira dama do país, Nair de Teffé, em recepção no Palácio do Catete

em 1914. A esposa do presidente da República Marechal Hermes da Fonseca executa a peça ao violão, instrumento considerado inferior, num ambiente onde deveria predominar a música erudita. Foi a primeira vez que uma música eminentemente popular foi executada na sede do governo. O tango “Gaúcho”, assim intitulada, nasceu como parte final da opereta burlesca de costumes nacionais “Zizinha Maxixe”, com libreto de José Machado Pinheiro e Costa, que ajudou a popularizá-la colocando os versos cantados até hoje. Há uma indicação de “Batuque” na partitura que “faz, provavelmente, uma alusão à dança originada do candomblé africano, desenvolvido no período colonial e difundido por várias cidades brasileiras, em especial no norte e nordeste” (ROCHA, 2015, p. 8). A partitura com nome “Gaúcho” trazia como subtítulo “dança do corta jaca” que, segundo PERES (1995, p. 61), era uma dança típica da zona rural que começava a chamar a atenção de artistas e compositores de música urbana. Chiquinha Gonzaga foi “a primeira pessoa a realizar esse tipo de trabalho de utilização de gêneros rurais”. Tratava-se de uma dança muito solta, com bastante sapateado, o que Chiquinha soube traduzir bem ao piano, fazendo do tango um grande sucesso até na Europa.

Água do Vintém (Tango Brasileiro)

Composto em 1897, o tango brasileiro faz alusão ao famoso chafariz do Vintém, cuja água vendida em domicílio era muito apreciada pelos cariocas até o início do século XX. A composição recebeu arranjo de Pixinguinha em 1947, por ocasião do centenário de nascimento da compositora e foi executada com orquestra no programa Pessoal da Velha Guarda, comandado por Almirante na Rádio Tupi. Este arranjo foi impresso em coedição do Instituto Moreira Salles com a Imprensa Oficial de São Paulo, em 2010. Em 1998 recebeu versos de Paulo César Pinheiro, em gravação de Olívia Hime (voz).

Sou Morena e Fogo, foguinho (Samba)

A burleta Jurity foi composta por Viriato Corrêa em 1919. Chiquinha denominou a canção “Sou Morena” e “Fogo Foguinho” como sambas, (com a crescente aceitação do samba desde 1910, alguns maxixes começam a aparecer com esta denominação. Entende-se que este é um caso) e em sua partitura vem escrito “Jurity Fogo Foguinho” que são executadas em sequência. A data exata da partitura não é evidente, presume-se que seja 1897. Sobre a designação samba, Marcílio esclarece:

Na verdade, o que não se encontra nesta partitura é alguma característica com o samba como é conhecido hoje em dia. Apenas há uma similaridade à

estrutura de síncopas, mas não há nenhuma ligadura entre notas ou nenhuma que sobrepassasse o compasso (MARCÍLIO, 2009, p. 113)

Zeferina (Maxixe)

Um maxixe, como a maioria das peças de “Forrobodó”, burleta escrita por Luís Peixoto e Carlos Bittencourt. A peça estreou em 1912 e se consagrou como um fenômeno musical e teatral que definiu o conceito de identidade nacional. Na peça encontravam-se diversos tipos populares que retratavam de maneira caricatural “a população marginalizada pelo excludente processo de modernização do Rio de Janeiro” (STIVAL, 2004, p. 89). Zeferina é uma das personagens marcantes da burleta. É uma porta estandarte, ciumenta, e de personalidade forte; uma mulher bela que deixara dois dos personagens apaixonados e disputando seu amor. Trata-se também de um tipo que denuncia a relação social de poder onde a mulata é transformada em mulher-fruto, em mulher para “ser comida”, disponível ao sexo⁶. “O apelo sexual foi poderoso componente na definição da figura da mulata, que dentro da sociedade patriarcal e escravista foi alvo de violência, transformando a mulher negra em fruto do prazer de seu dono” (STIVAL, 2004, p. 108). Os autores a descreveram como fruta, produto nacional, mistura de essências raciais. O maxixe possui texto ousado e cheio de sensualidade.

