



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ASSOCIADO  
EM EDUCAÇÃO FÍSICA – UEM/UEL**

**O CORPO DAS MULHERES EM CHIQUINHA GONZAGA: ENTRE  
REGULARIDADES, RUPTURAS E DISCURSOS DE RESISTÊNCIA**

**TESE DE DOUTORADO**

**ELIANE REGINA CRESTANI TORTOLA**

**Maringá-Paraná  
2018**

**ELIANE REGINA CRESTANI TORTOLA**

**O CORPO DAS MULHERES EM  
CHIQUINHA GONZAGA: ENTRE  
REGULARIDADES, RUPTURAS E  
DISCURSOS DE RESISTÊNCIA**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Associado em Educação Física – UEM/UEL, na área de concentração Práticas Sociais em Educação Física, para obtenção do título de Doutor(a).

Orientadora: Profa. Dra. Larissa Michelle Lara

**Maringá-Paraná  
2018**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

Tortola, Eliane Regina Crestani  
T712c O corpo das mulheres em Chiquinha Gonsaga: entre regularidade, rupturas e discursos de resistência / Eliane Regina Crestani Tortola. -- Maringá, PR, 2018.  
207 f. : il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Larissa Michelle Lara.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências da Saúde, Departamento de Educação Física, Programa de Pós-Graduação em Educação Física UEM/UEL, 2018.

1. Gonsaga, Francisca, 1847-1935 - Mulheres - Corpo. 2. Mulheres. 3. Análise do discurso. I. Lara, Larissa Michelle, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências da Saúde. Departamento de Educação Física. Programa de Pós-Graduação em Educação Física UEM/UEL. III. Título.

CDD 23.ed. 796.01

Márcia Regina Paiva de Brito - CRB-9/1267

**ELIANE REGINA CRESTANI TORTOLA**

**O CORPO DAS MULHERES EM  
CHIQUINHA GONZAGA: ENTRE  
REGULARIDADES, RUPTURAS E  
DISCURSOS DE RESISTÊNCIA**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Associado em Educação Física – UEM/UEL, na área de concentração Práticas Sociais em Educação Física, para obtenção do título de Doutor(a).

APROVADA em 28 de fevereiro de 2018.

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. **Silvana Vilodre Goellner**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **Márcio Pizarro Noronha**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **Carlos Herold Junior**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **Giuliano Gomes de Assis Pimentel**

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. **Larissa Michelle Lara**  
(Orientadora)

## DEDICATÓRIA

*Aos meus pais e minha família, pelo amor incondicional, carinho e aconchego em todos os momentos. E a todas as mulheres resistentes, que lutaram e lutam pelo direito de viver sem opressão.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Elio Tortola e Joana Crestani Tortola, que dedicaram sua vida à minha formação, transmitindo os valores que me constituem como ser humano e a fé que me mantém conectada ao amor divino; por respeitarem minhas escolhas e me apoiarem com amor incondicional.

Às minhas filhas, Giulia Tortola e Giovana Tortola, pelo amor, carinho e suporte nos momentos que precisei me dedicar integralmente à conclusão dessa pesquisa.

Ao meu marido, Celso Dias, por seu carinho, paciência e amor.

À minha prima-irmã, Miriam Tortola, por sempre me dedicar seu amor, sua fé e seu carinho.

À minha orientadora, Professora Dra. Larissa Michelle Lara, que me ensinou muito mais do que as particularidades da carreira acadêmica. Por ser a pessoa que me inspira, com sensibilidade, carinho e competência, a ser uma mulher ética, comprometida e sensível. E por sua terna amizade. És, para mim, um exemplo de mulher!

Às amigas Honória Rigolin, Magali Maria de Lima, Luciane Arantes, Silvana Santos, Vânia Matias, Débora Rocha e aos amigos Michel Corsi Batista e Antonio Carlos Monteiro de Miranda, por todo o apoio e incentivo. Vocês tornaram meus dias leves e agradáveis nesse percurso.

Aos membros do GPCCL/DEF/UEM – Grupo de Pesquisa Corpo, Cultura e Ludicidade, pela convivência acadêmica, pelo compartilhamento de saberes e pelo auxílio em todas as etapas dessa pesquisa.

Aos membros do GEF/DLE/UEM – Grupo de Estudos Foucautianos, em especial às amigas Adélli Bazza, Daniela Polla e ao Professor Dr. Pedro Navarro, que me ensinaram os caminhos metodológicos dessa pesquisa, além do auxílio na compreensão do pensamento foucaultiano.

Aos membros do NUDISEX/DTP/UEM – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Diversidade Sexual, por me auxiliarem acerca das questões relacionadas à sexualidade e aos estudos de gênero, especificamente no tocante aos aspectos da diversidade sexual e das questões que envolvem as mulheres na sociedade.

À Professora Dra. Silvana Vilodre Goellner e aos Professores Drs. Márcio Pizarro Noronha, Carlos Herold Junior, Giuliano Gomes de Assis Pimentel, por se disponibilizarem a compor a banca examinadora, contribuindo com seus conhecimentos de maneira valiosa e significativa.

À Professora Dra. Helena Altmann e ao Professor Dr. Juliano de Souza, por gentilmente aceitarem ser membros suplentes na banca examinadora.

À Professora Dra. Daniela Auad, por contribuir significativamente no momento da qualificação dessa pesquisa.

Ao PEF/DEF/UEM, pelo apoio acadêmico-administrativo ao desenvolvimento desse estudo.

Ao Wandrei Braga e Alexandre Dias, responsáveis pelo site oficial da Chiquinha Gonzaga, por responderem prontamente aos meus e-mails, sanando minhas dúvidas.

A todas as mulheres inspiradoras, resistentes, lutadoras e vitoriosas que passaram pela minha vida, ensinando-me de modo direto ou indireto o que nesse estudo se materializa.

Eu sou essa gente que se dói inteira porque não vive só na  
superfície das coisas.

RACHEL DE QUEIROZ



TORTOLA, E. R. C. **O corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga: entre regularidades, rupturas e discursos de resistência.** Tese (Doutorado em Educação Física). Programa de Pós-graduação associado em Educação Física UEM/UEL. Centro de Ciências da Saúde. Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

## RESUMO

Esta pesquisa objetivou analisar a construção discursiva acerca do corpo das mulheres em obras musicais de Chiquinha Gonzaga, no intuito de identificar regularidades, rupturas e discursos de resistências resultantes de objetivações do feminino. Especificamente levantou-se as condições de possibilidades em que as obras de Chiquinha Gonzaga foram produzidas, com recorte para o corpo das mulheres a partir do campo enunciativo do repertório musical da compositora, entre as décadas de 1880 a 1930. As canções em que emergem o discurso sobre o corpo das mulheres foram elencadas, cuja análise culminou no entendimento de como a objetivação de corpo aparece, por meio da descrição das regularidades e rupturas dos enunciados e sua relação com a objetivação de feminino na contemporaneidade. O plano de investigação contou com as orientações da Análise do Discurso (AD), a partir dos pressupostos foucaultianos, os quais permitem olhar para um determinado seguimento, iluminando uma dada compreensão sobre um saber, em que o poder circula e é visibilizado, favorecendo a articulação entre linguagem, corpo e história. Após a leitura de todas as obras de Chiquinha Gonzaga disponibilizadas no site oficial da maestrina, foram eleitas 33 canções, sendo 18 delas integrantes de peças de teatro e 15 de canções avulsas, que constituem nossa série enunciativa. Para a análise, foram mobilizados os conceitos de enunciado, dispositivo, objetivação, relações de poder, acontecimento, ruptura, regularidade e resistência. O desdobramento dessa pesquisa deu-se na construção do saber sobre um dado objeto – o corpo das mulheres – disperso no acontecimento determinado pela popularização da música brasileira em Chiquinha Gonzaga, cujas descontinuidades na história e as práticas discursivas culminam no enunciado que constitui o discurso acerca desse corpo. Para a organização dos resultados, recorreremos à ferramenta “trajeto temático”, proposta por Charaudeau e Mainguenu (2008) e Guilhaumou e Maldidier (1997) o que nos levou à percepção da objetivação do corpo das mulheres em quatro trajetos diferentes: a) corpo negro e corpo branco; b) corpo belo, recatado e do lar; c) corpo erótico; e d) corpo dançante. Constatamos que os discursos produzidos acerca das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga são atravessados por dispositivos de poder, como sexualidade, aliança, confissão, religião, panóptico, ciência sexual e resistência, conduzindo-nos à compreensão de que é regular a representação de feminino a partir dos poderes exercidos sobre o corpo das mulheres, advindos dos saberes e instituições que as objetivam como belas, meninas faceiras, sinhás, morenas, mulatas, mulheres-fruto, mulheres-flor, morenas sacudidas, entre outras objetivações, além das rupturas geradoras de discursos de resistências que possibilitam a construção de experiências formativas e a reflexão das questões que envolvem o entendimento do que é ser mulher hoje e de como seu corpo foi e é objetivado em tempos históricos diferentes.

Palavras-chave: Chiquinha Gonzaga. Corpo. Mulheres. Discurso.

TORTOLA, E. R. C. **The women's body in Chiquinha Gonzaga: Between regularities, ruptures and resistance discourses.** Thesis (Doctorate in Physical Education). Post-graduation Program in Physical Education UEM / UEL. Health Sciences Center. State University of Maringá, Maringá, 2018.

## ABSTRACT

This research aimed at analyzing the discursive construction of women's bodies in Chiquinha Gonzaga's musical works, in order to identify the regularities, ruptures and discourses of resistances resulting from the feminine's objectifications. Specifically, the conditions of possibilities in which the works of Chiquinha Gonzaga were produced, with a cut for the women's body from the enunciative field of the composer's musical repertoire, between the 1880s and 1930s. The songs in which the discourse on women's bodies emerge were listed, whose analysis culminated in the understanding of how body objectification appears by describing the regularities and ruptures of statements and their relation to the objectification of women in contemporary times. The research plan was based on the Discourse Analysis (AD) orientations, based on the Foucaultian assumptions, which allow us to look at a certain sequence, illuminating a given understanding about a knowledge, in which power circulates and is visualized, favoring articulation between language, body and history. After reading all the works of Chiquinha Gonzaga made available on the official site of the conductor, 33 songs were chosen, of which 18 are members of plays and 15 of singles, which constitute our series. For the analysis, the concepts of statement, device, objectification, power relations, event, rupture, regularity and resistance were mobilized. The development of this research took place in the construction of knowledge about a given object - the body of women - dispersed in the event determined by the popularization of Brazilian music in Chiquinha Gonzaga, whose discontinuities in history and discursive practices culminate in the statement that constitutes the discourse about of this body. In order to organize the results, we used the tool "thematic path" proposed by Charaudeau and Mainguenu (2008) and Guilhaumou and Maldidier (1997), which led us to perceive the objectification of the women's body in four different paths: a) black body and white body; b) beautiful, modest body and home; c) erotic body; and d) dance body. We find that the discourses produced about women in the works of Chiquinha Gonzaga are crossed by devices of power, such as sexuality, alliance, confession, religion, panopticon, sexual science and resistance, leading us to the understanding that the representation of feminine from the powers exercised over the body of women, arising from the knowledges and institutions that aim at them as beautiful, sassy girls, sisters, brunettes, mulattoes, fruit women, flower women, shaken brunettes, among other objectifications, discourses of resistances that allow the construction of formative experiences and the reflection of the questions that involve the understanding of what it is to be woman today and of how her body was and is objectified in different historical times.

Keywords: Chiquinha Gonzaga. Body. Women. Discourse

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b>	Chiquinha Gonzaga aos 17 anos de idade.....	44
<b>Figura 2.</b>	Chiquinha Gonzaga aos 47 anos de idade.....	48
<b>Figura 3.</b>	Chiquinha Gonzaga aos 85 anos de idade.....	62
<b>Figura 4.</b>	Divulgação da peça “A filha do Guedes” .....	82
<b>Figura 5.</b>	Divulgação da peça “Zizinha Maxixe” .....	84

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1.</b> Síntese da série enunciativa.....	76
--	----

# O CORPO DAS MULHERES EM CHIQUINHA GONZAGA: ENTRE REGULARIDADES, RUPTURAS E DISCURSOS DE RESISTÊNCIA

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1 Da análise de discurso foucaultiana como aporte teórico-metodológico.....	23
1.2 Do trajeto investigativo da pesquisa.....	29
<b>2 O CORPO DAS MULHERES, A MÚSICA E A DANÇA NO CONTEXTO HISTÓRICO DA SOCIEDADE CARIOCA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.....</b>	<b>40</b>
2.1 As posições de sujeito de Chiquinha Gonzaga.....	42
2.2 A objetivação de corpo de mulher(es) na sociedade carioca.....	51
2.3 A música e a dança em Chiquinha Gonzaga.....	61
<b>3 AS MULHERES DISCURSIVISADAS EM CHIQUINHA GONZAGA.....</b>	<b>72</b>
3.1 As obras de Chiquinha Gonzaga como materialidade discursiva.....	73
3.2 O corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga: que corpo é esse? .....	90
3.2.1 Corpo negro e corpo branco.....	94
3.2.2 Corpo belo, recatado e do lar.....	117
3.2.3 Corpo erótico.....	127
3.2.4 Corpo dançante.....	145
<b>4 AS MULHERES DE CHIQUINHA GONZAGA NO TEMPO PRESENTE: O DISCURSO REATUALIZADO COMO APORTE PARA EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS.....</b>	<b>155</b>
4.1 Leituras de Chiquinha Gonzaga na contemporaneidade: as mulheres belas, recatadas, do lar, eróticas e dançantes.....	157
4.2 Experiências formativas em Chiquinha Gonzaga: regularidades e rupturas acionando discursos de resistência.....	173
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>182</b>
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>189</b>
<b>7 REFERÊNCIAS MUSICAIS.....</b>	<b>204</b>

# O CORPO DAS MULHERES EM CHIQUINHA GONZAGA: ENTRE REGULARIDADES, RUPTURAS E DISCURSOS DE RESISTÊNCIA

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse pela investigação do corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga é decorrente de experiências formativas da pesquisadora a partir de seu trânsito pelo campo da dança e pelas questões de gênero. A forma como o corpo das mulheres era descrito em letras de músicas produzidas em tempos diferentes e com enunciados distintos, embora com similaridades discursivas entre si, suscitou inquietudes e reflexões acerca de como o feminino é percebido na contemporaneidade.

Muitas dessas inquietudes que impulsionaram à escolha do tema investigativo são decorrentes da vivência e da prática docente no campo da dança, especialmente no que concerne à elaboração de coreografias desenvolvidas, desde o ano de 2003, em espetáculos, eventos e atividades acadêmicas, realizadas por meio de projetos culturais. Aqui, destacamos a execução do projeto cultural 'O Baile'<sup>1</sup>, realizado em 2014 por meio de fomento do Ministério da Cultura, viabilizado pela Lei de Incentivo à Cultura (PRONAC nº 140570), em formato de espetáculo de dança. Para dar conta dessa demanda, foi necessária a imersão no contexto histórico das danças de salão brasileiras no sentido de descrever os ritmos musicais praticados nos bailes em diferentes épocas. Esse percurso levou-nos a perceber a produção dos sentidos sobre o corpo das mulheres, manifestada nas práticas dançantes, sobretudo no final do século XIX e início do século XX, período em que as músicas e as danças brasileiras passaram por relevante demarcação histórica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> O projeto resultou em quatro apresentações coreográficas, sendo três delas realizadas no mês de dezembro de 2014 e uma em março de 2015, na cidade de Maringá-PR, com o objetivo de trazer os aspectos culturais que identificam a pluralidade gestual das danças de salão, disseminar algumas manifestações pouco conhecidas no contexto urbano contemporâneo e apresentar novos formatos para danças já conhecidas socialmente.

<sup>2</sup> O final do século XIX e início do século XX, segundo Boff (2008), é um período em que as canções, de influência predominantemente europeia, cedem lugar, gradativamente, às músicas de caráter nacionalista, favorecida, sobretudo, pelo contato com a cultura africana.

Foi no processo de pesquisa e caracterização das danças para a produção artística e cultural do espetáculo ‘O Baile’ que nos deparamos com as obras musicais de Chiquinha Gonzaga. Precursora das composições criadas para dança, teatro e diversão, conforme orienta Andrade (1976), a maestrina e musicista do final do século XIX provocou transformações no jeito de dançar e compor música que “[...] deixa de ser rotulada como herança europeia e adquire corpo e alma nacional” (BOFF, 2008, p. 7). Suas composições passaram a integrar peças teatrais que retratavam o cotidiano de homens e mulheres, notadamente no contexto carioca, contribuindo para a popularização da música brasileira.

Embora tenha sido o espetáculo ‘O Baile’ a motivação para investigações em Chiquinha Gonzaga, a aproximação com essa artista não é recente. Há tempos, especificamente no ano de 1999, o acesso à história de vida de Chiquinha ocorreu por meio da minissérie televisiva<sup>3</sup> ‘Chiquinha Gonzaga’, inspirada no livro de Edinha Diniz (1999). Contudo, o interesse pela compositora só se manifestou anos mais tarde, em 2005, quando o uso de suas composições em produções coreográficas tornou-se constante, sem, no entanto, atentarmos à sua importância para a construção da identidade<sup>4</sup> musical e dançante em nosso país. Desse modo, Chiquinha Gonzaga passou a configurar-se como personalidade a ser pesquisada em consequência da curiosidade própria de quem se propõe a investigar um dado saber.

Chiquinha Gonzaga é o pseudônimo de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, reconhecida como a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Compositora e musicista, também foi a fundadora da Sociedade Brasileira de Autores de Teatro – SBAT. Suas canções permitem leituras da gestualidade dos sujeitos na contemporaneidade, sobretudo no tocante às imagens de mulheres constituídas nas discontinuidades históricas, nas transformações e na ordem em que aparecem os discursos e suas correlações, bem como nas similaridades que orientam análises em relação ao que é dito sobre o corpo feminino ao longo da história (FOUCAULT, 2008)

---

<sup>3</sup> A referida minissérie foi veiculada pela Rede Globo de televisão no ano de 1999.

<sup>4</sup> Tomaremos como conceito de identidade, nesse estudo, o entendimento empreendido por Hall (2006, p. 38), como “algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’”.

A eleição de Chiquinha Gonzaga, para além da identificação pessoal e de interesse artístico-profissional, deu-se pela relevância dessa compositora no cenário artístico brasileiro, incluindo seu pensamento em relação à mulher e de seu papel na sociedade do final do século XIX e início do século XX. Essa personagem, que trazemos a partir da perspectiva foucaultiana, não estava no ‘verdadeiro’<sup>5</sup> da época, notadamente por ter sido a primeira mulher a compor e a reger música no Brasil e por enfrentar uma sociedade patriarcal na busca de sua sobrevivência e desenvolvimento da arte no país. Suas canções parecem não ter sido problematizadas, por exemplo, na nossa área de atuação (até o que indicam as buscas acadêmicas realizadas)<sup>6</sup> e se configuram em vasto material de pesquisa, capaz de nos levar a perceber como o corpo das mulheres, por ela caracterizado no século XIX, apresenta-se no campo associado constituído pelas objetivações de corpo de mulher na sociedade hodierna.

Durante o processo inicial de estudos na pós-graduação *stricto-sensu*, o ingresso da pesquisadora junto ao Grupo de Pesquisa Corpo, Cultura e Ludicidade (GPCCL/DEF/UEM)<sup>7</sup> oportunizou o desenvolvimento de leituras acerca do corpo por meio de uma abordagem sociocultural, considerando o corpo em sua subjetividade e em sua completude. O grupo tornou-se o agente potencializador na maturação da atividade acadêmica, despertando a curiosidade epistemológica, favorecendo o debate no tocante às questões que envolvem o corpo no campo da educação física e as suas possibilidades de investigação. A dissertação de mestrado acentuou a necessidade de olhar para o campo da sexualidade, com vistas a sanar algumas das questões que surgiram no decorrer do processo de construção da dissertação, mas que não se vinculavam aos objetivos propostos para a pesquisa naquele momento.

---

<sup>5</sup> O termo “verdadeiro” é entendido aqui a partir dos estudos foucaultianos acerca do discurso (FOUCAULT, 1985a, p. 131), em que “[...] a verdade está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a apoiam e a efeitos de poder que ela induz e a reproduzem”, ou seja, os discursos podem ser vistos funcionando como regimes de verdades na medida em que há uma relação entre verdade e poder.

<sup>6</sup> Embora, as pesquisas no campo da música, da dança e do teatro possam fomentar reflexões em nossa área, suscitando reflexões acerca do corpo em seu ritmo, gestualidade e performatividade, a exemplo dos estudos de Marcílio (2009), Boff (2008) e Stival (2004).

<sup>7</sup> Coordenado pela Profa. Dra. Larissa Michelle Lara, o GPCCL desenvolve, desde 2004, atividades acadêmicas, mantendo, a partir de 2007, vínculo com o Programa de Pós-Graduação Associado em Educação Física UEM/UEL por meio de debates, intercâmbios e produções acadêmico-científicas em torno do corpo, da cultura e da ludicidade.



Nesse estudo, percebemos o processo de mercadorização dessa prática corporal deflagrada em meio a comportamentos que revelam erotismo, sensualidade e imagem corporal das mulheres como “iscas” para atrair o maior número de consumidores. Tais elementos, acrescidos de novas inquietudes, levaram-nos a refletir acerca da construção desse corpo no sentido de pensar e descrever a maneira como, historicamente, entrecruzam-se as práticas e os enunciados<sup>8</sup> sobre esse corpo na sociedade atual.

Dado o interesse por temas investigativos antes não explorados, decorrentes dos estudos desenvolvidos na Pós-Graduação (Mestrado), foi que passamos a manter contato com o Núcleo de Pesquisas e Estudos em Diversidade Sexual (NUDISEX-DTP/UEM)<sup>9</sup>, no sentido de buscar orientações acerca de questões que envolviam o corpo e a sexualidade na dança e suas implicações para o trato com esse saber, não só na esfera da docência em educação física, como também no campo da produção artística e coreográfica em dança. Esse contato levou-nos a publicar e a apresentar trabalhos nesse campo de conhecimento e sua relação com as questões de gênero<sup>10</sup>, oportunizando a inserção da pesquisadora na temática do corpo das mulheres.

O empenho em tematizar o corpo da mulher ganhou forma e novos contornos durante as incursões iniciais pelo Doutorado em educação física, sobretudo durante os trabalhos desenvolvidos na disciplina “Corpo e educação: abordagens históricas”, ofertada pelo Programa de Pós-Graduação Associado em Educação Física UEM/UEL, em que algumas temáticas, a exemplo da relação corpo e gênero, corpo e cultura, corpo e história, foram problematizadas,

---

<sup>8</sup> O enunciado é, segundo Foucault (2008, p. 90), “a unidade elementar do discurso”; não uma estrutura, mas, “[...] na análise lógica, é o que “resta” quando se extrai e define a estrutura de proposição; para a análise gramatical, é a série de elementos linguísticos na qual se pode reconhecer, ou não, a forma de uma frase; para a análise dos atos de linguagem, aparece como o corpo visível no qual eles se manifestam. Em relação a todas essas abordagens descritivas, desempenha o papel de um elemento residual, puro e simples de fato, de material não pertinente” (FOUCAULT, 2008, p. 95), ou seja, o enunciado é um dito que emite saber e tem como característica as escolhas que fazemos em dizer algo e não dizer outra coisa, dependendo de onde falamos e quando falamos.

<sup>9</sup> Coordenado pela Profa. Dra. Eliane Rose Maio, do Departamento de Teoria e Prática da Educação, na Universidade Estadual de Maringá, o núcleo tem como objetivo estudar e refletir acerca das questões relacionadas à sexualidade, a partir de diversas áreas de conhecimento, considerando especificamente os aspectos da diversidade sexual, dos direitos da sexualidade e a discussão desses temas no interior das escolas.

<sup>10</sup> Aqui, destacamos o capítulo de livro publicado por Tortola e Maio (2014), resultado de palestra apresentada na III Jornada Regional de Educação Sexual do Paraná (JORESP) e I Colóquio Internacional de Sexualidade da UENP (CISEX/UENP), realizado, em 2013, na cidade de Jacarezinho-PR.

sinalizando a relevância e a emergência de pesquisas acerca da mulher no contexto da cultura corporal de movimento.

Partimos do entendimento que refletir sobre o que é ser mulher na contemporaneidade é atentar-se aos discursos acerca de seu corpo, suas ações, seus gestos e afetos, além das diversas posições de sujeito que ela ocupa na sociedade, forjadas a partir das transformações históricas que demarcam uma dada constituição de feminino. Daí ser possível perceber o que é dito sobre as mulheres em diferentes tempos e espaços, seja na política, na religião, nas redes sociais ou na mídia televisiva.

Concomitante a esse momento, outros saberes somavam-se a essa nova fase investigativa, por meio da disciplina Práticas Discursivas, ofertada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PLE/UEM), o que despertou o interesse pelo corpo como acontecimento histórico-discursivo. Tal possibilidade de trato metodológico veio ao encontro dos nossos anseios acadêmicos, haja vista que revelava uma ferramenta capaz de orientar a leitura do corpo das mulheres nas obras musicadas por Chiquinha Gonzaga. Entretanto, ao incursionar pelo método, deparamo-nos com os enfrentamentos próprios de quem inicia um novo estudo, sob o alerta de Foucault (2011). O pesquisador fala da inquietação que envolve o interesse pelas práticas discursivas:

[...] inquietação diante do que é o discurso e sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; inquietação diante da existência transitória destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence; inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietações de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades (FOUCAULT, 2011, p. 8).

Mesmo diante dessas inquietações, passamos a questionar se o corpo das mulheres poderia ser abordado de um ponto de vista discursivo, considerando as movências e as permanências em meio à dispersão dos enunciados que pareciam configurar esse corpo como objeto de saber nas músicas de Chiquinha Gonzaga. Tais questionamentos foram intensificando-se à medida em que as leituras para a disciplina “Práticas Discursivas” eram aprofundadas. Nesse momento, percebemos a série enunciativa de análise para essa tese no conjunto de canções musicadas por Chiquinha Gonzaga, as quais apresentavam discursos que permitiam a leitura

do corpo das mulheres no final do século XIX e início do século XX, com potencial de reflexão sobre o corpo na contemporaneidade.

No percurso pelo campo teórico das práticas discursivas, pelas produções musicais de Chiquinha Gonzaga que nos direcionavam a pensar o corpo no final do século XIX e início do século XX e pelas incursões temáticas que remetiam ao corpo das mulheres, surgiu o incômodo central dessa tese: como o corpo das mulheres aparece discursivamente nas obras de Chiquinha Gonzaga a partir de suas regularidades e rupturas? De que modo essas regularidades e rupturas podem suscitar discursos de resistência acerca do feminino na contemporaneidade?

No intuito de desvelar tal problema, os seguintes questionamentos foram elencados: a) quais condições de possibilidades fazem emergir o discurso sobre o corpo das mulheres nas obras musicadas por Chiquinha Gonzaga e em quais obras esse discurso aparece?; b) como o corpo das mulheres é objetivado nas obras de Chiquinha Gonzaga e quais dispositivos<sup>11</sup> põem em funcionamento determinados poderes que fazem falar acerca desse corpo?; c) como as obras de Chiquinha Gonzaga podem fomentar reflexões na contemporaneidade, contribuindo com as experiências formativas dos diferentes sujeitos?

O debate atual acerca da mulher em diferentes campos de conhecimentos, a exemplo da educação física, apesar de consolidado por meio dos estudos de gênero<sup>12</sup> desenvolvidos por pesquisadores e pesquisadoras, como Silvana Goellner e Helena Altmann, ainda apresenta lacunas a serem preenchidas por outras interlocuções. Por vezes, os mecanismos midiáticos reduzem o corpo da mulher ao aspecto físico, considerando como aceitável o corpo belo, torneado, sensual, “generificado e espetacularizado” (GOELLNER, 2006, p. 33), o que resulta em investigações que problematizam as manifestações da sexualidade presentes nas mais diversas subáreas tematizadas pela educação física e discussões atinentes às questões de gênero nesse campo, cabendo destacar os esforços dedicados à produção do conhecimento envolvendo a história da mulher na educação física, a

---

<sup>11</sup> A noção de dispositivo será trabalhada nos tópicos 1.1 Da análise de discurso foucaultiana como aporte teórico-metodológico e 1.2 Do trajeto investigativo da pesquisa, como um mecanismo que faz falar e produz discurso.

<sup>12</sup>Esse termo, no Brasil, começou a ser utilizado em 1980, conforme indica Louro (1997), e expandiu-se nas ciências humanas, sendo adotado para o campo da educação física na década de 1990. Segundo Altmann (2015, p 22), “os estudos de gênero desafiam a noção de que a biologia é a única determinante na construção dos femininos e masculinos”.

exemplo das pesquisas desenvolvidas por Franzini (2005), Souza e Altmann (1999), Lessa (2005) e Goellner (2007). Essa última pesquisadora contribui ao afirmar que,

[...] pesquisar histórias de mulheres no âmbito do esporte e da educação física tem se constituído como uma possibilidade investigativa de várias autoras e autores no Brasil. A despeito das diferentes correntes epistemológicas e metodológicas que utilizam para analisar essa presença, cabe mencionar que estes textos possibilitam tornarem-se visíveis trajetórias particulares que, de uma maneira ou outra, construíram e constroem a história do esporte nacional. Permitem conhecer diferentes mulheres cujos corpos e memórias chegam até nosso presente através de rastros do passado, vestígios recolhidos de um outro tempo e ressignificados à luz da interpretação do presente (GOELLNER, 2007, p. 174).

Goellner (2007) refere-se à crescente produção de trabalhos apresentados em congressos, como o CBCE (Congresso Brasileiro de Ciência do Esporte) e os Encontros/Congressos de História da Educação Física e Esporte, os quais acontecem em diversas instituições universitárias no país. A pesquisadora ainda ressalta que a importância dos atravessamentos disciplinares ocorridos entre os saberes que envolvem a História, em seu diálogo com a literatura, com os estudos de gênero e com as epistemologias feministas<sup>13</sup> “tem permitido a emergência de diferentes práticas discursivas conferindo visibilidade às mulheres como sujeitos históricos” (GOELLNER, 2007, p. 175).

Em que pese as diferentes abordagens desenvolvidas nas pesquisas contemporâneas sobre o corpo das mulheres, sua objetivação – que, em termos foucaultianos, diz respeito a como esse corpo se torna objeto por meio dos discursos (FOUCAULT, 2006a) – em canções do final do século XIX e início do século XX, ainda não foi contemplada em nossa área de atuação. Nesse sentido, as composições de Chiquinha Gonzaga apresentam-se como referencial profícuo para pensar a mulher e a construção do corpo na cultura corporal contemporânea.

O corpo das mulheres, inscrito na música popular brasileira de Chiquinha Gonzaga, caracteriza uma ruptura, ou seja, “[...] uma descontinuidade especificada

---

<sup>13</sup> Segundo Silva e Oliveira (2015, p. 197, 200), a epistemologia feminista “[...] trata-se do exercício de poder que busca a construção de novos saberes, e que sejam esses plurais, diversos e mesmo subjetivos, ao contrário dos critérios universais e reguladores estabelecidos no modelo de ciência moderna”. Diz respeito à maneira de fazer ciência centrada nas questões feministas e no “reconhecimento de um modo feminista de pensar e escrever”.

por um certo número de transformações distintas” (FOUCAULT, 2008, p. 196) e descritas na dispersão das próprias discontinuidades. Sua produção pode trazer significativas contribuições para a formação humana, guiando-nos à compreensão das discursividades que trabalham, produzem e ressignificam o corpo das mulheres.

Andrade (1976) defende a importância de Chiquinha Gonzaga para as transformações ocorridas nos campos da música e da dança popular no Brasil. Segundo o autor,

[...] a invenção Chiquinha Gonzaga é discreta e raramente banal. Ela pertence a um tempo em que mesmo a composição popularesca, mesmo a música de dança e das revistas de ano ainda não se degradaram sinicamente, procurando favorecer apenas os instintos e sensualidades mais reles do público urbano, como hoje (ANDRADE, 1976, p. 331).

As danças às quais se refere Andrade (1976) são as polcas, os lundus, as valsas, as quadrilhas, os tangos e os maxixes. Esses ritmos são encontrados em várias composições de Chiquinha, destacando-se nas operetas musicadas por ela. Ao todo, são 77 obras teatrais, além das duas mil peças avulsas<sup>14</sup>, produzidas entre os anos de 1883 e 1933 (ANDRADE, 1976), dado que justifica a delimitação do tempo histórico, nessa pesquisa, para o final do século XIX e início do século XX. Algumas das composições destacam-se pela característica maliciosa e provocativa, a exemplo de ‘Gaúcho: o Corta-Jaca’, de 1895, que nasceu nos palcos do teatro musicado<sup>15</sup>, sendo essa composição dançada na cena final da opereta burlesca de costumes nacionais – Zizinha Maxixe (DINIZ, 1999). Em acréscimo, essa canção também foi executada, em 1914, no Palácio do Catete, pela primeira-dama Nair de Teffé, tornando-se motivo de grande escândalo<sup>16</sup> político na época.

---

<sup>14</sup> Dados apresentados no site oficial da compositora, disponível em: <[www.chiquinhagonzaga.com](http://www.chiquinhagonzaga.com)>. Acesso em: 2 nov. 2017.

<sup>15</sup> O teatro musicado, segundo Souza (2013, p. 177), possui diferentes designações, tais como: “as revistas, burletas, *vaudevilles*, operetas e mágicas, além de utilizarem variadas linguagens rítmicas, sonoras, corpóreas e visuais, tinham como objetivo flagrar as questões do cotidiano levando-as para serem debatidas nos palcos de forma bem humorada e crítica. Foi isto que lhes garantiu popularidade entre as plateias mais heterogêneas a ponto de, nos anos 1870, os teatros cujos repertórios contemplavam tais gêneros duplicarem de número no Rio de Janeiro”.

<sup>16</sup> De acordo com Diniz (1999), a execução da música de Chiquinha Gonzaga em reunião diplomática por Nair de Teffé, causou polêmica, uma vez que não se esperava que alguém tocasse música popular em evento dessa natureza, pois era comum, à época, ter no programa das recepções presidenciais, músicas eruditas. Tal atitude resultou em atos de transgressão, a exemplo de caricaturas do presidente em muros, feito por estudantes de Direito, Engenharia e Medicina da

Muitas obras da compositora representam seu posicionamento político e provocaram transformações no cenário artístico carioca, o que nos faz refletir, nos dias de hoje, acerca do papel social da mulher, no final do século XIX e início do século XX, especialmente no contexto urbano. Corroboramos, portanto, o apontamento de Andrade (1976) acerca do entendimento de que, se quisermos conhecer as danças urbanas, devemos recorrer às obras de Chiquinha Gonzaga, por ela ter vivido em um tempo histórico em que a arte era “[...] importada, com pressupostos europeus” ou “[...] produzida aqui mesmo, dentro da mesma proposta” (BOFF, 2008, p, 10), com pouco espaço para a música popular urbana. Essa compositora,

“[...] criou e desenvolveu o ritmo genuinamente brasileiro, caracterizando-o com o seu tempo e imprimindo-lhe uma identidade própria. Trabalhou nos mais diversos campos de atuação da música, desde suas costumeiras peças para piano solo, piano e canto, até pequenas orquestrações de cunho teatral” (BOFF, 2008, p. 10).

Chiquinha Gonzaga, “mulher de enorme audácia pessoal, faz seu ingresso social” por meio de sua aparição, apresentando suas obras em cafés cantantes e teatro de revista. “Ao romper com as normas tradicionais”, quais sejam, as boas maneiras, a obediência ao pai e, depois, ao marido, “termina por expor as contradições do sistema” (DINIZ, 1999, p. 53) ou, o que Foucault (2006a, p. 128) denomina de “efeitos negativos do sistemas”, isto é, uma “[...] espécie de conexão entre, de um lado, a sensibilidade das pessoas, suas escolhas morais, sua relação consigo mesmas e, de outro, as instituições que as cercam. Dali nascem disfunções, mal-estares e, talvez, crises”. Tal comportamento, frente a uma realidade social vigente, gerou escândalos e represálias, sobretudo no que se refere ao corpo das mulheres, já que muitas de suas canções exaltavam esse corpo, a exemplo da canção *Feijoada do Brasil*<sup>17</sup>. Nela, a mulher brasileira é comentada por sua beleza, sendo relacionada a um alimento a ser “saboreado”.

---

Escola Politécnica da cidade do Rio de Janeiro, além da resposta pública de Rui Barbosa em sessão no senado federal, com críticas à execução dessa obra em uma reunião, entendida por ele, de tamanha importância.

<sup>17</sup> “Publicada por Vieira Machado e Cia., em 1909, a composição fez parte da montagem portuguesa da ‘Revista em três atos Cá e lá’, apresentada no Teatro Carlos Alberto, na cidade do Porto, Portugal, em novembro de 1908. Para esta montagem, o autor Tito Martins alterou a revista, que estreara no Brasil em março de 1904, adaptando-a ao meio português” (DINIZ, 2011, p. 1).

Muitas pesquisas no meio acadêmico científico elegeram Chiquinha Gonzaga como objeto investigativo, sendo algumas delas voltadas para a expressão e técnicas artísticas empreendidas pela compositora em sua obra, bem como para o campo específico da música, a exemplo das pesquisas de Fernandes (1995) sobre a produção musical da compositora e sua relação com o teatro; de Marcílio (2009), em relação à análise das músicas da maestrina no sentido de indicar aspectos que se relacionassem com o desenvolvimento da música popular brasileira; de César (2013), ao discorrer sobre gênero e performance musical em Chiquinha Gonzaga; de Verzoni (2011), ao apontar as diferenças entre a instrumentista e, de Ernesto Nazareth, no cenário musical brasileiro, além de Donato (2008) e seu interesse pela sedução poética e parcerias textuais presentes nas composições de Chiquinha Gonzaga.

Apesar da existência de vasta produção voltada para essa personagem da música popular brasileira não foram encontrados estudos que tratassem do corpo das mulheres por meio da análise de suas composições. Nos campos de conhecimento e intervenção em que se desenvolvem os saberes do corpo por meio das distintas práticas corporais, a exemplo da educação física, pensar suas gestualidades, representações e objetivações a partir das obras da compositora, em uma perspectiva foucaultiana, remete-nos à reflexão acerca das práticas discursivas que delineiam esse corpo na contemporaneidade. É justamente por essa possibilidade contemporânea de olhar o corpo que refletimos acerca dos discursos produzidos sobre ele em um dado recorte temporal, algo que tende a apontar para possíveis especificidades históricas, bem como para suas rupturas e regularidades.

Com esses apontamentos, elucida-se a proposição desse estudo, qual seja, analisar a construção discursiva acerca do corpo das mulheres em obras musicais de Chiquinha Gonzaga, no intuito de identificar regularidades, rupturas e discursos de resistência resultantes de objetivações do feminino. Especificamente, faz-se necessário: a) levantar as condições de possibilidades em que foram produzidas as obras de Chiquinha Gonzaga, com recorte para o corpo das mulheres; b) descrever o campo enunciativo do repertório musical de Chiquinha Gonzaga, entre as décadas de 1880 a 1930, elencando as obras em que emergem o discurso sobre o corpo das mulheres; c) evidenciar as regularidades, rupturas e discursos de resistência advindos de objetivações do feminino; d) refletir acerca da

objetivação do corpo das mulheres nas obras da compositora e de como essa objetivação delinea-se na contemporaneidade.

Para a consecução dessa pesquisa, buscamos aportes em orientações da Análise de Discurso (AD) foucaultiana de modo a traçar o percurso teórico-metodológico norteador. Assim, no intuito de delimitar precisamente esse caminho, estruturamos a introdução em subtópicos. No primeiro deles, apresentamos a escolha da base teórica e do método, descrevendo os elementos que os constituem e, em seguida, apresentamos o caminho percorrido para o desenvolvimento da análise do corpo das mulheres nas obras musicadas por Chiquinha Gonzaga, bem como as reflexões iniciais que apontam para rupturas e regularidades discursivas advindas desse processo.

### **1.1 Da análise de discurso foucaultiana como aporte teórico-metodológico**

Um estudo que se direcione a leituras do corpo das mulheres, discursivizado em obras musicais de um dado período histórico, necessita de um método que venha ao encontro de questões que lhe são específicas e, no complemento, dos anseios investigativos da pesquisadora. Daí que essa fase de construção de uma tese doutoral passou a primar por orientações teórico-metodológicas que pudessem conduzir satisfatoriamente à coleta e à análise de material musical, bem como por elementos que levassem a refletir sobre esse corpo no período de tempo determinado para a investigação. Assim, depositamos as nossas inquietudes em questões que envolvem a mulher e sua gestualidade na necessidade de entender o movimento histórico em suas descontinuidades, ou seja, ao que é apagado na continuidade dos grandes acontecimentos históricos, àquilo que está na poeira da história, o que não está estabilizado, o algo a mais que devemos analisar (FOUCAULT, 2008). Por isso, ter buscado orientações na Análise de Discurso (AD), que se constitui não só como método, mas também como referencial teórico que contribui com essa trajetória, dado ser a AD “um campo de possibilidades” (PEREIRA, 2013, p. 28) e um terreno que nos permite “[...] trabalhar os processos de produção do sentido e de suas determinações histórico-sociais, o que favorece entender a linguagem como produção social, considerando-se a



exterioridade como indispensável”. A AD nos leva a articular os enunciados em sua materialidade e a pensar seu registro na história, como aparecem nos discursos que se agrupam e circulam nas práticas socioculturais, construindo sentidos e significados (PEREIRA, 2013, p. 35).

Essa abordagem que, na perspectiva francesa, foi inaugurada por Michel Pêcheux<sup>18</sup>, na década de 1960, apresenta outra vertente ligada aos estudos de Michel Foucault, a qual objetivava, como explica Gregolin (2006), investigar o sujeito ocidental com base nas disciplinas humanísticas, a exemplo da filosofia e da história, com a eleição do ser humano como objeto e saber. A autora adverte que os conceitos de Foucault e seus estudos sobre os mais variados temas podem fornecer elementos para uma análise discursiva para além da análise linguística. Desse modo, entende-se que a AD, na perspectiva foucaultiana, permite transitar por diversas áreas do saber, possibilitando a interação e favorecendo o entendimento da linguagem, seja verbal ou não verbal, como produção sócio-histórica-cultural. Esse campo teórico permite, ainda, na leitura de Pereira (2013), trabalhar diversas materialidades discursivas, tendo em vista que ele perpassa os discursos institucionalizados e os discursos do cotidiano, os quais incluem o corpo.