Atraente (Polca)

Composta em 1877, a polca foi o primeiro sucesso de Chiquinha. Foi composta em casa do maestro Henrique Alves de Mesquita ao tocar de improviso durante uma roda de choro. A polca foi assim chamada porque levou todos os instrumentos presentes a tocar. O sucesso foi tal que, no mesmo ano, a partitura alcançou a 15ª edição e inaugurou uma nova fase na vida de Chiquinha, que se tornou reconhecida, ao mesmo tempo que a composição foi encarada como uma afronta por sua família, a tal ponto que mandava destruir as partituras vendidas nas ruas. A polca se tornou um clássico da música instrumental brasileira, sendo gravada por muitos artistas. Foi só no final da década de 1970 que “Atraente” ganhou letra de Hermínio Bello de Carvalho e registros feitos pelos intérpretes Leci Brandão, Olívia Hime, Edison Cordeiro.

⁶ Há muito tempo a expressão “comer” é utilizada para se referir ao sexo. De forma machista, quem “come” é sempre o homem, colocando a mulher num lugar desprezível, de objeto. Infelizmente ainda hoje pensamentos como estes fazem parte da sociedade brasileira.

As informações sobre as peças acima citadas foram colhidas do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga⁷, o qual foi idealizado pelos pianistas Alexandre Dias e Wandrei Braga. Em 2013, o ADCG concorreu ao prêmio internacional *Heritage Trust Project 2013*, oferecido pela empresa norte-americana *EMC Corporation*, destinado à manutenção de acervos digitais. Concorrendo com outros seis projetos, foi o segundo mais votado. Aqui nos cabe afirmar a importância desse trabalho incansável em garimpar, pesquisar e disponibilizar a obra de Chiquinha Gonzaga, permitindo o acesso a tão rico e prolífero repertório, com partituras e em versões cifradas, alcançando assim, músicos de todas as esferas. A maestrina escreveu cerca de 2000 mil composições, muitas delas ainda desconhecidas, dos mais variados gêneros da época. Foi uma musicista de formação erudita, criada nos padrões da elite, mas que se envolveu intensamente nas manifestações de origem popular e mesclou em seu instrumento ritmos europeus e africanos, contribuindo na formação da música brasileira.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este relatório apresentou os resultados da pesquisa para construir o repertório que será apresentado durante meu recital de conclusão de curso. Apresentamos como as pesquisas sugerem a presença das influências africanas em sua música e, através do relato da vida da compositora, como ela difundiu essa música brasileira e “popular” que compunha e interpretava através do piano, seu instrumento. Apesar de sua formação erudita, estruturada na música europeia, Chiquinha soube adaptar seu piano às manifestações populares, buscando influências nestas camadas que eram compostas, sobretudo, por descendentes de africanos. Com a sua grande paixão, seu instrumento, executou com maestria a nova rítmica, a ginga e a graça com a qual o negro contribuiu para a nossa música. Suas lutas pessoais, sociais, ideológicas, sempre presentes em publicações sobre a pianista, não ofuscaram o brilho e a relevância do seu papel como musicista, “planeira”, compositora e maestrina, ao contrário, elas só a colocaram nesse lugar tão especial na história da Música Popular Brasileira.

Chiquinha quebrou paradigmas ao fazer a música com influências africanas ser tocada em lugares “oficiais”, de maiores privilégios sociais. Como muitos compositores de música popular da época, Chiquinha lidou com o preconceito da elite do seu tempo, mantendo viva a sua produção musical. Fez orquestrações, compôs obras de todos os gêneros do repertório

⁷ Para mais detalhes, acessar www.chiquinhagonzaga.com.br

musical da época, “erudito” e “popular”. Não foi atribuído à compositora nada de novo, inédito. Mas é inegável sua contribuição para consolidar uma nova música urbana que surgia e torná-la reconhecida nacional e internacionalmente.

Com as músicas “O Corta Jaca”, “Água do Vintém”, “Sou Morena”, “Fogo Foguinho”, “Zeferina” e “Atraente”, peças que, embora não tenham sido letradas por Chiquinha Gonzaga, espero realizar uma performance capaz de evidenciar a presença das influências africanas na música de Chiquinha Gonzaga pois suas melodias trazem uma rítmica que foi reconhecida como a síncope brasileira, que marca nossa música popular.

Espero que o que foi apresentado possa contribuir para outras pesquisas mais aprofundadas dentro da área da música e canto popular brasileiro.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Heriberto da Mota de Arruda. A música popular brasileira enquanto construção histórica do século XVIII-XIX ao surgimento do samba. *História Total*, 11, set. 2011. Disponível em: <http://historiabruno.blogspot.com/2011/11/v-behaviorurldefaultvmlo.html>. Acesso em: 5 jun. 2019.
- CESAR, Rafael do Nascimento. Alas e Luas Brancas: gênero, performance e música em Chiquinha Gonzaga. *Primeiros Estudos*. São Paulo, n. 4, p. 24-33, 2013.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma História de vida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.
- MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. 144. f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música). Instituto de Artes - UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PERES, Talitha Maria Cardoso. *Os Tangos para Piano de Chiquinha Gonzaga: uma análise descritiva*. 148. f. Dissertação (Centro de Pós- Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1995.
- ROCHA, Maristela. Chiquinha Gonzaga: Transgressão, Sucesso e Memória. A Relação entre a compositora e a teoria social do escândalo. *ChiquinhaGonzaga.com*, 2012. Disponível em: <http://chiquinhagonzaga.com/wp/chiquinha-gonzaga-transgressao-sucesso-e-memoria-a-relacao-entre-a-compositora-e-a-teoria-social-do-escandalo/>. Acesso em: 6 ago. 2018.
- ROCHA, Maristela. O maxixe como gênero periférico: um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Júlio Reis e Ernesto Nazareth. *Anais... Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro, p. 1-15, 2015.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em forrobodó*. 153 f. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2004.
- VERGARA, Sylvia Constant. *Projetos e Relatórios de Pesquisa em Administração*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1998.