Jean Jacques Courtine é um dos precursores dessas análises no que se refere aos discursos sobre o corpo. Em seus estudos na perspectiva foucaultiana, o autor afirma que “[...] o corpo humano era, e permanece para nós, coberto de signos, mesmo se a natureza destes, o olhar que os decifra, a posição de quem interpreta e a intenção de quem os exprime se modificam historicamente” (COURTINE, 2013, p. 78). A invenção teórica do corpo, desenvolvida por Courtine (2013), especialmente no campo das ciências humanas, dá-se como um acontecimento contemporâneo, o estudioso afirma que “o corpo, um belo dia, veio bater à porta” e que “Foucault é um daqueles, aquele talvez, que mais a escancarou” (COURTINE, 2013, p. 12). Suas reflexões nos levam a pensar o corpo como objeto de saber, submetido a processos normativos e a mecanismos de poder, vias para decifrar o corpo por meio da perspectiva teórica de Michel

---

<sup>18</sup> Michel Pêcheux foi um filósofo francês, “atento aos estudos do marxismo, da psicanálise e da epistemologia” (BONÁCIO, 2008, p. 41). Publicou sua primeira obra sobre AD, em 1969, intitulada “Análise Automática do Discurso”. Sua linha investigativa volta-se para a linguística pautada na relação entre Saussure, Marx e Freud. Já a vertente desenvolvida por Foucault diferencia-se da perspectiva pecheutiana por entender o discurso a partir da relação entre os saberes e poderes instituídos na sociedade e baseia seu pensamento na relação entre Nietzsche, Freud e Marx (GREGOLIN, 2006).

Foucault. O autor defende que “[...] é, portanto, em grande parte à obra foucaultiana que se deve ao enraizamento inicial do corpo no discurso das ciências humanas” (COURTINE, 2013, p. 17).

O método foucaultiano envolve discurso e sociedade, auxiliando na reflexão sobre a objetivação dos corpos, que passa pelas condições de possibilidades de emergência do discurso sobre eles. Assim, em que condições esse dizer foi dito, já que ele não estava no verdadeiro da época, não se constituía dentro de uma normalidade discursiva? Como esse corpo constitui-se discursivamente dentro de uma sociedade que, em dado momento histórico, não se permitia dizer?

Michel Foucault não parte da língua e, sim, do saber e do poder, ou seja, dos dispositivos de poder e das estratégias do saber, os quais nos levam a refletir acerca de como o corpo das mulheres pode ser visualizado nas obras de Chiquinha Gonzaga, por meio da concepção de discursos que circulam na sociedade e de como, a partir disso, podemos fomentar debates, problematizando a questão do feminino e suas demarcações sociais no campo da formação.

Pautado na filosofia kantiana<sup>19</sup>, a principal pergunta que Foucault (1995) nos faz é: quem somos nós hoje? O autor busca problematizar a constituição do sujeito, do seu saber e das relações de poder exercidas pelos indivíduos na atualidade, ao afirmar que “[...] talvez, o mais evidente dos problemas filosóficos seja a questão do tempo presente e daquilo que somos neste exato momento” (FOUCAULT, 1995, p. 239). Logo, sua obra apresenta-se profícua para refletir o corpo das mulheres na contemporaneidade por meio de suas descontinuidades históricas, notadamente por apresentar possibilidades de leituras a partir da multiplicidade de interpretações acerca de enunciados que circulam em uma dada sociedade e que obedecem a certas verdades ou que as rompem, em decorrência dos saberes e poderes que as engendram. Tais questões são elucidadas por Foucault (2006a, p. 300), ao explicar que:

O que tenho estudado são três problemas tradicionais: 1) Que relações mantemos com a verdade através do saber científico, quais são nossas relações com esses “jogos de verdade” tão

---

<sup>19</sup> Foucault, em *Sujeito e Poder* (1995, p. 238,239), faz uma análise de um texto do filósofo Immanuel Kant, escrito em 1784, intitulado “Was heisst aufklärung?”, em que o autor problematiza a investigação filosófica ao considerar o acontecimento histórico e ao questionar o que acontece no tempo presente (quem somos no momento preciso em que vivemos).

importantes na civilização, e nos quais somos, simultaneamente, sujeito e objeto? 2) Que relações mantemos com os outros através dessas estranhas estratégias e relações de poder? Por fim, 3) Quais são as relações entre verdade, poder e si mesmo?

As verdades as quais Foucault (2006a) se refere dizem respeito aos saberes que as constituem na sociedade e que, por meio das estratégias de poder, objetivam corpos, sujeitos e práticas. Como esclarece Boas (2002, p. 11), em sua trajetória, Foucault debruçou-se na temática dos saberes e poderes a partir de 1961, sendo que o primeiro momento vai até o ano de 1969, caracterizado pelo método arqueológico, representado pelas obras<sup>20</sup> *História da loucura na idade clássica* (1961)<sup>21</sup>, *O nascimento da clínica* (1963), *As palavras e as coisas* (1966) e *A arqueologia do saber* (1969). Já o segundo momento diz respeito ao método genealógico e envolve o período de 1970 a 1984, quando do seu falecimento, representado pelas obras *A ordem do discurso* (1971), *Vigiar e punir* (1975), *História da sexualidade 1: a vontade de saber* (1976), *Herculine Barbin/Diário de um hermafrodita* (1978), *A desordem das famílias* (1982), *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres* (1984), e *História da sexualidade 3: o cuidado de si* (1985).

Das produções citadas, para a nossa análise, mobilizaremos conceitos presentes em obras foucaultianas desde sua fase arqueológica à fase genealógica, a exemplo de *A ordem do discurso* (2011), *Vigiar e punir* (1987), os três volumes de *História da sexualidade* (1985b, 1998, 1999a), para citar apenas algumas. Na fase arqueológica, temos como obra orientadora a *A Arqueologia do saber*. Nela, Foucault (2008) apresenta de modo categórico e didático as regras para as análises discursivas, sendo o discurso sua principal categoria. O pesquisador tinha “pouca atração pelos exercícios sintáxicos e lexicais” (COURTINE, 2013, p. 27), próprios dos estudos linguísticos, e seu entendimento de discurso perpassa a ideia de “dispositivo”, ou seja, de

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma,

---

<sup>20</sup> Para efeito de demarcação do tempo, são trazidos o ano da primeira edição publicada de cada obra.

<sup>21</sup> A primeira edição de *História da Loucura na Idade Clássica* é de 1961, entretanto, segundo informações disponibilizadas nessa obra, houve inúmeras críticas que fizeram reeditar a obra em 1972, retirando o prefácio anterior, acrescentando dois apêndices e escrevendo um novo prefácio que extirpava todos os prefácios de todos os livros.

o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. [...] a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. [...] a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. [...] entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. [...] entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (FOUCAULT, 1985a, p. 244).

O dispositivo é aquilo que produz o discurso; é um mecanismo que faz falar, que produz saber e que instaura outra racionalidade a partir de algo que foi dito ou que se encontra nos microacontecimentos. Desse modo, o discurso sobre o corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga passa pelo atravessamento de dispositivos de poder (FOUCAULT, 1999a), um mecanismo cujo domínio leva os seres humanos a se reconhecerem como sujeitos, acionando discursos.

Foucault (2008) explica que nós analisamos o que é dito e o que é dito deve ter uma estrutura, visto que é importante considerar o aspecto linguístico para analisar o enunciado, seu funcionamento, o saber que ele carrega ou, no sentido mais amplo, as regras de formação que ele produz. Entretanto, Foucault (2008, p. 90) sinaliza para a importância de olhar para a história, de modo a entender que o enunciado é o núcleo do discurso, ou seja, pode ser uma expressão, uma palavra ou um conjunto de textos que tem espessura histórica e, para existir, precisa efetivamente ser dito ou escrito por sujeitos. Uma vez pronunciado, é assumido pelo sujeito que enunciou e dito em uma dada condição de possibilidade, ou seja, tem um contexto, uma materialidade, uma dispersão. Desse modo, o enunciado não está restrito à estrutura de uma frase, mas atravessa essa estrutura e adquire valor de acontecimento discursivo.

Uma das premissas foucaultianas sobre o acontecimento discursivo é que ele, ao ser constituído de um conjunto de enunciados, foi dito em algum momento e produz algo, Foucault (2008) orienta que há grandes acontecimentos que são mais visíveis e que há outros menos visíveis. O autor nos explica que, mesmo que o enunciado, em sua estrutura linguística, seja repetido, a enunciação pode ser outra, pois há sempre a possibilidade do discurso como acontecimento, que não está preso a saberes cristalizados ou postos como única verdade, ou seja, o discurso é movente, pois podemos falar de modo diferente acerca da mesma coisa.

Isso se dá por conta da dispersão dos enunciados que circulam em diferentes formações discursivas, as quais podem ser descritas “[...] entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão”, em que as regularidades aparecem “[...] entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas” (FOUCAULT, 2008, p. 43). Dito de outro modo, podemos falar de uma mesma coisa no interior da Biologia, da Gramática, da Economia, da Educação Física (que possuem suas formações discursivas próprias<sup>22</sup>), entretanto, o objeto da linguagem não é o mesmo, pois possui dispersão e heterogeneidade, sendo atravessado por dispositivos de poder.

Nas relações com os dispositivos que perfazem a constituição do corpo das mulheres está, sobretudo, a materialidade do discurso acerca desse corpo, objetivado nas relações de poder engendradas em uma sociedade, cujo sistema patriarcal é regente. O conjunto das obras foucaultianas que compõem o arcabouço teórico-metodológico deste estudo forma um aparato que envolve não só a análise do que se diz do corpo nas músicas de Chiquinha Gonzaga – tampouco encerra o debate sobre ele –, mas se coloca como ferramenta que auxilia na compreensão do processo de objetivação do corpo das mulheres em sua historicidade e, especialmente, em suas rupturas e regularidades.

A escolha por esse caminho a partir da contribuição de Michel Foucault deu-se não só por uma questão atinente à compreensão da análise que se volta para as canções como materialidade discursiva, mas também pela afinidade com a teoria e com a abordagem desenvolvidas pelo estudioso para a análise de discurso aqui pretendida. Quando uma pesquisa olha para um determinado seguimento, ela ilumina uma dada compreensão acerca de um saber, ou seja, há um poder que circula pelo nosso aparato de leitura, dando ao poder algo da ordem da visibilidade, ou seja, as canções de Chiquinha Gonzaga nos fazem ver o corpo das mulheres, em suas objetivações, poderes e resistências, como “[...] o trabalho do poder sobre as vidas e o discurso que dele nasce” (FOUCAULT, 2006b, p. 222).

---

<sup>22</sup> Cada campo de saber possui sua formação discursiva, ou seja, sua linguagem própria, aceita e positivada na sociedade, demarcando modos de enunciação.

## 1.2 Do trajeto investigativo da pesquisa

Para a análise dos discursos sobre o corpo das mulheres que emanam das obras de Chiquinha Gonzaga recorreu-se a um plano de investigação pautado na Análise do Discurso, a partir dos pressupostos foucaultianos. Em um primeiro momento, fez-se necessário a leitura do arquivo, entendido a partir do arcabouço teórico da análise do discurso foucaultiana como aquilo que já está dado sobre um determinado objeto de análise, que é indescritível em sua totalidade. Nas palavras de Foucault (2008, p. 147), “arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Buscamos, portanto, analisar o que há de enunciação sobre o corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga, no período que corresponde o final do século XIX e início do século XX, como num arquivo que, na AD foucaultiana, é uma forma de organização da materialidade discursiva que considera aquilo que foi efetivamente dito sobre um dado objeto, ou seja, é

[...] também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras, segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas (FOUCAULT, 2008, p. 147).

Desse modo, procuramos considerar a raridade, a exterioridade e o acúmulo (FOUCAULT, 2008) dos enunciados efetivamente ditos sobre o corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga. Na eleição da série enunciativa, intentamos olhar para as músicas de Chiquinha buscando os enunciados em sua raridade e aqueles que se multiplicam em diversas sequências linguísticas, lançando mão de diversos vocabulários. Aliás, não são os mesmos enunciados e não estão presos no campo verbal; transcendem-no (por isso são raros).

Em sua relação com a exterioridade, os enunciados constituem-se de múltiplas temporalidades, com diversas vozes disputando espaço na sociedade o tempo todo e enunciando acerca do corpo das mulheres. Há eventos que são externos ao texto, mas, de certa forma, vão delimitando o que o texto pode ser e como pode se constituir e significar. Existem quebras, rupturas, mudanças,

inversões, uma vez que as coisas transformam-se o tempo todo, assim como as posições que os sujeitos ocupam e os lugares de onde eles enunciam. Isso significa dizer que, à pesquisa, não interessa saber exatamente o que Chiquinha Gonzaga pensava sobre o corpo das mulheres, mas o que constitui exterioridade do que foi efetivamente dito sobre esse corpo em suas músicas.

Nosso arquivo também se estrutura a partir de um determinado acúmulo, que se refere à busca por um campo associado de memória, ou seja, por aquilo que nos leva a recordar uma outra enunciação que nos remete ao corpo de mulher, procurando o modo de existência que “[...] pode caracterizar os enunciados, independentemente de sua enunciação, na espessura do tempo em que subsistem, em que se conservaram, em que são reativados, e utilizados” (FOUCAULT, 2008, p. 140). Entretanto, sobre o arquivo, o autor alerta:

É evidente que não se pode descrever exhaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer - e a ele próprio, objeto de nosso discurso - seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis, melhor, sem dúvida, e com mais clareza na medida em que o tempo dele nos separa: em termos extremos, não fosse a raridade dos documentos, seria necessário o maior recuo cronológico para analisá-lo (FOUCAULT, 2008, p. 148).

Considerando, portanto, que na AD não é possível descrever o arquivo em sua totalidade, utilizaremos um recorte, denominado série enunciativa, constituído de 33 obras musicais, dentre as 437 canções disponibilizadas no site<sup>23</sup> oficial da maestrina<sup>24</sup>. Após a leitura minuciosa de todas as obras disponíveis no site, observando-se a raridade, a exterioridade e o acúmulo dos enunciados sobre o corpo das mulheres, buscou-se determinar o referencial de análise (entrada para a eleição da série enunciativa) por meio da seleção de canções que fizessem menção

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>>.

<sup>24</sup> Diniz (1999), que escreveu a biografia da compositora, afirma haver mais de duas mil obras musicais. A opção pelo site oficial deu-se pela facilidade de acesso e pelo fato de constar, nesse acervo, as obras catalogadas por Joãozinho – cônjuge de Chiquinha e com quem ela viveu até sua morte – além de todas as obras de Chiquinha que constituíram o repertório das peças teatrais do período eleito para essa pesquisa.

às mulheres<sup>25</sup> a partir de termos como: a) menina, morena, mulata, sinhá, faceira; b) (que se voltam para características de seus corpos) seios, quadris, cabelos, pés; c) (ações, gestos e afetos) namoro, casamento, atividade laboral, dança, e que se relaciona com o acontecimento discursivo: a popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga. Das 33 canções selecionadas, 18 integram peças de teatro, sejam óperas, operetas ou revistas, e 15 são canções avulsas, produzidas pela compositora e seus pares autorais, entre as décadas de 1880 e 1920.

A partir da série enunciativa constituída, propõe-se que sejam compreendidas práticas discursivas que sugerem que a mulher seja caracterizada de certo modo (e não de outro) em um dado tempo histórico, diferentemente de como ela foi em outros momentos, possibilitando observar regularidades que emergem na contemporaneidade.

A série enunciativa não é algo que se dá aos sujeitos que fazem a análise; nem tampouco a criamos. Nós apenas a reunimos, a organizamos e a classificamos. Na reunião dessa série, materializa-se uma memória discursiva que trabalha para estabelecer relações entre os acontecimentos do presente e outros acontecimentos do passado. As músicas possuem uma heterogeneidade, ou seja, constituem-se como lugar de manifestação de várias posições de sujeito, formando-se discursos heterogêneos sobre o acontecimento (a popularização da música brasileira em Chiquinha Gonzaga), a exemplo do erotismo, do casamento, do romance, das gestualidades, das mulheres, de seus corpos, entre outros.

Ao reunir o conjunto de textos que se relacionam com o acontecimento discursivo, poder que lança luz ao corpo das mulheres, buscamos agrupar a dispersão dos enunciados que falam sobre esse corpo, o que se deu por meio do trajeto temático, ferramenta apresentada por autores como Charaudeau e Mainguenu (2008), além de Guilhaumou e Maldidier (1997), que sugerem considerar a imersão em acontecimentos languageiros, observando-se o itinerário dos sujeitos nas condições de possibilidades que dão coerência discursiva aos enunciados, demarcando expressões recorrentes, ou seja, as regularidades.

---

<sup>25</sup> Entende-se, nesta pesquisa, o corpo das mulheres como um corpo cultural, portanto, não será distinguido aqui o corpo da mulher transgênero ou cisgênero, podendo ser todo e qualquer corpo de mulher, uma vez que, no Brasil, a temática da transição de gênero deu-se a partir dos anos de 1980 (LEITE JR, 2008). À época de Chiquinha Gonzaga, na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX, a pessoa transexual era associada ao espetáculo, à anomalia ou à prostituição. As análises podem nos levar a identificar de que corpos as músicas falam.



Guilhaumou e Maldidier (1997, p. 165) também afirmam que o trajeto temático trata-se da “[...] distinção entre o horizonte de expectativas – o conjunto de possibilidades atestadas em uma situação histórica dada – e o acontecimento discursivo que realiza uma dessas possibilidades”. Os enunciados circulam pelas séries enunciativas e o uso do trajeto temático como ferramenta metodológica nos auxilia na visualização das regularidades existentes nas séries analisadas.

Uma vez eleita a série enunciativa e determinados os trajetos temáticos, a análise desenvolver-se-á considerando os dispositivos de poder que atravessam os discursos acerca do corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga. Os dispositivos acionam falas, enunciados que circulam em uma dada sociedade, constituindo uma formação discursiva acerca de um determinado saber. Os discursos sobre o corpo da mulher, produzidos em uma determinada condição de possibilidade, estão filiados a dispositivos de poder, ou seja, há um poder que circula na sociedade, fazendo os sujeitos falarem sobre alguma coisa de um jeito (e não de outro). Esses são os enunciados que vamos perseguir, buscando quais dispositivos de poder os atravessam e os fazem emergir como discurso em sua historicidade.

A pesquisa de orientação histórica aqui tratada, sob a ótica foucaultiana, difere-se daquela defendida pelos historiadores contemporâneos a Michel Foucault. Ela diz respeito à história que vai além da descrição do passado e permite pensar o homem e a mulher de hoje, o que estamos fazendo de nós, o que os discursos fazem de nós e quais são os discursos. A história, para Foucault (2008), trata o documento em análise como um monumento descrito intrinsecamente, constituído de séries enunciativas, de rupturas e regularidades constitutivas. Monumentalizar os documentos significa interrogar e buscar outras relações, fazer ranger os conceitos, sacudir as evidências. Trabalhar esse tema sob essa perspectiva é procurar definir os próprios discursos como práticas que obedecem a regras.

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault (2008) trata a pesquisa histórica por meio da descontinuidade, da escavação do saber e da “análise de cortes arqueológicos” que propõe “[...] estabelecer, entre tantas modificações diversas, analogias e diferenças, hierarquias, complementaridades, coincidências e defasagens: em suma, descrever a dispersão das próprias descontinuidades”. (FOUCAULT, 2008, p. 197). Trata-se de ir além do contínuo e concreto presente

no documento, vislumbrando nas arestas e nas camadas do monumento constituído pela série enunciativa os acontecimentos que nos permitem perceber o homem e a mulher na contemporaneidade.

Foucault (2008) salienta a necessidade de não pensar o discurso apenas como documento, mas como monumento que pode ser explorado, escavado e que, de acordo com Milanez (2006), leva-nos a ver a historicidade do saber e sua dispersão, permitindo-nos articular língua, corpo e história (discurso) para a análise do sujeito que fala e é falado nas práticas discursivas contemporâneas. Essa análise implica em poder dar visibilidade ao modo como os sujeitos se percebem no mundo. Assim, para Polla (2013, p. 20), “[...] a proposta histórica de Foucault cria uma nova forma de retorno ao passado, não com o intuito de reconstituir sua periodicidade, totalidade ou continuidade, mas com o objetivo de compreender o presente, de ser uma crítica do presente”.

Desse modo, tendo como objeto o corpo das mulheres no final do século XIX e início do século XX, mesclado às diferentes posições de sujeito ocupadas por Chiquinha Gonzaga, a análise aqui empreendida busca trabalhar no plano das formações discursivas, por meio da constituição dos objetos, das modalidades enunciativas e dos conceitos (FOUCAULT, 2008). A formação dos objetos, em que Foucault (2008, p. 54-55) busca “identificar os relacionamentos que caracterizam uma prática discursiva”, diz respeito a “[...] uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjunto de signos [...], mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”, isto é,

[...] não são os objetos que permanecem constantes, nem o domínio que formam; nem mesmo seu ponto de emergência ou seu modo de caracterização; mas o estabelecimento da relação entre as superfícies em que podem aparecer, em que podem ser delimitados, analisados e especificados (FOUCAULT, 2008, p. 52-53).

O discurso que se apresenta nas obras de Chiquinha Gonzaga, analisadas nessa investigação, constitui-se de

[...] um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para

os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo (FOUCAULT, 2008, p.132).

Logo, para operar com a formação dos objetos que trata o próprio discurso como prática, na concepção foucautiana de pesquisa histórica, faz-se necessário considerar três direções, como sinalizado anteriormente: as “superfícies primeiras de emergência”, as “instâncias de delimitação” e as “grades de especificação”. A primeira delas diz respeito ao lugar onde os objetos podem surgir ou aquilo que fala antes acerca das coisas, a exemplo da família, da religião, da política, em que algo foi dito primeiro, ou apareceu primeiro como um acontecimento. Segundo Foucault (2008, p. 51), “[...] essas superfícies de emergência não são as mesmas nas diferentes sociedades, em diferentes épocas e nas diferentes formas de discurso”. A segunda observação para a formação dos objetos, feita por Foucault (2008), diz respeito às instâncias de delimitação, as quais se caracterizam por uma instituição regulamentada, isto é, instâncias que adquirem o direito de falar sobre um objeto, ou seja, que instância tem o direito de falar sobre o corpo das mulheres? A instância religiosa, a política, a artística, a médica, a pedagógica? Temos também as grades de especificação, isto é, a identidade dos objetos em determinados enunciados, submetidos a sistemas de classificação. Por exemplo: o corpo das mulheres pode ser algo em um dado conjunto de enunciados e outra coisa em um outro conjunto de enunciados, ou seja, o modo como o corpo das mulheres é identificado no discurso religioso e como esse mesmo corpo aparece nas canções de Chiquinha Gonzaga. Portanto, por meio da ferramenta formação dos objetos, buscamos compreender quais são as superfícies, quem primeiro fala, quem tem o direito de falar sobre o corpo das mulheres e como isso é classificado de modo diferente a partir de cada de cada uma dessas características e de onde emerge o discurso.

Na formação das modalidades enunciativas, de acordo com Foucault (2008), buscamos compreender quem fala sobre um dado objeto, quais são os lugares institucionais de onde quem fala obtém seu discurso e quais as posições adotadas pelo sujeito que fala. Assim, pelo uso de uma determinada forma de dizer,

estamos diante de um corpo de mulher que é esposa, negra, branca, sinhá ou uma mulher em regime de escravidão. Foucault (2008, p. 61) vai dizer que

[...] as diversas modalidades de enunciação, em lugar de remeterem à síntese ou à função unificante de um sujeito, manifestam sua dispersão: nos diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala.

Isso revela que, em torno de um objeto – corpo das mulheres –, reunimos um conjunto de enunciados dispersos em um dado período em que o sujeito fala de diversas posições, ou seja, assumindo posições para falar. Por exemplo, “sou a boa feijoada/ saborosa como o que”, presente na canção *Feijoada do Brasil* (GONZAGA, 1909), em que, na análise, será identificada qual posição de sujeito Chiquinha Gonzaga ocupa nessa canção, caracterizando processos de subjetivação, os quais ocorrem quando incide sobre essas posições de sujeito uma sociedade disciplinar e de controle e vigilância, quando o sujeito é atravessado pelo poder ou, dito de outro modo, quando esse sujeito fala de uma dada posição, embora essa posição tenha um atravessamento do poder.

Em se tratando de formação dos conceitos (FOUCAULT, 2008), buscamos analisar o discurso sobre o corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, perseguindo a coexistência de enunciados que delimitam um campo de presença. Isso significa trabalhar com enunciados que já foram ditos em algum lugar e que foram retomados para a formação de um dado conceito, ou seja, retomar fatos sobre algo que já foi dito em algum momento por outros enunciadores em outros momentos históricos ou, o que Foucault (2008) chama de campo de concomitância. Esses enunciados referem-se ao domínio de objetos diferentes, a tipos de discursos distintos, mas que aparecem como confirmação analógica a premissa de um modelo de raciocínio ou como domínio de memória, cujos enunciados estabelecem laços de filiação, transformação, continuidade ou descontinuidade histórica.

Ao fazermos a análise, o importante, para nós, quando estamos diante de uma formação discursiva como os estudos do corpo, em específico do corpo das mulheres, é pensar que, no conjunto de enunciados que trata da objetivação desses corpos, há enunciados ditos, em outros tempos, de outra forma e, até, em outros discursos que podem não ter relação com os estudos do corpo, mas que estão ali,

fazendo parte da constituição daquele discurso que encontramos. Nesse conjunto (séries enunciativas), alguns anunciados trazem outros, até de outros campos, ou enunciados já ditos e que se perderam na história e que são retomados. É nesse momento que observamos a razão pela qual falamos de algo que já aconteceu ou já foi dito, enfim, a presença de dados enunciados em determinados discursos estão ali para formar o objeto. Um exemplo disso são os enunciados reatualizados. Ao falarmos de mulher em suas diversas objetivações nas músicas de Chiquinha Gonzaga nos lembramos de outros enunciados acerca desses corpos, mas ditos de outro modo, em outros lugares, como ouvimos nos discursos midiáticos ou nas músicas contemporâneas, o que nos leva a recorrer ao domínio associado, ou campo associado (FOUCAULT, 2008), em que um discurso do passado é reatualizado para um discurso contemporâneo:

[...] o campo associado que faz de uma frase ou de uma série de signos um enunciado e que lhes permite ter um contexto determinado, um conteúdo representativo específico, forma uma trama complexa. Ele é constituído, de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve e forma um elemento (um jogo de réplicas formando uma conversação, a arquitetura de uma demonstração - limitada, de um lado, por suas premissas, do outro, por sua conclusão -, a sequência das afirmações que constituem uma narração) (FOUCAULT, 2008, p. 111).

Temos, portanto, um objeto: o corpo das mulheres; temos uma materialidade discursiva: as 33 canções de Chiquinha Gonzaga, o que nos leva à formação dos objetos, das modalidades enunciativas e dos conceitos, partindo sempre do entendimento de que estamos diante de elementos de uma formação discursiva e de regras de formação que definem o discurso sobre o corpo das mulheres em um dado período histórico e que pode nos levar à compreensão da objetivação desse corpo hoje. Para tanto, reunimos um conjunto de enunciados, formamos um quadro enunciativo e fazemos a descrição desse quadro em que os enunciados estão dispersos, mobilizando o conceito de enunciado, dispositivo, objetivação, relações de poder, acontecimento, ruptura, regularidade e resistência.

Por meio da análise histórica empreendida por Michel Foucault, julgamos não ser possível fazer a história do corpo das mulheres no delimitar de um ponto inicial e final ou como documento e matéria inerte, que apresenta memórias fixas e imutáveis, mas sim, na análise das transformações, das emergências desse corpo,

das descontinuidades, das rupturas e das regularidades vistas nos discursos que se referem a esse objeto nas variadas épocas. São essas rupturas e regularidades que se manifestam no discurso acerca desse corpo e que, na análise enunciativa proposta por Foucault (2008, p. 54),

[...] não se volta ao aquém do discurso – lá onde nada ainda foi dito e onde as coisas apenas despontam sob uma luminosidade cinzenta; não se vai além para reencontrar as formas que ele dispôs e deixou atrás de si fica-se, tenta-se ficar no nível do próprio discurso.

Contudo, na análise histórica foucaultiana, questionar o efeito de obviedade e romper com a totalidade, analisando os textos (letras das músicas) em sua relação com a exterioridade, quando o discurso remete ao exterior que lhe é constitutivo, leva-nos a entender de que ordem de saber esses pequenos textos (séries enunciativas) falam. Entretanto não nos cabe, como sugere Foucault (1985a, p. 151), “desempenhar o papel daquele que dá conselhos”, e sim “fornecer os instrumentos de análise”,

[...] ter do presente uma percepção densa, de longo alcance, que permita localizar onde estão os pontos frágeis, onde estão os pontos fortes, a que estão ligados os poderes – segundo uma organização que já tem cento e cinquenta anos – onde eles se implantaram. Em outros termos, fazer um sumário topográfico e geológico da batalha... Eis aí o papel do intelectual.

É importante salientar que o percurso metodológico aqui não se dá de modo sequencial, mas transcorre em meio à organização do texto a partir da análise do objeto investigado. Daí termos tentado, assim como Foucault (2008, p. 24), definir esse espaço de onde falamos, que se configura gradativamente em um discurso que sentimos como “[...] tão precário, tão incerto ainda”, mas que nos desloca de um lugar a outro, possibilitando a pesquisa como construção e desconstrução de um dado conhecimento.

Esta pesquisa, portanto, desdobra-se na construção do saber sobre um dado objeto – o corpo das mulheres – disperso no acontecimento determinado pela popularização da música brasileira em Chiquinha Gonzaga, cujas descontinuidades na história e as práticas discursivas culminam no enunciado que constitui o discurso. As músicas deflagram-se como enunciações que permitem modificações regularmente na configuração da constituição do corpo da mulher, nas posições de sujeito ocupadas por Chiquinha Gonzaga e nas relações de poder estabelecidas

nas tramas sociais da época. É nesse sentido que defendemos que as obras de Chiquinha Gonzaga estruturam-se como acontecimento discursivo que leva a rupturas e regularidades acerca da mulher e de seu corpo, acionando discursos de resistência. Logo, esta pesquisa foi organizada em quatro momentos: o primeiro contempla o trânsito pela discursividade sobre mulheres na história presente; o segundo momento apresenta as condições de possibilidade de emergência do discurso acerca do corpo das mulheres; o terceiro momento discorre sobre o corpo das mulheres discursivizados na obras de Chiquinha Gonzaga e o quarto momento diz respeito à apropriação das obras de Chiquinha Gonzaga como possibilidade de experiências formativas.

Na seção intitulada 'O corpo das mulheres, a música e a dança no contexto histórico da sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX', a pesquisa traz o levantamento de como as questões acerca do corpo da mulher, da música e da dança foram discursivizadas no período correspondente às produções de Chiquinha Gonzaga, descrevendo o campo enunciativo de seu repertório musical, entre as décadas de 1880 a 1930, trazendo as obras em que emergem o discurso acerca do corpo das mulheres. Para tanto, identifica-se o contexto sociocultural em que foram publicadas as obras de Chiquinha Gonzaga e as transformações históricas que permitiram seu acontecimento. No intuito de relacionar esses conhecimentos ao contexto da série enunciativa a ser analisada, descreve-se a participação de Chiquinha Gonzaga nas questões políticas de sua época, ressaltando suas contribuições para além das músicas e danças que fomentaram gestualidades naquele período.

Na seção intitulada 'As mulheres discursivizadas em Chiquinha Gonzaga', são apresentadas a descrição e a análise da série enunciativa composta pelas músicas de Chiquinha Gonzaga em que circulam enunciados acerca do corpo das mulheres, adjacentes a reflexões oriundas da vasta obra foucaultiana, a partir da mobilização de conceitos para a descrição dos dados encontrados por meio da operacionalização do método em suas regras constitutivas, além das regularidades discursivas sobre o corpo das mulheres, oriundas da análise realizada.

Na última seção, intitulada 'As mulheres de Chiquinha Gonzaga na história presente: o discurso reatualizado como aporte para experiências formativas',

recorremos ao campo associado<sup>26</sup>, em que a função enunciativa possui o mesmo referencial (corpo das mulheres) desdobrado em materialidades distintas, buscando na história minúscula da existência, ou seja, naquilo que é o mais cotidiano, o funcionamento microfísico do poder que determina, em nossa sociedade, que as mulheres sejam o que são hoje, além de suas resistências, reatualizando os discursos encontrados nas músicas analisadas, a fim de refletir acerca de possíveis experiências formativas.

Espera-se, com essa investigação, possibilitar um tensionamento capaz de romper com a racionalidade hegemônica e conservadora acerca do entendimento de feminino, de modo a suscitar reflexões que permeiam o discurso sobre o corpo das mulheres, sua gestualidade e seu fazer artístico e expressivo, provocando rupturas que possam acionar resistências, a partir do lugar que cada sujeito (leitores e leitoras dessa pesquisa) ocupa na sociedade, na pretensão de dar visibilidade à mulher e fomentar discussões que envolvam sua objetivação na contemporaneidade.

---

<sup>26</sup> O campo associado é constituído “[...] pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas. Não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados (elementos rituais em uma narração; proposições já admitidas em uma demonstração; frases convencionais em uma conversa)” (FOUCAULT, 2008, p. 111).



## 2 O CORPO DAS MULHERES, A MÚSICA E A DANÇA NO CONTEXTO HISTÓRICO DA SOCIEDADE CARIOCA DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Pois, senhor meu marido, eu não entendo a vida sem harmonia.

Chiquinha Gonzaga<sup>27</sup>

As condições de possibilidades em que foram produzidas as obras musicadas por Chiquinha Gonzaga e que permitiram à compositora tornar-se uma personalidade singular, bem como o papel político assumido por ela junto à sociedade carioca passam a ser o foco desta seção a partir do recorte para o corpo das mulheres em seu tempo. Utilizou-se como temporalidade o final do século XIX e início do século XX, sendo esse o período em que a artista (importante figura no cenário musical e dançante no Brasil) produziu suas composições.. A noção de condições de possibilidades é, aqui, emprestada da Análise de Discurso (AD) de linha francesa. Trata-se da compreensão do discurso determinado pelo “tecido histórico-social que o constitui” (GREGOLIN, 2007, s/p), por meio do contexto da situação e o contexto da cultura (MEURER; DELLAGNELO, 2008), os quais impactam a materialização dos sentidos realizados no uso do discurso. O contexto da situação está relacionado aos contextuais imediatos que influenciam o uso da linguagem, enquanto que o contexto da cultura envolve uma dimensão ampla na apropriação e materialização dos discursos.

Nessa perspectiva, convém lembrar que Chiquinha Gonzaga foi uma mulher que rompeu com o verdadeiro de sua época, ou seja, ela, no contexto de uma sociedade hegemonicamente masculina, projetou-se como ruptura que, na perspectiva foucaultiana, denota a interrupção da continuidade do pensamento homogêneo, da mentalidade coletiva que se desenvolve por meio das disciplinaridades e normatizações. Sua posição política frente às questões que envolvem o papel da mulher na sociedade, especialmente na música, na dança e

---

<sup>27</sup> Esse trecho é apresentado por Diniz (1999, p. 62) como uma fala de Chiquinha Gonzaga na ocasião em que Jacinto Ribeiro do Amaral, seu esposo, sugere à Chiquinha (durante uma briga) que ela “faça uma opção definitiva: ele ou a música”.

no teatro de revista<sup>28</sup>, denota o engajamento em desafiar o sistema patriarcal naquele tempo histórico. Suas atitudes, a princípio, levam a pensar o empoderamento da mulher<sup>29</sup>, por ser considerada a primeira musicista, maestrina e compositora mulher em um cenário de predominância masculina. Nesse contexto, empoderar-se, significava, por vezes, o abandono do lar, dos filhos e do convívio com algumas instâncias da sociedade, a exemplo da instituição religiosa.

Ao tentar romper as barreiras que essa rede estabelecia, Chiquinha Gonzaga nos convida a refletir acerca do papel político da mulher na sociedade brasileira. Suas composições retrataram o contexto urbano e envolvem a música e a dança como instrumentos de enunciação, ou seja, como lugar de fala. Sensível às causas do seu tempo, a compositora (como mulher e artista) acaba por se tornar uma das pioneiras na atuação em causas políticas e sociais. Daí ter sido uma personalidade relevante não somente para a academia musical, mas para a história cultural do Brasil.

A análise da objetivação do corpo das mulheres (e seu lugar discursivo) leva-nos a certo deslocamento no sentido de vislumbrar a objetividade do sujeito como efeito da subjetivação, por meio dos saberes e poderes que o envolvem. A objetivação, na ótica da AD empreendida por Michel Foucault e aplicada a essa pesquisa, diz respeito à descrição de como o fazer científico está lendo o corpo das mulheres, por meio das condições de possibilidades que fizeram emergir os enunciados acerca desse corpo. Nessa linha de raciocínio, a questão da objetivação passa pelo discurso e as obras de Chiquinha Gonzaga produzem enunciados que vão constituir um dizer sobre o corpo da mulher e suas práticas, no final do século XIX e início do século XX, dentro de uma formação discursiva

---

<sup>28</sup> Importado da Europa para o Brasil, na segunda metade do século XIX, o teatro de revista, também chamado de teatro ligeiro ou teatro musicado, é um gênero formado por operetas, revistas, mágicas, burletas, *vaudevilles*, *zarzuelas*, entre outros, que apresentam as seguintes características: partes faladas entremeadas por números musicais; humor; crítica social e política; uso da sensualidade e atualidade (MELLO, PIEDADE, SCHNEIDER, 2010, p. 5-6).

<sup>29</sup> Em que pese o termo empoderamento ser contemporâneo, posterior a Chiquinha Gonzaga, ele será utilizado neste estudo por entender que, apesar do anacronismo, o termo explica as atitudes da compositora, uma vez que se trata de um conceito desenvolvido por meio da relação entre as mulheres e o poder. O conceito de empoderamento é problematizado por León (2001), que aponta o início do uso da expressão pelos estudos feministas atrelado à ideia de poder, tanto para os movimentos sociais como para a teoria das ciências sociais. A autora explica que o uso do termo 'empoderamento' por parte do movimento social das mulheres aparece a partir da segunda vertente do feminismo, que avança na década de 1960 e nos permite pensar o núcleo do conceito de empoderamento gestado no poder das mulheres por meio da capacidade de transformar a consciência própria e interpretar a realidade em que nos movemos.

que circula em uma sociedade, a qual tem muito a nos ensinar a partir da ótica do corpo.

Para analisar as condições de possibilidades que constituem o contexto histórico, social e cultural em que foi produzida a série enunciativa dessa pesquisa, recorreu-se à bibliografia acerca da vida e obra da compositora, a exemplo de *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*, escrita por Edinha Diniz (1999), do livro de Mário de Andrade (1976) *Música: doce música*, entre outras pesquisas, acrescidas de literatura que reflete o contexto social, histórico e político no período escolhido. Chiquinha compôs, também, músicas para peças teatrais de autores populares e suas composições não foram escritas somente por ela; inúmeras obras foram escritas em parcerias textuais, com compositores homens. Suas obras são aqui apresentadas, assim como seus parceiros de composição textual, no sentido de descrevermos o campo enunciativo do repertório musical da artista.

Nesse caminho, buscamos identificar as posições-sujeito ocupadas por Chiquinha Gonzaga na sociedade carioca, considerando os âmbitos artístico e sociocultural da época que provocaram a demarcação do feminino em suas obras. Em acréscimo, julgamos ser importante perceber como o corpo das mulheres é objetivado pelos diversos saberes que o interpretavam, a exemplo de como os saberes médico e artístico enunciavam acerca do corpo das mulheres no período elegido, instituindo regimes de verdade naquele contexto. Em continuidade, verificamos como a música e a dança se tornaram aportes para a inserção de Chiquinha Gonzaga no campo musical, além de trazerem elementos para pensar o contexto artístico em que as obras foram produzidas.

## **2.1 As posições de sujeito de Chiquinha Gonzaga**

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida por Chiquinha Gonzaga, nasceu em 17 de outubro 1847, no Rio de Janeiro-RJ, sendo filha de José Basileu Neves Gonzaga – oficial do exército brasileiro – e de Rosa de Lima Maria, “[...] moça sem recursos e mestiça” (DINIZ,1999). Segundo a autora, Chiquinha cresceu no período em que se destacavam a abolição do tráfico de escravos (1850), a expansão da cafeicultura e a formação de uma classe intermediária entre os

senhores detentores do trabalho escravo e os que executavam esse trabalho – uma camada social formada por homens e mulheres livres que passaram a participar do processo de urbanização da cidade e do “crescimento considerável do trabalho intelectual e artístico” (DINIZ, 1999, p. 27).

O fato de Chiquinha Gonzaga ser filha de um homem branco e de uma mulher negra não impediu que ela fosse educada dentro dos padrões sociais da época. Conforme assegura Diniz (1999, p. 41), “[...] como toda sinhazinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedeceu rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da nossa sociedade escravocrata”, aprendendo a escrita, a leitura, o cálculo, o catecismo e alguns idiomas, por meio da instrução de um cônego contratado por seu pai, além das aulas de piano que recebia de um maestro. O convívio com a música era constante graças à presença do irmão de seu pai – tio Antonio Eliseu – que tocava flautas. Diniz (1999, p. 47) reflete acerca da exposição da menina à moda musical e repertório popular da época:

É fácil supor que nessa fase de sua formação, Chiquinha estivesse exposta à moda musical da época e ao repertório popular. Além do convívio com o maestro professor e do tio músico amador, seguramente lhe chegavam os sons das ruas que, neste período, especialmente, são carregados de sugestões musicais; assobio ao pregão, o carioca da época não dispensava a musicalidade que o acompanhava nas atividades mais prosaicas e cotidianas.

A moça educada casou-se, em 1839, aos dezesseis anos de idade, com um rapaz recomendado pelo seu pai – o proprietário de terras de gado e oficial do exército Jacinto Ribeiro do Amaral. Assim, Chiquinha Gonzaga é apresentada à sociedade como Senhora Amaral, tendo três filhos com Jacinto, o último, fruto de abusos sofridos pelo próprio marido durante uma viagem de navio no ano de 1864. Não suportando a clausura do casamento, ela separou-se e passou a se dedicar integralmente à música e às causas sociais da época.



**Figura 1** – Chiquinha Gonzaga aos 17 anos de idade

Fonte: Periódico *O Malho* (1995).