ANEXOS

Convite do recital



**RECITAL DE GRADUAÇÃO
EM CANTO POPULAR**

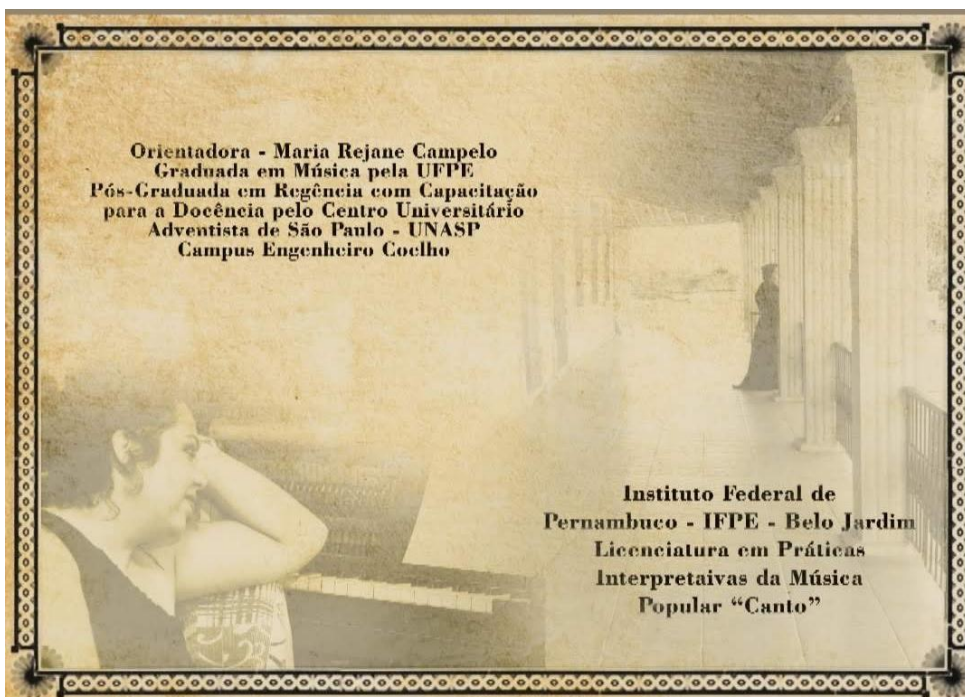
**AS INFLUÊNCIAS DA MÚSICA AFRICANA
NA OBRA DE CHIQUINHA GONZAGA**

Riana Clécia de Oliveira Leite
Nome artístico: Riá

pelo

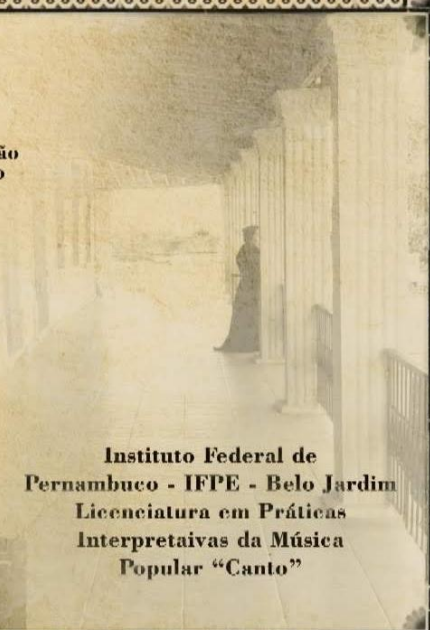

Instituto Federal de
Pernambuco - IFPE - Belo Jardim
Licenciatura em Práticas
Interpretativas da Música
Popular "Canto"

10-09-2019 | 19h
SESC Ler - Belo Jardim




Orientadora - Maria Rejane Campelo
Graduada em Música pela UFPE
Pós-Graduada em Regência com Capacitação
para a Docência pelo Centro Universitário
Adventista de São Paulo - UNASP
Campus Engenheiro Coelho

Instituto Federal de
Pernambuco - IFPE - Belo Jardim
Licenciatura em Práticas
Interpretativas da Música
Popular "Canto"



Programa Recital

APRESENTAÇÃO	PROGRAMA RECITAL	AGRADECIMENTOS
<p>O presente trabalho é um relatório final, requisito parcial do TCC - Trabalho de conclusão de curso, da Licenciatura em Música do IFPE - Campus Belo Jardim. É também a apresentação dos resultados da pesquisa sobre o repertório escolhido para o recital, o qual se propôs a verificar a influência da música africana na obra de Chiquinha Gonzaga, bem como a forte contribuição da maestrina para a formação da Música Popular Brasileira. Para chegar aos achados da pesquisa, optou-se por uma pesquisa bibliográfica. Recorreu-se ao trabalho das autoras: Silvana Beeck Stival com sua dissertação de mestrado intitulada "Chiquinha Gonzaga e Forrobodó" (2004), a dissertação de mestrado da autora Carla Crevelanti Marefio com a obra "Chiquinha Gonzaga e o Maxixe" (2009), bem como artigos e livros que se debruçam sobre o tema. Este relatório traz uma revisão sobre as influências musicais da maestrina desde a infância até sua afirmação como musicista, pianista e compositora bem como seu engajamento enquanto profissional da música diante dos desafios do seu tempo na busca de uma identidade musical nacional. Para o recital, foram escolhidas as músicas "Água do Vintém", "O Corta Jaca", "Fogo Foguinho", "Atraente", "Sou Morena", "Zeferina", peças que refletem influências que, embora recorrentes e comuns à época da compositora, evidenciam a aproximação dela com a cultura africana em suas manifestações musicais trazidas pelos escravos ao Brasil.</p>	<p>1-O CORTA JACA (Chiquinha Gonzaga/Machado Careca)</p> <p>2- AGUA DO VINTÉM (Chiquinha Gonzaga/Versos: Paulo César Pinheiro)</p> <p>3-SOU MORENA (Chiquinha Gonzaga/Viriato Correia)</p> <p>4- FOGO FOGUINHO (Chiquinha Gonzaga/Viriato Correia)</p> <p>5-ZEFERINA (Chiquinha Gonzaga/Luiz Peixoto, Carlos Bittencourt)</p> <p>6- ATRAENTE (Chiquinha Gonzaga/Hermínio Bello de Carvalho)</p>	<p>A princípio, agradeço a Deus por toda a caminhada, ele é meu alicerce, confiança e mentor!</p> <p>Sou grata a todos os professores do curso em especial ao Maestro Mozart Vieira por acreditar desde do princípio que eu seria capaz de estudar e me formar no sonho de uma vida. A querida professora e orientadora Rejane Campelo pela dedicação e paciência, sou admiradora do ser amável e competente que ela é!</p> <p>Agradeço ao coordenador do curso de Licenciatura em Música do IFPE - Belo Jardim o Prof. e Maestro Marinaldo. As pessoas que estimo, como amigos incríveis que fiz a partir desta caminhada colegas de curso minha admiração e gratidão por toda colaboração. A minha amiga, irmã e mãe muitas vezes, Renilda Cardoso "Foi difícil mas conseguimos". A Elton, Sabrina e seus pais pelo acolhimento e amizade. A Marquinhos e Budião pela força. Aos amores da minha vida meus filhos Basílio e Maria Eduarda, sem vocês iluminando minha vida eu não conseguiria. A minha mãe, que cuidou dos meus filhos com tanto amor, um exemplo de mulher, força, coragem e fé, sem ela nada seria possível! Ao meu pai e irmãos pela ajuda e também por acreditarem.</p>
		<p>Amo todas vocês! A palavra é Gratidão!</p> <p>Evoé</p>

Partituras da músicas apresentadas no recital

Lead Sheet

Gaúcho

O Corta-Jaca de Cá e Lá

Letrista: Machado Careca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

♩ = 80 Am Am/C E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

5 **A**
Nes-te mun-do de mi - sé-ri,as quem im-pe - ra é quem é ma is fol - ga - zão
Am Am/C E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

9 Am Am/C E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

13
É quem sa - be cor-tar a ja - ca nos re-que - bros De su-pre-ma per-fei ção per-fe-i-ção
Em7(b5) A7 Dm Dm/C Bm7(b5) E7 Am

17
É quem sa - be cor-tar a ja - ca nos re-que - bros De su-pre-ma per-fei ção
Em7(b5) A7 Dm Dm/C Bm7(b5) E7 Am Am/C

21 E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

24 **B**

Ai! Ai! Co - mo, é bom dan - çar aí! Cor - ta - ja - ca - as -
 Ai! Ai! Tem fei - ti - ço tem aí! Cor - ta meu ben -

G7 C

28

1. 2.
 sim as - sim - as - sim me - xe com_o pé_ zinho as - sim as sim

1. 2.
 C C E7

34

Am Am/C E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

38 **A**

Es - ta dan - ça é bu - li - ço - sa Tãoden - go - sa que to - dos que - rem dan - çar
 Es - te pas - so tem fei - ti - ço Tal ou - ri - ço faz qual - quer ho - mem co_i - ó
 Quem me vê as - sim a - le - gre No Fla - men - go por cer - to se há de ren - der
 Um fla - men - go tão gos - to - so Tãorui - do - so va le nem mei - a pa - ta ca

Am Am/C E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

42

Am Am/C E7/B E7 Am Am/C E7/B E7

46

Não há ri-cas ba-ro - ne - sas nem mar-que-sas Que não sai-bam re-que - brar re-que-brar
 Não há ve-lho car-ran - cu - do nem si - su - do Que não cai_a em tro-lo - ló tro-lo - ló
 Não re-sis-te com cer - te - za com cer - te - za Es - te jei - to de me - xer de me-xer
 Di-zem to-dos que na pon-ta_es - tá - na pon-ta Nos-sa dan-ça cor-ta - jaca cor-ta - jaca

Em7(b5) A7 Dm Dm/C Bm7(b5) E7 Am

50

Não há ri-cas ba-ro - ne - sas nem mar-que-sas Que não sai-bam re-que - brar
 Não há ve-lho car-ran - cu - do nem si - su - do Que não cai_a em tro-lo - ló
 Não re-sis-te com cer - te - za com cer - te - za Es - te jei - to de me - xer!
 Di-zem to-dos que na pon-ta_es - tá - na pon-ta Nos-sa dan-ça cor-ta - jaca!

Em7(b5) A7 Dm Dm/C Bm7(b5) E7 Am Am/C

54

E7/B E7 Am Am/C E7/B E7 ⊕ Am Am/C

D.S. al Coda *Repete 4x* *Scat*

58

E7/B E7 Am Am/C E7/B E7 Am Am/C

62

ba da bau á

E7/B Am

Lead Sheet

Água do Vintém

Tango Brasileiro

Letrista: Paulo César Pinheiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Intro
♩ = 75

G D7 G D7 G G7/F C/E Eb7M(#5) G/D D7

8 **A**

á-gua de pra-ta-á-gua de mi-na-á-gua do mon - te Que vem da fon - te do chãodo

F/G G7(9) G7 Cdim C G7(13) G7

12

lar-go do vin-tém o po-vo diz que a-que-la á-gua é-mi-la - gro - sa É tão gos - to-sa co-mo o bei-jo do meu

Cdim C G7 Cdim C F G7

16 **B**

1. 2.