Os dados biográficos de Chiquinha, embora apresentados de modo sintético a partir de biografias produzidas por Diniz (1999) e Lira (1978), apresentam o período em que a compositora inicia suas primeiras produções musicais. Em 1877, ano em que Chiquinha se envolve afetivamente com um engenheiro de ferrovias (João Batista de Carvalho) e tem sua quarta filha, sua primeira canção é composta dedicada a ela. Entretanto, o período que nos interessa dá-se a partir de 1880, por ser essa a fase de maior participação social da maestrina no contexto da cidade do Rio de Janeiro-RJ.

Segundo Carvalho (2007), desde a colonização até 1930, o Brasil passa por um período de mudanças aceleradas que atingiram a economia, a composição de classes e as relações sociais. O autor destaca, ainda, que, até 1920, a população urbana era pequena e a ação do governo, seja imperial ou republicana, “se detinha na porteira das fazendas” (CARVALHO, 2007, p. 22). Essa conjectura determinou o tipo de sociedade que se formou no país, cuja combinação variava

entre paternalismo e violência, sendo o primeiro relacionado ao rico e ao pobre e, o segundo, ao senhor e ao escravo.

Esse contexto, no qual o senhor, aquele que estava no “topo da pirâmide”, era o proprietário rural ou o comerciante das cidades do litoral, revela o domínio patriarcal na sociedade brasileira, como afirma Carvalho (2007, p. 22). Em 1883, Chiquinha Gonzaga tenta, pela primeira vez, compor uma canção para um libreto<sup>30</sup> de Artur Azevedo<sup>31</sup>, intitulado ‘Viagem ao Parnaso’<sup>32</sup>, embora sem sucesso. Mesmo que tenha desenvolvido boa parte das canções, sua contribuição fora recusada, posto que o autor afirmou não confiar esse trabalho a uma mulher. Esse acontecimento aponta para um sistema de gestão branca e masculina na sociedade, conforme se pode verificar no enunciado que segue:

As mulheres ocupavam posição peculiar na sociedade colonial e imperial. As brancas eram as únicas a constituírem famílias organizadas e legalizadas. Tinham situação privilegiada em relação às outras mulheres, sobretudo suas escravas, mas não escapavam ao sistema patriarcal que as submetia ao poder do chefe de família. Eram excluídas da vida política e mesmo da vida civil, ficando confinadas aos limites da casa grande ou do sobrado. No extremo oposto, as mulheres escravas ocupavam a posição mais baixa da escala social, inferior até mesmo à do homem escravo. Além do trabalho forçado, eram obrigadas a submeter-se às investidas sexuais dos senhores e dos filhos destes. As mulheres não-brancas, embora não estivessem sujeitas aos constrangimentos sociais das brancas ricas e legais das escravas, não escapavam ao domínio de pais e companheiros, pois o patriarcalismo impregnava a escala social de alto a baixo (CARVALHO, 2007, p. 22).

Essa característica social está totalmente impregnada na sociedade colonial e imperial da época, em que o homem, detentor do poder, estava à frente das decisões que envolviam a vida das mulheres. É nesse contexto de poderio masculino que Chiquinha Gonzaga passa a ocupar a posição de ativista em causas

---

<sup>30</sup> Texto utilizado para a composição de óperas e teatros musicados.

<sup>31</sup> Artur Azevedo (1855-1908) foi jornalista e teatrólogo. Nasceu em São Luís, MA e faleceu no Rio de Janeiro, RJ. “Figurou, ao lado do irmão Aluísio Azevedo, no grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, onde criou a cadeira nº 29, que tem como patrono Martins Pena”. Dedicou-se ao teatro e à poesia, sendo reconhecido como “descobridor do cotidiano da vida carioca e observador dos hábitos da capital”. Sua biografia pode ser conferida no site oficial da Academia Brasileira de Letras, disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/artur-azevedo/biografia>. Acesso em: 27 jul. 2016.

<sup>32</sup> O libreto para teatro musicado estreou em 1891, como revista de ano, publicado em folhetins no Correio do Povo (ROSSO, 2015).

políticas e sociais. Era um período de efervescentes manifestações, a exemplo da Revolta do Vintém<sup>33</sup>, mas foi na causa abolicionista que a compositora concentrou seus esforços. Como observa Diniz (1999, p. 128),

[...] vendendo suas músicas de porta em porta ela conseguiu a libertação de um escravo que muito a sensibilizava, Zé Flauta. Também participou ativamente dos festivais artísticos destinados a arrecadar fundos e encaminhá-los à Confederação Libertadora para a compra de alforrias. Como uma autêntica ativista em campanha, prestava-se a qualquer atividade: varrer teatro, pregar cartaz, leiloar em quermesses, propagar em ruas, cafés, teatros, estradas de ferro, etc.

A escravidão era um sistema que produzia riquezas para o país. Muitos senhores, ao negarem as condições mínimas de cidadania e humanidade ao escravo, promoviam a manutenção da saúde política nacional (CARVALHO, 2007), uma vez que eles eram indispensáveis nas fazendas, nos engenhos e na economia urbana, tratados como coisa, sem nenhum direito humano, exercendo atividades, muitas vezes, desumanas, desde o serviço doméstico a trabalhos de rua. Carvalho (2007, p. 27) explica que a abolição incorporou “[...] à sociedade nacional parcela substancial de pessoas excluídas”. Segundo o autor, só podemos pensar a existência de uma nação brasileira a partir da abolição dos escravos, ocorrida em 1888.

A abolição da escravatura dá-se como um processo que descentrou o sujeito em situação de escravidão no cenário sociocultural brasileiro, que absorveu uma gama de movimentos sociais, sejam políticos, artísticos, culturais ou econômicos. Tais movimentos geraram novas demandas na sociedade, criaram nova configuração de trabalhadores e trabalhadoras e impulsionaram o nacionalismo brasileiro. Foi nessa condição de possibilidade que Chiquinha Gonzaga prestou homenagem à Princesa Isabel que, na ocasião, assinou a Lei Áurea, promulgada em 13 de maio de 1888. A musicista compôs, dois dias depois, um hino para coro e piano, intitulado ‘Hino à Redentora’. Após esse período, Chiquinha passou a se envolver com a questão republicana, reunindo-se com outros ativistas. Contudo, depois da proclamação da República, em 1889, a

---

<sup>33</sup> A Revolta do Vintém, ocorrida em 1880, foi um movimento que chamou a atenção dos governantes do Rio de Janeiro. Trata-se da reação popular à cobrança do imposto de 20 réis sobre passagens de bonde e trens na cidade, determinada pelo ministro da fazenda Afonso Pena.

compositora e seus companheiros de boemia se desencantaram com o novo regime, passando a manifestar seus descontentamentos e resistências por meio de canções e operetas que foram apreendidas e inutilizadas pelos militares do primeiro governo republicano, alguns anos depois (DINIZ, 1999).

Nessa época, segundo Marcílio (2009, p. 39), a sociedade carioca “[...] dava preferência e idealizava um modelo de civilização e modernidade, igual ao europeu”, pois via como atraso tudo o que era brasileiro. Com o pretexto de modernização, a cidade do Rio de Janeiro passou por um processo de urbanização que reconfigurou culturalmente a cidade.

Este processo de modernização constava de derrubadas e desapropriação de casas e prédios antigos da Cidade Velha, para a implantação de largas avenidas, iluminados bulevares, jardins... isto imposto pelas elites, será profundamente autoritário e agressivo. O processo de reurbanização deslocou as camadas populares do centro do Rio para o subúrbio, e estas, sendo mantidas à distância, acabaram se marginalizando (MARCÍLIO, 2009, p. 39).

Segundo Marcílio (2009, p. 40), a expressão cultural dos marginalizados e marginalizadas era considerada “perversiva, mundana, caótica”, sendo as expressões do candomblé, da capoeira, do maxixe, a musicalidade do violão e a festa dos cordões carnavalescos proibidos e controlados pelas instituições disciplinares daquela sociedade, a exemplo da própria igreja e da política. Na virada do século, quem tinha acesso ao progresso e aos avanços tecnológicos da cidade eram as elites, com a proposta de apresentar ao mundo “[...] um Brasil belo, modificado, com pessoas cultas e nobres” (MARCÍLIO, 2009, p. 41), firmando preconceitos e ações de exclusão étnica, racial e cultural.

Velloso (2015 s/p) relata que a política sanitária passou a inspirar modinhas populares (insistentemente cantadas nas ruas cariocas) e que os habitantes da cidade não se sentiam participantes da comunidade como cidadãos. Nesse período, a participação de Chiquinha Gonzaga era ativa nos “[...] meios artísticos, boêmios, mundanos, políticos e até policiais, numa cidade que não ultrapassava os 400.000 habitantes”, que fazia dela “uma figura pública exposta a todo tipo de comentário” (DINIZ, 1999, p. 140). Foi no início do século que ela viajou para Portugal, por três vezes, entre 1902 e 1909, e, da Europa, trouxe consigo



novas apropriações artísticas que valorizavam o nacional e eliminavam as imitações europeias, revelando sua participação no processo de nacionalização e popularização da cultura brasileira. Chiquinha compôs choros, modinhas e retratou o cotidiano das pessoas que viviam na periferia da cidade.



**Figura 2** – Chiquinha Gonzaga aos 47 anos de idade

Fonte: Periódico *O Malho* (1935).

Foi com os movimentos artísticos modernos, no Rio de Janeiro, que o desejo de apresentar um Brasil a partir de suas características identitárias – a favela, o povo sofrido e marginalizado, a figura do homem e da mulher – a partir da mescla étnica se expressa. Surge uma arte que rompe com o idealismo romântico e instaura um cenário de conduta rebelde, debochada, original e polêmica que procura se destituir das imposições advindas da cultura europeia e que insiste em vigorar como normativa, determinando as formas de viver do sujeito carioca. Essa reação advém da necessidade de visibilizar a arte do povo, escapando dos modelos elitistas, fazendo emergir movimentos artísticos populares. Hall (2006, p. 32) explica que, na primeira metade do século XX, “um quadro mais perturbado e perturbador” do sujeito estava começando a surgir de “movimentos estéticos e intelectuais associados com o surgimento do Modernismo”, que tentava escapar do

poder disciplinador das instituições de controle da conduta humana. O autor ainda faz referência aos estudos de Michel Foucault ao afirmar que

[...] o poder disciplinar está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação. A vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Seus locais são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que "policiam" e disciplinam as populações modernas — oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante (HALL, 2006, p. 42).

É nessa conjuntura que Chiquinha Gonzaga alavanca suas composições para peças teatrais, com estreia, em 1912, de seu maior sucesso – a peça *Forrobodó*. Em 1913, Chiquinha inicia sua luta pelos direitos autorais dos artistas brasileiros, em especial, dos compositores musicais e teatrais (DINIZ, 1999). Mas é em 1914 que a artista provoca a alforria<sup>34</sup> da música popular brasileira com uma de suas canções – *Gaúcho: o Corta-Jaca* – que provocou escândalo na sociedade carioca por ser tocada em um contexto que só permitia a execução de música erudita. Essa canção foi apresentada ao violão em recepção presidencial, a pedido da primeira dama Nair de Teffé. Embora tenha sofrido condenação religiosa, músicas como o “corta-jaca” não foram impedidas de serem executadas, uma vez que, naquele período, segundo Diniz (1999), a imprensa brasileira publicava que a Europa se curvava ante a música e a dança popular. A execução de um choro em uma reunião diplomática desencadeou a produção de caricaturas em muros por estudantes universitários que satirizavam o acontecimento, assim como a revolta do então senador Rui Barbosa que, em sessão do Senado Federal, manifestou-se com publicação no Diário do Congresso Nacional, em 7 de novembro de 1914.

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

---

<sup>34</sup> A expressão alforria da música popular brasileira é trazida aqui por ser esse um termo comum à época quando se tratava de música brasileira adentrando espaços antes ocupados apenas por música europeia, a exemplo do choro e do tango brasileiro ‘Gaúcho: o corta jaca’.

faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (CONGRESSO NACIONAL, 1917).

O que Rui Barbosa buscava era justificar as “troças dos acadêmicos”<sup>35</sup> em relação à execução do “corta jaca”, no Catete, sufocadas pela ação do exército e impedindo a liberdade de imprensa, uma vez que estudantes desenhavam em muros e paredes a caricatura do presidente Hermes da Fonseca. Essa prática já era constante durante todo seu mandato, conforme explica Freyre (2011): “Entre os presidentes da República, um marechal do Exército brasileiro, Hermes da Fonseca, recebeu o apelido de Dudu, e durante os quatro anos de presidente inúmeros foram os artigos e as caricaturas da imprensa a fazerem troça dele e do poder que lhe era atribuído de espalhar má sorte”.

Tais troças foram intensificadas após o episódio no palácio do catete, envolvendo a execução da música de Chiquinha Gonzaga. Segundo Diniz (1999), foi a partir desse fato que a música erudita de origem europeia deu lugar à música popular brasileira, a qual passou a ser executada em festas da elite carioca. Chiquinha Gonzaga, que já era conhecida pelas camadas populares da sociedade, tinha suas canções apreciadas também na Europa, porém outros autores levavam os créditos pela composição. Isso levou a musicista a lutar pelo direito de suas composições, culminando, em 1916, na aprovação do “projeto do Código Civil Brasileiro, cuja lei n.º 3.071 dispunha sobre a propriedade literária e artística” (DINIZ, 1999, p. 213), fortalecendo os direitos autorais.

Em 1917, Chiquinha Gonzaga funda a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), sendo ela a única mulher presente no evento que reuniu autores de teatro e músicos. Esse ato representa um tempo histórico singular na política brasileira: a necessidade de legitimação do trabalhador, que impulsionou essa personagem a criar a SBAT e a lutar até os últimos dias de sua vida pelos direitos dos artistas brasileiros. Diniz (1999) acrescenta que a compositora sentiu como seu trabalho era explorado, o que a motivou ainda mais à luta. Nessa época, e nas próximas duas décadas (1920 e 1930), segundo Cavalcanti (2007), começava uma arrancada à modernização tecnológica na indústria de discos que, embora

---

<sup>35</sup> A troça, segundo Corrêa (2016), é uma espécie de sátira ou subversão, comumente praticada no início do século XX, como forma de sensibilizar a sociedade acerca de certos aspectos relacionados ao contexto vivido. A caricatura era uma forma de troça muito utilizada por estudantes universitários que buscavam transformar a ordem social vigente.

existente desde 1902, passou a adotar um sistema de participação dos autores e autoras de música nas vendas por meio de contratos informais para a produção de repertórios.

As condições de possibilidades que configuraram a sociedade instituída na cidade do Rio de Janeiro-RJ, bem como as instituições pelas quais Chiquinha Gonzaga transitou, forjaram sua vida como importante personagem feminina em um cenário dominado pelo pensamento patriarcal herdado do imperialismo. A República, contudo, não alterou a ideia de hegemonia masculina nas questões sociais, haja vista que a compositora ainda lutou até sua morte, em 1935, pelas manifestações artísticas brasileiras e pelos direitos de mulher e trabalhadora no campo musical que, assim como outros campos, a exemplo da medicina e das práticas esportivas, objetivaram o corpo das mulheres, instaurando regimes de “verdade” na constituição do feminino na sociedade carioca.

## **2.2 A objetivação de corpo de mulher(es) na sociedade carioca**

As condições de possibilidades, marcadas pelo contexto histórico e social da época, possibilitaram o trâmite por reflexões acerca das posições-sujeito ocupadas por Chiquinha Gonzaga na sociedade carioca, bem como nos discursos sobre o corpo das mulheres que emergiam de suas canções. A partir daqui, o entendimento de como o corpo das mulheres foi objetivado por alguns saberes e práticas corporais de sua época passa a ser desenhado. Para descrever o processo de objetivação do corpo da mulher, recorreremos ao levantamento de dados sobre a situação social, familiar e econômica de Chiquinha Gonzaga, além da discussão das formas de caracterização do corpo na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX. A observância dessa objetivação permitirá pensar o corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, lido a partir do método foucaultiano e colado à posição de sujeito Chiquinha. Partimos do entendimento que

[...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 1985a, p. 22).

Vimos que, na cidade do Rio de Janeiro, no final do império e início da república, o modelo político-ideológico e os acontecimentos artísticos e sociais forjaram, além de determinados regimes de conduta para homens e mulheres, o “sentido ético-estético”<sup>36</sup> do corpo. Nessa direção vemos o corpo como construção cultural, permeado de historicidade, de valores e normatizações que são impostas, legitimadas e, por vezes, transgredidas na sociedade. Essa constituição dá-se a partir das diferentes apropriações e experiencições que o sujeito estabelece com os diversos saberes e poderes aos quais ele está inserido.

Essa leitura permite pensar a objetivação do corpo das mulheres ao final do século XIX e início do século XX, nas obras de Chiquinha Gonzaga. Entre os saberes e práticas que objetivam o corpo da mulher destacam-se a medicina, as artes e os exercícios físicos que, na época, distanciavam-se dos princípios higienistas para se revestir dos “cuidados para com o desenvolvimento do físico”, conforme destaca Castellani Filho (1988, p. 73). Os saberes, na perspectiva foucaultiana, têm estreita relação com o poder na medida em que “o poder não pode disciplinar os indivíduos sem produzir igualmente, a partir deles e sobre eles, um discurso de saber que os objetiva e antecipa toda experiência de subjetivação” (REVEL, 2005, p. 78).

Foucault (1985a, p. 202) retrata o saber médico “[...] que serviu de núcleo originário à ‘economia social’ e à sociologia do século XIX”. Esse saber objetivou um corpo feminino por meio da sexualidade e da reprodução como objeto privilegiado para forças sociais que surgiram com a modernidade. Para o autor, “[...] a inserção da medicina no funcionamento geral do discurso e do saber científico se fez através da socialização da medicina, devido ao estabelecimento de uma medicina coletiva, social, urbana” (FOUCAULT, 1985a, p.92).

O corpo das mulheres, no bojo do saber médico, pode ser pensado como corpo social objetivado no exercício do papel reprodutivo. A medicina do final do século XIX e início do século XX, por meio da profissionalização dos médicos e dos

---

<sup>36</sup> O termo “sentido ético-estético” é explicado por Lara (2011, p. 71) como “[...] o delineamento do humano, como o existir individual e social” que conduz o sujeito a “internalizar princípios, valores, cultura, juízos (assim como a rompê-los) e a desenvolver sua sensibilidade, racionalidade e capacidade criadora, regendo as relações consigo e com o outro. É a dimensão humana pela qual se pode avistar um sujeito a partir de suas ações, de sua existência, revelada na forma como imprime sua sensibilidade, sua expressão artística e criadora, sua caracterização de belo, bom, cômico, trágico, etc”.

avanços das ciências biológicas, objetivava o corpo da mulher como “corpo e espírito da instituição familiar” (MARTINS, 2004, p. 14). A medicina, como instância de delimitação e controle das ações humanas, determinava que o útero era central e que, nele, por meio de cauterizações, sanguessugas e injeções, incidia o caráter punitivo e regenerador da mulher, numa forma de legitimar o poder masculino sobre o feminino (MATOS; SOIHET, 2003). Assim, a mulher e suas funções sociais estavam restritas ao contexto privado, regulada por um grupo de “especialistas da mulher”, conforme assegura Martins (2004, p. 15), o qual afirmava:

Sua natureza específica, sua particularidade sexual, demandava não só explicações científicas, mas também um regime de regulações para que a natureza feminina não se desvirtuasse, já que o corpo feminino deveria ser regulado, porque os médicos acreditavam que, além de ser mais frágil, era impressionável a qualquer motivação, seja ela causada por emoções, pela visão, pelo tato, enfim, um corpo sensível a qualquer impressão (MARTINS, 2004, p. 15).

A medicina interferia diretamente no controle dos corpos e da vida dos sujeitos, pois, conforme afirma Moulin (2011, p. 15), essa área tornou-se “um guia de vida concorrente das tradicionais direções de consciência”, promulgando regras de comportamento e convivência, censurando prazeres, aprisionando o “cotidiano em uma rede de recomendações”. Tal saber não se restringia ao diagnóstico de doença, profilaxias e tratamentos, mas, para além disso, controlava a vida social dos cariocas. Era pelo corpo que os sujeitos se esforçavam para parecerem estar bem e a medicina procurava contribuir com sua estruturação por meio do hábito da periodicidade em exames, deixando o corpo sob controle permanente de sua especialidade e, nos dizeres de Moulin (2011, p. 21), intimando os indivíduos “[...] a uma prestação de contas do seu corpo, tal como antigamente da alma”.

Ao abordar temas como prostituição e masturbação, o saber médico alertava que as mulheres que não controlassem seus desejos, seus impulsos e paixões extrapolavam o campo da normalidade, recebendo tratamento patológico contra tais excessos. Saudável era a mulher que se mantinha restrita ao ambiente domiciliar, zelando pelo casamento e pela prole. O asseio era parte integrante desse zelo, que passava pela higiene do corpo, das roupas e da casa (MARTINS, 2004). Em complemento, afirma Sant’Anna (2011, p. 304), “a moda higiênica começou a penetrar nas escolas e contribuiu para a promoção da educação física”,

inscrevendo o exercício corporal na vida dos sujeitos, inspirado pelo eugenismo, que associava “limpeza da raça brasileira aos valores da ginástica e do culto à vida ao ar livre”.

Nos dizeres de Sant’Anna (2011), o higienismo deflagra um processo de esportivização dos corpos, de culto à saúde e de asseio, visto que não cabia mais às mulheres, no final do século XIX, o uso dos vestidos com caudas que acumulavam sujeira, bem como cinturas apertadas por espartilhos e abafadas por tecidos densos. O uso de roupas leves exigia novos cuidados com a higiene do corpo e com as formas corporais que estariam expostas e submetidas a uma nova ordem disciplinar. Daí que esse corpo feminino, adverte Melo (2011, p. 508), “[...] na mesma medida em que fica mais exposto, também se torna mais sujeito a novas normas de comportamento, suscetível a estratégias comerciais, enquadrado pelos ditames relacionados à saúde e ao bem-estar”.

A prática de exercícios físicos, durante muito tempo,

[...] buscou seus fundamentos nas teses da ‘naturalização’ da fêmea como ser exclusivamente procriador para elaborar seus programas de treinamento e atividade física para mulheres, utilizando-se da biologia e da medicina desportiva, que exigiam moderação (LESSA, 2005, p. 162).

O corpo da mulher, reservado ao contexto privado, caracterizado pela graça e fragilidade, não podia ser exposto e submetido a treinamentos e/ou práticas corporais que comprometessem tais características, sob o perigo de desconstruírem padrões de gênero determinados por regimes de verdade instituídos pelas instâncias de poder e controle dos sujeitos.

O corpo das mulheres, a serviço da procriação, do cuidado domiciliar e do prazer masculino, frente ao despertar da modernidade<sup>37</sup>, passa a circular publicamente com mais frequência que outrora. As mulheres do final do século XIX e início do século XX buscavam cuidar de seus corpos, ainda atrelados à função de genitoras, sob influência da cultura europeia que ditava a moda, os padrões de

---

<sup>37</sup> A modernidade é, aqui, entendida, a partir da classificação de Chauí (2000, p. 56), como um período iniciado no século XVII cujo “ponto de partida é o sujeito do conhecimento como consciência de si reflexiva, isto é, como consciência que conhece sua capacidade de conhecer”; um processo em que a razão passa a definir como o belo irá acontecer, passando tudo pelo crivo da razão, inclusive o corpo, que começa a se desvendar pelo método, pelo campo da ciência, ou seja, “a passagem do mito à razão, da magia à ciência e à lógica. Esse processo liberou as artes da função e finalidade religiosas, dando-lhes autonomia” (CHAUÍ, p. 422).

corpo e o comportamento feminino. A esse respeito, Goellner (2006, p. 88) observa que:

[...] junto com os ventos de mudança e inovações que vinham da Europa, chegam também os ecos das lutas femininas, que projetam novas perspectivas para as mulheres brasileiras como, por exemplo, o cuidado com a aparência, com a saúde e com maior presença na vida social das cidades.

Frente a essas mudanças, os exercícios físicos tornam-se apêndice das orientações médico-higienistas no sentido de determinarem atividades que fortalecessem os corpos femininos, preparando-os para suas obrigações maternas e sociais. Assim, adverte Cova (2010, p. 5), “associada à beleza”, a prática de atividades físicas “era timidamente introduzida no debate em torno das restrições e liberações do corpo feminino”. Ao citar colunas da revista semanal “Rua do Ouvidor”, de 1898, que apresentavam conselhos às moças da época, em relação aos corpos que elas deveriam almejar, a autora esclarece:

As colunas permanentes “Rua do Ouvidor”, “Normas de polidez”, “Binóculo de um diletante” e “Notas de um transeunte”, estavam repletas (cf, se não é “repletas”) de conselhos normatizadores dos corpos femininos. As seções mundanas também reproduziam versinhos sobre as qualidades que toda moçoila deveria ter. A “Seção alegre”, por exemplo, repassava às moças alguns dos requisitos distintivos de um físico belo e saudável: “estatura acima da mediana, ombros largos, colo elevado e cheio de espáduas altas e arredondadas, nariz regular, boca rasgada, lábios carnudos (ou carnudos?), dentes bem cravados e alvos” (COVA, 2010, p. 4-5).

Nesse período, práticas corporais e/ou esportivas comumente realizadas pela população carioca eram o turfe<sup>38</sup>, o remo, a ginástica, a natação, o atletismo e o ciclismo (MELO, 2011). De “caráter aristocrático, familiar e saudável”, elucida Goellner (2006, p. 91), o esporte “[...] vai aparecer como uma das possibilidades de participação social feminina”, sendo que a primeira prova de remo para mulheres é registrada, em 1911, no Rio de Janeiro.

---

<sup>38</sup> O turfe foi o primeiro esporte a se organizar na cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1810 e 1840. Trata-se da promoção de algumas corridas de cavalos, normalmente realizadas na Praia de Botafogo e que contava com a presença de importantes personalidades da política nacional. O marco definitivo de sua estruturação foi a partir da criação do Clube de Corridas, em 1849 (MELO, 2007).



As práticas esportivas não só expunham o corpo feminino como também o alteravam em suas formas. A mulher passa a se preocupar com a estética corporal à medida que se insere em determinados espaços públicos, a exemplo da praia e dos clubes. Revistas e jornais destinados às mulheres não se preocupavam tão somente com as receitas de bolo, com as técnicas de higiene infantil e com o asseio de roupas e da casa, passando a difundir práticas corporais voltadas a elas, a exemplo do periódico semanal, de direção masculina, *O Cherubim* que, na edição de 5 de junho de 1887, em matéria intitulada “A educação physica feminina”, aconselha moças quanto às atividades que elas deveriam praticar para obterem um corpo saudável, forte e atraente:

[...] aconselhamo-lhes, não a quietação, nem somente o piano, mas o passeio ao ar livre, a corrida moderada, a gymnastica, a dança, a equitação e outros exercícos e movimentos em conformidade com a condição da mulher. Teremos então a moça sadia, forte, rosada e verdadeira tentação (O CHERUBIN, 1887).

Os enunciados dispersos nessa nota jornalística atentam para um estereótipo de corpo feminino focado em seu uso instrumental, haja vista que sua beleza, força e saúde serviriam para torná-la “uma verdadeira tentação” para o deleite masculino, conforme explica Cova (2010, p. 8):

O jornal divulgava e promovia regularmente concursos de beleza. A eleição das moças mais belas de cada bairro fluminense ocorria após detalhada avaliação dos dotes morais e físicos das candidatas. As notas assumiam um ar descontraído, porém era flagrante o exame do corpo e do comportamento feminino como objeto a ser ajustado aos padrões de beleza propostos pelos “avaliadores” da folha.

Bela, sadia, forte, rosada são enunciados representativos do corpo da mulher, o qual era padronizado para atender ao gosto masculino, sustentado por regimes de verdades orientados pela medicina, pela imprensa e pela arte. A mulher era objetificada e observada não só como templo imaculado de virtudes, mas explorada em sua sensualidade corporal, evidenciada pelas atividades físicas ainda regidas por normas e determinações pautadas na concepção de mulher conformada, obediente, do lar, no seu papel de esposa e mãe, mas que revelava aspectos dos padrões de desejos, especialmente no tocante ao corpo e à

sexualidade. Os exercícios físicos, naquele período, eram praticados pelas mulheres por meio de atividades “moderadas”, ou seja, aquelas em que eram preservadas a fragilidade do que se concebia como mulher e que não as submetessem a esforços excessivos. Logo, não era toda prática permitida à mulher, haja vista que, dependendo da atividade escolhida, poderia colocar em suspeição sua representação no seio da sociedade carioca, atribuída à imagem de mãe, esposa e filha. Goellner (2006, p. 92) destaca essa interdição, ao afirmar:

O suor excessivo, o esforço físico, as emoções fortes, as competições, a rivalidade consentida, os músculos delineados, os gestos espetacularizados do corpo, a liberdade de movimentos, a leveza das roupas e a seminudez, práticas comuns ao universo da cultura física, quando relacionadas à mulher, despertavam suspeitas porque pareciam abrandar certos limites que contornavam uma imagem ideal de ser feminina. Pareciam, ainda, desestabilizar o terreno criado e mantido sob domínio masculino cuja justificativa, assentada na biologia do corpo e do sexo, deveria atestar a superioridade deles em relação a elas.

As restrições e proibições referentes à prática esportiva acompanharam a mulher durante longo período. É o que explica Altmann (2015) a partir da observação de que a participação das mulheres nas competições esportivas passava por desaprovação, cujos argumentos eram baseados em sua fragilidade, veiculando a ideia de que os esportes as machucariam, as masculinizariam ou comprometeriam a reprodução e a maternidade como função feminina. À mulher cabiam exercícios que não prejudicassem sua feminilidade e graciosidade, nem as colocassem em suspeição, como seres frágeis e dóceis. Os corpos femininos, sob diversos modelos de beleza – sadios, fortes, rosados, mestiços –, eram lidos também na arte como saber que produz discurso.

No final do século XIX e início do século XX, a arte brasileira é marcada pela orientação da Academia Imperial de Belas Artes que sistematizou o ensino artístico e criou referências estética e cultural advindas desse modelo, mantendo os princípios neoclássicos. Entretanto, aponta Pereira (2012), o que predominou na prática artística desse período foi a conciliação entre tradição e modernidade. A autora explica que, de um lado, houve a idealização da cultura europeia como algo homogêneo e coeso; de outro lado, a arte seguia “o projeto de construção da nação, que foi retomado por sucessivas gerações”, de forma conflitante (PEREIRA, 2012, p. 92). As práticas artísticas, adverte Loponte (2008, p. 153), visualizavam o corpo

e a sexualidade feminina a partir de um dado olhar masculino, que hipervisualizava a mulher como “objeto da representação masculina”. A autora ainda comenta que,

[...] na história da arte ocidental, muitas das obras, consideradas marcos nos seus respectivos períodos artísticos, celebram e legitimam um olhar masculino sobre a imagem de mulheres. Estas obras, embora façam parte de uma iconografia chamada “universal”, constituem representações de um determinado modo de ver muito particular, sistematicamente privilegiado como o único possível. Os discursos e interpretações que giram em torno dessas imagens (produzidos por críticos, historiadores e também professores e professoras) também fazem parte de um determinado contexto histórico, de um determinado modo de ver que obedecem a um determinado conjunto de regras dentro de um campo de saber e poder (LOPONTE, 2008, p. 153).

Nessas condições de possibilidades, não só o corpo da mulher era objetivado pelo olhar masculino, mas sua própria prática artística era posta à margem em relação à masculina. Apesar de reconhecer a supremacia androcêntrica que interpretava o corpo da mulher na arte, sob a ótica fantasiosa do homem, fez-se necessário ampliar o olhar para a análise desse corpo, representado na arte pictórica, nas revistas, nas músicas, nas danças, nas esculturas e no teatro carioca do final do século XIX e início do século XX.

A arte pictórica, por exemplo, que sofria influência dos pressupostos europeus, trazia o corpo nu como fetiche e representação da sensualidade feminina. Batista (2010, p. 133) comenta que o corpo nu, na arte brasileira, “nunca foi tão cultivado como no século XIX” e, na vida cotidiana, tão zelosamente camuflado, especialmente, o nu feminino. A autora apresenta algumas obras representativas desse período, a exemplo de *Marabá*<sup>39</sup> (1882) e *O estudo de mulher* (1884)<sup>40</sup>, de Rodolfo Amoêdo (1857-1941) e de *A carioca* (1882)<sup>41</sup>, de Pedro Américo (1843-1905)<sup>42</sup>, que nos mostram o corpo feminino, branco, rosado, forte e saudável, atendendo às expectativas da época em incorporar “utopias, atritos e conflitos de uma jovem nação” (BATISTA, 2010, p. 136). A autora ainda explica que

---

<sup>39</sup> AMOÊDO, R. *Marabá*, 1882, óleo sobre tela, 151,5 X 200,5 cm. Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes.

<sup>40</sup> AMOÊDO, R. *Estudo de Mulher*, 1884, óleo sobre tela, 150 X 200 cm. Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes.

<sup>41</sup> AMÉRICO, P. *A carioca*, 1882, 205 X 135 cm. Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes.

<sup>42</sup> Informações complementares, bem como a visualização dessas obras e seus respectivos artistas são encontradas no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/colecoes/pintura-brasileira>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

[...] os nus femininos da pintura brasileira acadêmica da segunda metade do século XIX foram feitos nos ateliês particulares em Paris. Este aspecto é relevante nesta discussão porque obrigava o artista a imaginar um corpo brasileiro com um modelo francês, italiano ou de outro país; impondo-se ao artista a necessidade de lembrar e construir uma ‘ficção real do corpo nacional’ a partir da memória (BATISTA, 2010, p. 139).

Os corpos nus, na arte pictórica, eram submetidos a um flagrante branqueamento. Ao tentar retratar o corpo da mulher brasileira, marcado pela mestiçagem, os artistas do final do século XIX não se furtavam de caracterizá-la dentro de padrões estéticos de beleza provenientes da cultura europeia. Contudo, com o advento da arte moderna, no início do século XX, destaca-se uma ruptura nos modos como a arte lê o corpo das mulheres, especialmente a mulher negra. De corpo robusto, farto e saudável, ela é representada, por exemplo, nas obras de Di Cavalcanti (1897-1976), destacada pela sua beleza e sensualidade. O artista retrata a mulher de corpo curvilíneo, sensual, com os seios à mostra, quadril largo e olhar confiante, como mostra a tela “Samba”<sup>43</sup>, de 1925, que apresenta um momento de alegria e descontração proporcionado pelo ritmo brasileiro, além das cores fortes e vibrantes presentes nessa tela, com uma composição que nos remete ao movimento e à festa. Almeida (2007, p 87), em análise das mulatas trazidas por Di Cavalcante em suas obras, tece o seguinte comentário:

As mulatas representadas em Samba simbolizam a cultura nacional idealizada pela alegria de seu ritmo autêntico, o samba, e pela beleza de seu povo mestiço. A mulata seminua que dana e sorri de braços abertos serve de suporte para a mulata sensual e bela que sem medo olha diretamente para o expectador com os pés firmes ao solo, mão na cintura, demonstrando controle da situação, tranquilidade e conforto.

A mulher negra era uma figura de notável representação no campo artístico brasileiro (independente da modalidade) como preferência originária da necessidade dos artistas em se constituírem em sua nacionalidade por meio da reprodução da mestiçagem brasileira. Almeida (2007, p. 3) destaca que esse “simbolismo” acerca da representação da mulher negra é expresso também por

---

<sup>43</sup>Samba, 1925, óleo sobre tela - 177 x 154 cm, coleção Jean e Genevive Boghici, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://www.dicavalcanti.com.br/samba45.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

meio da literatura e da música popular, ou seja, “o tipo social mulata transformado em tipo literário e artístico”. É o que se observa na literatura da época, adverte Campos (2007, p. 2):

[...] estereótipos literários como os da donzela casadoura branca, da mulata sensual e fogaosa, da negra abnegada, submissa, máquina de trabalhar, corresponderam, respectivamente, à procriação, à questão patrimonial, familiar e sucessória e à exploração da mão-de-obra, numa sociedade patriarcal, sexista e racista e na qual a literatura frequentemente reforçou os lugares sociais assinalados ao gênero feminino e às chamadas raças.

Nota-se que, no campo literário, a mulher aparece na temporalidade do discurso, não de maneira uniforme, mas nas diferentes representações provenientes do olhar de quem as lê e das condições de possibilidades históricas e sociais, produzindo efeitos para pensar o corpo feminino em suas formas e na mulher como sujeito social. A arte, como saber, impregnado de normativas (mas também de liberdade), faz emergir um discurso de uma ideia de nacionalidade que se calca na miscigenação. Conforme destaca Paiva (2011, p. 106),

[...] a música popular da época, a culinária, a indumentária, a sensualidade do viver, a estética corporal, todas muito mescladas, já se encontravam impregnadas de nacionalismos de identidades populares, evocadas por vários grupos. No início do século XX, o elogio à mestiçagem ou, pelo menos, de certa civilização com tal peculiaridade, já aparecia nos escritos de importantes pensadores latino-americanos, no Brasil, em Cuba, no México e em outras partes.

Paiva (2011) ainda comenta que a influência da cultura americana no Brasil e no mundo foi marcante nos séculos XVI e XVII e que a civilização mestiça brasileira se configurava como modelo de sociedade. O autor afirma que “nessa altura, a mulata já era tal e até hoje não perdeu o rebolado” (PAIVA, 2011, p. 106). O corpo da mulher brasileira carioca é um corpo em movimento, objetivado como aquele que é feito para dançar. Se, na arte pictórica, vemos esse corpo em movimento e a literatura nos convida a imaginar o corpo feminino dançante, na música e na dança, especialmente em músicas do teatro de revista, emerge um corpo de mulher repleto de gestualidades que são lidas do lugar de quem as percebe, como mulheres dotadas de sensualidade e malícia.

Até aqui, o corpo das mulheres é objetivado na medicina, na arte e no campo dos exercícios físicos, produzindo enunciados que vão constituir um dizer sobre esse corpo, marcado por um contexto histórico e social vigente. A música e a dança também se deflagraram como saberes que evocam o corpo feminino, mas que serão destacados por sofrerem importante influência da personagem protagonista desse estudo. Chiquinha Gonzaga compôs muitos sambas, choros e polcas<sup>44</sup>, mas não se furtou em trazer a mulher como personalidade singular. Suas canções constituíram um acontecimento no tocante à gestualidade dançante, lançando moda em uma época desprovida de recursos tecnológicos.

Ao refletir sobre as condições de possibilidades que constituíram Chiquinha Gonzaga como personalidade singular é possível compreender o enfrentamento que essa compositora viveu e suas limitações. Ao ser estabelecido um recorte temporal, do final do século XIX ao início do século XX, encontramos como instâncias de delimitação a medicina e a arte ditando normatizações acerca da conduta, do trabalho e da participação feminina na sociedade carioca. A cidade do Rio de Janeiro-RJ foi eleita por ser esse o lugar em que a musicista aparece e atua como ativista de causas sociais, tendo como materialidade discursiva suas canções, coladas à sua posição de sujeito e à sua história de vida.

### **2.3 A música e a dança em Chiquinha Gonzaga**

O *status* de manifestação artística brasileira, resultante dos esforços de Chiquinha Gonzaga em manter a cultura advinda dos negros, traz a música e a dança como sua principal contribuição à sociedade artística, em especial, aos autores de teatro e música por meio da fundação da Sociedade Brasileira de Autores de Teatro – SBAT. Como primeira mulher a compor, interpretar e reger a música no Brasil, essa personalidade representa resistência, ou seja, a luta cotidiana das mulheres por visibilidade e equidade de direitos, deixando como legado a possibilidade de inserção da mulher no campo artístico brasileiro em

---

<sup>44</sup> Os gêneros musicais atribuídos à Chiquinha Gonzaga serão abordados na subseção 3.1. “As obras de Chiquinha Gonzaga como materialidade discursiva”.

funções de direção e tarefa que, até sua aparição, eram restritas exclusivamente ao homem.



**Figura 3** – Chiquinha Gonzaga aos 85 anos de idade  
Fonte: Periódico *O Malho* (1935)

Conhecida como a “primeira regente mulher que já tivemos” (ANDRADE, 1976, p. 329), Chiquinha Gonzaga enfrentou dificuldades para obter o controle de sua vida. Depois de ter vivido por pouco tempo maritalmente, informa Andrade (1976), ela se revoltou e fugiu com o primeiro filho, sofrendo repúdio da família e dos sujeitos que constituíam e integravam instituições, determinando a moral pública, a exemplo da instituição religiosa.

[...] ela pobre, com filhos a criar, uma honestidade a defender sozinha na fatal obrigação de frequentar ambientes de boemias e moralmente flácidos. Foi professora de piano, constituiu um choro para execução de danças em casas de família, em que se fazia acompanhar do filhinho mais velho, tocador de cavaquinho, com 10 anos de idade (ANDRADE, 1976, p. 330).

Contemporâneo de Chiquinha Gonzaga, Mario de Andrade – escritor, musicólogo do início do século XX – voltou sua atenção para a música brasileira, em especial, para as músicas populares. Suas reflexões acerca da vida de Chiquinha levam-nos a perceber o contexto de produção dos seus discursos –

“ambientes de boemia e moralmente flácidos” e “casas de família” – cujas discursividades apontam para o tipo de sociedade em que ela atuava e buscava se afirmar como profissional da música e mulher independente. Para se sustentar, frequentava bares, cafés e confeitarias no período noturno, tempo/espço não apropriado, à época, para as chamadas mulheres “de família”, enunciado utilizado para destacar a família tradicional e heteronormativa, em atendimento às regras sociais vigentes. É nesse contexto sócio-histórico que a figura pública de Chiquinha construiu-se, conforme explica Rocha (2012, p. 4):

Chiquinha Gonzaga passava, então, a dedicar-se profissionalmente à música para sua manutenção econômica e teve que conhecer, de perto, esse “novo” domínio público. Soube, entretanto, driblar as situações mais inusitadas, pois tinha pela frente um grande objetivo, o de se tornar uma grande compositora. D. Francisca, agora Chiquinha Gonzaga, transformara o piano, de mero ornamento, em um meio de trabalho e desce na escala social.

As considerações de Rocha (2012) tornam evidenciada a posição de sujeito de Chiquinha, que transgrediu as normas sociais impostas à mulher daquele período. Diniz (1999, p. 44) contribui com essa reflexão ao falar da educação da mulher naquele período.

[...] tendo papéis claramente definidos no interior daquela estrutura social, era natural que o processo de educação e socialização da mulher fosse encaminhado no sentido do desempenho exclusivo deles. Para o cumprimento dos papéis de dona-de-casa e mãe de família (legalmente constituída) não era necessário muito mais que o conhecimento da leitura, da escrita, do cálculo, do catecismo, da costura e de algumas artes femininas (bordados, etc.). Mais do que isto talvez representasse realmente um perigo para o lar.