bem á-gua de bem Pas-san-do um di - a por a-que-le lo-gra - dou-ro Cur-vei meu
Des-de aí ga-nhei mui-to te - sou-ro A-chei o a-

C C E7 E7/D Am/C Am

20

1.

cor-po pra be-ber no be-be - dou-ro ca-i-u-o meu cor-dão de ou - ro Equem pe-
mor com-pus um ver-so fiz um cho-ro só ti-ve

A7 A7/C# Dm F C

24

gou me olhou com o-lho de na - mo-ro_e hoje_é meubem bom a - gou-ro Quan-do pro-vei na mi-nha

G7 C F Am Am/C

28

bo-ca des-ta á-gua do vin - têm á-gua de pe-dra_á-gua de ma-ta_á-gua da ser - ra Que vem da

B7 E7 Am G7 Cdim C

32

ter - ra do chãodo lar-go do vin-tém o po-vo diz que quem be-ber da-que-la á - gua Não tem mais

G7(13) G7 Cdim C G7 Cdim C

36

má-goa nun-ca mais de mais nin - guém Ai! que_á-gua do - ce pa-re - ce Ai! que_á-gua san - ta que ma-ta_a

F G7 C7 C#7 D7 Eb7 Ab Eb7

40

1.

mel pen - sei que fos - se De on-de vem o_en-can-to que_e-la trou - xe De que que_é
se - de_eo mal es - pan - ta De não sen

Ab Eb7 Ab Eb/G Fm7

44

2.

fei-to_es-se fei - ti - ço que_e-la tem Ai! tir_o seu gos-to na gar - gan - ta pre-ci-so_en-

Bb7 Eb7 Ab Ab/Gb Db/F Dbm/Fb

48

A

tão be-ber da á-gua do vin - têm á-gua de pra-ta_á-gua de mi-na_á-gua do mon - te Que vem da

Ab/Eb Eb7 Ab G7 Cdim C Cdim C

52

fon - te do chão do lar - go do vin-tém o po - vo diz que_a-que - la á-gua_é-mi - la -

G7(13) G7 G7(13) G7 Cdim C Cdim C G7

55 **Interlúdio**

gro - sa É tão gos - to - sa co - mo o bei - jo do meu bem

Cdim C Cdim C F G7 C Ab7

59 D♭dim D♭ Ab7(13) Ab7 D♭dim D♭ Ab7

63 D♭dim7 D♭ G♭ Ab7 F♯m7/C♯ B7 E

67 B7 E B7 E B/D♯

71 C♯m7 F♯7 **Intro** A/B D7 G

75 D7 G D7 G G7/F

79 **A**

á - gua de pe - dra á - gua de ma - ta á - gua da

C/E E♭7M(♯5) G/D D7 F/G G7(9) G7

83

ser - ra Que vem da ter - ra do chão do lar-go do vin-tém o po-vo diz que quem be-ber da-que-la

Cdim C G7(13) G7 Cdim C G7

87

á - gua Não tem mais má-goa nun-ca mais de mais nin - guém Ai! que á-gua Ai! que á-gua

Cdim C F G7 C7 C#7 D7 Eb7 Ab

91

do - ce pa-re - ce mel pen - sei que fos - se De on-de vem o en-can - to que e-la
san - ta que ma-ta_a se - de_eo mal es - pan - ta De não sen

Eb7 Ab Eb7 Ab Eb/G

95

trou - xe De que que é fei-to_es-se fei - ti - ço que e-la tem Ai! tir_o seu gos-to na gar-

Fm7 Bb7 Eb7 Ab Ab/Gb

99

gan - ta pre-ci-so_en - tão be-ber da á-gua do vin - têm á-gua de pe-dra_á-gua de ma-ta_á-gua da

Db/F Dbm/Fb Ab/Eb Eb7 Ab G7

103

ser - ra Quevemda ter - ra do chão do lar-go do vin-tém o po-vo dizquequem be-ber da-que-la

Cdim C Cdim C G7(13) G7 G7(13) G7 Cdim C Cdim C G7

107

á - gua Não tem mais má-go-a nun-ca mais de mais nin - guém

Cdim C Cdim C F G7 C *Rit.*

111

Bb7 Ebdim Eb

Sou Morena

Da peça de costumes sertanejos JURITI

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Intro
♩ = 75

5

Sou mo-re - na Sou mo-re - na, Sou ro - cei - ra A mais le - ve_a mais fa -
Sou mo-re - na Sou mais le - ve do que_a es - pu - ma do que_a pe - na do que_a
Sou mo-re - na Sou mo-re - na, Sou ro - cei - ra A mais le - ve_a mais fa -

G D7/A G/D G(#5)/D#

8

cei - ra Que já tem pi - sa - do_a - qui Meu
plu - ma mais do - ce que_a sa - pu - ti Quan -
cei - ra Que já tem pi - sa - do_a - qui Meu

Am/C D7 G/B G/D G

12

ri - so de tu - do zom - ba es - qui - va sou co - mo_a pom - ba Co - mo_a
do nas do - bras eu che - go há fu - ror de - sas - sos - se - go Pa - ra
ri - so de tu - do zom - ba es - qui - va sou co - mo_a pom - ba Co - mo_a

Bm7(b5)/F E7(b13) Am7 Am7/G D7/F# D7 G D/F#

16

pom - ba Ju - ri - ti Co - mo_a pom - ba Ju - ri - ti!
 ver a Ju - ri - ti Pa - ra ver a Ju - ri - ti!
 pom - ba Ju - ri - ti Co - mo_a pom - ba Ju - ri - ti!

C/E Cm6/E \flat G/D A7/C \sharp D/C G/B

20

24

Fogo Foguinho

Da peça de costumes sertanejos JURITI

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Intro.
♩ = 85

4

Meua -

9 **A**

mor vi... ve nos a-res meubem Meu a - mor vi... ve nos a-res meubem Tal e

C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7

13

qualum pas - sa - ri-nho vou a-qui, vou a - co - lá Vou a-qui vou a - co - lá seubem!

C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7

17

Vou a-qui vou a-co - lá seubem!

C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7

Refrão

23

Vai an-dan-do seu ca - mi-nho a-cen-den - do fo-go! fo-go! fo - gui-nho!

C C/B \flat F/A F/C G7/B G7 C A \flat 7M(#11)

27

Vai an-dan-do seu ca - mi-nho a-cen-den - do fo-go! fo-go! fo - gui-nho! a-cen-den - do

B \flat 7M(9) C7(#5)/B \flat F6/A F6/C G7/B G7 C C/G

Inter.

31

fo - go! fo-go! fo - gui-nho! a-cen-den - do fo-go! fo-go! fo - gui - nho! D.S. al Fine

Dm7 G7 C C/G Dm7 G7

35

G7 C G7 C

39

G7 C G7 C

Imprv.

43

C G7 / C

47

/ G7 / C

51

C/E Eb° Dm7 G7

Meu a -

53

A

mor vi _____ ve nos a-res meubem Meu a - mor vi _____ ve nos a-res meubem Tal e

C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7

57

qualum pas - sa - ri-nho vou a - qui, vou a - co - lá Vou a - qui vou a - co - lá seubem!

C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7

61

Vou a - qui vou a - co - lá seubem!

C/E Eb° Dm7 G7 C/E Eb° Dm7 G7

Refrão

65

Vai an-dan-do seu ca - mi-nho a-cen-den - do fo-go! fo-go! fo - gui-nho!

C C/Bb F/A F/C G7/B G7 C Ab7M(#11)

69

Vai an-dan-do seu ca - mi-nho a-cen-den - do fo-go! fo-go! fo - gui-nho! a-cen-den - do

B \flat 7M(9) C7(#5)/B \flat F6/A F6/C G7/B G7 C C/G

73

fo - go! fo-go! fo - gui-nho! a-cen-den - do fo-go! fo-go! fo - gui - nho!

Dm7 G7 C C/G Dm7 G7 C C/G

77

Final

Dm7 G7 C G7 C

81

G7 C G7 C

85

G7 C

Fine

Zeferina

Maxixe

Francisca Gonzaga (1847-1935)