Em uma época marcada pelo sistema patriarcal, em que muitas mulheres só saíam às ruas para ir à igreja, a clausura religiosa era utilizada como castigo e ameaça às “moças inquietas” e o “pecado da carne” era encarado, exclusivamente, como patrimônio feminino. É nesse contexto que Chiquinha viveu, enfrentando todo tipo de ameaça e ridicularização pública e contando com um gênero jornalístico denominado “imprensa libertina”. Diniz (1999, p. 145) explica que, assim como algumas prostitutas, a compositora também sofria investidas desse estilo jornalístico, pois ela representava a dança “numa fase em que a música é basicamente música de sala de visitas, e a dança é um grande ornamento da vida



social”. Como lembra o pesquisador, “ninguém conhecia melhor que ela a fórmula do sucesso no gênero de dança de salão” (DINIZ, 1999, p. 145).

Isso se explica, pois Chiquinha Gonzaga passou a circular em um cenário no qual as músicas e danças populares não eram, desde meados da década de 1850, bem vistas pela sociedade dita “civilizada” do Rio de Janeiro, conforme aponta Melo (2014, p. 757):

Na verdade, a prática da dança por populares sempre sofreu restrições, notadamente quando se dava em espaço público. Pelos jornais, é comum encontrarmos indícios dessas tensões, comunicados de repressão ou solicitações de que alguma medida fosse tomada. Havia um claro processo de estabelecimento de um modelo correto de diversão, relacionado a iniciativas de controle da ordem pública, relacionadas a um perfil civilizacional que determinava o que deveria ser aceito ou não.

Nesse processo, que se caracterizava pela construção da nação, as elites precisavam reconhecer-se na dita esfera da civilização e, para isso, faziam dos bailes lugar “[...] de identificação e diferenciação, ocasiões nas quais se minimizavam as tensões internas, celebravam-se alianças e acordos, estabeleciam-se distinções com quem estava fora (e entre quem estava dentro)” (MELO, 2014, p. 757). Logo, emerge a necessidade de saber dançar, mas não as danças populares, e sim os “estilos considerados civilizados”.

Esse contexto, que perdurou por décadas, foi vivido intensamente por Chiquinha Gonzaga. Ela compôs vários estilos musicais próprios para baile e passou a se dedicar às músicas populares, em especial, àquelas apresentadas em lugares públicos, ou cafés cantantes e teatros de revista, este último onde encontrou seu lugar. Andrade (1976, p. 331) explica que a compositora, que se dedicou ao maxixe e à polca, pertence a um tempo em que “a música de dança e das revistas de ano ainda não se degradaram cinicamente, procurando favorecer apenas os instintos e sensualidades mais reles do público urbano”. O corpo das mulheres era destacado por ela, em suas canções, retratando o cotidiano, especialmente das cariocas. As músicas relacionam-se ao casamento, ou à sensualidade, na qual 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), ou até mesmo, em suas resistências.

A compositora transgredia o pensamento hegemônico de que fazer música era coisa de homem, ou seja, uma ação hegemonicamente masculina, uma vez que, desde a primeira tentativa de compor para o teatro, Chiquinha empodera-se<sup>45</sup> de sua condição de compositora ao negar que seu nome fosse escondido em um pseudônimo masculino por realizar um trabalho para a peça “Viagem ao Parnaso”, de Artur Azevedo. Contudo foi somente após a terceira tentativa que a artista compôs a primeira peça com seu próprio nome na autoria, ao lado de Palhares Ribeiro. Isso se deu na opereta *A Corte na Roça*, um enredo sobre costumes do interior do país. Na ocasião dos ensaios, Chiquinha impôs-se perante os atores da peça, conforme conta Diniz (1999, p. 117):

Um deles quis suprimir uma valsa por não saber o que fazer enquanto a cantava e o regente, quando não dormia sobre a partitura, a ensaiava com o andamento que desejava. Era necessário que a compositora sempre vigilante lhe dissesse: ‘Mas fui eu quem escreveu esta música, não o senhor; respeite o meu pensamento!’.

Para empoderar-se como mulher e musicista, Chiquinha Gonzaga enfrenta a interdição, ou seja, vai de encontro ao que era imposto: “não te aproximes, não toques, não consumas, não tenhas prazer, não fales, não apareças; em última instância não existirás, a não ser na sombra e no segredo” (FOUCAULT, 1999a, p. 81). Assim, ao discutir a interdição no campo da sexualidade, Foucault (1985b) chama a atenção para a sociedade patriarcal que impõe “verdades” às mulheres, sujeitando-as à renúncia de si mesmas sob pena de serem suprimidas, condenando-as ao desaparecimento. A existência da mulher, nesse contexto, mantinha-se à custa de sua anulação.

Contudo, a mulher que resiste apresenta outra postura no percurso de lutas no momento em que adquire mais experiência e maturidade ou, nos dizeres de Rocha (2012, p. 10), no momento em que se encontra “exausta de seus próprios envolvimento em episódios transgressores”, com o cuidado de manter em privacidade um relacionamento amoroso com um jovem que apresentava ampla diferença de idade em relação a ela, cedendo às imposições sociais:

---

<sup>45</sup> Apesar de ser um termo contemporâneo, desenvolvido a partir da década de 1960, o empoderamento é utilizado nesse estudo por contemplar ações efetivas de Chiquinha Gonzaga no processo de insubordinação às normas regidas pelo sistema patriarcal de sua época.

[...] pela primeira vez, ela cedia às regras sociais e preferia não tornar pública a sua vida íntima com um rapaz 36 anos mais jovem que ela. Chiquinha, certamente, já sabia do peso da condenação social dessa união. Entretanto, a compositora soube preservar sua privacidade com Joãozinho, com quem viveu até o fim da vida. (ROCHA, 2012, p. 10).

A autora se refere ao seu último companheiro, João Batista, que foi adotado como filho pela artista para que ela não sofresse mais os assédios da sociedade conservadora carioca. Entretanto havia nisso, talvez, uma mescla de cansaço e resguardo, uma vez que os filhos e filhas a procuravam constantemente em busca de ajuda financeira (DINIZ, 1999), nos últimos anos de sua vida, quando já era reconhecida no cenário artístico da época.

A posição de resistência empreendida por Chiquinha Gonzaga no período elegido para esse estudo, como entendemos, foi de denúncia ao preconceito e à repressão de sua época. Ela representa a mulher que rompeu com os papéis que a sociedade lhe reservava, restritos ao casamento, aos filhos e ao anonimato. Ao assumir a própria vida, essa personagem singular anuncia a possibilidade de inserção das mulheres no trabalho, nas manifestações artísticas e na política. Seu maior legado foi a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, hoje nominada Sociedade Brasileira de Autores, uma sociedade de utilidade pública que administra e arrecada direitos autorais de seus associados e associadas ou de autores e autoras representados por obra, segundo a Casa do Autor Brasileiro<sup>46</sup>.

No tempo de Chiquinha, a música e a dança brasileira constituíam manifestações artísticas sob forte influência da cultura europeia, marcada pelas “estilizações locais da música negra” (MAGALDI, 2003, p. 48) que percorria a cidade. O elemento negro que caracterizava a música popular brasileira não era, segundo Magaldi, necessariamente advindo das rodas de batuques afro-brasileiros, mas de adaptações dessa música para o palco e cafés cantantes, no sentido de atrair e agradar a burguesia branca, que possuía gosto musical regido por ditames parisienses. As modinhas são um exemplo de canções que a maestrina compunha no sentido de atender às demandas da elite carioca, por sua aceitação.

Essas modinhas tinham ampla circulação: nas festas e reuniões de âmbito privado ou de elite, nas coleções editadas pelo mercado

---

<sup>46</sup> Site oficial da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT). Disponível em: <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

editorial de então, ou nos espaços públicos como os circos, teatros, *music halls* e casas de *chopp*, esses mais populares, mas abarcando sempre uma grande diversidade de gêneros litero-musicais e um amplo espectro social. “Grande repertório de modinhas”, “O cantor de modinhas”, “Coleção de modinhas” são títulos ou subtítulos que se abrem num leque variado. Trazem como singularidades pertencentes ao seu campo de significados os seguintes substantivos, com que tentam definir diferentes gêneros litero-musicais: modinhas, lundus, recitativos, canções, cançonetas, tangos, habaneras, hinos, barcarolas, serenatas, choros, valsas, romances, dentre outros. Em outras palavras, modinha podia significar qualquer um desses outros substantivos, inclusive, modinha, no sentido de canção que tem por tema o amor romântico (FERLIM, 2006, p. 19).

Diferente disso, temos a polca como uma manifestação que, segundo Rosa (2012), chega ao Rio de Janeiro, na década de 1840, originária da boêmia, conquistando a popularidade carioca, por sua característica saltitante e empolgante. Caracterizada por um ritmo de andamento rápido, a polca tornou-se uma dança apreciada pela aristocracia e logo se espalhou pela cidade como uma febre dançante. A música, explica Tinhorão (1975, p. 59), foi criada na Europa, “por exigência das primeiras gerações urbanas, filhas da Revolução Industrial”. Aqui, no Brasil, serviu, a princípio, à “expansão da classe média”, sujeita à insipidez de contradanças, presas às maneiras contidas da elite. Inaugurada nos salões nobres e salas de visita, a polca “comunicava aos dançarinos uma vivacidade inédita” e reforçara a “intimidade proporcionada pela valsa”, que era uma dança de andamento lento se comparada a essa dança (TINHORÃO, 1975, p. 60).

As danças apresentadas e apreciadas nos palcos do Rio de Janeiro, no segundo reinado, eram as mesmas que faziam sucesso nos teatros de Paris. Além da polca, havia a habanera<sup>47</sup> e o tango<sup>48</sup>. Magaldi (2003, p. 48) conta que essas

---

<sup>47</sup> De acordo com Marcílio (2009, p. 65), “a habanera é uma dança lenta, também em compasso binário 2/4, com ritmos pontuados e sincopados”, com acento no primeiro tempo, sendo oriunda “dos negros de Cuba e do Haiti”. Inicialmente, a habanera “foi exportada para a Espanha, e de lá difundida pela Europa, para depois chegar ao Brasil, após a segunda metade do século XIX, sendo a precursora de diversas danças de salão latino-americanas. No princípio, era apenas uma canção popular urbana dos portos de Havana, para somente depois se tornar música de salão. No Brasil, a habanera não teve a mesma importância para os compositores da música popular que a polca, pois não foi muito utilizada por eles, apesar de sua célula principal estar presente em quase todos os ritmos populares da época”.

<sup>48</sup> No Brasil, o tango passou a ter a denominação “tango brasileiro”. Tinhorão (1975, p. 97) explica que essa dança trata-se da adaptação da habanera. O tango brasileiro foi introduzido no país por meio do teatro musicado europeu. A música, de andamento rápido, “acabaria se fixando numa forma tipicamente instrumental” originada da “fusão de gêneros de música de teatro ligeiro e de danças estrangeiras em processo de abrasileiramento pela ação dos conjuntos populares encarregados de executá-las em festinhas de casas de família e em bailes populares”.

duas últimas só chegaram à capital brasileira “pelo circuito Espanha-Paris-Rio”, refletindo o gosto da burguesia carioca pelas modas musicais e dançantes do contexto parisiense. A autora esclarece que “fora do teatro, estas danças entravam nas salas de visitas da burguesia” por meio do uso do piano, apreciada como música “digna de admiração e respeito” (MAGALDI, 2003, p. 48). A popularização do piano no cenário carioca elevou o consumo de produtos musicais. Nas palavras de Souza (2013, p. 180):

Procurando atender às demandas dos palcos, salões, serestas, orquestras, pianos, violões e vozes, criou-se um ciclo constante de novidades e consagrações, que transformou a canção urbana num fenômeno cultural para cuja divulgação foi essencial a impressão de partituras.

Foi vendendo partituras de suas polcas, de porta em porta, que Chiquinha Gonzaga tornou-se conhecida nas ruas do Rio de Janeiro. Seu primeiro sucesso foi a polca *Atraente*<sup>49</sup>, com andamento rápido e alegre, como a maioria de suas músicas feitas para dançar. O interesse de Chiquinha era compor música agradável, simples, sem ser banal ou boçal. Tal música estimulava os corpos à dança, executada por casais, com característica saltitante, realizada nas pontas dos pés, proporcionando vivacidade e diversão (ANDRADE, 1976, p. 331).

Com a aceitação da polca pela sociedade carioca, esclarece Rosa (2012), o lundu<sup>50</sup> – dança da cultura afro-brasileira – torna-se conhecido por meio do gênero híbrido originário de sua mescla com a polca, transformando-se em “polca-lundu”, adentrando os ambientes mais refinados do império brasileiro. Essa mistura de ritmos agradava aos ouvidos de Chiquinha, que passou a estudar a música dos negros, vislumbrando esse hibridismo musical a embalar as danças nas noites cariocas, por meio do maxixe, ritmo que surgiu no Brasil, entre as décadas de 1870 e 1880. A esse respeito, Andrade (1976, p. 85) afirma:

---

<sup>49</sup> ATRAENTE (1877). Polca (para piano). Rio de Janeiro, Narciso, A. Napoleão e Miguéz, 1881, n.º 2180. Disponível em: <[www.chiquinhagonzaga.com/acervo](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo)>. Acesso em: 12 jun. 2016.

<sup>50</sup> Segundo Marcílio (2009, p. 61): “O lundu é caracterizado como uma dança angolana de roda e umbigada e acompanhada por atabaques, trazida pelos escravos na segunda metade do século XVIII. [...] Mais tarde, o lundu foi introduzido nos salões das cortes do Brasil e Portugal, assumindo a forma de canção, acompanhado ao piano, muito semelhante à modinha, e tem estado associado a esta desde os primórdios da historiografia da música brasileira”.

[...] da fusão de elementos rítmicos, melódicos, díspares, europeus, africanos, cubanos e outros já brasileiros, é que surgiu o nosso maxixe, que de primeiro foi chamado de tango. Substituída pela palavra 'maxixe', que provavelmente na década de 1870 a 1880, 'tango' atualmente designa só a dança platina. Mas no século XIX valeu tanto aqui como em Montevideu e Buenos Aires.

Na segunda metade do século XIX, as músicas possuíam característica predominantemente instrumental, sob influência da cultura europeia apropriada pela sociedade burguesa carioca que instrumentalizava suas músicas para torná-las similares às músicas parisienses, que eram vendidas como partituras impressas em armazéns de música, um negócio, que no Brasil, explica Souza (2013), era movido por algumas mulheres que se tornaram conhecidas nesse ramo de edições musicais, em substituição ao pai ou ao marido por motivo de falecimento. Um exemplo citado por Souza (2013, p. 183) é Emília Carolina Canongia, que veio de Portugal com seu marido, também músico, “a qual publicou obras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth”.

Nos últimos anos do século XIX e no início do século XX, as músicas que compunham os teatros de revista ganharam melodia cantada, muitas sob autoria de Chiquinha Gonzaga. O maxixe foi uma dança que predominou nos teatros musicados pela compositora, além dos bailes e festividades de rua. Efegê (2009, p. 15) comenta que “[...] a dança, na sua coreografia dasabusada, escandalisante, com seus requebros e reboleios lascivos, quase acrobáticos, já alvoroçava os salões, enfim, de nenhuma exigência moralista ou nos quais o ‘maior respeito’ era facultativo”. Ou seja, era uma dança considerada lasciva e indecente para a época, mas agradava àqueles e àquelas que, por diversão, a procuravam, mesmo que hesitantes. É o que se percebe na afirmação de Efegê (2009, p. 18):

Dominando uma longa época, atentando contra os foros de moralidade, cuja defesa se fazia usando todos os recursos, quer os de caráter legal ou não, o maxixe enfrentou tudo e todos. Permaneceu triunfante e avançou, rebolante, contorcendo-se lubricamente nos salões e ribaltas, até fins das três primeiras décadas deste século.

Tratado como indecente e imoral, era no teatro de revista ou nos bailes de clubes carnavalescos que o maxixe empolgava associados e frequentadores, os

quais encontravam liberdade de expressão, sobretudo por meio de reboleios, como explica Efegê (2009). Era nessa dança buliçosa e empolgante que Chiquinha Gonzaga atuava soberana, ditando não só o ritmo musical, mas também as coreografias. Ela indicava aos dançarinos e às dançarinas da peça os movimentos que melhor caracterizariam suas canções. Para Diniz (1999), ninguém levava vantagem em relação à artista, pois o maxixe recebia especial atenção de Chiquinha, que não se furtava em “abrasileirar” tudo o que encontrava, conquistando cada vez mais público e gerando rupturas no tocante à apropriação da música e da dança na sociedade da capital brasileira. Mesmo sendo alvo de preconceito, a maestrina, com seus “jeitos, seus trejeitos, sua empáfia e coragem” não permitiu que a sua música fosse silenciada.

A natureza mestiça, o corpo mulato e os gingados de alguém que possui raízes nas classes populares, somados à educação aristocrática que recebera, foram fundamentais para que a musicista e compositora pudesse atender aos apelos de uma sociedade que já não mais respondia às melodias de uma corte em falência. As suas composições são retratos de uma cidade que, mesmo contrariando a sua geografia e tendo sido construída à custa das dores de um povo escravizado, ainda assim, se fez maravilhosa; são poéticas de um povo que se inaugurava, se personificava, e se fortalecia em meio ao grande mosaico que definia a cena da *Belle Époque* carioca, dando um basta às vozes que proclamavam o estrangeirismo. Os desenhos musicais de suas composições são o som, o alarido, o suspiro, o clamor, a cor, o aroma, o silêncio dos versos e reversos de uma sociedade em transformação (DONATO, 2008, p. 6).

As músicas e danças do tempo de Chiquinha adquiriam cada vez mais caráter popular e nacionalista, embora os compositores, à época, não a valorizassem, considerando-a uma compositora popularesca<sup>51</sup> (GOMES, 2015). Seu envolvimento com o compositor “Carlos Gomes” amenizou o desprezo da classe artística que frequentava o Conservatório de Música (DINIZ, 1999). Entretanto esse desprezo durou por muito tempo, percorrendo o século XX, haja vista que, “[...] no território altamente masculinizado que é o campo dos estudos

---

<sup>51</sup> A distinção entre popular e popularesco pode ser observada nos estudos de Andrade (1976) acerca da música brasileira. Em sua obra, especialmente a estudada aqui, *Música, doce música*, o autor apresenta uma diferença entre a composição musical popular e popularesca. Segundo seus pressupostos, a música popular é a música de caráter regional, folclórica, mantida sob os laços da tradição; já o popularesco é o que está sujeito à intervenção da moda, um tipo de canção denominada pelo autor de “submúsica” (ANDRADE (1976, p. 280), “[...] desprovida de qualquer validade propriamente apelidada de folclórica”, ou seja, que imita o popular, entendido pelo autor como folclórico, mas que se subverte pela ação de interesses comerciais.

musicais, onde por sinal, os estudos de gênero possuem baixíssima representatividade, há subvalorização da arte de Chiquinha Gonzaga” (GOMES, 2015, p. 3).

A música, nessas condições de possibilidade, pode ser entendida por meio do aparato analítico foucaultiano como lugar de confissão, lugar onde artistas podiam dizer, expressar sentimentos, exercer poder de enunciação, funcionando como um dispositivo de poder. Foucault (1999, p. 59) explica que

[...] a confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros.

Do mesmo modo, temos as produções musicais e, conseqüentemente, as danças que fazem os gestos aparecerem como enunciação. É importante destacar que a gestualidade dançante, construída sob influência das músicas de Chiquinha Gonzaga, ressignificou a festa, o baile, o espetáculo e as composições artísticas, sejam musicais ou coreográficas que a precederam. Chiquinha Gonzaga, aqui entendida na perspectiva da AD foucaultiana como acontecimento discursivo que nos permite olhar para a música e para a dança na contemporaneidade – não como algo dado, mas constitutivo de uma cultura que se faz pela necessidade humana de manifestar desejos, contestações e angústias –, brinca com o culto e com o inculto, com a erudição e com o popularesco, numa dimensão ético-estética que não se contenta com o dado e o imposto, mas que se reveste do novo a cada interdição do patriarcado. A partir dessas leituras, cabe agora pensar como o corpo das mulheres aparece nas composições de Chiquinha Gonzaga, a partir dos enunciados presentes nas obras analisadas sob o aporte das orientações metodológicas foucaultianas.



### 3 AS MULHERES DISCURSIVISADAS EM CHIQUINHA GONZAGA

Menina faceira  
Requebra ligeira  
Seu corpo na dança  
Seu corpo na dança

Menina Faceira (GONZAGA, 1885, s/p)

Reflexões acerca da emergência do corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga possibilitam pensar esse sujeito e suas práticas na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX. Os enunciados que insurgem das canções da maestrina, eleitas para essa pesquisa, são constituídos em sua “raridade” (FOUCAULT, 2008, p. 134), ou seja, são enunciados efetivamente ditos, e ditos a partir de diversas posições de sujeito. Tais posições que se constroem no discurso – como lugar estabelecido por meio de dispositivos que provocam determinadas práticas à medida que interdita outras – são pensadas com base nas orientações foucaultianas e na ferramenta metodológica chamada de trajeto temático (CHARAUDEAU; MAINGUENAU, 2008; GUILHAUMOU; MALDIDIER, 1997).

As estratégias empregadas para a construção de uma série enunciativa (em que o corpo das mulheres aparece) passam a ser desenvolvidas nesta seção. As obras eleitas são contextualizadas e as sequências enunciativas que retratam o corpo das mulheres são deflagradas a partir da leitura e análise das composições, com orientação de conceitos foucaultianos. O intuito é descrever as objetivações do corpo das mulheres, bem como os discursos que produziram “verdades” de uma dada época e que podem ser pensados a partir das regularidades existentes. O campo associado compõe a compreensão do enunciado e suas relações com outros enunciados, entendidos como as “verdades” de hoje.

O método eleito para a pesquisa, de orientação histórica e arqueogenalógica foucaultiana, pauta-se na ideia de multiplicidade de interpretações admissíveis acerca dos acontecimentos históricos, de descontinuidade. Nas palavras de Lamas e Silva (2010, 115), constitui-se “[...] como forma de pensar o contemporâneo no jogo incessante do devir trágico e como maneira de evocar as arbitrariedades e escolhas escondidas atrás das ‘verdades’

e dos 'conceitos'". Ou seja, por meio do uso de regimes e registros de tempo e dos conceitos operacionais foucaultianos é possível pensar o corpo das mulheres e suas práticas, possibilitando a percepção de como um pensamento sobre a mulher é entendido em sua relação com a verdade elaborada em culturas distanciadas por suas diferenças no tempo.

Como maneira de entender o corpo das mulheres hoje, buscamos perscrutar as possibilidades existentes para a nossa realidade a partir de conhecimentos historicamente construídos. Nisso, Foucault também tem muito a ensinar, visto que, por meio de seu modo de fazer pesquisa histórica, podemos repensar a objetivação do corpo das mulheres que trabalham, que namoram, que casam, que dançam, na tentativa de decifrar as verdades impostas a esse fazer artístico, corporal, expressivo e dançante. Para tanto, descrevemos o campo enunciativo do repertório musical de Chiquinha Gonzaga, entre as décadas de 1880 a 1930, elencando as obras em que emergem o discurso acerca do corpo das mulheres, contextualizando-as e caracterizando os pares textuais que compuseram com Chiquinha, além de identificar os enunciados que objetivaram o corpo feminino e a dança em suas canções. Por fim, buscaremos nos conceitos foucaultianos relações para refletir esse corpo na contemporaneidade.

### **3.1 As obras de Chiquinha Gonzaga como materialidade discursiva**

Ao partimos do entendimento de que a materialidade discursiva analisada constitui o conjunto de enunciados produzidos por sujeitos em diversas posições ocupadas na sociedade carioca, vemos como importante, para esse momento, a contextualização da série enunciativa dessa pesquisa, descrevendo-a, trazendo os compositores que estiveram ao lado de Chiquinha Gonzaga durante sua produção musical e textual. A intenção é identificar os sujeitos do discurso e a posição de Chiquinha Gonzaga no espaço complementar de onde ela fala, atrelados às condições de possibilidades que a constituíram como compositora e musicista. Dessa forma, para investigar como o corpo das mulheres se constitui-se como objeto próprio dos enunciados presentes nas obras de Chiquinha e seus pares

textuais, apresentamos como orientação o trânsito pelas composições que são nossa superfície enunciativa.

No acervo público de Chiquinha Gonzaga, disponível no site oficial da compositora, são encontradas, até o período de produção dessa pesquisa, 437 canções, escritas entre as décadas de 1870 e 1930. Ao lado dela, muitos compositores, entre os quais musicistas brasileiros, “não se prendiam totalmente às produções alienígenas e tentavam tornar bem mais divulgados ritmos que expressassem o característico de nossa gente” (EFEGÊ, 2009, p. 26). Ou seja, não só Chiquinha, mas também seus parceiros de composição buscavam a identidade nacional da música, notadamente como discurso.

A construção da ideia de identidade nacional, como lembra Hall (2006, p. 50), dá-se como um “sistema de representação” que se torna “característica-chave da industrialização e dispositivo da modernidade”. Essa cultura acaba por produzir “[...] sentidos sobre ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar” (p. 51) e que constroem processos identitários que influenciam e organizam ações e concepções que temos de nós mesmos. Daí que, pensar a música atrelada à ideia de algo representativo da cultura nacional, é construir estratégias de fortalecê-la. Como aponta Boff (2008, p. 2), “[...] o sentimento nacionalista, as influências boêmias, a sociedade e a política” auxiliaram no desenvolvimento das produções musicais de Chiquinha Gonzaga. Tais elementos, de modo particular e para além do verdadeiro de sua época, trabalharam e remodelaram alguns conceitos, estabelecendo pensamentos e bulindo com o sentimento social do povo. Assim, essa nova maneira de fazer música vai penetrando nos espaços públicos e privados da cidade do Rio de Janeiro, proveniente da mescla entre as síncopas<sup>52</sup> europeias e os batuques africanos, provocando novas sonoridades que geraram outras gestualidades dançantes.

---

<sup>52</sup> O termo síncopa ou síncope é caracterizado pela “indicadora de uma noção criada por teóricos da música erudita ocidental, na qual alude à ideia de ruptura do discurso musical, servindo, efetivamente, como um desvio na ordem, provocado pelo deslocamento dos acentos” e que é definido no I Congresso Nacional do Samba, em 1962, como o elemento que caracteriza o samba, passando a ideia de “molejo” ou “requebro” (ROSA, 2012, p. 80).

Segundo Ary Vasconcelos<sup>53</sup>, que escreve a apresentação do livro de Mariza Lira<sup>54</sup> intitulado *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, Chiquinha teria composto 77 peças de teatro e mais de 2000 canções avulsas. Entretanto, desse acervo, que conta também com obras elencadas pelo último companheiro de Chiquinha – João Batista Fernandes Lages<sup>55</sup> – com quem ela viveu até sua morte, encontram-se à disposição mais de 300 canções<sup>56</sup>, tratadas e digitalizadas por meio do projeto “Acervo Digital Chiquinha Gonzaga”, coordenado pelos pianistas Alexandre Dias e Wandrei Braga.

Para esta análise, foi realizada a leitura de todas as obras disponíveis no acervo digital (mais de 300), buscando canções que enunciassem o corpo das mulheres, seja por meio do uso do gênero feminino nas palavras, a exemplo de “menina”, “mulata”, “ela”, “sinhá”, “baronesa”, “esposa”, seja nos enunciados que destacassem a mulher em suas práticas ou, ainda, a partir das partes de seu corpo, de seus movimentos, comportamentos, afetos ou atividades cotidianas e laborais. A partir dessa leitura foram encontradas 33 canções, sendo que 18 delas integravam peças de teatro, (óperas, operetas ou revistas) e 15 eram canções avulsas, produzidas entre as décadas de 1880 e 1920 por Chiquinha Gonzaga e seus parceiros de autoria. Dessas 17 canções, apenas três não possuem registro de data, mas foram incluídas na série enunciativa por apresentarem enunciados acerca da mulher e/ou de seu corpo.

---

<sup>53</sup> Ary Vasconcelos (1926 – 2003) foi chefe da Musicoteca do Museu da Imagem e do Som, idealizador do Conselho Superior de Música Popular Brasileira e assessor da Direção. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, após a fusão com o Estado da Guanabara, em 1975. No ano seguinte, assumiu o cargo de assessor do Instituto Nacional de Música, órgão vinculado à Fundação Nacional das Artes (Funarte).

<sup>54</sup> LIRA, M. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>55</sup> Músico amador, nascido em Portugal e que veio ao Brasil ainda jovem, instalando-se definitivamente na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu como companheiro de Chiquinha Gonzaga. As biografias de Diniz (1999) e Lira (1978) acerca da maestrina mencionam João por seu pseudônimo “Joãozinho” ou pelo nome “João Batista Gonzaga”, pois foi registrado por Chiquinha como filho, no ano de 1937, ano de falecimento da compositora. Entretanto, a relação entre os dois foi pouco explorada/ em virtude da escassez de relatos, uma vez que, segundo Diniz, 1999, p. 151), ninguém ousava questionar ou desvendar sua vida privada. A autora afirma que, quando se conheceram, em 1889, ele tinha 16 anos de idade e ela 52 anos.

<sup>56</sup> Segundo o acervo digital da compositora, “Alexandre e Wandrei garimparam partituras em diversas fontes, incluindo acervos de bibliotecas, pesquisadores, colecionadores e, em 2010, em parceria com o Instituto Moreira Salles, completaram as estimativas, um salto considerável, de aproximadamente 12 músicas que estavam disponíveis comercialmente, para mais de 300 partituras de Chiquinha Gonzaga, que estão disponíveis gratuitamente (com exceção das músicas que compõem a integra das peças teatrais)”. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?page\\_id=2](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?page_id=2)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

Para esse momento, realizaremos a descrição de cada uma das 33 obras, a fim de trazer suas principais características, quais sejam: a) o título das canções; b) o ano de sua composição; c) sua procedência (composta para o teatro ou como canção avulsa); d) parceria na composição; e) gênero, características melódicas e dançantes; f) além de fatos ou matérias jornalísticas relacionadas à obra. O Quadro 1 afirma-se como síntese da série enunciativa, sendo organizado por meio do critério de autoria. Primeiro, aparecem as canções compostas apenas por Chiquinha e, posteriormente, as elencadas em ordem alfabética a partir do autor com quem a compositora estabeleceu parceria:

<b>CANÇÕES</b>	<b>AUTORIA</b>	<b>ANO</b>	<b>PROCEDÊNCIA</b>
<i>Menina Faceira</i>	Chiquinha Gonzaga	1885	Peça: <i>A filha do Guedes</i>
<i>Os namorados da lua</i>	Chiquinha Gonzaga	1900	Avulsa
<i>Feijoada do Brasil</i>	Chiquinha Gonzaga	1909	Avulsa
<i>O cozinheiro</i>	Chiquinha Gonzaga	18--?	Avulsa
<i>A noiva</i>	Chiquinha Gonzaga	S/D	Avulsa
<i>Santa</i>	Chiquinha Gonzaga e Alberto de Oliveira	1903	Avulsa
<i>Teus Olhares</i>	Chiquinha Gonzaga e Avelino de Andrade	1914	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>
<i>Maestro e Rita</i>	Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt	1913	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>
<i>Dueto Rita e Barradas</i>	Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt	1913	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>
<i>Dueto Escandanhas e Zeferina</i>	Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt	1913	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>
<i>Modinha quelemente</i>	Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt	1913	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>
<i>Quarteto Guarda, Barradas, Escandanhas e Maestro</i>	Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt	1913	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>
<i>Terceto Zeferina, Guarda e Escandanhas</i>	Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt	1913	Burleta em três atos: <i>Depois do Forrobodó</i>

<i>Eis a sedutora</i>	Chiquinha Gonzaga e Eduardo Vitorino	1895	Revista em três atos: <i>O Burro de carga</i>
<i>A morena</i>	Chiquinha Gonzaga e Ernesto de Souza	1901	Avulsa
<i>Roda ioiô</i>	Chiquinha Gonzaga e Ernesto de Souza	1900	Avulsa
<i>Desejos</i>	Chiquinha Gonzaga e Esculápio (pseudônimo Eduardo Fernandes)	1899	Avulsa
<i>Lição de Maxixe</i>	Chiquinha Gonzaga e Frederico Cardoso de Menezes	1912	Opereta em três atos: <i>Colégio de senhoritas</i>
<i>O namoro</i>	Chiquinha Gonzaga e Frederico de Jesus	1904	Revista fantástica em três atos, 14 quadros e duas apoteoses: <i>Nu e cru</i> , de Antonio Quintiliano
<i>Morena</i>	Chiquinha Gonzaga e Guerra Junqueiro	1901	Avulsa
<i>O mar</i>	Chiquinha Gonzaga e Holanda cunha	1926	Avulsa
<i>A brasileira</i>	Chiquinha Gonzaga e J Senna	1901	Avulsa
<i>Si fuera verdad!</i>	Chiquinha Gonzaga e Luiz Murat	1885	Peça: <i>A filha do Guedes</i>
<i>Gaúcho: o Corta-Jaca (letra II)</i>	Chiquinha Gonzaga e Machado Careca	1895	Opereta em três atos: <i>Zizinha Maxixe</i>
<i>Cá por Cousas!</i>	Chiquinha Gonzaga e Oscar Pederneira Filho	1904	Avulsa
<i>Rondelini-Rondelinão</i>	Chiquinha Gonzaga e Oscar Pederneira Filho	1886	Avulsa
<i>Desgarrada</i>	Chiquinha Gonzaga e Osório Duque Estrada	1911	Opereta de costumes: <i>Manobras do amor</i>
<i>A mulatinha</i>	Chiquinha Gonzaga e Patrocínio Filho	1901	Avulsa
<i>Machuca</i>	Chiquinha Gonzaga e Patrocínio Filho	1900	Avulsa
<i>Gaúcho: o Corta-Jaca (letra I)</i>	Chiquinha Gonzaga e Tito Martins e Bandeira de Gouvêa	1895	Opereta em três atos: <i>Zizinha Maxixe</i>

<i>Canção sertaneja da</i>	Chiquinha Gonzaga e Viriato Corrêa	1915	Burleta de costumes nacionais: <i>A Sertaneja</i>
<i>Desafio</i>	Chiquinha Gonzaga e Viriato Corrêa	1915	Burleta de costumes nacionais: <i>A Sertaneja</i>
<i>Eu vou</i>	Chiquinha Gonzaga e Viriato Corrêa	1915	Burleta de costumes nacionais: <i>A Sertaneja</i>

**Quadro 1** – Síntese da série enunciativa

Fonte: Elaborado pela pesquisadora a partir de informações disponibilizadas no site oficial de Chiquinha Gonzaga.

Para fins didáticos e de organização textual, respeitando-se a ordem cronológica, a caracterização das obras anteriormente elencadas será iniciada pelas canções que Chiquinha produziu sem parceria. Posteriormente, dedicamo-nos às músicas compostas para o teatro e, na sequência, às canções avulsas, destacando que o trato dessa materialidade em ordem cronológica se dá apenas para fins didáticos. Posteriormente, a análise das canções obedecerá orientações do aparato metodológico foucaultiano, na descontinuidade dos micro acontecimentos.

A primeira canção de Chiquinha Gonzaga foi composta em 1885, intitulada *Menina faceira*, a qual foi posteriormente incorporada à opereta *A corte na roça*, de Palhares Ribeiro. Essa canção passou a ser representada no Teatro Príncipe Imperial, em janeiro de 1885 e, em maio do mesmo ano, publicada como tango e apresentada na comédia *A filha do Guedes*, de Augusto de Castro. A música foi muito elogiada pela crítica da época, em detrimento da peça, considerada um fiasco<sup>57</sup>. Segundo Diniz (2011), essa música teve ampla divulgação, fazendo parte do repertório de outras peças de teatro no Brasil e na Europa, sendo gravada, em 1905, por Geraldo Magalhães<sup>58</sup>, em formato de disco. Trata-se de um tango brasileiro, de canto e piano, cuja dança é caracterizada pelo maxixe.

<sup>57</sup> De autoria de Augusto de Castro (1833-1906), essa peça estreou em 23 de maio de 1885, no Teatro Recreio Dramático, com nove músicas originais de Chiquinha Gonzaga (DINIZ, 2011) e foi criticada na Revista “A semana”, de 30 de maio de 1885, pela má interpretação de atores e atrizes e seu compositor, comparando-a a um “angu indigesto e enfartante”, com “tantos defeitos que levaríamos o resto do ano para enumerá-los”, salvando-se apenas as músicas de Chiquinha Gonzaga que “realmente eram bonitas” e “destinadas à popularidade” (A SEMANA, 1885, p. 7).

<sup>58</sup> Cançonetista patricio que, em fins do século XIX, exibia-se nos vários cafés-cantantes existentes no Rio de Janeiro (EFEGÊ, 2009).

Pelo fato do maxixe surgir primeiro como música e estar associado a pessoas de “origem negra, pobre, muitos deles chorões<sup>59</sup>” (ROSA, 2012, p. 123), causava “implicância e ojeriza” em pianeiros<sup>60</sup>, como Ernesto Nazareth<sup>61</sup>, que “atraía, com seu som, os ouvidos da elite” carioca. Por essa razão, Nazareth chamou sua música de tango brasileiro, no intuito de diferenciá-la do maxixe. Contudo seu gosto musical, afirma Rosa (2012, p. 124), diferenciava-se muito do gosto musical de Chiquinha Gonzaga, pois ele sonhava em ser concertista, o que o levava a compor canções cujo acabamento dificultava o acesso a músicos de “pouca formação pianística e musical”.

Rosa (2012) ainda explica que Ernesto Nazareth considerava seus tangos brasileiros músicas para ouvir e não para dançar, mas foi sob essa nomenclatura que o maxixe, como música e dança, foi reconhecido pelos sujeitos que constituíam a elite da capital do Brasil, assim como Chiquinha Gonzaga fora reconhecida como uma das precursoras desse ritmo originário do hibridismo de habanera, da polca e do lundu. Como destaca a pesquisadora, o maxixe tratou de apimentar as canções, com andamento mais rápido que o do tango brasileiro, tornando-se um ritmo bastante dançante.

[...] a diferença mais decisiva entre maxixe e tango brasileiro se refere aos espaços socioculturais em que aconteciam suas respectivas performances. Como Nazareth era intransigente quanto ao fato de sua música ser ouvida e não dançada – é bom lembrar que maxixe era música para ser dançada –, ele propositalmente tocava os seus tangos em andamento bem mais lento do que aquele que outros pianeiros imprimiam aos maxixe (ROSA, 2012, p. 125).

Essa compreensão é desenvolvida também por Tinhorão (1975) ao afirmar ser o tango brasileiro “uma variante mais bem cuidada do maxixe” que, elaborado por Ernesto Nazareth, ganharia um “caráter de virtuosismo instrumental”, tornando-se música para ouvir e não para dançar ou cantar. Segundo o autor, o tango

---

<sup>59</sup> O termo “Chorões” é o apelido dado aos músicos amadores da segunda metade do século XIX que, segundo Tinhorão (1975), formavam conjuntos que tinham violões e cavaquinhos como base instrumental, bem como imprimiam um estilo de interpretação às polcas da época.

<sup>60</sup> São tocadores de piano “de pouca teoria musical e muito balanço”, termo usado para distingui-los dos pianistas de escola (TINHORÃO, 2010, p. 137).

<sup>61</sup> Nascido no Rio de Janeiro, em 1863, e falecido, em 1934, Ernesto Nazareth dedicou-se ao caráter instrumental da música popular brasileira (ANDRADE, 1976).



cantado só apareceu na segunda metade da década de 1880, nos quadros de teatro de revista, como os de Chiquinha Gonzaga que, acrescenta Verzoni (2011), diferentemente de Ernesto Nazareth, tocava seus tangos para que as pessoas pudessem dançar e transitava livremente pelos gêneros populares de sua época, sem impedimentos.

Nazareth, explica Verzoni (2011), interessava-se cada vez menos pelas polcas e ritmos dos chorões, aparecendo com frequência no repertório de músicos com formação acadêmica, preferindo dar a sua música característica erudita. Por sua vez, acrescenta Rosa (2012), Chiquinha Gonzaga era desprovida de convencionalismos e se valia não só do piano como instrumento musical, mas também do violão, instrumento considerado popular, da rua, assim como o cavaquinho e o baixo, comumente utilizados nas rodas de choro<sup>62</sup>.

Seguindo sua preferência pelas características populares na música brasileira, Chiquinha compôs as canções *Os namorados da Lua* (1900), *Feijoada do Brasil* (1909) e *O cozinheiro* (S/D). A primeira trata-se de uma serenata, composta em uma “fase de transbordamento da madura compositora, no início do seu relacionamento com o jovem português João Batista Fernandes Lage” (DINIZ, 2011, s/p). Foi cantada, não só nos palcos populares do Rio de Janeiro, mas apresentada também em Lisboa, Portugal. Sua característica romântica representa seu gênero musical em que, afirma Tinhorão (2010), um poema romântico se reveste de versos com melodia apropriada.

A canção *Feijoada do Brasil*, publicada em 1909, foi elaborada por Chiquinha e compõe a produção da revista em três atos *Cá e lá*, apresentada no Teatro Carlos Alberto, na cidade do Porto, Portugal, em novembro de 1908, peça em que a compositora responsabilizou-se pela produção de todas as músicas. Posteriormente, essa canção foi utilizada na peça *Forrobodó*, apresentada no Teatro São José, em 1912 (DINIZ, 2011, s/p). A canção é um convite para dançar o maxixe (mesmo não apresentando andamento rápido). O mesmo ocorre com a cançoneta *O cozinheiro*, que apresenta um diálogo entre o cozinheiro e a patroa,

---

<sup>62</sup> O choro nasce no Brasil como uma forma de tocar e interpretar as polcas na segunda metade do século XIX. Tinhorão (1975, p. 103) assegura que as polcas eram aprendidas de ouvido pelos chorões que as executavam nos cavaquinhos e violões, esse último em tom mais grave, o que acabou estruturando-o “sob o nome genérico de baixarias”. O autor acrescenta que “seriam esses esquemas modulatórios, partindo do bordão para decaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente, os responsáveis pela impressão de melancolia que acabaria conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar”.

com música divertida e andamento mais rápido que a canção, apesar de gêneros musicais diferentes, ambas são próprias para dançar o maxixe. Segundo Diniz (2011, s/p), *O cozinheiro* foi corrigida por Joãozinho, no manuscrito, quanto ao gênero musical, “para cançoneta brasileira, talvez devido à malícia dos versos de duplo sentido, mais comum em cançonetas que em canções”. Esse gênero musical – cançoneta – explica Tinhorão (2010), foi pensado para fazer sucesso apenas durante um período de tempo, com versos que tratavam temáticas da época – um tipo de canção de palco, dos ‘cafés-cantantes’ ou ‘cafés-concerto’, cantiga engraçada e humorística.