$\text{♩} = 80$

Sou mu-la - ta bra - si - lei - ra! Sou den-go - sa fei - ti -

C F G7 G7/F C7/E C7

5
ce - ra A flor do ma-ra-cu - já! A flor do ma-ra-cu -

F Am7 Ab° Gm7 C7 C7/E

9
já! Mi-nha mãe foi tre - pa - dei - ra e - la ar-tei-ra e eu ar -

F z G7 G7/F C7/E C7

13
tei - ra i - ni-gual-men-te a tre - par i - ni-gual-men-te a tre -

F Am7 Ab° C7/G G7/F G7/D

17

par Pan - ça com pan - ça Ba - te com

C7 C7 D7(b13) Gm7 C7

21

jei - to En - tra na dan-ça que-bra di - rei-to que-bra di -

F F/A Ab° Gm7 Gm7/F C7/E C7

25

rei - to Es - te ma - xi - xe Quase me

F Am7(b5) D7 Gm7 Bbm6

29

ma - ta Não se en - ra - bi-che pe-la mu - la-ta pe-la mu -

F7M/A Ab° Gm7 C7 C7/E

33

la - ta Es - te ma - xi - xe Quase me

F Am7(b5) D7(b13) Gm7 Gm7/F C7/E C7

37

ma - ta Não se_en - ra - bi-che pe-la mu - la-ta pe-la mu -

F F/E \flat B \flat /D B \flat m/D \flat F/C Bm7(\flat 5) B \flat 6(9) E \flat 13(\flat 9)

41

la - ta

F B \flat F

Atraente

Polca

Letrista: Hermínio Bello de Carvalho

Francisca Gonzaga (1847-1935)

♩ = 80

A

Re-bo-la bo-la e a-tra - en - te vai Es-mi-ga-lhan-do os co - ra - ções com opé

C7 F/C

5

E no seu pas-so_a-pres-sa - dinho Tão mi-ú-do_a-tre - vi - di-nho vai su-jan-do meu ca -

Fm/A \flat C7/G G7

8

mi-nho des-fo-lhan-do mal me quer Se bem me quere-se-ja se quer ou não Bem re-ti-cen-te_e-la só
mour très bien mas jo-ga fo - ra es-ta_con-

C7 C/B \flat C7

12

faz ca-lar E-la_é tão fal-sa_e re - ni - ten-te que a-té A-trai só o seu pen -
ver - sa vã Não vem jo-gar fla-flu no me uma - ra-ca-nã Não sou ju - ju ba - lan - gan -

F/C Gm/B \flat B \flat $^{\circ}$ F/A D7/F \sharp G7/F C7/E

16 **B**

sar Co_mo é - da na - da pe - ri - go - sa va - i do - sa de - sas - tro - sa _ es - can - da - lo - sa ran - co - ro - sa _ e ran - co -

F A7 Dm

20

ro - sa _ in - ces - tu - o - sa _ e tão ner - vo - sa _ e bo - ta tu - do _ em pol - vo - ro - sa quan - do che - ga be - li - co - sa bo - ta tu - do pra per -

Dm/F Ab° C/G G7 C7

24 **I.**

der Co_mo é - da de a - mour a - mour tu ju - re _ a D.S. al Coda meu co - ra -

Bb6(9,#11) C/Bb F

dã

27 **C**

ção po - rém diz que não vai

Bb Bb/D Eb F7 Bb/D Bbm/Db

31

su - por - tar es - ta mal - di - ta _ i - ne - nar - rá - vel so - li - dão se

F/C F C7 F7

35

as - sim for e - le vai se es - bo - de - gar

B \flat B \flat /D Cm/E \flat F7 B \flat

39

E te ver se des-pin - gue - lar numa de - si - lu - são

B \flat A \flat ° Cm/G E \flat ° B \flat /F F7 B \flat B

43

Re-bo-la bo-la_e a - tra - en - te vai Es - mi - ga-lhan-do os co - ra -

C7

47

ções com opé E no seu pas-so a-pres-sa - dinho Tão mi-ú-do a-tre-vi - di-nho vai su-jan-do meu ca -

F/C Fm/A \flat C7/G G7

51

mi-nho des-fo-lhan-do mal me quer Se bem me quer se - ja se quer ou não Bem re-ti-cen-te e-la só
mour très bien mas jo-ga fo - ra es-ta con -

C7 C/B \flat C7

55

faz ca-lar E-la é tão fal-sa e re - ni - ten-te que a-té A-traí só o seu pen -
 ver - sa vã Não vem jo-gar fla-flu no meu ma-ra-ca-nã Não sou ju - ju ba-lan-gan

F/C Gm/B \flat B \flat $^{\circ}$ F/A D7/F \sharp G7/F C7/E

59

sar

F