É notável que houvesse expressiva participação de Chiquinha Gonzaga na composição musical dos teatros de revista – espécie de teatro musical que, durante a primeira metade do século XX, assegura Rubim (2010, p. 43), “tinha como função primordial a difusão de modos e costumes, um retrato sociológico da época” com peças alegres e textos “irônicos e cheios de duplo sentido”. Muitas retratavam o cenário político, satirizando personalidades e condutas das figuras públicas da política na capital do Brasil. Ainda, em complemento, “[...] um novo equilíbrio se estabelece entre quadros cômicos, crítica política, números musicais e fantasia. A revista começa a utilizar o recurso de grandes nomes que chamam mais público para o teatro” (RUBIM, 2010, p. 43).

A primeira canção da série enunciativa elencada nesse estudo e que foi produzida especialmente para teatro foi *Menina Faceira* (1885), já mencionada e que se trata de um tango “saltitante”, “alegre” e “buliçoso”, conforme divulgado na segunda página do *Jornal Gazeta da tarde*, em 25 de maio de 1885. No mesmo ano, Chiquinha compõe a música *Si fuera verdad!* para a peça *A filha do Guedes*, de Luiz Murat<sup>63</sup>, a qual, posteriormente, foi cantada para homenagear Carlos Gomes, em 1889, a pedido de Chiquinha Gonzaga. A música, tocada em canto e piano, é um convite ao namoro, por sua característica romântica, própria da habanera. O anúncio do *Jornal do Comércio*, de 28 de maio de 1885, mostra o convite à sociedade carioca para a estreia da peça:

---

<sup>63</sup>Luís Morton Barreto Murat (Itaguaí, RJ, 1861; Rio de Janeiro, RJ, 1929) foi jornalista, poeta, filósofo, político e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Sua biografia pode ser conferida no site oficial da Academia Brasileira de Letras, disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/luis-murat>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

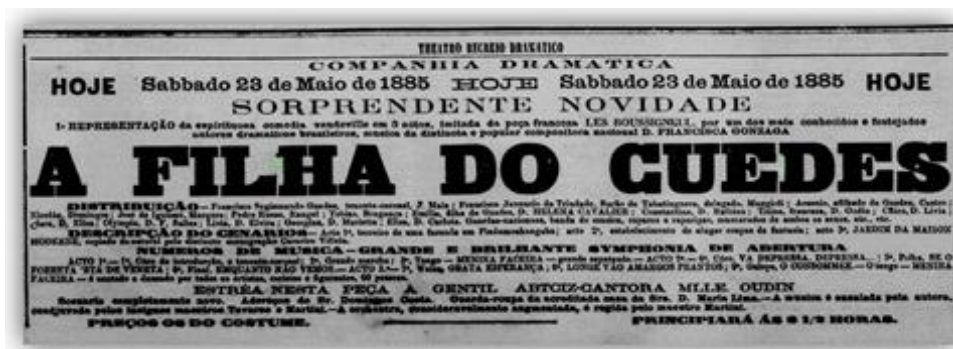


Figura 4 – Divulgação da peça *A filha do Guedes*  
 Fonte: Jornal do Comércio (1885).

Em 1895, Chiquinha Gonzaga compõe o bolero *Eis a Sedutora*, canção que integra o teatro de revista *O burro de carga*, de Eduardo Victorino, um dos encenadores mais atuantes do teatro brasileiro do princípio do século XX. Segundo Viana (2013), Victorino foi também empresário, dramaturgo, tradutor e professor da cadeira ‘Arte de representar’, na Escola Dramática Municipal no Rio de Janeiro. Posteriormente, a canção de Chiquinha foi publicada por Buschmann e Guimarães<sup>64</sup>, em 1896, sendo a única música de Chiquinha na peça, feita para piano e canto (DINIZ, 2011). O gênero musical bolero, composto para a peça, caracteriza-se em Chiquinha Gonzaga como canção romântica, sendo posteriormente conhecido como samba-canção por apresentar um romantismo melódico. Tinhorão (1975) explica que esse tipo de canção foi criado por compositores ligados aos teatros de revista com a finalidade de atender a um público consumidor de produtos culturais.

Considerado um dos mais populares tangos brasileiros de nossa personagem, *Gaúcho: o Corta-Jaca* foi composto, em 1895, segundo Diniz (1999), sob o título original *Gaúcho*, apresentado primeiramente no repertório da opereta burlesca de costumes nacionais *Zizinha Maxixe* que estreou, em agosto daquele ano, no teatro Éden Lavradio, no Rio de Janeiro e no início do século XX, sendo reapresentado na peça *Cá e Lá*, em 1904, quando obteve repercussão nacional e internacional. A música possui texto em duas versões, sendo uma escrita pelos produtores Tito Martins e Bandeira de Gouvêa e, a segunda, pelo ator e produtor de teatros musicados, Machado Careca, sendo essa última a mais conhecida até

<sup>64</sup> Loja de pianos, partituras e afins, bem como oficina de concertos e afinação formada pelos irmãos Eduardo e Francisco Buschmann, e Manuel Antônio Gomes Guimarães, desde 1873 (MARCONDES, 1998).

hoje. O título original *Gaúcho* foi apelidado a partir de um passo de maxixe – “corta jaca” – que ganhou popularidade como dança e passou a sofrer interdições pelos “reboleios” e “voluptuosas contorções coreográficas” (EFEGÊ, 2009, p. 55-60). No início do século XX, essa música e dança teria sido excomungada, conforme evidenciado em jornais da época, a exemplo da matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 24 de fevereiro de 1914, em que uma coluna escrita com o tema da composição dos carros carnavalescos do clube ‘Os democráticos’ descreve a cena que caracteriza o “carro de crítica” sob o título ‘A excomunhão do maxixe’. Nessa descrição, dois pares “dançam, voluptuosamente, a dança brasileira, que fez curvar-se a Europa ante o Brasil”. Como consequência, um príncipe da igreja, vestido com um arco verde sobre a cabeça, lança a “excomunhão maior dos pecadores coreográficos”, enquanto se repetem os seguintes versos:

Bem pode ser que eu me espiche/ Porém, tudo crer me faz,/Meus irmãos, que o tal maxixe/É obra do satanás./Meu rapé fungo e resmungo/Que aquilo é obra do diacho/Solenemente o excomungo/E para o inferno o desfacho/Eu bem sei que a carne é fraca,/Porém condeno-o sem dó/Seja mesmo o ‘corta jaca’/Ou o passo do ‘Jocotó’./Pois meus irmãos religiosos,/É necessário saberdes,/Que esses passos tão gostosos/Pra mim e pra vós são ‘gozos’/Que como este arco estão ‘verdes’ (JORNAL DO BRASIL, 1914).

A descrição segue apontando que “[...] acompanha este carro uma charanga de maxixeiros e maxixeiras que encontram o passo do jocotó, do corta jaca, do urubu malandro, do baião cachindo, do seri sem unha e do outro seri”, sendo esses passos característicos do maxixe, como dança. O “arco verde” a que se refere o texto diz respeito ao Cardeal Arco Verde. Efegê (2009, p. 167) explica como ocorreu a excomunhão do maxixe:

Tido e havido como ‘imoral’, ‘atentatório aos bons costumes’, e daí sua proibição nos círculos familiares, além das sanções das autoridades policiais que, em 1883, fecharam e proibiram a abertura de novas agremiações de baixa categoria social onde a dança era praticada com todos os seus arroubos coreográficos, o maxixe acabou provocando, como seria de esperar, a condenação eclesiástica. Em virtude da repressão da Igreja, feita através de recomendações, de avisos aos fiéis, de pastorais e outras medidas proibitivas endereçadas aos que professavam o catolicismo, se solidificou não só a crença, mas a afirmativa de que a dança fora excomungada, e esta afirmativa passou a ser aceita. Apesar da pesquisa que se empreendeu visando a veracidade de tal medida, que na convicção popular existiu e, parece, até hoje ainda é aceita, não se encontrou documentação cabal referendando-a. O termo

excomunhão usado pelo povo numa pronta dedução de que as recomendações proibitivas de prelados, nas suas diversas gradações eclesiásticas, importassem como tal, mesmo sem os rigores inerentes a tão grave punição, fez crer, não só aos leigos, houvesse a dança do maxixe sofrido essa sanção dá igreja.

O *Gaúcho*: o *Corta-Jaca* foi uma canção que, ao receber o nome de um passo de dança, desencadeou um processo de disseminação de músicas feitas para dançar – uma dança “quente e requebrada, lasciva e original” (LIRA, 1978, p. 82), assim como as marchinhas carnavalescas e o próprio samba de carnaval. Por sua vez, Andrade (1976, p. 281) classificou esses gêneros como “submúsica”, ou seja, “carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe”. Tal crítica deu-se para canções que, segundo Andrade, a exemplo do que ocorre na contemporaneidade, eram feitas para dançar e festejar um tempo delimitado, com prazo de validade definido pelo próprio mercado musical. A Figura 5 ilustra o anúncio da peça *Zizinha Maxixe*, publicado na Gazeta de notícias, em 22 de agosto de 1895.



Figura 5 – Divulgação da peça *Zizinha Maxixe*  
 Fonte: Gazeta de notícias (1895).

Chiquinha Gonzaga, contudo, não se preocupou com as interdições que envolviam suas músicas. Compôs modinhas, tangos, maxixes, valsas, polcas, canções e canções, não se limitando a um único gênero musical. Ela frequentou, como afirma Andrade (1976, p. 330), ambientes boêmios e “moralmente flácidos” e

perseguia o desejo de compor música genuinamente brasileira e popular. Ainda, para o teatro, Chiquinha compôs, em 1904, com o compositor e flautista Frederico de Jesus, a canção *O Namoro* para a “*Revista Nu e cru*, do escritor Antonio Quintiliano. Como toda cançoneta, essa música possui característica maliciosa, com enunciado de duplo sentido, feita para atender ao gosto exclusivamente popular, apropriada pela “cultura citadina brasileira” (TINHORÃO, 2010, p. 231).

Para a opereta de costumes *Manobras do amor*, de 1911, Chiquinha compôs a música *Desgarrada* em parceria com o poeta brasileiro e autor do Hino Nacional Brasileiro, Joaquim Ozório Duque Estrada. Tocada no piano, essa música encerrou a opereta por meio da canção número 9, do 3º ato. Apresentada em andamento rápido sob o ritmo *allegro*<sup>65</sup>, o ritmo caracterizou a polca, comunicando vivacidade, euforia e animação (TINHORÃO, 1975).

Também apresentada na série canções brasileiras, *Lição de Maxixe*, de 1912, é produzida por Chiquinha para a opereta *Colégio de senhoritas*, do compositor e pianista Frederico Cardoso de Menezes – filho do Barão de Paranapiacaba e, à época, diretor do Tesouro Nacional<sup>66</sup>. Essa música foi caracterizada em várias notas dos jornais da época, a exemplo do jornal *O Paiz* (de 22 de maio de 1912) como “hilariante opereta” e como “a mais completa vitória do teatro popular”. A música, em *allegro*, é um convite à dança, sendo o carro chefe da peça e merecendo destaque nos anúncios de jornal. Mello, Piedade e Schneider (2010, p. 7), ao estudarem a obra musical completa da peça, afirmam que, em *Colégio de Senhoritas*:

A música possui um caráter predominantemente europeu, embora já se possa observar a presença de ritmos sincopados, característicos do que seria considerada mais tarde a música brasileira. Encontram-se em diversos números musicais danças em voga na época, como a valsa, a polca, a mazurca e o maxixe.

Para a burleta *Depois do Forrobodó*, escrita pelo compositor Carlos Bettencourt<sup>67</sup>, em 1913, Chiquinha Gonzaga produziu cinco canções: *Dueto Maestro e Rita; Dueto Rita e Barradas, Escandanhas, Zeferina e Coro; Modinha*

---

<sup>65</sup> Caracteriza a música com ritmo de andamento rápido, animado (DOURADO, 2004).

<sup>66</sup> A biografia do compositor pode ser encontrada em Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/antonio-frederico-cardoso-de-menezes/biografia>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

<sup>67</sup> O compositor Carlos Bettencourt foi considerado “o substituto indiscutível de Arthur Azevedo”, conforme Abreu (1963, p. 253).

quelemente; *Quarteto Guarda, Barradas, Escandanhas e Maestro e Terceto Zeferina, Guarda e Escandanhas*. Segundo Diniz (2011), Carlos Bettencourt dá prosseguimento à opereta de grande sucesso, intitulada *Forrobodó*, “apresentando os mesmos tipos exóticos e mais alguns, estudados nos famosos bailes do pessoal da lira”, com quatro quadros de caráter popular, conforme descreve o jornal *O Paiz*, de 1º de outubro de 1913:

1º) No salão de barbeiro do ‘seu’ Escandanhas, poeta exímio, cantador de modinhas; 2º) A penetração está difícil, mas o casamento da menina Fina com o Alfredinho põe o porteiro confuso; 3º) Na ‘zona do mastigo’, quem tem bons dentes e barriga grande é rei; 4º) O ‘galinheiro’ ficou maluco, mas não atrapalhou o baile nupcial. Nesse ato, o guarda noturno da zona ‘assassinará’ a poesia de Castro Alves ‘O livro e a América’, como já fez com ‘A caridade e a justiça’, de Guerra Junqueiro. Terminará a peça com a entrada triunfal do cordão ‘Chora na Macumba’, fazendo suas evoluções características.

As canções em ritmo *allegretto* ou *moderatto* são um convite a dançar polcas e maxixes. Em 1914, a canção *Teus Olhares*, com o libretista e poeta Avelino de Andrade, foi incorporada à peça como a ‘modinha de Escandanhas’ (DINIZ, 2011). A modinha, explica Tinhorão (1975, p. 28), “espalhou-se pelas camadas mais humildes”, no final do século XIX e início do século XX, “na voz de boêmios e seresteiros”. Seus versos românticos sofreram adaptações que a levaram a ser melhor visualizada pela classificação de “popular”. Tal ideia é corroborada por Fernandes (1995) ao estudar a peça *Forrobodó*, cujo tema teve continuidade em *Depois do Forrobodó* (BETTENCOURT, 1913).

O tema que permeia *Forrobodó* é a mistura de raças, levada a proporções como: negar que o negro é ladrão, eleger a mulata como a mais gostosa, enfocar o amor mestiço. E uma celebração do resultado que a mistura deu, ou seja, a alegria do povo brasileiro, a sua identidade nacional mista. E a música de Chiquinha Gonzaga vem reforçar este tema, pois, contempla polca, valsa, maxixe, modinha, duetos, coro (FERNANDES, 1995, p. 75).

O interesse pelo tema que envolve a mistura étnica e a vida aparentemente simples é contemplado também em *Canção da sertaneja; Desafio e Eu vou*, músicas compostas em parceria com o jornalista e teatrólogo Viriato Corrêa<sup>68</sup>, no

---

<sup>68</sup> Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho (Pirapemas, 1884 – Rio de Janeiro, 1967) foi um jornalista, contista, romancista, teatrólogo e autor de crônicas históricas e livros infanto-juvenis. Sua biografia pode ser conferida no site oficial da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/viriato-correia/biografia>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

ano de 1915, para a burleta de costumes nacionais *A Sertaneja*. Nessa obra, Chiquinha Gonzaga procura “nos ritmos, canções e modas de viola do nordeste e do interior da região centro-sul novos motivos musicais destinados a atender a atração do seu público de classe média pelo exotismo e pelo pitoresco” (TINHORÃO, 1975, p. 190). É o que demonstra a nota jornalística em *O Paiz*, de 24 de outubro de 1915:

A música da Sertaneja tem merecido os mais justos elogios dos que a escutam. Profissionais mesmo não tem regateado aplausos às últimas composições de Chiquinha Gonzaga, reunidas num feixe e adicionadas às belas trovas, às sentimentais canções, aos encantadores desafios nortistas, que se misturam com o enredo atraente dessa burlesca genuinamente nacional.

Os teatros musicados e as canções eleitas para esse estudo, trazidos até aqui, apontam para uma demanda constitutiva do cenário musical carioca daquele período, em que Chiquinha Gonzaga destacava-se como uma das principais compositoras desse seguimento. A artista transitou pela íntima relação entre música e teatro de revista, sendo esse o principal divulgador das suas composições. Assim, apesar de serem muitas as obras avulsas produzidas por Chiquinha, 10 delas foram compostas junto aos parceiros textuais, destacando-se, nessa pesquisa, por tratarem do corpo das mulheres. Citamos, como exemplo, a obra produzida com Oscar Pederneira Filho, em 1886, intitulada *Rondelini-Rondelinão*, cançoneta cômica, publicada por Manoel Antônio Guimarães (DINIZ, 2011), que Chiquinha Gonzaga dedica ao ator José Machado Pinheiro e Costa, conhecido como Machado Careca, autor de *Zizinha Maxixe*. A canção foi divulgada em anúncio no *Diário de Notícias*, de 03 de fevereiro de 1886, em uma nota sobre a primeira interpretação dessa canção por Machado Careca, destacando a composição “saltitante e travessa” da “maestrina Francisca Gonzaga” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1886, p. 1). Oscar Pederneira Filho era advogado e editor do *Diário de Notícias* e escreveu também para o teatro de revista, a exemplo da opereta *Zé Caipora*, de 1887, produzida por Machado Careca.

Em 1899, Chiquinha compõe o fado, em canto e piano, intitulado *Desejos*, em parceria com o jornalista e dramaturgo português Eduardo Fernandes, que atendia pelo pseudônimo Esculápio. Diniz (1999, p. 153) comenta que, na ocasião, Chiquinha ofereceu um exemplar da partitura ao jovem português João Batista Fernandes Lage (com 16 anos de idade), que frequentava o Clube Euterpe, local



que reunia “jovens rapazes interessados em música” e onde a compositora atuava como diretora de concerto. Posteriormente, Joãozinho, como ficou conhecido, viria a ser seu companheiro. Diniz (1999, p. 153), acrescenta que

[...] foi esta mulher transbordante de sensualidade que exerceu imediato fascínio no jovem músico. Sutilmente, ela agora o presenteia com um fado português intitulado Desejos, com versos de Esculápio, pseudônimo do poeta português Eduardo Fernandes. Trata-se de canção de um romantismo semierótico bastante sugestivo.

O fado, explica Dourado (2004, p. 126), é uma “típica canção urbana portuguesa das rodas da boemia e dos cabarés”. Para Tinhorão (2010), a canção e dança do fado são originárias do lundu brasileiro, levado à Portugal por volta da década de 1810, onde popularizou-se. Por sua vez, Andrade (1976) também afirma a origem colonial-brasileira do fado e destaca que, independentemente de ser atrelado ao lundu brasileiro, “o fado é uma das formas musicais portuguesas” pois “entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade e se definitivou como forma nacional permanente” (ANDRADE, 1976, p. 95).

No ano de 1900, duas canções que retratam o corpo das mulheres são produzidas por Chiquinha Gonzaga, quais sejam, *Roda ioiô*, composta com Ernesto de Souza<sup>69</sup> e *Machuca*, em parceria com o jornalista e escritor Patrocínio Filho. Ambas são cançonetas para piano e canto, sendo que a primeira é dedicada à Sofia Camps, artista que se apresentava em ‘cafés-cantantes’<sup>70</sup> e, a segunda, é dedicada à atriz Plácida dos Santos, considerada a “rainha da canção brasileira” (DINIZ, 1999, p. 201). Como explica Efegê (2009, p. 50), Plácida dos Santos “atuou no Jardim da Guarda Velha e no Alcazar Parque”<sup>71</sup>, considerada uma artista que mostrou o maxixe brasileiro nos cabarés e clubes noturnos de Paris, entre 1898 e 1901.

Também com Ernesto de Souza, Chiquinha compõe a cançoneta *A morena*, em 1901. Diniz (2011) afirma que, no início da primeira década do século

---

<sup>69</sup> Ernesto de Souza (Rio de Janeiro, RJ, 1864 – 1928) foi compositor, teatrólogo, farmacêutico e instrumentista. Sua biografia completa pode ser encontrada no Dicionário Cravo Albim da música popular brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/ernesto-de-souza/biografia>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

<sup>70</sup> Casa de espetáculo e diversão noturna, onde se apresentavam artistas-cantores e cantoras “populares especialistas na interpretação de cançonetas” no fim do século XIX e início do século XX (TINHORÃO, 2010, p. 231).

<sup>71</sup> Cafés-cantantes de sucesso, na cidade do Rio de Janeiro.

XX, as figuras da morena e da mulata faziam sucesso como tema de canções e cançonetas. Notamos esse aspecto na eleição das obras, haja vista termos encontrado outras cançonetas produzidas nesse mesmo ano e que tratam figuras de mulheres com essas particularidades em seus enunciados, quais sejam: *Morena*, composta com o poeta português Guerra Junqueiro<sup>72</sup>; *A brasileira*, em parceria com o poeta J. Senna<sup>73</sup> e *A mulatinha*, composta com Patrocínio Filho.

Com um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, Alberto de Oliveira<sup>74</sup>, em 1903, Chiquinha compõe *Santa*, caracterizada como valsa canção (DINIZ, 2011). Outra parceria com Oscar Pederneiras Filho rendeu à autora a cançoneta de salão *Cá por Cousas*, em 1904. Caracterizada como modinha romântica, Chiquinha produz, em 1926, *O mar*, em parceria com Holanda Cunha, publicada pela primeira vez no acervo digital do site oficial da artista e identificada como balada.

As canções descritas nessa subseção representam a superfície de enunciação, de onde advém a discursividade acerca do corpo das mulheres, notadamente relacionados à mulher brasileira. As parcerias textuais identificadas aqui indicam que a descrição do feminino foi desenvolvida numa perspectiva poética, satírica, engraçada e atrelada, também, ao contexto do teatro de revista, que popularizou essa personagem. A partir de então, a análise dos enunciados encontrados em cada obra por meio da AD e suas ferramentas passa a ser delineada (com base nas orientações metodológicas de Michel Foucault) no sentido de verificar a construção do corpo feminino na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX.

---

<sup>72</sup> Abílio Manuel Guerra Junqueiro (Freixo de Espada à Cinta, Portugal, 1850 – Lisboa, 1923), cuja biografia pode ser encontrada no Portal da Literatura. Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=189>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

<sup>73</sup> Não foi encontrada biografia nem registro do autor. Há menção de seu nome relacionado à obra “A brasileira”, a partir das biografias de Chiquinha Gonzaga.

<sup>74</sup> Antônio Mariano Alberto de Oliveira (Palmital de Saquarema, RJ, 1857 – Niterói, RJ, 1937) foi farmacêutico, professor e poeta. Sua biografia pode ser conferida no site oficial da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/alberto-de-oliveira/biografia>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

### 3.2 O corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga: Que corpo é esse?

Não procurei reunir textos que seriam, melhor que outros, fiéis à realidade, que merecessem ser guardados por seu valor representativo, mas textos que desempenharam um papel nesse real do qual falam, e que se encontram, em contrapartida, não importa qual seja sua exatidão, sua ênfase ou sua hipocrisia, atravessados por ela: fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte. Não é uma compilação de retratos que se lerá aqui: são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas cujas palavras foram os instrumentos (FOUCAULT, 2006b, p. 206).

Parafraseando Foucault (2006b), os textos que serão apresentados aqui são provocações, resistências, confissões, assim como gestos, atitudes, desejos que estão na materialidade constituída de séries enunciativas e nos apresentam as várias Chiquinhas, na diversidade de posições sujeito que ela ocupa em cada canção. Aqui, faremos a leitura analítica das obras eleitas e, para dar conta desse momento, utilizamos a ferramenta metodológica “trajeto temático”, apresentada por Guilhaumou e Maldidier (1997), para auxiliar na seleção do recorte das séries enunciativas. Segundo os autores,

[...] ao considerarem que a análise de um trajeto temático remete ao conhecimento de tradições retóricas, de formas escritas, de usos da linguagem, mas sobretudo, interessa-se pelo novo no interior da repetição. Esse tipo de análise não se restringe aos limites da escrita, de um gênero, de uma série: ela reconstrói os caminhos daquilo que produz o acontecimento na linguagem (GUILHAUMOU; MALIDIDER, 1997, p. 166).

Considerando a objetivação do corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, o trajeto temático caracteriza o conjunto de configurações textuais que produz o acontecimento na linguagem, recortado em temas em que a objetivação desses corpos aparece de diversos modos e em diversas formas de linguagens. Dessa forma, as orientações de Guilhaumou e Maldidier (1997) permitiram identificar os enunciados que se entrecruzam em um dado momento histórico, cujo tema estaria em uma posição referencial, além de observar as formas de escrita,

usos da linguagem e o novo no interior da repetição e especificar as diferentes objetivações de mulher.

O ponto de partida da análise é a popularização da música brasileira na figura da primeira musicista mulher (Chiquinha Gonzaga). A partir daí, buscamos reunir um conjunto de enunciados sobre corpos de mulheres objetivados em suas canções, assim como a regularidade na dispersão de escolhas temáticas e teóricas que cerceiam essas objetivações, ou seja, aquilo que se repete, constituindo enunciação que aparece de modo regular nas canções. As obras da compositora geraram a emergência da música genuinamente brasileira e sua popularização. Na reunião da série enunciativa, materializa-se uma memória discursiva que trabalha para estabelecer relações entre um acontecimento do presente e outros do passado, em uma rede de fatos que se desdobram e apresentam, aqui, como objetivações de corpos de mulheres.

Os corpos diversos que aparecem nas análises são constituídos na heterogeneidade das canções como textos que podem ser lugar de manifestação de várias posições de sujeito formando os discursos heterogêneos, produzindo saberes e atravessando vidas, ou seja, quando o poder lança luz sobre o corpo das mulheres. Assim, para a análise, mobilizamos conceitos, tais como, enunciado, dispositivo, relações de poder, objetivação, acontecimento, ruptura e regularidade, no ensejo de perceber que corpos são esses que se ocultam ou se manifestam nas músicas de Chiquinha Gonzaga e como essa espessura material permite que o enunciado seja retomado, buscando um “algo a mais”, que é o que a mera forma estrutural não dá conta.

É esse “algo a mais” que perpassa o entendimento de enunciado. Este último, para Foucault (2008, p. 98), é:

[...] uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles "fazem sentido" ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita).

Trata-se de um nó na rede, isto é, está atrelado ao referencial que o constitui, ao sujeito que enuncia, ao domínio de memória e à sua existência material. O enunciado “[...] se delineia em um campo enunciativo onde tem lugar e *status*, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual” (FOUCAULT, 2008, p. 111). Enfim, “[...] precisa ter uma substância,

um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade” (p. 114).

A análise dos enunciados acerca do corpo das mulheres presentes nas obras de Chiquinha Gonzaga se dá por meio das relações que esses enunciados têm com os dispositivos de poder que os atravessam. O dispositivo de poder é o que aciona o discurso ou determina a produção de um conjunto de enunciados. Foucault (1995, p. 240) explica que o poder “coloca em jogo relações entre indivíduos (ou entre grupos)”, supondo que “existem ‘alguns’ que exercem poder sobre outros”. Logo, o dispositivo é um mecanismo de mediação do discurso que se dá pelo exercício de poder como algo que age sobre a ação e não apenas sobre as pessoas, ou seja, faz com que o sujeito se perceba como um indivíduo autônomo. Dito de outro modo, o dispositivo de poder aciona falas e ações que são internalizadas, positivadas e não como algo que foi forçado ou imposto, o que pressupõe liberdade e não coercitividade (FOUCAULT, 1995).

Desse modo, o sujeito, por meio das relações de poder, é objetivado e atravessado por dispositivos, por mecanismos de falas e de ações. Foucault (1995, p. 231) fala em objetivações como “[...] diferentes modos pelos quais os seres humanos são constituídos em sujeitos”. Essas formas de objetivações podem ocorrer por meio dos saberes que percebem os sujeitos como objeto de estudo, ou como sujeito produtivo, que trabalha e participa efetivamente da economia e está “vivo na história e na biologia”; da relação que o sujeito faz consigo e com os outros, algo que o autor denomina “prática divisória”, isto é, “o sujeito é dividido no interior e em relação aos outros”; e pela maneira como o ser humano conhece a si mesmo e se reconhece como sujeito, estabelecendo, paralelamente, modos de subjetivação, ou seja, sujeito da ação.

Esse sujeito que age, fala, relaciona-se e exerce poder está inscrito na história e, por isso, discursiviza a partir de um campo de acontecimentos que,

[...] é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas: elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito. Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca

uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2008, p. 30).

Ao descrever o acontecimento discursivo, Foucault (2008) problematiza o sujeito histórico, porém não de uma história contínua, findável e imutável, mas de uma história descontínua, que se desloca, que dispersa temporalmente,

[...] trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui (FOUCAULT, 2008, p. 31).

O acontecimento discursivo é histórico, visível, datado e, por meio dele outros discursos emergem. Por essa razão, a popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga é tomada, aqui, como acontecimento que possibilitou que algo tenha sido dito daquela maneira e não de outra. Por exemplo, se tomarmos um acontecimento discursivo no campo da arte, quais discursos vão circular na sociedade a partir dele? O que será dito? Ou seja, o que a popularização da música brasileira em Chiquinha Gonzaga, como algo visibilizado, percebido, conhecido, fez emergir como discurso acerca do corpo das mulheres?

Para essa análise, portanto, consideramos que o discurso, dito a partir de um dado acontecimento possui suas rupturas e regularidades. Para Foucault (2008, p. 198), a ruptura é “o nome dado às transformações que se referem ao regime geral de uma ou várias formações discursivas”. A ruptura se dá como um “conjunto complexo, articulado, descritível, de transformações” que mantém certas positivities, mas que, do mesmo modo, estabelece outras “[...] positivities que acabam de se desfazer ou se desfazem ainda sob nossos olhos”. Ao romper com o verdadeiro de uma época, por exemplo, estabelecemos outras positivities, ou seja, outras verdades ou outras “ordens discursivas”. A regularidade, no entanto, “especifica um campo efetivo de aparecimento” (FOUCAULT, 2008, p 163). Para o autor, “[...] uma certa forma de regularidade caracteriza, pois, um conjunto de enunciados, sem que seja necessário - ou possível - estabelecer uma diferença entre o que seria novo e o que não seria” (p.164). A regularidade dá-se por meio das “relações entre os enunciados”, entre “grupos de enunciados assim estabelecidos”, entre “enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de

uma ordem inteiramente diferente” (p. 32), isto é, trata-se de um modo de dizer, que é regular, acerca de um dado objeto, mesmo que ele se disperse nos enunciados, seja dito de outro modo e em outra época.

Existe uma série de fenômenos que possibilita o aparecimento de uns enunciados e não de outros. Esses enunciados têm uma espessura histórica, ou seja, estão imersos na história, foram efetivamente ditos e escritos por sujeitos que ocupam posições diversas e são atravessados por dispositivos de poder. O enunciado se repete, mas a enunciação pode ser outra, pois há sempre a possibilidade do discurso como acontecimento. Na dispersão dos enunciados sobre o corpo das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, perseguiremos as rupturas e regularidades que nos permitirão compreender como esse corpo é objetivado à época em que a música brasileira popularizava-se, no intuito de nos conduzir ao entendimento dos modos de representação do corpo feminino em diferentes tempos, possibilitando um olhar para as mulheres de hoje.

### 3.2.1 Corpo negro e corpo branco

Começamos nossa análise pelo trajeto temático que apresenta corpos negros e brancos objetivados em 20, das 36 canções<sup>75</sup>, eleitas para esta pesquisa: *Gaúcho: corta-jaca* (GONZAGA; MARTINS; GOUVEIA, 1885), *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885), *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), *Feijoada do Brasil* (GONZAGA, 1909), *Eu vou* (GONZAGA; CORRÊA, 1915a), *Canção da Sertaneja* (GONZAGA; CORRÊA, 1915b), *Trigueira* (GONZAGA; DINIZ, 1902), *Desafio* (GONZAGA; CORRÊA, 1915c), *Machuca* (CHIQUINHA; PATROCINIO FILHO, 1901), *Escandanha e Zeferina* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913a), *Modinha quelemente* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913b), *Quarteto guardas* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913c), *Terceto* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913d), *A brasileira* (GONZAGA; SENNA, 1901), *A morena* (GONZAGA; SOUZA, 1901), *Morena* (GONZAGA; JUNQUEIRA, 1901), *Os namorados da lua*

---

<sup>75</sup> Nesta pesquisa, as 33 canções não são apresentadas de modo linear. Elas transitam pelos trajetos temáticos, indo e vindo de acordo com o aparecimento dos enunciados perseguidos na análise.

(GONZAGA, 1900), *Teus olhares* (CHIQUINHA; ANDRADE, 1914), *A mulatinha* (CHIQUINHA; PATROCINIO FILHO, 1901) e *O mar* (GONZAGA; CUNHA, 1926).

Há uma regularidade discursiva que focaliza a constante presença da mulher na música brasileira à época de Chiquinha Gonzaga. No caso das mulheres negras, Ribeiro (2007, p. 229) comenta que sua representação se dá como um “elemento identitário do Brasil”. Esse processo trata-se de uma demarcação de linhas de origem étnica/racial que, explica Praxedes (2010, p. 73), varia de acordo com “necessidades políticas, sociais e econômicas dos grupos que disputam a hegemonia na sociedade brasileira”, originários no final do século XIX, “resultante do processo abolicionista e de proclamação da República em que passou a ocorrer entre as elites dominantes em nosso país a necessidade de formulação de uma identidade nacional”. O uso do termo “negra” e “branca” para a identificação do corpo das mulheres, nessa série enunciativa, deve ser contextualizado, haja vista a presença de reflexões em torno desses termos na contemporaneidade.

Praxedes (2010, p. 76), ao discutir o uso do termo negro, preto ou *black* no processo de identidade étnico-racial no Brasil, explica que a classificação do sujeito em relação à cor, posição social e raça é “engendradora em contextos históricos específicos” e forjada na constituição de uma identidade cultural na “tentativa de situar um sujeito em um contexto social usando uma presumida aparência para posicionar o referido sujeito nas relações de poder como dominante, subalterno, igual, diferente” (PRAXEDES, 2010, p. 77). Ao atentarmos para as formas de apropriação do termo negro e branco a partir de um dispositivo identitário cultural, ou seja, na necessidade de conquistar um espaço para cada sujeito na ordem do discurso, buscamos não opor o corpo negro ao corpo branco, mas entender as relações de poder que engendram as objetivações de sujeito, como “práticas divisórias” (FOUCAULT, 1995, p. 231), em que o sujeito se divide entre seu interior e sua relação com o outro (mulher negra-mulher branca) por meio das diferenças ou semelhanças que os perfazem.

Nesse caso, vale recorrer às condições de possibilidades de emergência dos discursos sobre esses corpos, cujo acontecimento – a popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga – está atrelado. A compositora era mestiça, filha de mãe negra e pai branco; vivia em saraus e rodas de choro, em sua maioria, compostas por homens negros alforriados; tinha afeto pelas pessoas negras e lutou junto ao movimento abolicionista. Mas, pensar essa posição de



sujeito de Chiquinha não é suficiente, já que ela ocupa várias posições em suas canções. É preciso, então, olhar para o acontecimento, isto é, quando o poder lança luz sobre o corpo das mulheres que aparecem em suas obras.

O corpo negro em Chiquinha Gonzaga sugere uma representação de morena<sup>76</sup> ou mulata<sup>77</sup>, ou seja, a mulher negra como um sujeito atravessado pelo dispositivo de branqueamento, ou seja, um mecanismo que aciona modos de objetivação que faz com que as mulheres negras se reconheçam como mulatas ou morenas, dadas as condições de possibilidade em que estão imersas, quais sejam, um contexto social vigente em que à mulher branca é dada a condição de superioridade em detrimento da mulher negra, por conta do processo de escravidão a que a mulher negra foi submetida à época. Foucault (1995) explica que o poder só se exerce sobre os sujeitos “enquanto livres”, logo, o branqueamento, como um dispositivo de poder, age na aceitação do indivíduo pela objetivação como sujeito branco. Entretanto, de acordo com Gilliam e Gilliam (1995, p. 528), “a construção social da mulata é diferente no Brasil na mesma medida em que a construção ideológica de mulher difere daquela do homem”, uma vez que “o conceito de mulato/mulata está confinado por gênero”, ou seja, é atravessado, também, pelo “dispositivo da sexualidade<sup>78</sup>” como a “forma de agenciamentos concretos que

---

<sup>76</sup> Ao abordar a questão da cor e segregação racial, no Brasil, Praxedes (2010, p. 74) explica que “quanto mais distante estiver o indivíduo do padrão branco europeu de aparência, menores serão suas oportunidades no sistema educacional e no mercado de trabalho”. Em outro estudo, Schwartzman (1999) buscou, nas pesquisas do IBGE, analisar o debate sobre a questão étnica ou racial no Brasil, a partir da elaboração do censo demográfico do ano 2000, que tentou aperfeiçoar o quesito de raça ou cor, introduzindo questões que buscaram medir as categorias de cor relacionadas à forma como a população se reconhece e se identifica com suas origens culturais e étnicas específicas. Um dos achados de Schwartzman (1999, p. 55) diz respeito ao termo “morena”, que aparece nas pesquisas do IBGE com uma “uma conotação positiva, refletindo bem o caráter difuso das linhas de divisão étnicas e raciais no Brasil”. Para o autor, isso ocorre, haja vista que, em sua maioria, a população brasileira nega ser classificada de uma ou outra maneira, mudando suas identidades com o tempo.

<sup>77</sup> Em seu sentido literal, o termo ‘mulata’ possui significado que envolve a mistura étnica entre brancos/as e negros/as, como vemos em Melo e Ferreira (2014). A palavra ‘mulato’ aparece como um termo genérico para designar homem e mulher. No entanto, no campo do discurso, a ‘mulata’, segundo Ribeiro (2007, p. 148), assume o papel entre a formação étnica da negra e da branca, como “mulher cheia de manhas, ambiciosa, dengosa, preguiçosa”, não apropriada para o casamento, herdeira das características da mulher negra e possuidora de atrativo sexual em detrimento da mulher branca. O termo aqui é tratado por meio da análise do discurso, contemplando o contexto histórico em que o termo era discursivado. Entendemos, porém, que, na contemporaneidade, o uso do termo ‘mulata’ é inapropriado, sendo combatido pelos movimentos feministas interseccionais, uma vez que trata-se de um estereótipo que subjuga a mulher negra na defesa de seus direitos e de sua cor.

<sup>78</sup> Foucault (1999, p. 107) explica que o dispositivo da sexualidade estrutura-se “[...] a partir da carne, dentro da concepção cristã; seu desenvolvimento através das quatro grandes estratégias que se desdobraram no século XIX: sexualização da criança, histerização da mulher, especificação dos

constituirão a grande tecnologia do poder no século XIX” (FOUCAULT, 1999a, p. 131) e que incidem nas relações de poder entre homens e mulheres.

Essa ideia nos leva à percepção de um corpo negro objetivado, não só por meio do discurso sobre o sexo, mas atrelado “às relações de aliança, às relações interindividuais, etc.” (FOUCAULT, 1985a, p. 259). O corpo da mulher negra em Chiquinha Gonzaga pode ser representado, por exemplo, como um alimento na canção *Feijoada do Brasil* (GONZAGA, 1909):

Sou a boa feijoada/ Saborosa como quê/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê! Dendê/  
A minha carne sargada/ Todos a querem comê/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê!  
Dendê/ O meu toucinho/ Diz os douto/ Que o meu cardinho/ Dá bom  
sabô,/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê! Dendê/ Que o meu cardinho/ Dá bom  
sabô,/ Aiuê! Dendê/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê! Dendê/ Que o meu cardinho/  
Dá bom sabô,/ Aiuê! Dendê/ Faz-se molho de pimenta/ Pra ficá tudo  
ardê/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê! Dendê/ O limão pra refresca/ O ifeito estou  
a vê/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê! Dendê/ O meu Xodó/ Diz os Caixeiro/ Que  
depois dum ano/ Inda sente o cheiro/ Aiuê! Aiuê!/ Aiuê! Dendê/ Que  
depois dum ano/ Inda sente o cheiro/ Aiuê! Dendê/ Aiuê! Aiuê!  
Aiuê! Dendê/ Que depois dum ano/ Inda sente o cheiro/ Aiuê!  
Dendê.

Nessa música, percebemos a presença do corpo da mulher negra no trecho “Sou a boa feijoada/ Saborosa como quê”. A negritude é sugerida pela cor do feijão, preto, utilizado para fazer a feijoada, como “metáfora gastronômica” (CUNHA, 1998, p. 18), prato gostoso, apetitoso, anunciado pelo termo “saborosa”, que remete à mulher “cheia de manhas, ambiciosa, dengosa, preguiçosa”, e que, naquele contexto, não era apropriada para o casamento (RIBEIRO, 2007, p.148).

Outro excerto que reforça a objetivação de mulher negra é “Aiuê! Aiuê!”, interjeição que representa surpresa, alegria, proveniente do quimbundo, língua que predominou no território de Angola, no período de 1575 a 1845 (FILUSOVÁ, 2012, p. 36), sendo “o depósito maior dos empréstimos no português vernáculo de Angola”, cuja proximidade, afirma Negrão e Viotti (2014, p. 298),

não pode ter deixado de impactar a língua que se formava no Brasil; tanto o quimbundo, quanto a variedade de português que emergia em Luanda foram, durante aproximadamente quatro séculos, línguas que participaram, ainda que de maneira indireta e limitada, da situação de contato da qual emergiu o português brasileiro.

---

perversos, regulação das populações; estratégias que passam todas por uma família que precisa ser encarada, não como poder de interdição e sim como fator capital de sexualização”.

Além disso, há objetivação da mulher desprovida de educação formalizada e acesso ao ensino da língua culta, como podemos analisar nos trechos “A minha carne sargada” e “O ifeito estou a vê”, além dos já mencionados, que nos remetem ao uso de uma vertente popularesca da língua portuguesa. É o que explica Andrade (1976, p. 280), ao afirmar que a música popularesca é a que está sujeita à intervenção da moda, caracterizando-se como um tipo de canção denominada “submúsica”, que imita o popular, mas que se subverte pela ação de interesses comerciais. O mesmo percebemos no campo associado ao samba, ao *funk* e ao sertanejo universitário, em que as músicas apresentam, também, uma linguagem popularesca.

Entretanto, no tocante à cultura popular, Hall (2008, p. 322) adverte que

[...] a questão importante é o ordenamento das diferentes morais estéticas, das estéticas sociais, os ordenamentos culturais que abrem a cultura para o jogo do poder, e não um inventário do que é alto versus o que é baixo em um momento específico.

Trata-se de perceber o corpo negro em suas delimitações identitárias que são flexíveis, moventes, de acordo com o contexto histórico e o sentido ético-estético dado a ele. As canções objetivam o corpo da mulher negra ao associá-la a um conjunto de posições de sujeito submetido a regras e normas valorativas, como vemos na canção *Eu vou* (GONZAGA; CORRÊA, 1915a) em que o corpo da mulher é objetivado na figura da mulata que busca vínculos com a identidade branca: “Eu vou, eu vou/ Não vai! Não, não!/ Sou mulatinha lá do sertão/ Vou ver o santo da devoção/ Sou mulatinha/ De opinião/ Pago promessa/ Da devoção/ Sou mulatinha/ Branca de ação/ Eu sou cativa/ Da devoção”. O corpo da mulher negra emerge aqui na posição de sujeito sertaneja (Sou mulatinha lá do sertão). Isso mostra que se trata de um corpo forte, de postura ativa, mas cheio de “restrições morais impostas por uma cultura patriarcal”, própria das mulheres sertanejas (SILVA; BRITO, 2012, p. 6).

Além disso, no trecho “Sou mulatinha/ Branca de ação”, aparece o discurso acerca do corpo que é negro, mas está “imune aos erros existentes quando ela ignora a diferença racial” (BONNICI, 2007, p. 227), ou seja, é negra de cor, mas branca em atitude, logo, é livre para decidir onde ir e acredita que o *status* de mulher branca lhe confere o uso de práticas sociais e da liberdade dessa mulher, assim como vemos no enunciado de *Canção da Sertaneja* (GONZAGA; CORRÊA, 1915b)

“Sou mulata, sou mulata/ A alma tenho cor de prata, loiô!/ Os olhos cor de carvão.../ [...] O meu cabelo ondiado/ Vive sempre perfumado, loiô!”. Essa objetivação encontra lugar nas condições de possibilidades de emergência de um discurso em que a aparência mensurava a base da herança biológica, valorizando “a brancura, a etnicidade sem marca e o padrão absoluto de normalidade” (GILIAM; GILIAM, 1995, p. 528), como resultado do dispositivo de branqueamento, de identificação do negro com o branco e a negação de suas características fenotípicas.

Esse processo “pode ser observado como construção ideológica, ou seja, invenção fundada em critérios racistas” (AMORIM et al., 2013, p. 29). Logo, a emergência do discurso em torno da mestiçagem ou da miscigenação para a construção de uma identidade nacional gerou o processo de homogeneização biológica, o dispositivo de branqueamento que atuava de modo significativo. Araújo (2010, p. 129), ao fazer observações sobre as desigualdades raciais no Brasil, comenta que, “por trás dessa tolerância à miscigenação, estava oculto o desejo de que a população brasileira se tornasse mais branca, isto é, a população negra deveria diminuir o máximo possível”. Em algumas músicas de Chiquinha Gonzaga é possível perceber, na materialidade dos enunciados que se referem ao corpo negro como mulata ou morena, referências à mestiçagem, valorizando seus atributos, a exemplo da canção *Trigueira* (GONZAGA; DINIZ, 1902):

Trigueira, que tens?/ Mais feia co'essa cor te imaginas?/ Feia, tu que assim fascinas/ Com um só olhar dos teus!/ Que ciúmes tens d'alvura/ Desses semblantes de neve!/ Ai! Pobre cabeça leve/ Que te não castigue Deus/ E suspiras, e murmuras!/ Que mais desejavas linda?/ Pois serias tu mais linda/ Se tivesses outra cor? [...].

Trigueira, se tu soubesses/ O que é ser assim trigueira!/ Dessa ardilosa maneira/ Porque tu o sabes ser/ Não virias lamentar-te/ Toda sentida e chorosa/ Tendo inveja à cor da rosa/ Sem motivos para a ter. [...].

Trigueira! Onde mais realça/ O brilhar duns olhos pretos/ Sempre úmidos, sempre inquietos/ Do que numa cor assim?/ Onde o correr duma lágrima/ Mais encantos apresenta?/ E um sorriso, um só, nos tenta/ Como me tentou a mim? [...].

Trigueira, vamos, esconde/ Esse choro de criança!/ Ai! que falta de confiança/ Que ardilosa timidez!/ Enxuga os lindos olhos/ Então não chores, trigueira.../ E nunca mais dessa maneira/ Te lamente outra vez!.../ [...].

Nessa canção, o enunciado que aparece no título remete à compreensão de que se trata de um corpo negro, moreno, uma vez que trigueira se refere à pessoa morena, da cor do trigo maduro. O discurso que segue busca enaltecer a cor de pele da mulher negra que quer ser branca, como se pode ver nos trechos: “Que ciúmes tens d'alvura/ Desses semblantes de neve!” e “Que mais desejavas linda?/ Pois serias tu mais linda/ Se tivesses outra cor?”, que apresentam a cor “como categoria classificatória criada culturalmente” (PRAXEDES, 2010, p. 77). Tais enunciações são ditas a partir do dispositivo de branqueamento que,

[...] além de causar a inferiorização e a autorejeição, a não aceitação do outro assemelhado étnico e a busca do branqueamento, internaliza nas pessoas de pele clara uma imagem negativa do negro, que as leva a dele se afastarem, ao tempo em que vêem, na maioria das vezes, com indiferença e insensibilidade a sua situação de penúria e o seu extermínio físico e cultural, atribuindo a ele próprio as causas dessa situação (SILVA, 2007, p. 97).

O branqueamento é um dispositivo de poder que naturaliza os enunciados que revelam a superioridade da pessoa branca, que produz um discurso da mulher negra que deseja, como possibilidade de ascensão social, adequar-se a padrões étnicos de branquitude. Isso pode ser exemplificado pelo “semblante de neve”, “alvura” ou “cor da rosa”, o que significa atender a um referencial de sujeito elitizado, já que a branquitude, segundo Nogueira (2014, p. 58), “é capturada principalmente pela noção de privilégio”, atendendo ao verdadeiro de uma época, ao que estava positivado, o que, no campo associado<sup>79</sup> à mulher contemporânea, ainda não foi superado, notadamente, quando se fala de racismo negro, ou seja, do próprio negro que não se percebe como sujeito desse dispositivo de branqueamento, ao negar a sua cor ou quando

[...] a procura de identificação com o branco, a negação dos seus caracteres fenotípicos, as tentativas de clarear a pele e ter cabelos lisos as custas da química, do ferro quente, das chapinhas modernas, do alisamento “definitivo”, a adoção da sua cultura e do seu comportamento, a rejeição à sua cultura e aos seus assemelhados étnico/raciais não são identificadas como produto da

---

<sup>79</sup> “[...] conjunto das formulações cujo status é compartilhado pelo enunciado em questão, entre as quais toma lugar sem consideração de ordem linear, com as quais se apagará, ou com as quais, ao contrário, será valorizado, conservado, sacralizado e oferecido como objeto possível, a um discurso futuro” (FOUCAULT, 2008, p. 111)

branquitude construída pela elite branca brasileira (SILVA, 2007, p. 98).

Isso nos permite pensar o deslocamento dado ao preconceito racial como algo que parte do próprio sujeito negro, isentando a pessoa branca dessa estrutura racializada, o que se dá pelo exercício do poder. Por isso, o dispositivo de branqueamento coloca o sujeito negro como o responsável pelo próprio preconceito que sofre. Trata-se do desenvolvimento de modos de objetivação que docilizaram indivíduos, tornando-os úteis nos processos de hierarquização social e prendendo-os a identidades que são subjetivadas por eles como próprias de sua condição. O exercício do poder, afirma Foucault (1985a), funciona como um indicador da verdade que legitima o discurso apregoadado.

O sujeito oculto que enaltece a mulher no trecho “Trigueira, se tu soubesses/ O que é ser assim trigueira!/ Dessa ardilosa maneira/ Porque tu o sabes ser/ Não virias lamentar-te” procura lembrá-la de seus atributos como sedutora, astuta, herdeira de uma sensualidade e “por isso teria a preferência dos homens”, pois “possui maior atração sexual” (RIBEIRO, 2007, 148). A prerrogativa da sensualidade perpassa o imaginário acerca da mulata ou morena, isto é, um constructo de características ligadas ao corpo belo, sedutor e que, de modo ardil, instiga e excita o sujeito que a observa, como se essa mulher estivesse exercendo um dado poder para conquistar o sujeito que a enaltece. Observa-se isso no trecho “Ai! que falta de confiança/ Que ardilosa timidez!”, ou seja, a ardilosa timidez pressupõe que seu choro, sua tristeza é intencional, isto é, “um poder que se exerce” (FOUCAULT, 1985a, p. 14). A respeito disso, o autor afirma que:

[...] assim, toma a seu cargo a sexualidade, assume como um dever roçar os corpos, acaricia-os com os olhos, intensifica regiões, eletriza superfícies, dramatiza momentos conturbados. Açambarca o corpo sexual. Há, sem dúvida, aumento da eficácia e extensão do domínio sob controle, mas também sensualização do poder e benefício de prazer (FOUCAULT, 1999a, p. 43-44).

É como se a tristeza da morena e seu choro “Trigueira, vamos, esconde/ Esse choro de criança!” caracterizassem uma provocação para justificar o assédio dos homens, conforme explica Abreu (2003, p. 15):

a exaltação das qualidades sexuais das mulatas, e de seu poder arrebatador, serviria para explicar os ataques sexuais ou, mais além, para cumprir uma função justificadora da cobiça do homem branco, o suposto inventor da versão sobre a superioridade sexual das mulatas. Eles, senhores poderosos, certamente nem sempre tão brancos, teriam passado para as mulatas (e escravas), por sua pretensa natural lascívia, a própria responsabilidade dos ataques sexuais de que eram vítimas.

Tal explicação nos remete à legitimação do assédio de homens sobre mulheres, visto que, ao se fazer de triste ou ingênua, a mulher provoca o assediador, como se houvesse um desvio à regra. O corpo da mulher, caracterizada como morena ou mulata, já carrega em seu sentido, dadas as condições de possibilidades de emergência do discurso sobre esse corpo. Nota-se a conotação de erotismo, sensualidade, isto é, a mulata é para o sexo e a branca é para casar, o que pode, talvez, ser um dos motivos da tristeza da morena, por perceber que seu corpo é alvo de tal significação.

Ainda por essa ordem do discurso passa a canção *Desafio* (GONZAGA; CORRÊA, 1915c), cujo enunciado caracteriza o corpo da mulher negra, detentora de um poder de sedução capaz de enlouquecer um homem, como no trecho: “Que o feitiço da mulata/ É que nem obra do cão/ Que o feitiço da mulata/ É que nem obra do cão/ Vira o juízo da gente/ Escangaia o coração”. Esse enunciado está povoado de outros enunciados, quais sejam, o da mulher irresistível, a ponto de subverter o homem, fazendo-o agir de modo inapropriado, isto é, legitimando o assédio e o abuso praticado por eles em sua condição de superioridade, já que “a transformação da mulher negra em mulata irresistível – do ponto de vista do homem branco – reconstrói a relação de dominação, racial e sexual, enquanto resultado de atributos naturais da própria mulher negra/mulata (GIACOMINI, 1994, p. 223).

A posição de sujeito do homem, nessas condições de possibilidade e na materialidade desse enunciado, evoca o racismo e o sexismo como práticas socioculturais reguladoras das preferências afetivas das mulheres, “ganhando materialidade no corpo racializado e sexualizado” (PACHECO, 2008, p. 55). O corpo da mulher negra é relacionado aos poderes sobrenaturais, como o “feitiço”. visualizando esse corpo como uma “obra do cão”, ele remete àquilo que está fora do discurso legitimado pelo dispositivo da aliança. A negra/mulata não é para casar, como destaca Freyre (2003, p. 72), ou seja, trata-se da legitimação do que o próprio autor considera como um ditado: “Branca para casar, mulata para f.... e negra para

trabalhar”. A mulher negra em *Desafio* (GONZAGA; CORRÊA, 1915c) não é apropriada para o casamento, uma vez que tem o poder de enfeitiçar os homens. Nesse sentido, a mulher não atende às “leis da aliança”, obedecendo à “ordem do desejo” (FOUCAULT, 1999a). Acerca do dispositivo de aliança, Foucault (1999, p, 101) explica que:

O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; [...] conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege; [...] o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com status definido.

Em *Desafio* (GONZAGA; CORRÊA, 1915c) a mulher “maltrata”, seduz, obedecendo ao dispositivo da sexualidade que aciona discursos relacionados as “[...] sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam” (FOUCAULT, 1999a, p. 101), como vemos também na objetivação de corpo negro na canção *Machuca* (CHIQUINHA; PATROCINIO FILHO, 1901). Nessa obra, a mulher é representada por meio da posição de sujeito ‘morena’, revelada no enunciado:

Eu machuco deveras a todos/ Até fico contente por isso/ Ao fitá-los os deixo por loucos/ Pois fitando-os lhes deito feitiço.

Sou morena que quando passeio/ Deixo cauda de luz, como um astro/ E uma recua de gente que veio/ Me dizendo seguindo o meu rastro.

Ai morena, morena querida/ Tu nos pões a cabeça maluca/ Pisa, mata, destrói esta vida/ Ai morena, morena, machuca!

Neste trecho, a mulher usa de seu poder de sedução, isto é,

[...] seu valor é o de exprimir sinteticamente a brasilidade - nacionalidade – através de uma sexualidade exacerbada [...]. A autêntica mulata brasileira revela-se, então, a mulher sedutora por excelência - sedutora porque sensual e disponível (GIACOMINI, 1994, p. 220-221).

Ela “pisa, mata, destrói esta vida”; ela machuca quem por ela passa, deixando um raio de luz, um brilho, como que ofuscando quem ousa olhá-la, pois “fitando-os” são enfeitiçados. Logo, não se trata de uma mulher de corpo inexpressivo ou sem atrativos; ao contrário, é um corpo negro sensual que “pões a cabeça” dos homens “maluca”. Trata-se de um discurso que relaciona a mulher



negra ao signo da sensualidade, erotismo e prazer, vista como um perigo, causadora de sandices, ou seja, “a sensualidade e o corpo da mulher negra e da mulata eram vistos como instrumentos para provocar desejo do homem branco, que seria seduzido por elas” (RIBEIRO, 2007, p. 142). Ao pesquisar acerca da representação da mulher na música popular brasileira, Ribeiro (2007, p. 225, 226) define o termo morena e mulata como “variação étnica”, como se houvesse “várias cores – (mulata, morena, negra, loura) – cada qual tratada de modo distinto”: à morena atribui-se uma percepção ambígua, que vai de “negra, à cabocla e à mulata”; “[...] a loura representa a cor branca e se opõe à mulata e à negra” e, “[...] geralmente, aproxima-se do conceito de mulher flor” na música brasileira; já a mulata é representada pela “mulher que deve se ‘comida’”, a “mulher-fruto” (RIBEIRO, 2007, p. 236). Em acréscimo, o autor explica que a “cor morena” representa uma etnia de sentido polissêmico, pois não se define se a ‘morena’ é uma mulher de cor mais clara e cabelos escuros, se é mulata ou se é negra (RIBEIRO, 2007, p. 244).

O mesmo sentido encontra-se na canção *Escandanha e Zeferina* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913a), musicada por Chiquinha Gonzaga para a peça “Depois do Forrobodó”. A música apresenta o diálogo entre dois personagens, em que o rapaz (Escandanha) enuncia à moça (Zeferina): “Chega mulata/ Deixa de manha/ Xinga maltrata/ Teu Escandanha”. A mulher de corpo negro maltrata o malandro que pede para que ela se aproxime e “Deixa de manha”, ou seja, que pare de fingir, sugerindo a astúcia da mulher negra, como vimos nas formações discursivas presentes em outras canções.

As peças do Teatro de Revista carioca do final do século XIX e início do século XX constituíam de um “texto dramático [...] composto em forma de diálogo curto entre os personagens, variando de temática conforme o quadro em que apareciam” (ALMEIDA, 2016, p. 32). O autor comenta que os personagens das peças eram característicos de um “contexto histórico, social, político, cultural e econômico em que o revistógrafo e sua produção estavam inseridos” e que havia predominância da figura do português, do malandro e da mulata, sendo os dois últimos o caso de *Escandanha e Zeferina*.

Os diálogos, comuns no Teatro de Revista do Rio de Janeiro, apresentam, muitas vezes, como tema, o cotidiano do carioca, conforme explica Almeida (2016, p. 32):

apesar de não possuírem psicologismos, nem serem indivíduos reais, os personagens teatrais, para serem facilmente reconhecidos pelo espectador, recebiam traços comportamentais ou características fixas e distintivas referenciadas em ‘indivíduos reais’ que circulavam pelas ruas, comércio, cafés, cinemas e, na maioria das vezes, eram representantes das tradições populares do Rio de Janeiro.

Assim, o corpo de homens negros e mulheres negras era constantemente abordado nessa materialidade discursiva, a exemplo da *Modinha quelemente* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913b) que compõe a peça *Depois de Forróbodó*, de Carlos Bettencourt, em que o corpo da mulher é objetivado como a “moreninha” que possui encantos e é comparada a um doce no trecho “Meus quindins meu bombocado/ Requestado, desejado”. O corpo da mulher e seus atributos aparece também na canção *Quarteto guardas* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913c), que traz o diálogo entre quatro homens acerca da mulata, como aparece na série enunciativa que segue:

(Guarda)

Quando vejo uma mulata/ Fico todo atrapalhado/ E se alguém então me empata/ Viro bicho malcriado/ Viro bicho malcriado.

(Barradas)

Eu então causa esquisita tenho/ Cá sempre o meu fraco/ Gosto mais s'ela é negrita/ Escorrego o meu pataco./ Escorrego o meu pataco.

(Escandanhas)

A mulata tem perfume/ No cangote tão cheiroso/ S'ela é boa tem ciúme/ Ai meu Deus como é gostoso.

(Maestro)

Se vejo que a mulatinha/A minha música escuta/ Não sei que doença é a minha/ Sinto tremer a batuta/ Ai mulata!/ Que feitiço!/ Ai Mulatas!/ Que xodó!

Aqui, vê-se novamente a mulher que deixa o homem “atrapalhado” e, se alguém o impede de estar perto dela, ele vira um “bicho malcriado”. De novo, a mulher negra tem “feitiço”, ou seja, exerce o poder de encantar, subverter, enlouquecer um homem. Seu corpo tem um bom cheiro – “A mulata tem perfume/ No cangote tão cheiroso” – e, um dos homens que aparece na canção, identificado como Barradas, afirma, ainda, sua preferência pelo corpo negro, “Gosto mais s'ela é negrita”.

Almeida (2016, p. 41) aponta que, no teatro de revista carioca, “a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, tornando a

mulata o lugar recorrente do desejo imaginário masculino”, e que é cheia de manha e feitiços, fingindo desdém e astúcia, como vimos, ainda, na peça *Depois do Forrobodó*, por meio da música *Terceto* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913d), que apresenta a mulher negra convidada a dançar por dois homens, em meio a choros e polcas. Nessa canção, o corpo da mulher aparece como um corpo negro que possui habilidades com a dança. A composição refere-se ao gênero musical choro como uma canção provocante e convidativa, como aparece no trecho “O choro mata/ Nos faz chorar/ Vamos mulata/ Nós três polcar”. Aqui, o homem é o malandro que quer provar suas habilidades dançantes e superioridade: “Eu chamo a mulata aos peitos”. Esse tipo de canção, o choro, era comum nos teatros de revista como sinônimo de “música leve, brejeira, feita para festa e para o baile” (FERLIM, 2006, p. 137) e trazia, com frequência, em suas letras, o corpo da mulher negra objetivado na figura da mulata ou morena, assim como nos tangos, polcas e maxixes. Nesse tipo de canção, o corpo das mulheres tem movimento, como veremos adiante em outro momento dessa pesquisa.

Ainda, a objetivação de corpo da mulher negra com poder de enfeitiçar aparece na canção avulsa *A brasileira* (GONZAGA; SENNA, 1901), em que podemos observar detalhes de um corpo repleto de encantos e “feitiços”:

Eu adoro uma morena sacudida/ De olhos negros e faces cor de jambo/ Lábios rubros cabelos de azeviche!/ Que me mata me enfeitiça põe-me bambo/ A cintura meu Deus é delicada/ O seu porte é faceiro e bem decente/ As mãozinhas são enfeites são berloques/ Que faz enlouquecer a toda gente/ A morena a quem eu amo a quem adoro/ Não me sai um só momento da ideia/ É faceira dengosa e muito chique/ Tem um pé, que beleza que teteia!

Há segredos, quindins, naquele corpo/ Tremeliques, desmaios, sensações!/ Que nos põe a cabeça andar à roda/ Sonhando com delícias, com paixões/ Seus dentes são marfim de alto preço/ Sua boca um cofre perfumado/ O resto do corpinho uma delícia!/ O melhor é não dizer, ficar calado/ A morena...

Tem ternuras, tem afagos e feitiços/ Tem raivinhas, arrufos e veneta/ Sabe a doce de coco seus beijinhos/ E tem o fogo da primeira malagueta/ Quando à tarde ela faz o seu passeio/ Percorrendo a rua do Ouvidor!/ Os coiós em coro bradam logo:/ Oh! Ferro!! Que quitutes! Que primor!!!/ A morena...

Nessa música, o corpo da mulher é objetivado na figura da morena que tem “olhos negros e faces cor de jambo/ Lábios rubros e cabelos de azeviche!”. A própria expressão “cor de jambo” ainda é utilizada na atualidade para designar a

cor da pele morena a partir da cor da fruta jambo vermelho e o termo “azeviche” remete à cor negra dessa pedra orgânica. A descrição do corpo da mulher nessa sequência enunciativa aponta para um corpo belo, de cintura “delicada”, que tem “um porte faceiro e bem decente”, ou seja, é “vaidosa, afetada, que ostenta elegância no vestuário e nas maneiras” (RIBEIRO, 2007, p. 227), assim como no trecho “É faceira, dengosa e muito chique”.

Esse enunciado aponta para a objetivação da mulher negra que evoca uma ascensão social, por meio do dispositivo de branqueamento. Isso se dá não no sentido de clarear a cor da pele, mas de se ajustar à posição de sujeito da mulher branca ou, como esclarece Pinto (1998, p. 289), de entender o processo de branqueamento como um dispositivo de poder que “consistia em considerar como se fosse branco o elemento de cor que ascendia”. Nas condições de possibilidades em que emergia o discurso sobre a mulher brasileira era notável a presença da morena como representante de um novo tipo de corpo de mulher, que não era nem negra, nem mulata, mas também não era branca, ou seja, criava-se ali o estereótipo da mulher brasileira. Tal fato pode ser visto em outra canção, composta no mesmo ano por Gonzaga e Souza (1901), intitulada *A morena*:

Morena, Morena/ Dos negros cabelos/ Tu és meus encantos/ Tu és meus desvelos/ Bem sabes que és bela/ Qual não há ninguém/ Por isso desdenhas/ De quem te quer bem. [...] Morena não sejas/ Assim tão vaidosa/ Tem pena da gente/ Morena formosa. [...] Morena, morena/ Dos olhos castanhos/ Quem te deu, morena/ De encantos tamanhos.

Nesse trecho, há, também, destaque para características do corpo da mulher negra expressos em “cabelos negros” e “olhos castanhos”, além dos encantos e beleza que nenhuma outra mulher tem, como em “Bem sabes que és bela/ Qual não há ninguém”. Percebe-se, aqui, uma regularidade na dispersão dos enunciados sobre esse corpo. A mulher negra, representada pela morena, é única, exerce poder, enfeitiça, tem “encantos” e “desdenha”. Esses enunciados deram à mulher morena o *status* e posição que ela passou a ocupar na sociedade brasileira. Sansone (2003) considera que essa seja uma maneira de suavizar um racismo implícito, e sugere que o uso do termo morena – ou moreno – seja atribuído como valoração social, ou seja,

[...] um termo considerado positivo — acima de tudo, morena, em vez de preta, e mista ou misturada, em lugar de branca ou negra. As pessoas por quem o indivíduo sente afeição (por exemplo, parentes próximos ou namorados(as) e/ou a quem ele respeita (por exemplo, um chefe ou um patrão) tendem a receber alguns ‘pontos de vantagem’ na escala cromática — o que as faz serem definidas como mais claras do que realmente são (Sansone, 2003, p. 60).

Trata-se do funcionamento microfísico do poder, isto é, “[...] não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 1985a, p. 146), exaltando o corpo belo ou negando-o como resistência, conforme podemos notar na objetivação de corpo de mulher que aparece na composição *Morena* (GONZAGA; JUNQUEIRA, 1901), que faz menção à insatisfação relacionada à cor da pele, observada na sequência enunciativa que segue:

Não negues, confessa/ Que tens certa pena/ Que as mais raparigas/ Te chamem morena. [...]/ Pois eu não gostava/ Parece-me a mim/ De ser o teu rosto/ Da cor do jasmim/ Eu não.. mas enfim/ É fraca a razão/ Pois pouco te importa/ Que eu goste ou que não.

Mas olha as violetas/ Que, sendo umas pretas/ O cheiro que tem!/ O cheiro que tem!/ Vê lá que seria/ Se Deus as fizesse/ Se Deus as fizesse/ Morenas também!/ Tu és a mais rara/ De todas as rosas/ E as coisas mais raras/ São mais preciosas/ Há rosas dobradas/ E há as singelas/ Mas são todas elas/ Azuis, amarelas.

De cor de açucenas/ De muita outra cor/ Mas rosas morenas/ Só tu, linda flor/ De cor de açucenas/ De muita outra cor/ Mas rosas morenas/ Só tu, linda flor/ E olha que foram/ Morenas o bem/ As moças mais lindas/ De Jerusalém/ E a virgem Maria/ Não sei... mas seria/ Não sei... mas seria/ Morena também.

Moreno era Cristo/ Vê lá depois disto/ Se ainda tens pena/ Se ainda tens pena/ Moreno era Cristo/ Vê lá depois disto/ Se ainda tens pena/ Se ainda tens pena/ Que as mais raparigas/ Te chamem morena [...].

Nessa canção, o sujeito que enuncia busca convencer a moça da beleza de sua cor, destacando seus atributos e a comparando a uma flor, como no trecho “Mas olha as violetas/ Que, sendo umas pretas/ O cheiro que tem!”, contribuindo para que ela se reconheça como uma mulher de prestígio diante de outras imagens idealizadas da beleza feminina, além da comparação com a figura da virgem Maria no trecho “E olha que foram/ Morenas o bem/ As moças mais lindas/ De Jerusalém/ E a virgem Maria/ Não sei... mas seria/ Não sei... mas seria/ Morena também”. É o

que Foucault (1985a, p. 238) denomina de “uma certa escolha estético-moral”, ou seja, “[...] o poder é mal, é feio, é pobre, estéril, monótono, morto; e aquilo sobre o qual o poder se exerce é bem, é bom, é rico”. Logo, nessa relação entre bom e belo, tem-se o atravessamento do dispositivo religioso, cuja formação discursiva legitima a submissão como verdadeiro no discurso cristão, como algo que é bom. Ser submisso, como foi a virgem Maria, é bom, é belo. O dispositivo religioso é um mecanismo do “poder pastoral” que, segundo Foucault (1995, p. 237), assegura ao sujeito “a salvação individual no outro mundo”, em uma vida incorpórea, comandada, dirigida, e implica “um saber da consciência e a capacidade de dirigi-la.

Como pode a morena não querer assemelhar-se a tais divindades? É desse modo que, na construção de uma identidade nacional, a busca pela representação de corpo de mulher, dado pelo discurso sobre esse corpo, aparece como um fardo, uma certa responsabilidade conferida às mulheres negras e suas descendências, uma vez que, historicamente, o sujeito negro é visto “como um fenômeno negativado” (ANDRÉ, 2007, p. 29), considerado impuro. É uma ideia reforçada pela igreja, exercida pelo “poder pastoral” (FOUCAULT, 1995), o qual é “estudado como um ‘fenômeno diferente’, ora analisado como ‘criação divina’, ora como ‘obra da natureza’, mas sempre interpretado como defeituoso” (ANDRÉ, 2007, p. 29). Logo, a mulher negra objetiva-se como morena, sugerindo a possibilidade de afastar-se desse fardo, como solução viável, conferindo inserção na sociedade.

Outra sequência enunciativa apresenta a mulher negra, também representada pela morena, como uma mulher “gentil”, “meiga” e “bela”, objetivada na imagem de “donzela” em *Os namorados da lua* (GONZAGA, 1900), que à “meia-noite”, “desperta”, “Acorda gentil morena/ Sem vestido, lenço ou touca [...] E voz donzelas, meigas e belas/ Pra nós correi, correi/ Pra nós correi, aparecei!”. Há nessa série enunciativa uma relação entre o dispositivo da sexualidade e o dispositivo da aliança, ao passo que a donzela é aquela que está à espera do seu pretendente, pois ainda não se casou. O dispositivo da sexualidade é entendido por Foucault (1999, p. 79) ao considerar a “maneira como poder e desejo se articulam” e, na relação com o dispositivo de aliança – que “[...] conta, entre seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege” – “[...] se articula aos parceiros sexuais; mas de um modo inteiramente diferente. Poder-se-ia opô-los termo a termo” (FOUCAULT, 1999a, p. 101).

Por essa razão, à noite, quando não há ninguém vigiando, pede-se às morenas donzelas que apareçam aos sujeitos que as esperam, emergindo, aqui, do discurso acionado pelo dispositivo panóptico<sup>80</sup>, “o horário” com sua “velha herança” (FOUCAULT, 1999b, p. 175), que, segundo o autor, estabelece as censuras, obriga a ocupações determinadas e regulamenta os ciclos de repetição. À meia noite, era permitido. Era como estar contra a lei, bem característico da posição de sujeito de Chiquinha Gonzaga, reconhecida como uma mulher boêmia, de estar entre os chorões, músicos e seus amigos. Como aponta Diniz (1999, p. 101-102):

uma mulher de má-fama, metida em rodas boêmias, compositora de músicas indiscutivelmente saltitantes com títulos atrevidos era provocação demais para uma sociedade que começava a tornar-se alegre mas não abandonara a atitude respeitosa.

Contudo, na sequência enunciativa *Os namorados da lua* (GONZAGA, 1900), a donzela, bela e meiga deve atender ao dispositivo panóptico e correr, uma vez que está submetida ao horário no controle de suas atividades, o que nos remete a uma objetivação de corpo que é atravessado pelo dispositivo da aliança, ou seja, do corpo belo, recatado e do lar, que veremos adiante. O corpo da mulher negra, objetivado nessa canção e nas demais possui uma regularidade discursiva que emerge na dispersão dos enunciados como corpo inalcançável, como uma “estrela santa” que, de tão bela, enfeitiça seus amantes, como vemos na música *Teus olhares* (CHIQUEINHA; ANDRADE, 1914):

Morena, teus olhares foram setas/ Que me feriram n'alma/  
Envenenando as minhas horas quietas/ Em dor que não se acalma!

Que mal te fiz não sei.../ Mas não suporto/ A cruz da minha pena/  
Se amar é crime, em/ lágrimas te exorto/ Perdão, gentil morena!

Bem certo, ao pedestal que te levantas/ Não vão as minhas  
preces.../ Subir ao céu não posso, estrela santa/ E à terra tu não  
desces...

---

<sup>80</sup> “O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. “[...] Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação. [...] Este tem seu princípio não tanto numa pessoa quanto numa certa distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares, numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos” (FOUCAULT, 1999b, p. 224-225).

Que importa? Arrastarei por entre abrolhos/ A minha dor serena/  
Cravadas n'alma as setas de teus olhos/ Até morrer, morena!

Há, nessa sequência, o discurso do amor não correspondido, o sofrimento e o romantismo sentimentalista que, explica Viana (2016, p. 47), “é geralmente exagerado e vinculado com lamentação, dor, morte, loucura, sofrimento, etc.”, próprio do estilo musical modinha que, na maioria das vezes, dedicava-se aos temas românticos, seja exaltação, declaração à mulher amada, “amor idealizado, puro, casto” e, com frequência, relacionado à “ideia de sofrimento, de impossibilidade da própria realização do amor” (FERLIN, 2006, p. 47). Em *Teus olhares* (CHIQUINHA; ANDRADE, 1914), canção que acabou sendo incorporada à peça *Depois do Forrobodó* (BETTENCOURT, 1913), exalta a morena, cujo olhar fere o sentimento do homem que a deseja, mas não pode alcançá-la. O corpo da mulher, aqui, é objetivado como esse corpo casto, santo, na figura da mulher que não vai para a senzala, pois o trecho “Bem certo, ao pedestal que te levantas/ Não vão as minhas preces.../ Subir ao céu não posso, estrela santa/ E à terra tu não desces...” parece tratar-se dessa distância entre a casa grande e a senzala, sendo que a inacessibilidade revela o amor platônico e a impossibilidade de realização desse sentimento.

Essa superioridade e a altivez são regularidades ressaltadas na figura da morena, como podemos ver na cançoneta *A mulatinha* (CHIQUINHA; PATROCINIO FILHO, 1901). No trecho “Me dizem que nesta vida/ A Vênus eu sou morena/ E tenho de uma açucena/ Quer perfume, quer fulgor”, a relação entre a morena e a figura de Vênus está atrelada ao amor, à beleza e à fertilidade, uma vez que essa representava a versão romana da deusa grega Afrodite, “mulher sensual, que vive em função do sexo e está sempre pensando em seduzir os homens [...] criada para representar o amor carnal” (BELLOMO, 2005, p. 91). Além da beleza, a altivez e a serenidade são atributos da morena, como aparece na sequência “Como uma flor que se inflora/ Eu vivo ativa e serena/ Vênus ativa e morena/ No meio da multidão”. Ou seja, há objetivação do corpo da mulher soberana e tranquila, pois se acreditava, segundo Abreu (2003, p. 11), que as referências às morenas e mulatas serviam “[...] como uma maneira de se denunciar as maiores chances das mestiças no mercado amoroso de uma sociedade



fortemente hierarquizada pela cor”, ou, talvez, para demarcar um aspecto nacionalista. Como explica a autora:

[...] a racialização da beleza e das possibilidades de ascensão social pode ter servido para discriminar e marcar os locais sociais das pessoas que eram identificadas como negras, mas também para criticar e denunciar esta situação. Quem sabe também não serviram para valorizar traços físicos distantes do modelo europeu ocidental (ABREU, 2003, p. 11).

Os enunciados que constituem as canções apresentadas nesse trajeto temático objetivam corpos de mulheres negras, mas que eram identificadas como mulatas ou morenas, às vezes, em uma mesma música, como na canção *A mulatinha*. A maneira como ocorre a objetivação de feminino nas obras de Chiquinha Gonzaga passa por modos de compreensão do papel da mulher negra na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX, ora por meio de seu papel ativo, que se contrapõe à objetificação de mulher (que exerceu seu poder de sedução, sua altivez, estimulando o desejo ou aprisionando os homens e o fazendo sofrer), ora sendo objetificado na posição de sujeito desprovido de capacidades intelectuais, uma vez que, em parte das canções, encontramos enunciados cujo vocabulário pertence a uma linguagem popularesca, a exemplo das expressões “Como uma flor que se inflora” (CHIQUINHA; PATROCINIO FILHO, 1901), “O meu cabelo ondiado” (GONZAGA; CORRÊA, 1915) e “A minha carne sargada” (GONZAGA, 1909), o que revela a superfície primeira de emergência do discurso sobre a mulher negra, qual seja, a sociedade masculina, branca e burguesa, dotada de boa educação. Há, portanto, diversas ordens discursivas na dispersão dos enunciados sobre o corpo das mulheres negras e brancas, as quais nos possibilitam pensar seus vários posicionamentos e suas resistências. Conforme explicam Melo e Ferreira (2014, p. 416):

Observando a raça em uma escala gradativa, teremos a mulher brasileira como uma mulher mestiça, de pele morena escura, conhecida como mulata; além dela, há uma série de tonalidades entre negro e branco para denominar a questão de raça/cor no Brasil, sinalizando o quão delicado é o tema.

A popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga, a qual é lida aqui como acontecimento discursivo, explica a significativa objetivação de corpo negro em sua relação com o corpo branco nas obras da maestrina, uma vez que

[...] a música popular ganhava gradativamente espaços mais significativos na produção cultural brasileira, possibilitando uma consolidação das relações entre as diferentes etnias. Ela foi uma ferramenta valiosa para criar laços sociais e culturais dentro de uma comunidade segregada (MARCÍLIO, 2009, p. 44).

Ou seja, a música popular fez emergir o discurso acerca dos homens e mulheres “infames”:

[...] infames, por causa das lembranças abomináveis que deixaram, dos delitos que lhes atribuem, do horror respeitoso que inspiraram, eles de fato são homens da lenda gloriosa, mesmo se as razões dessa fama são inversas àquelas que fazem ou deveriam fazer a grandeza dos homens. Sua infâmia não é senão uma modalidade da universal *fama*. Mas o recoleto apóstata, mas os pobres espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, estes são infames com a máxima exatidão; eles não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens. E o acaso quis que fossem essas palavras, essas palavras somente, que subsistissem. Seu retomo agora no real se faz na própria forma segundo a qual os expulsaram do mundo. Inútil buscar neles um outro rosto, ou conjecturar uma outra grandeza; eles não são mais do que aquilo através do que se quis abatê-los: nem mais nem menos. Assim é a infâmia estrita, aquela que, não sendo misturada nem de escândalo ambíguo nem de uma surda admiração, não compõe com nenhuma espécie de glória (FOUCAULT, 2006b, p. 210).

Foucault (2006b, p. 203), ao escrever pequenos textos, relatos ou o que ele chama de “notícias” em *A vida dos homens infames*, fala de algo do cotidiano, quando o poder encontra o sujeito, ou seja, o discurso que nasce do trabalho do poder sobre a vida das pessoas, “[...] antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos” e, nesse caso, nas canções de Chiquinha Gonzaga. Foucault (2006b) traz para nós uma interpretação desse acontecimento na ordem do poder de uma época, em que o corpo negro aparece, sendo objetivado, enquanto o corpo branco mantém seu *status* na ordem do discurso já normatizado, em que “o branco pouco aparece no processo de branqueamento. Deflagra-se apenas como o representante da humanidade e modelo universal a ser imitado” (SILVA, 2007, p. 98). Tais considerações nos levam à análise das sequências enunciativas pela ótica do dispositivo religioso e do branqueamento como mecanismos que fazem falar acerca dos corpos de mulheres brancas e negras nas músicas de Chiquinha Gonzaga.

Em *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), o dispositivo religioso atravessa os saberes sobre a mulher como aquela que tem o corpo como “um jasmim”, é “Mais bela que um querubim” e “Tens as faces de uma santa”, destacando partes desse corpo, como o busto, os olhos, a boca, o rosto, os cabelos e os dentes, como podemos ver na sequência, a seguir:

O teu corpo é um jardim/ Onde vivem lindas flores/ Teus olhos dizem amores/ O teu busto é um jasmim/ Mais bela que um querubim/ Pões a gente vária e louca.

Um beijo teu me sufoca/ Teu sorriso de matar/ Tu tens um lírio no olhar/ Tu tens um cravo na boca/ O pincel de um artista/ Retratara fielmente/ Esse teu rosto dormente.

Teus olhos cor de ametista/ Junto a ti vai-se-me a vista/ Toda minha alma se encanta/ Junto a ti vai-se-me a vista/ Toda minha alma se encanta.

Tens as faces de uma santa/ Tens os cabelos fulgentes/ Tens uma rosa nos dentes/ Com a raiz na garganta.

Esse olhar com que deliro/ Faz-me delíquios de amor/ Eu sou o teu trovador/ Por ti padeço e suspiro/ Esse rosto que eu admiro/ Faz-me cruentos desejos.

Esse rosto que eu admiro/ Faz-me cruentos desejos/ Teus olhos tem tais lampejos/ Que assemelham dois faróis/ São raios de dois sóis/ Quem te os arrancara a beijos.

Quero unir o meu destino/ À sorte da minha amada/ Viver vida desgraçada/ No mais ledo desatino/ Este amor é qual um hino/ Que o meu ser ao céu levanta.

O teu sossego me espanta/ Quero ouvir dizer sou tua/ Da hora em que nasce a lua/ À hora a que o galo canta.

O trecho “olhos cor de ametista” – olhos arroxeados e brilhantes –, remete a um corpo branco. Entretanto, não descartamos a possibilidade de objetivação de mulher negra. Em *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), a mulher é dotada de uma “dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas”, quais sejam, as “do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio” (FOUCAULT, 2006b, p. 206), como adjetivos de pessoas dotadas de virtude, benevolência e castidade, o que sugere a objetivação da mulher branca, uma vez que ao sujeito branco, à época de Chiquinha Gonzaga, se “concedia uma série de atributos” (RIBEIRO, 2007, p. 287), como a mulher “esposável” que “encontra-se no jardim

da casa”, comparada à “mulher-flor” (p. 144), como no trecho: “O teu corpo é um jardim/ Onde vivem lindas flores/ [...] O teu busto é um jasmim”.

Assim também aparece o corpo da mulher em *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885), cujo enunciado traz o referencial de mulher casta, “mulher-flor” (RIBEIRO, 2007, p.144), presente no trecho: “Se são tão alvas e preciosas/ As tuas pétalas, oh! Minha flor!/ Iremos juntos de monte em monte/ Tu sempre casta, radiosa e bela/ E o vale e a gruta e o salgueiro e a fonte/ Hão de falar da mais linda estrela”. Aqui, o corpo branco também é iluminado, uma vez que a mulher amada é “radiosa e bela”, A flor aparece outra vez e suas pétalas “são tão alvas e preciosas”, indicando a relação entre a castidade, a santidade e o resplendor como atributos da brancura.

Em contrapartida, na primeira versão da canção *Gaúcho: o Corta-Jaca*, de Gonzaga, Martins e Gouvêa (1895a), emerge, novamente, a objetivação de corpo por meio da “metáfora gastronômica” (CUNHA, 1998, p. 18), ou seja, o corpo da mulher representado pela fruta jaca, como vemos nesta sequência:

A jaca sou mui leitosa e gostosa/ Que dá gosto de talhar.../ Sou a jaca saborosa que amorosa/ Faca está a reclamar para cortar! Sou a jaca saborosa que amorosa

Faca está a reclamar! /Ai! Que bom cortar a jaca/ Ai! Meu bem ataca assim/ Assim toca a cortar!.. / Ai! Que bom cortar a jaca/ Sim meu bem ataca, sem descansar!...

O enunciado “A jaca sou mui leitosa” sugere a objetivação de corpo branco, já que a fruta jaca é branca e “leitosa”. A fruta é usada para sugerir atributos de sensualidade, que aparecem como ruptura, já que a regularidade de mulher sensual encontrada em toda a análise até aqui é a da mulher de corpo negro, (chamada de ‘mulata’ ou morena). Nesse trecho, a mulher branca ganha o estatuto de mulher sensual, na materialidade do enunciado “gostosa”, como referencial de erotismo, sendo o dispositivo da sexualidade aquele que faz a mulher falar acerca de seus predicados. Isso também aparece na canção *O mar* (GONZAGA; CUNHA, 1926) no trecho “O teu colo era o velame/ Meus beijos lindos marujos/ Ninguém mais teus seios ame/ Dois rosados caramujos!”. Uma parte do corpo da mulher se evidencia – os “seios” –sendo relacionada a caramujos de cor rosada, indicando a objetivação de corpo de mulher branca, ligado ao erótico, que será tratado ao longo

desse estudo. Apenas, nessas canções, vale ressaltar que o corpo branco aparece como ruptura no discurso sobre o corpo das mulheres, nas obras de Chiquinha, pois

[...] o sujeito do enunciado é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos, até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos (FOUCAULT, 2008, p. 105).

Trata-se, aqui, de pensar o enunciado em que aparece como sujeito a mulher de corpo branco, em uma ruptura “entre positivities definidas”, ou seja, “uma descontinuidade especificada por certo número de transformações distintas” (FOUCAULT, 2008, p. 196) que emerge em algum lugar onde o sujeito enuncia, podendo sugerir a essa mulher branca o referencial de “gostosa” e de sensual. Ele foi dito ali e não em outro lugar, sendo as condições de possibilidades de emergência é que explicam esse aparecimento.

A música *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; MARTINS; GOUVÊA, 1895a) foi produzida por Chiquinha, pela primeira vez, em 1895, em versão apenas instrumental; posteriormente, ganha versão cantada, cuja letra fora escrita por Tito Martins e Bandeira de Gouvêa em, 1904<sup>81</sup>. Segundo Diniz (1999, p. 200), “já era conhecida do público quando reapareceu em teatro [...]. Integrava a revista *Cá e Lá*, numa versão para canto como *Coplas da jaca*”. Nessa época, julgava-se importante trazer enunciação às canções instrumentais de modo a fornecer uma direção narrativa às composições. Segundo Tatit (2004, p. 115-116), essas músicas “precisavam dizer alguma coisa com essas melodias” e, por vezes, “em função do tema das peças [...] os roteiristas encaixavam [...] letras circunstanciais que nem sempre sobreviviam a temporada teatral”, trazendo enunciados que utilizavam “temas regionais, refrão folclórico e as formas coloquiais estereotipadas”, a

---

<sup>81</sup> Neste estudo, optou-se por manter como referência a versão instrumental produzida por Chiquinha Gonzaga, em 1895. Mesmo entendendo que as versões cantadas foram produzidas em datas diferentes, elas não interferiram na análise dos discursos que emergiram a partir dessa obra.

exemplo da interjeição “Faca está a reclamar! /Ai! Que bom cortar a jaca”, que se refere ao passo de dança do maxixe que recebeu o nome de ‘corta-jaca’<sup>82</sup>.

Na análise do trajeto temático corpo negro e corpo branco, percebemos algumas rupturas e regularidades na dispersão dos enunciados atravessados por dispositivos de poder (sexualidade, aliança, panóptico, branqueamento, religião), poder que se exerce como “modo de ação de alguns outros” (FOUCAULT, 1997, p. 241). Esses dispositivos, atravessando os saberes presentes nas letras das músicas, fizeram funcionar o discurso sobre a mulher negra, branca, branca-negra ou negra-branca, isto é, corpos de mulheres cuja cor passa a determinar sua posição de sujeito frente uma sociedade hierarquizada pela racialização velada, o dito no não-dito.

### 3.2.2 Corpo belo, recatado e do lar

A constituição identitária de mulher na sociedade brasileira passa pelo “dispositivo da aliança: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1999a, p. 99), em que o corpo da mulher é objetivado na condição de esposa. Entretanto, no que se refere à esposa, não basta que ela seja casada com um único homem. Ela deve, entre outras tarefas, estar bela e se comportar bem, o que significa obedecer a uma “estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito” (FOUCAULT, 1999a, p. 100).

Atualmente, essa condição passou a constituir o discurso no contexto político brasileiro, em que a mídia veiculou o enunciado “Bela, recatada e ‘do lar’” à esposa do presidente da república, como pode-se constatar na edição *on-line* da revista *Veja* de 18 de abril de 2016<sup>83</sup>, que apresenta as qualidades da “primeira dama brasileira”, como uma mulher que chama a atenção pela beleza, pelo comportamento e recato. A expressão ganhou destaque, chamando a atenção para

---

<sup>82</sup> Os enunciados que se referem a passos de dança serão analisados na subseção 3.2.5. Corpo dançante.

<sup>83</sup> Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

a objetivação da mulher na condição de esposa, que pode ser bonita, mas que deve ser recatada.

A escolha do enunciado ulterior “Bela, recatada e do lar”, nessa pesquisa, foi intencional. Ao circular nos meios midiáticos anos atrás associado à ‘esposa’, esse enunciado inspirou as análises em oito canções de Chiquinha Gonzaga, o que identificamos como regularidade, ou seja, a retomada de um enunciado discursivo em outro contexto histórico. As canções são: *A noiva* (GONZAGA, S/D), *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), *Santa* (GONZAGA; OLIVEIRA 1903), *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885), *O mar* (GONZAGA; CUNHA, 1926), *Cá por cousas!* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904), *Rondelini-Rondelinão* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904) e *Os namorados da lua* (GONZAGA, 1900) e *Desgarrada* (GONZAGA, DUQUE ESTRADA, 1911).

Em *A noiva* (GONZAGA, S/D), o corpo da mulher aparece como o corpo belo, da futura esposa que, além de esperar o noivo, promete ser dedicada e amorosa e por quem ela só tem vivido, conforme podemos observar na sequência seguinte:

Vou ser feliz, ser venturosa/ Gozando amor do meu querido/ Para quem eu só tenho vivido/ Enfim vou ser a sua esposa.

Serei terna e carinhosa/ Dedicada, toda candura/ Em mil afagos de ternura/ Meu amor lhe darei vaidosa.

Vou ser feliz, ser venturosa/ Gozando amor do meu querido/ Para quem eu só tenho vivido/ Enfim vou ser a sua esposa.

Pela música, nota-se a presença de um corpo de mulher que vive à espera, vive para ele (o noivo), aguardando o dia do casamento para ser sua esposa. As repetições autorizam as substituições (GUILHAUMOU; MALIDIDER, 1997) e inscrevem o enunciado do discurso, mostrando-nos que não basta ser carinhosa, otimista, fiel, dedicada e recatada; além disso, a mulher precisa ser bonita e “vaidosa”. Isso demonstra que a demanda por uma mulher bela, recatada e do lar não é nova. Ela representa, conforme os dizeres de Bonnici (2007, p. 20), a “aniquilação simbólica da mulher”, estereotipada por meio de conceitos que se voltam para a execução de trabalhos domésticos e papéis sociais de dona de casa, esposa, filha, entre outros. O que esse enunciado tem como referencial é uma mulher, própria de sua época, que espera o noivo, resguardada, bonita e que faz

apenas isso; sua função social é ser esposa. Para ser sujeito desse enunciado, essa mulher deve ser devota ao dispositivo da aliança<sup>84</sup> (FOUCAULT, 1999a), que é inerente à relação de poder e desempenha um papel “ao mesmo tempo condicionante e condicionado” (FOUCAULT, 2006b, p. 248).

Essa música contribui para reforçar a filiação a esse dispositivo, constituído por meio de uma sociedade patriarcal que determina que esta mulher deve ser assim, como parte de uma relação em que

[...] cada um se reserva para o outro até o momento em que o amor e a virgindade encontram sua realização no casamento. De forma que a castidade pré-conjugal, que aproxima em espírito os dois noivos enquanto estão separados e submetidos à prova dos outros, os retém contra eles próprios, e os faz absterem-se quando enfim se encontram reunidos após tantas peripécias (FOUCAULT, 1985b, p. 228).

Do mesmo modo, em *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899), o dispositivo da aliança pode ser percebido no trecho “Quero unir o meu destino/ À sorte da minha amada”. Esta, cujo corpo e o busto são como “jardim”, é “Mais bela que um querubim”, ou seja, é como um anjo, logo, além de ser bonita, ela tem bondade. O corpo da mulher é comparado ao de uma santa, como podemos ver nos trechos “Tens as faces de uma santa”, o que demonstra a relação entre a mulher que é bela e bondosa, atravessado pelo dispositivo religioso, que faz falar sobre o amor santo, puro, fiel, dirigido pelo “poder pastoral” (FOUCAULT, 1995) de controle das condutas na lógica cristã, a exemplo do trecho “Este amor é qual um hino/ Que o meu ser ao céu levanta/ O teu sossego me espanta”.

Vemos em *Desejos* (GONZAGA; FERNANDES, 1899) a função social da mulher própria para o casamento – fiel, “santa” – conforme explica Foucault (1999, p. 178), uma vez que a união deve seguir “o princípio da decência conjugal”, em que, à esposa, não devem ser dedicados carinhos voluptuosos, nem tampouco “prazeres demasiado intensos”, ou seja, é preciso diferenciá-la da amante na

---

<sup>84</sup> Para Foucault (1985a, p. 246, 259), o dispositivo da aliança, como um mecanismo que tem uma “função estratégica dominante”, tem relação com o dispositivo da sexualidade, pois o “[...] discurso de sexualidade não se aplicou inicialmente ao sexo, mas ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança, às relações interindividuais”. Trata-se de um dispositivo pautado em “[...] dois grandes sistemas de regras que o Ocidente, alternadamente, concebeu para reger o sexo — a lei da aliança e a ordem dos desejos — [...] Leis naturais da matrimonialidade e regras imanentes da sexualidade” (FOUCAULT, 1999a, p. 40), o casamento, por exemplo, é considerado por Foucault (1999) como um dispositivo de aliança.



“valorização do casamento legítimo” (FOUCAULT, 1999a, p. 114). Logo, o referencial de corpo trazido por essa canção é o de uma mulher pura, casta e decente, mas que é alvo de desejo de seu amado.

Reconhecer na mulher a esposa e a ela atribuir uma divindade demonstra o atravessamento do dispositivo da aliança em relação com o dispositivo religioso, pois o primeiro põe em funcionamento o segundo por meio do poder pastoral, da vigilância das ações dos sujeitos, da crença na pureza e castidade da mulher como condição para o matrimônio, como podemos verificar em trechos da canção *Santa* (GONZAGA; OLIVEIRA 1903):

Creio no bem, creio em ti/ Quando o teu lábio sorri/ E falas e me parece/  
Que a tua voz é uma prece/ Ah! Quem te pudera levar/ Ah!  
Para te por num altar.

Vissem-te o (maus) e duvido/ Que aqueles peitos quebrados/ Por  
males continuados/ Tivessem mais um gemido/ Ah! Quem te  
pudera levar/ Ah! Para te por num altar.

És doce como um exemplo/ És pura e sã como um templo/ Todo  
de flores coberto/ E dominando eu deserto/ Ah! Quem te pudera  
levar/ Ah! Para te por num altar.

Creio no bem, na piedade,/ Pois quando sorriso diviso/ O prêmio  
dessa bondade/ No gosto do teu sorriso/ Ah! Quem te pudera levar/  
Ah! Para te por num altar.

O corpo da mulher, nessa canção, aparece no caráter impoluto, forjado na figura de uma divindade inacessível, como vemos no trecho “Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar”, ela é como uma santa e, tal qual, deve ser subserviente, dócil, modesta, humilde pois “És pura e sã como um templo” e “a tua voz é uma prece”. Esses enunciados revelam discursos filiados ao lugar social da mulher – o privado, o lar – produzidos por meio da relação entre o dispositivo da aliança e o dispositivo religioso, que aparecem nos trechos: “És doce como um exemplo” e “O prêmio dessa bondade/ No gosto do teu sorriso”. Isto é, ela é uma dama, feita para casar e atende ao padrão de corpo associado a um estereótipo de esposa, no sentido de manter certa classificação, própria do atravessamento do dispositivo da aliança que está “ordenado para uma homeostase do corpo social, a qual é sua função manter” e estabilizar, valorizando o casamento legítimo, a fecundidade, excluindo as uniões consanguíneas, prescrevendo a endogamia social e local (FOUCAULT, 1999a, p. 100).

A castidade vem acompanhada do resplendor próprio de quem é objetivada na figura da mulher para casar, como na música *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885). Esse referencial, atravessado pelos dispositivos religioso e da aliança, apresenta um corpo de grande valor, como vemos no trecho “[...] são tão alvas e preciosas/ As tuas pétalas, oh! Minha flor!”. Ela é somente dele, pois eles vão “juntos de monte em monte” e a mulher “sempre casta, radiosa e bela” é a presença da mulher em sua santidade, logo, um corpo imaculado que “não deve ser como as outras, mas, escondida pela noite e sem que se possa ver seu corpo, ela deve fazer brilhar o que há de virtuoso nela” (FOUCAULT, 1985b, p. 181). Trata-se do paradoxo da temática do casamento na cultura de si “tal como foi desenvolvida por toda uma filosofia: nela, a mulher-esposa é valorizada como o outro por excelência, mas o marido deve reconhecê-la também como formando unidade com ele” (FOUCAULT, 1985b, p. 164). Essa relação pressupõe a legitimidade do casamento, forjado pelo dispositivo da aliança. A posição de sujeito esposa é aquela que, além de fiel, casta e pura, é bonita; é algo raro e motivo da felicidade do seu marido. A fidelidade é uma condição da esposa, como um contrato, uma analogia à profissão do marido, sendo o casamento uma atividade legítima reconhecida e função social privilegiada.

Sonhar em ter uma relação com a própria mulher é um signo favorável porque a esposa está em relação de analogia natural com o ofício e a profissão; assim como nestes, exerce-se sobre ela uma atividade reconhecida e legítima; dela, tira-se proveito assim como de uma ocupação próspera; o prazer que se tem com o seu comércio anuncia o prazer que se terá com os benefícios do ofício (FOUCAULT, 1985b, p. 27).

Em *O mar* (GONZAGA; CUNHA, 1926), o brilho, a castidade, a pureza e a fidelidade são enunciados dispersos e regulares no discurso sobre o corpo belo, recatado e do lar. Nessa sequência<sup>85</sup>, o corpo da mulher aparece coberto por véu ou iluminado por uma grande quantidade de velas no trecho “O teu colo era o velame”, e a cor de seus seios, “Dois rosados caramujos!”, faz alusão a uma mulher

---

<sup>85</sup> Alguns enunciados aparecem retomados transitando em mais de um trajeto temático. Isso demonstra que “as homogeneidades (e heterogeneidades) enunciativas se entrecruzam com continuidades (e mudanças) linguísticas, com identidades (e diferenças) lógicas, sem que umas e outras caminhem no mesmo ritmo ou se dominem necessariamente. Entretanto, deve existir entre elas um certo número de relações e interdependências cujo domínio, sem dúvida muito complexo, deverá ser inventariado” (FOUCAULT, 2008, p. 165).

de corpo branco e que deve lhe oferecer fidelidade, uma vez que o enunciado “Ninguém mais teus seios ame”, aparece como exigência de uma filosofia que, segundo Foucault (1985b, p. 231), condena “qualquer relação que poderia ocorrer fora do casamento”, e ordena “entre os esposos uma fidelidade rigorosa e sem exceção”. Essa objetivação da fidelidade é um traço próprio do dispositivo da aliança que, segundo Foucault (1999, p. 100), busca, entre seus objetivos principais, “reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege”. Esse dispositivo carrega todo um campo associado de esposa que, além de fiel, é bela, resplandecente e pura, como a donzela à espera do marido, mesmo que apareça como ruptura desse discurso um romance proibido, como é o caso da música *Os namorados da lua* (GONZAGA, 1900), em que o corpo da mulher é de uma donzela gentil, presente no trecho “Acorda gentil morena”. Isso nos remete ao campo associado da sinhá que, além de donzela, “é meiga e bela”; entretanto ela está sem vestido, sem lenço e sem touca, pois é madrugada.

O romance secreto é percebido por ser, esse enunciado, atravessado pelo dispositivo panóptico, que tem como uma das formas de controle a regulação por meio do horário. “É meia noite!” e o sujeito pede aos “bons cidadãos” para que adormeçam e possibilitem o encontro do homem com a donzela, características desse corpo belo, recatado e do lar. As donzelas, afirma Houbre (2003, p. 97), são “confinadas num universo asséptico, longe de qualquer referência corporal ou carnal, [...] perdem a faculdade de poder pensar” sobre seu futuro matrimonial.

Inocente e casta, a donzela é percebida quase sempre por meio de uma meiguice e recato, a exemplo da “Joaninha”, moça que aparece na música intitulada *Rondelini-Rondelinão* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904):

Saindo um dia a Joaninha/ Com seu púcaro na mão/ Topou com um guapo mocetão/ Que amor lhe tinha...

Ai! Credo, meu senhor!.../ Que medo me meteu!

Espera aí, meu coração!.../ Não fujas, eu não sou papão!.../ Rondelini... Rondelinão...

Aproximou-se da Joaninha/ E com muito carinho/ Enlaçou-lhe a cinturinha/ E lhe disse baixinho...

O que?... Não, não! Isso nunca!...

Espera aí, meu coração!.../ Já de temer não tens razão!/ Rondolini...  
Rondolinão...  
Não fujas, eu não sou papão!  
O que ele disse à Joaquina/ Não vos posso contar.../ Voltou pra  
casa a pobrezinha/ Sem o púcaro levar...

Os homens!... Os homens!.../ o que dirá a mamã?/

Espera aí, meu coração!.../ Já de chorar não tens razão!/ [...].

Nessa sequência, o corpo da mulher é objetivado pelo referencial uma donzela “pobrezinha” a quem o “guapo mocetão” enlaça a “cinturinha”. O termo que designa o homem está no aumentativo e o que se refere à mulher está no diminutivo, o que nos remete ao campo associado do rapaz forte e da mocinha indefesa, respectivamente. Ela é assediada por ele a caminho de algum lugar, aqui desconhecido, levando seu caneco de lata, o “púcaro”, e volta para casa de mãos vazias, o que pressupõe que ela tenha levado um susto diante do assédio. Joaquina, ainda teme contar para a mãe o ocorrido, já que a voz de uma mulher não era ouvida, constituindo-se como regularidade o medo manifestado nessa relação de poder. Por isso, ela aparece no diminutivo e, ele no aumentativo. Ela é uma moça bela, recatada e do lar e não poderia se submeter às investidas do “mocetão”. Temos, portanto, um discurso atravessado pelo dispositivo da sexualidade que tem a mulher como a “personagem investida em primeiro lugar” e, cuja “decência das expressões, todas as censuras do vocabulário poderiam muito bem ser apenas dispositivos secundários com relação a essa grande sujeição: maneiras de torná-la moralmente aceitável e tecnicamente útil” (FOUCAULT, 1999a, p. 24).

O dispositivo da sexualidade em relação ao dispositivo da aliança legítima o sexo, o calor e o ardor do amor por meio do matrimônio, como aparece na canção *Desgarrada* (GONZAGA, DUQUE ESTRADA, 1911):

(Manoel)

A oliveira bem plantada/ Sempre parece oliveira.../ A mulher que é  
bem casada/ Sempre parece solteira...

(Coro)

No coração da mulher/ Por muito frio que faça/ Há sempre calor  
bastante/ Para aquecer a desgraça.

(Rosalina)

Os olhos dos namorados/ Tem um certo não sei quê/ Que serve de  
sobrescrito/ À carta que se não lê... [...].

(Fernandinho)

Nas ondas do teu cabelo/ Vou me deitar a afogar/ Que é para que  
o mundo saiba/ Que há ondas sem ser no mar [...].

(Pacífico)

Eu lhes conto francamente/ Eu confesso o que se deu/ Quis comer  
toda esta gente/ Mas o comido fui eu!

Essa canção, composta para a peça *Manobras do amor* – que conta a história de uma donzela que é disputada por três homens – apresenta os modos de conquista de cada um. O primeiro deles (Manoel) demonstra seu desejo em tê-la como esposa comparando-a à mulher solteira, afirmando que, apesar de ser “bem casada”, a mulher mantém o calor do namoro, parecendo “solteira”, enquanto o coro reforça que, para “aquecer a desgraça”, mesmo que faça muito frio “No coração da mulher [...] Há sempre calor bastante”, ou seja, ela é um alento, mesmo em dias difíceis ou, aquece a vida, quando as coisas não vão bem.

O segundo sujeito (Fernandinho) tenta conquistá-la, exaltando os cabelos ondulados da mulher – “Nas ondas do teu cabelo” – que o leva a perder-se de amor. Por sua vez, o terceiro sujeito (Pacífico) confessa que, apesar de querer muitas mulheres, acabou sendo conquistado por uma: “Eu lhes conto francamente/ Eu confesso o que se deu/ Quis comer toda esta gente/ Mas o comido fui eu!”. É uma regularidade o discurso que apresenta o sofrimento do homem que busca o amor da mulher, idealizada, tanto por seus atributos de beleza quanto por sua santidade e pureza, como vimos em outras canções. Ribeiro (2007, p. 272) explica que “a mulher por quem o homem sofre é tida como a mulher ideal, representada principalmente por aspectos que valorizam elementos espirituais. Haveria um endeusamento, uma veneração, um ideal de pureza feminina”.

Entretanto, esse discurso pode sofrer ruptura, quando o corpo de mulher é atravessado pelo dispositivo de sexualidade – instaurada, “tradicionalmente pelas ‘classes dirigentes’” – e que se constitui “como nova distribuição dos prazeres, dos discursos, das verdades e dos poderes”, como aquilo “que pode haver de restrições, pudores, esquivas ou silêncio, referindo-os a alguma interdição constitutiva, ou recalque, ou instinto de morte” (FOUCAULT, 1999a, p. 116), provocando ato de resistência ao que se espera da bela, recatada e do lar, ou seja, a mulher que se casa com o “bom partido”, que irá prover o sustento da família, mas que no caso da canção *Cá por cousas* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904) traz uma especificidade que é a questão do casamento por amor, como resistência ao que se tinha como costume ou tradição, naquela época, já que cabia

aos pais apresentar a filha ao futuro marido, como numa negociação, própria do dispositivo de aliança, que “se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação das riquezas” (FOUCAULT, 2008, p. 101).

Nessa canção, o corpo da mulher aparece na dispersão do sujeito que fala a partir de várias posições: a de “menina faceira”, a “brejeira”, a “bela”, a “criança” e, por fim, a esposa fiel, como vemos a seguir:

Eu sou menina faceira/ Conhecida na cidade/ Gosto de rir, sou brejeira/ Aproveito a mocidade.../ Se um moço me diz: És bela/ Serás a flor das esposas.../ Eu fujo sem lhe dar trela.../ Cá por cousas!...

Um franchinote uma vez/ Meus passos acompanhou/ E foi só no fim de um mês/ Que carreira arrepiou.../ Pois eu, que embora criança/ Não sou das tais mariposas/ Lhe disse: perca a esperança/ Cá por cousas!..

Um tipo (Este inda me fez mais!...)/ Teve um dia a tentação/ De ir falar a meus bons pais/ Pra pedir-lhes minha mão/ Recusei: meu pai, confuso/ Em que bases te repousas/ Pra recusar? E eu: recuso.../ Cá por cousas!...

Endinheirado banqueiro/ Chupitou redondo "Não!"/ Não me tentava o dinheiro/ E menos, o coração.../ A calcular entretido/ Quer nos livros, quer nas louzas/ Não me agradou tal marido.../ Cá por cousas!...

O meu priminho... Isso sim!.../ Fomos criados juntinhos/ Temos vivido por fim/ Como um casal de pombinhos!.../ Quando casarmos serei/ A mais fiel das esposas/ Mas o "porquê" não direi.../ Cá por cousas!... (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904).

Vemos, nessa sequência, que o dispositivo da sexualidade descentraliza o sujeito, que não é uno, mas plural, ocupando diversas ordens discursivas, com vários posicionamentos e resistências, aparentemente anunciada na expressão “Cá por cousas!...”, que traz uma reticência, “por motivos que não se deseja revelar”<sup>86</sup>. Entretanto, ela se declara “menina faceira”, “conhecida na cidade”, que gosta “de rir”, é “brejeira” e aproveita “a mocidade...”, isto é, tem sua fama, de menina vaidosa, pretensiosa, que ostenta elegância no jeito de se vestir e que não quer se casar cedo, aproveitando a juventude.

---

<sup>86</sup> O significado de “cá por cousas” pode ser encontrado no Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2017. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/coisa>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

Essa mulher foge ao ser objetivada como “a flor das esposas...”, e se subjetiva como muito nova, mas não volúvel, afirmando: “pois eu, que embora criança/ Não sou das tais mariposas”. Sua posição de bela, recatada e do lar emerge desse enunciado – de mulher que não é de se aventurar como as “tais mariposas” – assim como no trecho: “Um tipo (Este inda me fez mais!...)/ Teve um dia a tentação/ De ir falar a meus bons pais/ Pra pedir-lhes minha mão”. Esse último enunciado é ativado pelo dispositivo da aliança, cujas ações fundamentais são marcadas pela entrega da donzela ao marido, como uma transferência da “tutela exercida até então pelo pai” (FOUCAULT, 1985b, p. 79). O sujeito do discurso, nessa canção, também recusa as investidas do homem rico, o que rompe com o campo associado da esposa, segundo o qual não era esperado que a mulher recusasse tal partido, ou seja, não quer sustentar os mesmos moldes de opressão que as mulheres de sua época vivenciavam, resistindo e provocando as hierarquias que preceituam o ideal do homem para casar.

A resistência ao dispositivo da aliança se revela no trecho: “O meu priminho... Isso sim!.../ Fomos criados juntinhos/ Temos vivido por fim/ Como um casal de pombinhos!.../ Quando casarmos serei/ A mais fiel das esposas/ Mas o “porquê” não direi.../ Cá por cousas!...”. Aqui, vemos como campo associado a expressão “casar por amor”, livre da opressão de ter que se sujeitar ao casamento prescrito pelo pai. Ela será, sim, a “mais fiel das esposas”, em uma sujeição ao dispositivo da aliança e, ao mesmo tempo, ao dispositivo da sexualidade, em que a família, ela e o priminho, “como um casal de pombinhos!...”, tornou-se “lugar obrigatório de afetos, de sentimentos, de amor; que a sexualidade tenha, como ponto privilegiado de eclosão” (FOUCAULT, 1999a, p. 103). Todavia, ela não revela sua predileção: fica no interdito, na poeira da história, o que nos leva à compreensão de que esse amor nasce do desejo sexual que o dispositivo de sexualidade fez funcionar, no sentido de encontrar seu preceito e seu poder.

Os enunciados dessa canção nos revelam aquilo que Foucault (1985a, p. 226) denomina como mecanismos de poder, ou seja, que se trata de “demarcar as posições e os modos de ação de cada um, as possibilidades de resistência e de contra-ataque de uns e de outros”. O corpo da mulher pode ser objetivado na figura da esposa, submetida ao marido e ao contrato entre o pai e o pretendente. Ao romper com tais forças, a mulher apresenta a resistência como forma de exercer seu poder e amar a quem quiser, sendo “A mais fiel das esposas”.

O trajeto temático bela, recatada e do lar possui em seu campo associado aquilo que se espera da esposa fiel, subserviente ao marido, inclinando-se ao préstimo da virtude, com exemplo e paciência, fechando-se em uma armadura de beleza, bondade, recato e resiliência. À época de Chiquinha Gonzaga, falar desse corpo não atraía tantos apreciadores de música popular. Assim, era preciso trazer um algo mais, algo que circulasse na poeira dos acontecimentos históricos positivados, algo que despertasse a curiosidade para temas que envolvessem o cotidiano dos indivíduos, focalizando a sexualidade, o romantismo sentimental e a nacionalidade. A popularização da música brasileira como um acontecimento produziu discursos sobre o corpo das mulheres, com filiações diversas, que passaram do corpo negro ao branco e ao belo, recatado e do lar. Contudo, ainda há possibilidades de trajetos por outros corpos, dispersos no entremeio da história.

### **3.2.3 Corpo erótico**

Considerando a popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga como um acontecimento, ou seja, “condições e domínio de aparecimento” dos enunciados em um dado contexto histórico (FOUCAULT, 2008, p. 146), não há como negar a presença do corpo erótico como regularidade discursiva na objetivação de corpo das mulheres em sua época. Algumas canções no tempo de Chiquinha – e especialmente as suas próprias canções – produziram certas regras de formação sobre a sexualidade e o erotismo, algo que aparece atravessado pelo dispositivo de resistência. A proliferação do discurso sobre a sexualidade (cada vez mais se fala em sexo) é definida por Foucault (1999, p. 16) como a “colocação do sexo em discurso”, porém não como fala espontânea ou o que se cala ou se é obrigado a calar, mas a sexualidade no Ocidente “é o que se é obrigado a revelar” por meio da confissão (FOUCAULT, 2001, p. 213). Há um lugar de dizer, há uma instância de controle para o dito sobre o sexo e o erótico, que é o lugar permitido, a exemplo da instituição religiosa. Fora desse lugar, o discurso erótico é resistência.

O erotismo, explica Bataille (1987, p. 62), é uma atividade humana. É, “de forma geral, infração à regra dos interditos”. A agitação, o movimento, é o que há de sensível no erotismo. Trata-se de uma transgressão, como uma atividade



organizada, pois, “no plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuados” (BATAILLE, 1987, p. 24). No trajeto temático ‘corpo belo, recatado e do lar’, temos o casamento como lugar do erotismo lícito, em que o dispositivo da aliança atravessa os discursos sobre o corpo das mulheres. A resistência a esse dispositivo se dá por meio do dito no não-dito, pelas metáforas eróticas e pelo dizer de outra forma aquilo que se quer enunciar. Nisso, as modinhas, os choros e as músicas feitas para o teatro de revista surtiam seu efeito – o do duplo sentido, o do erótico – no cotidiano das ações e das pulsões de vida, com uma ludicidade latente, já que “é certo que tudo o que se relaciona com a música está situado no interior da esfera lúdica” (HUIZINGA, 2000, p. 119); logo, é fantasia, liberdade, riso, não-seriedade, comicidade.

As músicas populares, à época de Chiquinha, apontavam para a vida urbana, notadamente para as classes desprivilegiadas. A sexualidade era tema frequente. Chiquinha “conseguiu a proporção certa da mistura entre o nobre e o vulgar. Não reproduziu apenas uma realidade já dada, mas desviou-se a fim de atingir outras visões da vida humana” (FERNANDES, 1995, p. 23). É justamente esse desvio, essa descontinuidade, essa ruptura que perseguimos nas 10 canções desse trajeto temático: *Eis a sedutora* (GONZAGA; VITORINO, 1895), *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; MARTINS; GOUVÊA, 1885a), *A brasileira* (GONZAGA, SENNA, 1901), *A mulatinha* (GONZAGA; PATROCÍNIO FILHO, 1901), *O namoro* (GONZAGA; FREDERICO DE JESUS, 1904), *Feijoada do Brasil* (GONZAGA, 1909), *Canção da Sertaneja* (GONZAGA E CORRÊA, 1915b), *Quarteto guardas* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913c), *Maestro e Rita* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913e), *Rita e Barradas* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913f).

Nessa série enunciativa, vemos um atravessamento do discurso que traz o corpo negro objetivado em 10 músicas, como corpo erótico. Era de se esperar que análise desse trajeto temático evidenciaria tal objetivação, a começar pela canção *Feijoada do Brasil* (GONZAGA, 1909), problematizada anteriormente. Por meio do uso da linguagem própria do idioma angolano, em sua letra – “Aiuê/aiuê, Dendê” – e da comparação com a “boa feijoada”, sugere-se um corpo de mulher negra, atrelada à metáfora gastronômica, “Saborosa como quê”, visto que ela tem a “carne sargada”, “toucinho” e “cardinho” que, dizem os homens, “os doutô” – que “dá bom

sabô”. A carne representa esse corpo matéria, os desejos, os impulsos. A carne é, no pensamento cristão, lugar de pecado ou, nas palavras de Foucault (1999, p. 23), “origem de todos os pecados”. É o lugar da indecência, do despudor e das satisfações. Bataille (1987, p. 61) complementa que

[...] a carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo que nasce dos que são possuídos pelo interdito cristão. Mas se, como eu creio, existe um interdito vago e global que se opõe à liberdade sexual sob formas dependentes dos tempos e lugares, a carne é a expressão de uma volta dessa liberdade ameaçadora.

Discursivamente, ao subjetivar-se como “feijoada”, há uma posição de sujeito que tem “a carne sargada” que “todos querem comê”. Aqui, vemos o atravessamento do dispositivo de resistência, que faz uso do mecanismo dado por meio da confissão para falar de seu corpo como objeto de desejo. Como explica Foucault (2001, p. 257):

a carne é o que se nomeia, a carne é aquilo de que se fala, a carne é o que se diz. A sexualidade e, essencialmente, no século XVII (e ainda será nos séculos XVIII e XIX), o que se confessa, não o que se faz: e para poder confessá-la em boas condições que se deve, além do mais, calá-la em todas as outras.

Logo, para não falar de sexo, de corpo, de desejo e para que o discurso sobre esse corpo apareça, fala-se de carne como um enunciado lícito, aquele que se pode dizer em confissão; logo, é permitido. Quando ela diz “minha carne é sargada/ todos querem comê”, está sendo dito que seu corpo não é sem graça, é gostoso e todos querem fazer sexo com ela, como um “canibalismo afetivo, imaginário e, por conseguinte, simbólico” (RIBEIRO, 2007, p. 144). Em acréscimo, para que fique mais quente, mais gostoso, “faz-se molho de pimenta/ pra ficá tudo ardê”, ou seja, esse corpo tem calor, arde, o que remete ao discurso erótico do fogo que, naquelas condições de possibilidades não era divino, uma vez que “o que designa a palavra divino não pode ser assimilado aos alimentos ou ao calor” (BATAILLE, 1987, p. 119). O que era permitido dizer sofria o atravessamento do dispositivo da confissão, por meio do interdito, próprio daquele contexto histórico, que fazia usar, como recurso, a metáfora.

Nesse caminho, encontramos a canção *A brasileira* (GONZAGA, SENNA, 1901), cujo corpo da morena sofre o atravessamento do dispositivo de

branqueamento, mas conserva nos enunciados as regras de formação que nos levam a perceber a objetivação de corpo negro, erótico e filiado ao dispositivo da sexualidade.

[...] a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 1999a, p. 100).

Assim, nessa obra, caracterizada como cançoneta, por ser de duplo sentido e metafórica, o corpo da mulher é objetivado como um corpo erotizado, sensual, “faceira, dengosa” e “uma delícia”, ao mesmo tempo que “é delicada”, “bem decente” e “muito chique”, atendendo a uma determinação social do que é aceitável como corpo de mulher, um dado padrão estético que foi forjando a identidade “morena” na sociedade brasileira, relacionada à sensualidade da mulher negra ou branca de cabelos escuros, “lábios rubros, cabelos de azeviche”. Essa objetivação, frequente em modinhas da época de Chiquinha, reforça a metáfora gastronômica, ou o que Ribeiro (2007, p. 144) assinalou anteriormente como “canibalismo afetivo”, encontrado nos enunciados: “Há segredos, quindins, naquele corpo”, “O resto do corpinho uma delícia!”, “Oh! Ferro!! Que quitutes! Que primor!!” ou “Sabe a doce de coco seus beijinhos”, que relaciona o corpo da mulher a determinados sabores e alimentos.

O apetite pelo corpo da morena constitui regularidade nos enunciados que objetivam o corpo das mulheres nesse trajeto temático, assim como o sofrimento que os “Tremeliques, desmaios, sensações!”, provocados pela beleza, sabor e cheiro dessas mulheres causam nos sujeitos. Esses sentimentos são enunciados próprios das modinhas, explica Ferlim (2006, p. 82), “no sentido mais romântico do termo, referindo-se ao amor que é sofrimento, desgraça e desprezo”, como vemos nos trechos: “me mata, me enfeitiça, põe-me bambo”, “faz enlouquecer a toda gente” e “nos põe a cabeça andar à roda”. Há, nesses enunciados, uma filiação ao dispositivo de sexualidade, por meio do que Foucault (1999, p. 57) denomina de ciência sexual (*scientia sexualis*)<sup>87</sup>, em oposição à arte erótica (*ars erótica*), que trabalha com elementos que põem em prática a sexualidade, ou seja,

---

<sup>87</sup> Grifos do autor.

[...] na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. Melhor ainda: este saber deve recair, proporcionalmente, na própria prática sexual, para trabalhá-la como se fora de dentro e ampliar seus efeitos (FOUCAULT, 1999a, p 57).

Os termos arte erótica e ciência sexual, desenvolvidos por Foucault (1999a) como dispositivos de sexualidade, são mecanismos de tratam da produção de “verdades” sobre o sexo. O primeiro diz respeito à aceitação do prazer sensual, libidinoso, erótico; o segundo, refere-se à asserção de “verdades” científicas sobre sexo. A arte erótica se deu no seio da cultura oriental e a ciência sexual é produção da cultura ocidental, fruto da moral burguesa: “[...] uma sociedade que articulou o difícil saber do sexo, não na transmissão do segredo, mas em torno da lenta ascensão da confiança” (FOUCAULT, 1999a, p 62). Na arte erótica, a verdade é dada pelo próprio sexo, como experiência, sem utilidade no campo das normatizações sociais, imposições morais ou fatos científicos, enquanto que, na ciência sexual, a verdade sobre o sexo é imposta pela confissão, pela censura e pelo controle em relação aos parceiros sexuais. Porém, a ciência sexual produziu a “vontade de saber” acerca do sexo, ou seja, buscar informações sobre ele e falar dele para poder controlá-lo.

[...] trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes; não se trata de um movimento obstinado em afastar o sexo selvagem para alguma região obscura e inacessível mas, pelo contrário, de processos que o disseminam na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade: todo um cintilar visível do sexual refletido na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer (FOUCAULT, 1999a, p. 70,71).

É nesse sentido que, para falar de sexo, dos desejos e dos prazeres era preciso recorrer a formas de dizer. Por isso, vemos em *A brasileira* (GONZAGA; SENNA, 1901) – e em várias outras canções – uma certa sinonímia, um discurso velado, sugerido, dado a entender. Não é em todos os lugares que se fala, nem em todas as relações humanas que se coloca em discurso tudo acerca de tudo, pois

as questões da sexualidade são ditas em dadas circunstâncias e não em outras, a exemplo do trecho “Seus dentes são marfim de alto preço/ Sua boca um cofre perfumado/ O melhor é não dizer, ficar calado”. Por ele reforça-se o dispositivo da confissão como aquele que permite dizer, isto é, a música é um mecanismo desse dispositivo, em que o sujeito diz aquilo que não diria em outro lugar. Falar-se desse corpo erótico como um corpo que provoca sensações “delícias”, “paixões”, confessando seu desejo, seu amor, como vemos nessa sequência: “A morena a quem eu amo, a quem adoro/ Não me sai um só momento da ideia/ É faceira, dengosa e muito chique/ Tem um pé... Que beleza, que teteia!”.

O enunciador, nessa canção, confessa seus desejos pelo corpo da mulher, apresentando os atributos e o poder de sedução dela. Desse modo, vemos aqui o atravessamento do dispositivo de sexualidade: a ciência sexual, que se refere ao que pode ser dito sobre o sexo em “procedimentos que se ordenam”, tendo, como um dos mecanismos, a confissão, “a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (FOUCAULT, 1999a, p. 62). Por meio da música, o sujeito se posiciona, enuncia suas verdades, produzindo discursos sobre o corpo da mulher, como aquela que “Tem ternuras, tem afagos e feitiços/ Tem raivinhas, arrufos e veneta”. Objetiva-se uma mulher que expressa sentimentos e, por ser tão atraente, acende “o fogo da pimenta malagueta”.

O discurso sobre o corpo da “morena” traduz um corpo erótico, comestível, como vemos também na canção *Modinha quelemente* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913b): “Moreninha minha vida/ Tão amada, tão querida/ Meus quindins, meu bombocado/ Requestado, desejado/ Ouve a nota dolorida/ Comovida, tão sentida/ Deste pobre violão/ Que soluça de paixão”. Aqui, vemos o amor sofrido que se confessa à morena, próprio desse gênero musical, assim como em *Eis a sedutora* (GONZAGA; VITORINO, 1895), canção composta para a Revista em três atos: *O Burro de carga*. Nessa sequência, o corpo da mulher é objetivado como um corpo com efeitos variados, assim como na droga:

Eis a sedutora/ Narcotizadora/ Que o peito inflama/ E do amor a chama/ Bem veloz propaga!/ Se beijos não apaga/ Chama tão ardente/ Carícia mais quente/ Vamos com brandura/ Fazer com ternura/ Vamos com brandura/ Fazer com ternura/ Eis a sedutora/ Narcotizadora (GONZAGA; VITORINO, 1895).

Aqui, vemos em funcionamento o dispositivo da sexualidade, no momento em que o enunciador revela o que a mulher “sedutora”, “narcotizadora” provoca

nele, como se fosse impossível resistir ao prazer que ela acende. Dito de outro modo, a mulher é como droga – viciante – produzindo sensações diversas, estimulando a imaginação e, podendo causar dor e sofrimento, comum em canções dessa época, cujo enunciado remetia à “mulher como causa do sofrimento do homem” (RIBEIRO, 2007, 198). Mais uma vez, vemos a menção ao fogo, ao calor do amor que se torna “Chama tão ardente/ Carícia mais quente”, revelando o lugar do que é erótico, inflamado, como chama que se propaga velozmente. Entretanto, apesar de tanto calor, tanto ardor, o amor deve ser brando, como aparece na sequência: “Vamos com brandura/ Fazer com ternura”. Há um jogo alternativo do interdito e da transgressão que, explica Bataille (1987, p. 47), é o jogo “mais claro no erotismo”:

[...] sem o exemplo do erotismo, seria difícil ter um sentimento justo desse jogo. Reciprocamente, seria impossível ter uma visão coerente do erotismo sem partir desse jogo alternativo que em seu todo é característico do campo religioso.

Por isso, Foucault (1999a) orienta que o dispositivo da sexualidade faz falar, mesmo no interdito, tanto por meio da ciência sexual e seu mecanismo de confissão. A música faz falar sobre os desejos, os apetites, além dos sofrimentos causados pelo amor não correspondido. Nesse lugar de fala, confessa-se, por exemplo, o perigo que é a “mulata” para o sujeito que com ela se relaciona afetiva e sexualmente pois, como vemos em *Canção da Sertaneja* (GONZAGA E CORRÊA, 1915b), o corpo da mulher é uma ameaça ao “Sinhô”:

Sou mulata, sou mulata/ A alma tenho cor de prata, loiô!/ Os olhos cor de carvão.../ Quem se deita no meu seio/ Fica zonzo, fica alheio, Sinhô!/ Fica manso como um cão!/ Ai, que perigo, que perigão/ Ai, que mulata! que mulatão!/ Ai, que perigo! Que perigão!/ Ai, que mulata! Que mulatão!/ O meu cabelo ondiado/ Vive sempre perfumado, loiô!/ Da gente se embriagar.../ Minha camisa de rendas/ Tem buraquinhos e fendas, Sinhô!/ Para o seio respirar.

Nessa música, a mulher diz que quem se deita em seu “seio” “fica zonzo, fica alheio”, fora de si, perde a razão, sucumbe ao desejo, embriaga-se no “cabelo ondiado” que “vive sempre perfumado”, ou seja, a “mulata” é um perigo para o sinhô – homem de boa conduta. É ela quem provoca, quem atíça, com a “camisa de renda” que “tem buraquinhos e fendas [...] para o seio respirar”. Ribeiro (2005, p. 142) soma a essa discussão ao afirmar que “a sensualidade e o corpo da mulher

negra e da mulata eram vistos como instrumentos para provocar o desejo do homem branco, que seria seduzido por ela”, aqui, representado pelo “Sinhô”. Logo, esse sujeito “passa de agente à vítima”; culpa a mulher (invertendo os papéis) ao afirmar que ela excita o sujeito. Nas palavras de Ferreira Junior (2015, p. 19), esses discursos “atribuem às mulheres a culpa por terem sido abusadas. E ainda usam isso como modo de mantê-las subservientes aos homens”. O dispositivo da sexualidade, por meio da confissão, leva ao aparecimento de discursos metafóricos legitimadores do assédio às mulheres.

Em *Quarteto guardas* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913c), o corpo negro erotizado é representado pela figura da mulata. A canção apresenta a enunciação de quatro sujeitos que falam da mulher negra e seu poder de sedução. Um deles afirma que fica “todo atrapalhado” quando vê uma mulata, enquanto o outro sujeito sente “coisa esquisita”, pois ela é seu ponto fraco. Tais discursos mostram a preferência pelo corpo negro, aqui objetivado como mulata sensual, que “tem perfume/ No cangote tão cheiroso”. Essa representação de mestiçagem é apontada por Ribeiro (2007) como herança da mulher negra, que tem a preferência dos homens por ser “quase branca”, algo que predomina no imaginário social, produzindo discursos acerca dos corpos das mulheres negras como sensuais.

Ainda em *Quarteto guardas* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913c), o trecho: “Se vejo que a mulatinha/A minha música escuta/ Não sei que doença é a minha/ Sinto tremer a batuta/ Ai mulata!/ Que feitiço!/ Ai Mulatas!/ Que xodó!”, o dispositivo da confissão faz o sujeito enunciar, por meio da música, “suas relações amorosas, na esfera mais cotidiana, [...] os pecados, os pensamentos e os desejos”, empregando com a “maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito”, pois não se pode enunciar livremente sobre a genitália masculina que treme ao ver a mulata. Logo, o símbolo fálico que sente o desejo erótico é objetivado como uma batuta que se manifesta sob efeito do feitiço da mulata. Confessa-se as sensações físicas provocadas pelo corpo perfumado da mulata, mas como metáforas permitidas, discursos legitimados por meio da confissão, dispositivo que faz “falar sem dizer”.

A batuta do maestro, como símbolo fálico que se manifesta com a presença da mulata, aparece também na canção *Maestro e Rita* (GONZAGA, BETTENCOURT, 1913e):

(Maestro)  
Quando te vejo minha Ritoca/ Não sei que sinto e que sensação/  
Tenho depois de uma beijoca/ Treme e palpita meu coração.  
(Rita)  
Quando te avisto meu maestrinho/ Fico nervosa, sinto calô/ Tão  
pequenino, tão bonitinho/ Tenho ciúmes do teu amô.  
(Maestro)  
Sou te galinho/ Cocorócó.  
(Rita)  
Sou tua franguinha/ Kiquiriqui.  
(Maestro)  
Meu amorzinho/ De mim tem dó.  
(Rita)  
Meu maestrinho/ Vivo pra ti.  
(Maestro)  
Por tua causa com a batuta/ Já não acerto não sei reger/ A minha  
orquestra já não se escuta/ Ando fraquinho, vivo a sofrer.  
(Rita)  
Deixe-se disso, de fingimento/ A culpa é sua, basta marcá/ O  
nosso dia de casamento/ Que eu sou mulata pra casá.

Nessa sequência, o discurso metafórico objetiva a mulher na figura da franguinha e o homem, na de galinho, no diminutivo, o que remete ao amor romântico, com o uso de onomatopeias – “Sou te galinho/ Cocorócó/ Sou tua franguinha/ Kiquiriqui” – e o sofrimento causado pela dor do amor, geralmente sofrida pelo homem que é a vítima do poder de sedução da mulata. Entretanto, o que chama a atenção nessa música é o trecho em que a mulata, ao se deparar com a vitimização do maestro, enuncia: “Deixe-se disso, de fingimento/A culpa é sua, basta marcá/O nosso dia de casamento/ Que eu sou mulata para casá”. O trecho nos mostra um atravessamento do dispositivo de resistência, já que a mulata, nessas condições de possibilidades, era “comível” e não esposável. Ela rompe com a objetivação de corpo sexual, erótico, que só serve para o sexo – regularidade nos enunciados acerca do corpo da mulata – e posiciona-se como a mulher filiada ao dispositivo da aliança, do casamento, próprio dos enunciados sobre o corpo da mulher branca, naquelas condições de possibilidade. Como esclarece Pacheco (2008, p. 13),

[...] a mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável.



Em *Maestro e Rita* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913e), o corpo da mulher negra, objetivado como a mulata, ocupa uma posição de sujeito que resiste aos estereótipos de objeto sexual, colocando-se na condição de futura esposa. Em outro diálogo, agora de *Rita e Barradas* (GONZAGA, BETTENCOURT, 1913f), a mulata também resiste às investidas do sujeito que a chama de “pirulito” e “serafim”, dessa vez, sua posição é de quem está sendo seduzida:

(Barradas)

Minha mulata, meu pirulito/ Binte pacotes posso te dar/ Tens um vestido muito bonito/ Isto é apenas pra começar.

(Rita)

Ai seu Barradas, quanto feitiço/ Estou nervosa com seu azeite/ Deixe de luxo, deixe-se disso/ Qu'o seu arame não sei se aceite.

(Barradas)

Chega chega para mim/ Qu'eu me chego para ti/ Anda cá meu Serafim/ Chega chega para aqui.

(Rita)

Larga larga, não segura/ Dá de longe o teu dinheiro/ Mas que home, que tortura/ Bem se vê que é vendeiro.

(Barradas)

Minha mulata, meu pirulito/ Binte pacotes posso te dar/ Tens um vestido muito bonito  
Isto é apenas pra começar.

Todas as canções da *Burleta de costumes cariocas Depois do Forrobodó* narram a continuação da história contada em *Forrobodó*, peça que foi apresentada, em 1912, no Rio de Janeiro, de autoria de Carlos Bettencourt, Segundo Marcílio (2009, p. 36),

Chiquinha compôs esta obra pensando nos moradores do bairro carioca Cidade Nova, à época um bairro periférico e pobre, de gente simples. O texto descreve o espírito alegre e a irreverência dos moradores desta região. A utilização da linguagem popular escrita em gíria, associada ao ritmo do maxixe, músicas estas com muita vibração, alegria e irreverência, tentam recriar o ambiente dos bairros pobres da cidade do Rio de Janeiro.

Isso explica a linguagem simples e coloquial de *Depois do forrobodó*, pois a peça retoma a trama que envolve o quarteto de homens, uma mulata e outros novos personagens caricatos num salão de baile na Cidade Nova, na periferia do Rio de Janeiro, originada devido à reforma que ocorreu na cidade sob pretexto de modernização. A ‘mulata’ Rita, no dueto *Rita e Barradas* (GONZAGA; BETTENCOURT 1913f), procura fugir do assédio de Barradas, visto que esse quer

comprar sua afeição. O corpo erótico aqui é objetivado a partir da metáfora gastronômica “Minha mulata, meu pirulito”, como uma regularidade presente nos enunciados da compositora, como vemos, também, em *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; MARTINS; GOUVÊA, 1895a). Todavia, nessa versão, o enunciado sugere uma objetivação de mulher branca como gostosa, sensual, que pede ao sujeito que invista e que chegue perto:

A jaca sou mui leitosa e gostosa/ Que dá gosto de talhar.../ Sou a jaca saborosa que amorosa/ Faça está a reclamar para cortar!/ Sou a jaca saborosa que amorosa/ Faça está a reclamar!

Ai! Que bom cortar a jaca/ Ai! Meu bem ataca assim/ Assim toca a cortar!/ Ai! Que bom cortar a jaca/ Sim meu bem ataca, sem descansar!

Há um discurso que circula nessa sequência e que aproxima dança e sexo, por meio da confissão do desejo. É a mulher sedutora, gostosa, “saborosa” que provoca o sujeito a atacar “sem descansar”. É interessante observar que há uma regularidade quanto à objetivação da mulher que investe e que apresenta seus atributos, cujo enunciado se filia a esse dispositivo. Em *Roda Io-Iô* (GONZAGA, SOUZA, 1900), por exemplo, a mulher tem poder de sedução e enuncia isso da seguinte forma:

loiô, meu bem o que é isso/ Que modo de olhar para gente/  
Cuidado, eu tenho feitiço/ Que aparece de repente/ Em tudo sou decidida/  
Tenho sangue com fatura/ Ai ioiô, e se duvida.../ Ponho água na fervura/  
Que eu sou de fogo/ Que eu sou de brasa/ Roda ioiô, já já para casa.

[...]

Na boca tenho os perfumes/ Da mais bela flor do prado/ Gostou de mim, tem ciúmes/  
Roubou-me um beijo, é queimado/ Se me abraça, ai que perigo/  
É mais certo, morreu/ loiô não mexa comigo/ Eu peço por Deus do céu/  
Que eu sou de fogo/ Que eu sou de brasa/ Roda ioiô, já já para casa.

Aqui, a mulher pede para que o sujeito vá para casa, não olhe para ela, pois ela é decidida, tem “sangue com fatura”, ou seja, sabe o que quer e faz o que quer. Ainda, põe “água na fervura”, isto é, pode acender ainda mais o desejo do sujeito que a observa. Outra vez o fogo, a brasa, como elementos de enunciação que remetem ao calor, ao sexo, ao erotismo, reafirmado no trecho “Roubou-me um beijo, é queimado/ Se me abraça, ai que perigo/ É mais certo, morreu/ loiô não

mexa comigo”. De novo, uma canção mostra a mulher que provoca, que atíça, que instiga, que fala metaforicamente, o que Foucault (1999a) denomina como discurso sobre o sexo que tem lugar de confissão, ou seja, é permitido dizer em um lugar e não em outro, de certa maneira e não de outra. Os discursos são produzidos de acordo com a repressão que lhe é conferida. Se há repressão, ela escapa pelas vias do dispositivo da ciência sexual, que faz falar sem dizer. Não está morto mas, pelo contrário, arde, é fogo, é brasa, queima; é um perigo. E, para que o sujeito se afaste dela, ocorre a invocação daquele que a protege e onde o sexo não tem lugar – a fé, a religião – como aparece no trecho “loiô não mexa comigo/ Eu peço por Deus do céu”.

Além disso, o corpo da mulher emerge, nessa canção, como um corpo perfumado e objetivado na figura da flor, a exemplo do trecho “Na boca tenho os perfumes/ Da mais bela flor do prado”. Apresenta-se como uma regularidade trazer os sentidos olfativos e comparar a beleza da mulher com a flor. São muitas as canções que apresentam esses enunciados. A flor com seu cheiro e sua cor, remete aos sentidos, aos prazeres do corpo. Falar de perfume, de flor, é permitido, visto que remete ao que Foucault (1998, p. 39) explica ao decifrar na filosofia grega – especialmente na Aristotélica – a problematização moral dos prazeres, como o sentido que pode “sem intemperança, encantar-se com o perfume dos frutos, das rosas e do incenso”, pois esses são prazeres que se sente na “superfície do corpo”.

É o que aparece em *A mulatinha* (CHIQUINHA; PATROCÍNIO FILHO, 1901), sequência que traz o perfume e a flor como enunciados que objetivam o corpo da mulher, que é sedutora, que pisa e faz se curvar e delirar de paixão quem por ela passa:

Me dizem que nesta vida/ A Vênus eu sou morena/ E tenho de uma açucena/ Quer perfume, quer fulgor/ E toda gente na lida/ De fazer se amar por mim/ Mostrando do peito o fim/ Diz jurando eterno amor...

Mulatinha sem tardança/ Rasgue este peito onde encerra/ Todo amor, toda esperança/ Mulatinha, meu barão/ Me pisa, me mata/ Oh! ferro!/ Que eu nunca vi tanto aço!

E a cambada dominando/ Eu passo serena e bela/ Dando luz como uma estrela/ Das gentes ao grande amor/ E fazer amar e amando/ Eu passo quase impassível/ Perante a paixão terrível/ Que me diz cheia de dor: Mulatinha.

Como uma flor que se inflora/ Eu vivo altiva e serena/ Vênus altiva e morena/ No meio da multidão/ E essa gente que me adora/ Bem mais do que Deus os fez/ Me diz curvado a meus pés/ No delírio da paixão: Mulatinha.

Nessa sequência, podemos perceber o que se enuncia do contexto popular, de “toda gente”, da “flor que se inflora”. O corpo erótico, aqui, é negro, ativo, perfumado, representado pela “morena” ou “mulatinha”. Os prazeres sentidos na superfície do corpo levam os sujeitos ao delírio da paixão, como “um dos traços característicos da experiência cristã da ‘carne’, e posteriormente a da ‘sexualidade’”, experiência em que o sujeito é levado a “[...] desconfiar frequentemente, e a reconhecer de longe, as manifestações de um poder surdo, ágil e temível que é tanto mais necessário decifrar quanto é capaz de se emboscar sob outras formas que não a dos atos sexuais” (FOUCAULT, 1998, p. 39).

A mulher negra é exaltada e deve-se ter cuidado com ela, pois ela passa “quase impassível/ Perante a paixão terrível”, como quem é capaz de enfeitiçar e emboscar. Como já foi apontado anteriormente, esse poder é dado à negra, à mulata, pelo seu lugar no campo erótico, na vida sexual dos sujeitos naquelas condições de possibilidade. Além do mais, nessa canção, temos a objetivação da mulher na figura de Vênus: deusa, cuja “apresentação tradicionalmente formulada pela história dita ‘universal’ da arte”, sugere “uma representação formal do corpo feminino, afetada pela informação prévia de que se trata da imagem atribuída à deusa da beleza” (BALZAN, 2011, p. 11). A autora explica que:

Os signos icônicos dos repertórios que aludem Vênus acentuam e dão visibilidade a aspectos do corpo feminino (cabelos longos, seios e quadris fartos, etc), mas também podem afirmar cuidados com a aparência feminina (jóias, espelho, etc.). Esses signos foram adotados pela sociedade desde a idade antiga, atribuindo qualidades determinadas e sócio culturalmente elaboradas para o feminino. Então, a imagem da Vênus teria a capacidade de representar, tanto a sedução da beleza, quando a fecundidade associada ao potencial pro criativo da mulher (BALZAN, 2011, p. 22).

Do mesmo modo, vemos em *A mulatinha* (CHIQUINHA; PATROCINIO FILHO, 1901), uma “delicada figura da mulher que encarna a beleza feminina” (BALZAN, 2011, p. 23). Entretanto, nessa canção, a Vênus é objetivada na representação da mulher de corpo negro: “A Vênus eu sou morena”. O potencial de

beleza e poder de sedução é observado nos trechos: “Vênus altiva e morena” e “Me diz curvado a meus pés”, em comparação à deusa, reforçando estereótipos de feminilidade atribuídos às mulheres, especialmente às mulheres negras, objetivadas como sedutoras, imponentes e capazes de causar sofrimento ao homem.

Na canção *O namoro* (GONZAGA; FREDERICO DE JESUS, 1904), a música revela o erotismo nas entrelinhas do discurso romântico, pois o corpo da mulher é “regalo que embriaga”; de seus “dos lábios nacarados” se sente o calor. Percebe-se que o único interesse do sujeito é pela conquista e a sensação de embriaguez, visto que ele fugirá se ela falar em casamento:

Ver-se a moça que se gosta/ Namorá-la com capricho/ Fazer-se com que ela tenha/ Pela gente o seu rabicho.../ É regalo que embriaga/ É prazer que vem do céu/ Sensação encantadora/ De se tirar o chapéu.

Ah!/ Receber sua cartinha/ Com promessas de entrevista/ Ter-se a mais plena certeza/ De se ter feito a conquista.../[...]

Ah!/ Pedir depois um só beijo/ Com ternura, com amor/ E dos lábios nacarados/ Sentir a gente o calor.../ [...]

Ah!/ Quando a coisa estiver feia/ E falar-se em casamento/ Fugir-se então com o corpo/ Com finura e com talento... [...]

Há um romantismo, expresso nessa canção, que revela uma tendência poética própria das produções musicais da época (RIBEIRO, 2007). O aspecto erótico aparece na menção aos termos “calor”, embriaguez, “regalo”, “prazer”, que insinuam sensações suscitadas pela presença da mulher amada. Especialmente, a expressão “calor” sugere o desejo físico, corporal, trazido no trecho: “Pedir depois um só beijo/ Com ternura, com amor/ E dos lábios nacarados/ Sentir a gente o calor...”. O calor, aquece o coração, mas também acende o desejo, assim como o termo “regalo”, que remete ao prazer, bem-estar prolongado, sensação de regozijo. Ter o beijo da amada, regalar-se e embriagar-se é o objetivo do sujeito enunciadador, que tem “a mais plena certeza/ De se ter feito a conquista...”, entretanto, há uma “[...] disputa de sentido gera uma contradição”, dada pela “[...] situação de não-desejo, de interdição, que entra em tensão com a de desejo manifestada pelo sujeito”. Revelando-se um “desejo de domínio por parte do homem”, mas que se esquivava com “[...] o corpo/ Com finura e com talento”, ao perceber a ameaça de compromisso, ou seja, escapa da convenção matrimonial de modo sutil e elegante.

A última canção analisada nesse trajeto compõe o repertório de canções produzidas por Chiquinha Gonzaga. *O cozinheiro* (GONZAGA, 18--?), segundo Diniz (2011, s/p), é “uma das raras composições com letra da maestrina”, cujo “gênero foi corrigido por João Batista Gonzaga no manuscrito para canção brasileira, talvez devido à malícia dos versos de duplo sentido, mais comum em canções que em canções”. Essa característica, própria desse gênero musical, leva-nos à análise de sua letra, considerando o uso de metáfora e analogias para confessar desejos que não poderiam ser expressos de modo literal e livre de preconceitos devido às condições de possibilidade de produção (final do século XIX). A música apresenta, como ambientação, uma cozinha que, supostamente, parece pertencer à casa de uma senhora e descreve o diálogo entre o “cozinheiro” e a “patroa”:

Cozinheiro

Sou cozinheiro de espanto/ Forno e fogão tudo aguento/ Ninguém me ganha em serviço/ Sou cozinheiro de feitiço/ E se uma dama que é beleza/ Vai à cozinha perguntar/ Eu lhe respondo com familiaridade/ Tudo está bom é só jantar/ Ai! Como é bom ser cozinheiro/ É andar, andar a folgar/ Ter a gente muito dinheiro/ Sempre para gastar, gastar.

Patroa

Escuta cá ó rapazola/ Hoje me deu cá na cachola/ Ter ao jantar pastéis de nata/ E dobradinhas com batatas/ Você que é bom nos seus guisados/ Vai preparar-me de antemão/ Uns camarões apimentados/ Peixe ensopado com pirão/ Ponha pimentas malaguetas/ Que eu sinta logo a ardor/ Porque estou vendo as coisas pretas/ Nessa questão de amor.

Cozinheiro

Para quem sofre paixonite/ E sente falta de apetite/ Deste programa eu já não saio/ Não há comida como o paio/ Ponha à panela o meu guisado/ boto os ovos com furor/ Sai um quitute apimentado/ Que o paio dá grande sabor [...].

Patroa

Ah! Isso não! Paio não quero/ Não gosto dele, o seu espero/ O cozinheiro da titia/ Dá-me paio todo dia/ Eu hoje estou tão romanesca/ Só um quitute bem me faz/ Vê se me arranja língua fresca/ Porque da língua eu gosto mais.

Nessa música, chamou-nos a atenção a ruptura causada pela figura da senhora, que parece seduzir o cozinheiro. Não estaria, a autora, por meio da comicidade característica das canções de duplo sentido, invertendo os papéis de sedutor e sedutora, marcadamente associados ao homem branco (senhor) que seduz a mulher negra (a serviçal), constituídos como regularidade nos enunciados

das manifestações artísticas produzidas nessas condições de possibilidade? Abreu (2003, p. 30) comenta que:

A relação amorosa interétnica na literatura erudita acontecia quase sempre envolvendo um homem tido como branco e uma mulher vista como não-branca. Não havia espaço para a mulher branca buscar um parceiro fora de sua própria classe e casta, pois este ato abalaria potencialmente o código da dominação patriarcal e a própria reprodução da escravidão e das hierarquias sociais e raciais.

Em que pese qualquer tentativa de conferir uma única interpretação ao texto analisado – pretensamente erótico – e entendendo que o mesmo pode ser problematizado por meio de outra lógica, apoiamo-nos na explicação de Abreu (2003, p. 10) acerca das canções populares, produzidas entre 1890 e 1920 no sudeste do Brasil, para argumentar que muitas delas indicavam que a “divulgação dos papéis racializados de gênero poderia ser realizada com uma boa dose de humor, crítica e irreverência às hierarquias raciais que se redefiniam no pós-abolição”. A autora explica que, em

[...] uma sociedade onde se reorganizavam os mecanismos de dominação e controle social, as canções, mesmo em tom de brincadeira, não deixavam de expressar uma versão musical dos conflitos sociais, raciais, amorosos e culturais presentes no período (ABREU, 2003, p. 10).

Dessa maneira, parece-nos provável a ideia de que a figura do cozinheiro constitui também uma mescla de sedução e esperteza que quebra, momentaneamente, os limites que separam patroa e serviçal.

Além da irreverência amorosa, especialmente sobre os corações das mulheres brancas, uma importante identidade masculina construída sobre os homens negros foi a do malandro. Esta identidade, como a da mulata, também vinha acompanhada de significados ambíguos. Se, por um lado, confirmava os estereótipos criados em torno dos libertos, sobre a sua não disposição para o trabalho honesto, por outro, podia significar um desafio frontal aos princípios da política médica e jurídica do final do século XIX e início do XX, que pretendia fundar e difundir os adequados papéis sexuais para os homens trabalhadores (ABREU, 2003, p. 20).

Considerando que Chiquinha Gonzaga percorria os círculos musicais considerados populares, ela acabou por incorporar em sua obra uma formação discursiva própria de um fazer musical estritamente brasileiro. Em acréscimo, destaca-se a característica transgressora, muitas vezes aludida às canções da

maestrina, que podem levar-nos ao entendimento de que, em *O cozinheiro* (GONZAGA, 18--?), temos um discurso que sugere erotismo como provocação aos discursos hegemonicamente aceitos na sociedade daquela época em que o serviço doméstico era atribuição do sujeito negro, notadamente em casas de pessoas da elite carioca, o que indica, nessa sequência enunciativa, um diálogo entre um homem negro “cozinheiro” e uma mulher branca “a patroa”.

O “cozinheiro” se apresenta, na canção, gabando-se de suas habilidades na cozinha, conforme aparece no trecho: “sou cozinheiro de espanto/ Forno e fogão tudo aguento/ Ninguém me ganha em serviço/ Sou cozinheiro de feitiço/ E se uma dama que é beleza/ Vai à cozinha perguntar/ Eu lhe respondo com famija/ Tudo está bom é só jantar”. Ao dizer que tem “feitiço”, que ninguém o “ganha em serviço” e que ele “tudo aguenta”, sugere que a “patroa” – “dama que é beleza” – pode usufruir de seus serviços (quem sabe, serviços sexuais), pois “tudo está bom é só jantar”. Aqui podemos considerar o atravessamento do dispositivo da confissão como meio para que a “patroa” possa estabelecer um relacionamento afetivo com seu empregado. Isso ocorre por meio da “metáfora gastronômica” (CUNHA, 1998) ou do “canibalismo amoroso” (SANT’ANNA, 2011), mecanismos de linguagem utilizados nas canções da época para dizer aquilo que não poderia ser dito publicamente.

Parafraseando Sant’Anna (1986), a “patroa” trata o “cozinheiro” como um rapaz negro apetitoso na culinária amorosa, como sugere o trecho: “escuta cá ó rapazola/ [...] Vai preparar-me de antemão/ Uns camarões apimentados/ Peixe ensopado com pirão/ Ponha pimentas malaguetas/ Que eu sinta logo o ardor/ Porque estou vendo as coisas pretas/ Nessa questão de amor”. O “ardor” e a comida com pimentas sugerem uma enunciação erótica à medida que associa o que é quente e apimentado às relações sexuais, afetivas e amorosas. Ao dizer que está vendo “as coisas pretas”, a “patroa” pode estar se referindo tanto ao próprio “cozinheiro” – homem negro – como alvo de sua sedução, como também indicar que, no amor, as coisas não vão bem, o que faz o cozinheiro, outra vez, gabar-se de seus “dotes culinários”, no trecho: “para quem sofre paixonite/ E sente falta de apetite/ Deste programa eu já não saio/ Não há comida como o paio/ Ponha à panela o meu guisado/ boto os ovos com furor/ Sai um quitute apimentado/ Que o paio dá grande sabor [...]”. Sant’Anna (1986, p. 32) explica que “[...] uma tradição, não apenas brasileira, mas universal, relaciona produtos culinários, frutas, bebidas



e doces a órgãos eróticos”. Nessa lógica, é possível sugerir que o paio seja um símbolo fálico de “grande sabor” ou o bom tempero que pode alimentar a “patroa” que “sente falta de apetite”.

Entretanto, a “patroa” indica que prefere outro “quitute” – “língua fresca” –, pois o “cozinheiro da titia” lhe dá “paio todo dia”. Seria o termo “fresca” um indicativo de que ela prefere o cozinheiro por ser um “rapazola”? Ou será apenas vontade de comer algo diferente daquilo que lhe é servido cotidianamente, pois a mesmice causava-lhe “falta de apetite”? Na canção *O cozinheiro* (GONZAGA, 18--?), vemos demarcada uma ruptura com o verdadeiro da época em que a regularidade discursiva dá-se nos enunciados em que “a mulata é descrita em meio aos quitutes sedutores que prepara” (SANT’ANNA, 1986, p. 35) e reforça o discurso erótico por meio da gastronomia.

O que vimos nesse trajeto temático, portanto, foi o corpo da mulher objetivado como corpo erótico atrelado ao corpo que é “comível”. Por esse trajeto, a mulher que “se converte de mulher-flor em mulher-fruto e, sobretudo, em mulher-caça, que o homem persegue e devora sexualmente” (SANT’ANNA, 1986, p. 25). Notam-se corpos que sentem calor, que têm feitiço, que embriagam, narcotizam, provocam sensações e desejos que não podiam ser claramente enunciados, mas que encontram na música lugar de confissão. O discurso que objetiva o corpo erótico sofre o atravessamento do dispositivo da sexualidade, que, segundo Foucault (1999, p. 145-146),

[...] suscitou um de seus princípios internos de funcionamento mais essenciais: o desejo do sexo — desejo de tê-lo, de aceder a ele, de descobri-lo, liberá-lo, articulá-lo em discurso, formulá-lo em verdade. Ele constituiu "o sexo" como desejável. E é essa desestabilidade do sexo que fixa cada um de nós à injunção de conhecê-lo, de descobrir sua lei e seu poder.

As canções são lugar de enunciação desse desejo, que, na contemporaneidade, também encontra associação. Fala-se muito de sexo e do corpo da mulher erotizado em diferentes épocas e por meio de diversas materialidades discursivas. Muitas músicas, hoje, produzem danças que também trazem corpos eróticos e que podem revelar diferentes objetivações de corpo de mulher. As canções de Chiquinha Gonzaga, feitas para dançar, podem indicar as diversas gestualidades produzidas por esses corpos, sugerindo discursividades acerca das mulheres no contexto da popularização da música brasileira, possibilitando outras leituras da relação entre música e dança no tempo presente.

### 3.2.4 Corpo dançante

Ao produzir canções para o teatro de revista e, também, muitas canções avulsas, Chiquinha Gonzaga o fazia considerando o aspecto dançante das músicas, com ritmo contagiante, “achincalhante” (EFEGÊ, 2009), voltadas para o povo – “os infames” – (FOUCAULT, 2006b), já que, naquele período, a cidade do Rio de Janeiro era urbanamente reestruturada, expurgando as pessoas de classe social baixa para as periferias. Era pensando nesses sujeitos que Chiquinha compunha polcas, maxixes, tangos, valsas, lundus, entre outros gêneros musicais, os quais estimulavam as pessoas a dançarem, conforme explica Marcílio (2009, p. 38-39):

[...] ao compor para o teatro, procurou temas populares que conquistaria maior público, porém teria que transportá-los para o palco em forma de música. Tinha que ter em mente as características da arte cênica e dramática, onde a música se destina à dança, a um determinado personagem, com características próprias, tendo que se moldar àquela situação, sendo por vezes cômica ou até mesmo, religiosa. Indo de um extremo a outro. A temática jocosa, o ritmo sincopado do maxixe, a incorporação de elementos populares às obras, e fundamentalmente a simplicidade composicional, parecem ser a fórmula encontrada por Chiquinha Gonzaga que a levou a promover-se pelo teatro musicado e em suas edições no mercado editorial de partituras.

Havia, também, certa lascívia em suas composições, como provocações ou, porque não dizer, confissões. A vida de Chiquinha era de transgressão e infâmia, por vezes, traduzida em música. Apesar das biografias escritas sobre essa mulher, ela pouco se manifestou, ou seja, não há muitos registros de relatos da própria Chiquinha Gonzaga, o que nos leva a pensar suas canções como confissões de seus desejos, de suas lutas e de suas angústias. Ela dizia o que via e vivia, produzindo conforme suas necessidades de sobrevivência. O teatro de revista rendeu a ela o sustento e a sua popularidade foi forjada graças à sua aproximação com as pessoas simples e humildes da periferia.

As músicas de Chiquinha ou eram feitas para dançar ou geravam a necessidade da criação de novas danças ou passos de uma dada dança, como ocorre com algumas músicas na contemporaneidade. O que nos interessa nesse momento é perceber como o corpo das mulheres, nas canções da compositora, aparecem como “corpo dançante” e quais gestualidades podem ser lidas nessas canções. Para tanto, foram analisadas seis músicas, quais sejam, *Menina faceira* (GONZAGA, 1885), *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; CARECA, 1895b), *A brasileira* (GONZAGA; SENNA, 1901), *Lição de maxixe* (GONZAGA; MENEZES, 1912), *Escandanha e Zeferina* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913a), *Terceto* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913d). Nelas, os enunciados encontrados como critério para seleção dizem respeito à gestualidade da mulher, características de uma dada dança, entre outros aspectos dançantes relacionados ao corpo da mulher, como aparece em uma das primeiras canções avulsas da maestrina, intitulada *Menina faceira* (GONZAGA, 1885):

Menina faceira/ Requebra ligeira/ Seu corpo na dança/ Seu corpo na dança/ Enquanto é tangida/ Viola querida/ Viola querida/ Não cansa/ Seu pé tão mimoso/ Batendo no chão/ Parece que bate/ No meu coração/ Parece que bate no meu coração/ Parece que bate no meu coração/ Bata mais minha serêa/ Bata mais minha sinhá/ Sapatêa sapatêa/ Ta-rá-tá-tá/ Bata mais minha serêa/ Bata mais minha sinhá/ Sapatêa sapatêa/ Tá-ra-tá-tá!

Nessa composição, o corpo da mulher é objetivado na figura da menina, que é faceira e, portanto, é pretensiosa, esperta e decidida. O termo faceira é muito comum nos enunciados das canções de Chiquinha, aparecendo em outros trajetos temáticos por representar a mulher que faz o que quer e abusa de seu poder de conquistar. O movimento dançante desse corpo aparece nos trechos “Requebra ligeira/ Seu corpo na dança”, “Seu pé tão mimoso/ Batendo no chão” e “Bata mais minha serêa/ Bata mais minha sinhá/ Sapatêa sapatêa/ Ta-rá-tá-tá”. Identificamos também o corpo de uma mulher branca (Bata mais minha sinhá) que mexe os quadris rapidamente, tem os pés delicados que batem no chão e o corpo comparado ao de uma sereia, ou seja, alusiva e ávida, que seduz e embriaga, mulher fatal, cujo poder de sedução pode levar à morte o sujeito que por ela se apaixona; por isso a expressão do enunciador “Parece que bate no meu coração”.

Essa objetivação constitui uma ruptura, diferente dos trajetos temáticos anteriores em que essa representação de corpo é uma regularidade em mulheres

negras, objetivadas como mulatas e morenas, mas não em sinhás. O que parece é que Chiquinha pretendeu, aqui, provocar aqueles e aquelas que a difamavam, pois à época

[...] uma mulher de má-fama, metida em rodas boêmias, compositora de músicas indiscutivelmente saltitantes, com títulos atrevidos, era provocação demais para uma sociedade que começava a tornar-se alegre mas não abandonara a atitude respeitosa. Se ao menos mantivesse o recato escrevendo sonatas e recitativos com títulos românticos talvez a aceitação social do ineditismo fosse mais pacífico. Afinal a dama e até mesmo a mulher da sua época tocavam piano regular e extensivamente, algumas chegavam mesmo a compor, outras até editavam, mas nenhuma ousava tanto (DINIZ, 1999, p. 101-102).

Havia certa relação entre as pessoas de diferentes grupos sociais em se tratando de diversão, regada à música e dança, o que Chiquinha explorava bem. Além do mais, em “Menina faceira”, o discurso é atravessado pelo dispositivo da sexualidade, em que a mulher, com seus pés delicados batendo no chão e seus quadris que requebram ligeiramente, seduz o sujeito que a contempla e que pede a ela para bater e sapatear mais. Vê-se, aqui, a gestualidade como elemento discursivo, haja vista que os requebros ligeiros e o sapateado podem caracterizar a polca que, segundo Ferlim (2006, p. 137), “já deixava de ser novidade há muito tempo, pois desde meados do século XIX ela já causava furores requebrantes”. A autora ainda comenta sobre o caráter brejeiro e leve desse ritmo feito para festa e baile.

É com esse caráter que Chiquinha, junto com Machado Careca, compõe a segunda versão de *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; CARECA, 1895b), um maxixe que enfrentou muito preconceito sendo apresentado como tango, para disfarçar:

Neste mundo de misérias/ Quem impera é quem é mais folgazão/  
É quem sabe cortar a jaca nos requebros/ De suprema, perfeição,  
perfeição./ É quem sabe cortar a jaca nos requebros/ De suprema,  
perfeição.

Ai, ai, como é bom dançar, ai!/ Corta-jaca assim, assim, assim/  
Mexe com o pé!/ Ai, ai, tem feitiço tem, ai!/ Corta meu benzinho  
assim, assim!

Esta dança é buliçosa/ Tão dengosa que todos querem dançar/ Não  
há ricas baronesas nem marquesas/ Que não saibam requebrar,

requebrar/ Não há ricas baronesas nem marquesas/ Que não saibam requebrar.

Este passo tem feitiço/ Tal ouriço faz qualquer homem coió/ Não há velho carrancudo nem sisudo/ Que não caia em trololó, trololó/ Não há velho carrancudo nem sisudo/ Que não caia em trololó.

Quem me vê assim alegre/ No Flamengo por certo se há de render/ Não resiste com certeza, com certeza/ este jeito de mexer, de mexer/ Não resiste com certeza, com certeza/ este jeito de mexer!

Um flamengo tão gostoso/ Tão ruidoso vale bem meia-pataca/ Dizem todos que na ponta está na ponta/ Nossa dança corta-jaca, corta-jaca!/ Dizem todos que na ponta está na ponta/ Nossa dança corta-jaca!

Essa música representa, como afirma Diniz (1999), a alforria da música popular brasileira e, conseqüentemente, do maxixe como dança; logo, é um acontecimento visível. Téo (2015, p. 103) explica que, naquela época, “a dança tornava-se símbolo de juventude, transgressão e liberdade. Os ritmos tidos como modernos marcavam a expansão da cultura das camadas mais pobres da população para os setores de consumo burguês”. Foi o que aconteceu com “o corta jaca”, como popularmente era conhecido, que acabou apelidando o maxixe como dança, haja vista que os bailes da época passaram a receber esse nome.

O corpo dançante, nessa canção, é objetivado na figura das ricas baronesas e marquesas, que aqui não resistem ao ritmo buliçoso e dengoso do maxixe, como vemos no trecho: “Esta dança é buliçosa/ Tão dengosa que todos querem dançar/ Não há ricas baronesas nem marquesas/ Que não saibam requebrar, requebrar” (GONZAGA; CARECA, 1895b). Trata-se, aqui, do atravessamento do dispositivo de resistência, ou seja, quando se diz que todos querem dançar esse ritmo, que apesar dessa dança pertencer às camadas populares, fazia as mulheres da elite, finas e elegantes, sucumbirem, há uma certa provocação discursiva que, segundo Efegê (2009, p. 97), as sociedades carnavalescas enfrentavam os moralistas e caíam na censura daqueles que “zelavam pela rigidez dos bons costumes”. Tais marcas enunciativas apresentam regularidades no campo da moralidade que organiza o processo normativo na sociedade elitizada que dita o que deve e o que não deve ser ouvido, dançado, apresentado como arte, música, entre outras manifestações culturais. Os

enunciados produzem sentido pela relação com o contexto, ao dizerem que, até quem é da elite rende-se ao som; quer dançar.

Na música, pode-se dizer tudo quanto se deseja, como um lugar legitimado para isso. Em *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; CARECA, 1895b), encontramos filiações que vão do dispositivo de resistência ao dispositivo da confissão como prática de revelar as verdades advindas daqueles que buscavam provocar e resistir aos moralistas. Tal prática leva à parrésia (FOUCAULT, 2010), como vemos no trecho: “Neste mundo de misérias/ Quem impera é quem é mais folgazão/ É quem sabe cortar a jaca nos requebros/ De suprema, perfeição”, que apresenta a dança como um elemento de superioridade, como um poder que se exerce, ou seja, quem sabe dançar, conquista, “impera”, governa. Nessa direção, a fala franca, o dizer tudo e o dizer a verdade, que são os eixos da parrésia, aparecem nessa música como o exercício do poder no âmbito da cidade, que permite a certos indivíduos estar entre os primeiros (“Neste mundo de misérias/ Quem impera é quem é mais folgazão”). Assim, quem se diverte e brinca, talvez por abafar a tristeza e as mazelas da vida, dirige-se aos outros indivíduos para lhes dizer o que pensam ser a verdade, provocando-os.

Foucault (2010, p. 141) afirma que a parrésia é “a liberdade de tomar a palavra e, na palavra, de exercer a fala franca”, como vemos no trecho “Quem me vê assim alegre/ No Flamengo por certo se há de render/ Não resiste com certeza, com certeza/ este jeito de mexer, de mexer”. A fala persuasiva, firme e franca que diz por todos e todas aparece como uma espécie de palavra mais alta, diferente do estatuto do cidadão, que o coloca como subserviente. A coragem da verdade diz, em “o corta jaca”, que “Este passo tem feitiço/ Tal ouriço faz qualquer homem coiód/ Não há velho carrancudo nem sisudo/ Que não caia em trololó, trololó”. Isso faz repercutir a dança como mecanismo de poder, de sedução, apresentando-a às sinhás, “ricas baronesas e marquesas”, como discurso verdadeiro, que as mulheres, ao dançarem esse passo (ou essa dança), “corta jaca” se tornam sensuais, atraentes, dotadas de feitiço, como aparece no trecho “Ai, ai, como é bom dançar, ai!/ Corta-jaca assim, assim, assim/ Mexe com o pé!/ Ai, ai, tem feitiço tem, ai!/ Corta meu benzinho assim, assim!”, pois “Esta dança é buliçosa/ Tão dengosa que todos querem dançar”. E, ao dizer que “todos querem dançar”, cria a necessidade de pertencimento, como uma necessidade fundamental que passa a governar os gostos e desejos dos sujeitos, provocando a ira dos moralistas da

capital brasileira, como vemos neste trecho do livro *Verdades indiscretas*, de Torres (1920, p. 321), em que o autor descreve como a mocidade da época era “precipitada e gozadora”:

Agradam-lhe todos os estrepitosos e audazes prazeres da vida destra: o desporto, o baile, as corridas, o maxixe e todas as choreas desbragadas. Diversão que não fatiga, não alegra a mocidade. Explica-se destarte a sedução fisiológica do maxixe sobre o brasileiro, povo moço. [...] O desregramento das atitudes fecundas tem imprevistos; a possibilidade de ostentar aos olhos de tanta gente uma mulher em posições pouco plásticas e muito equivocadas — tudo isso nos encanta ao mesmo tempo que nos satisfaz o apetite de ruído e ostentação (TORRES, 1920, p. 321).

A objetivação do corpo dançante, em *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; CARECA, 1895b), é o da mulher branca, rica, da elite que se rende ao maxixe, como uma dança que a possibilita exercer um poder de sedução, algo que, naquelas condições de possibilidade, era próprio das mulheres negras, como aparece em *A brasileira* (GONZAGA; SENNA, 1901). Nessa canção, o corpo da mulher que dança é objetivado como a “morena sacudida”, como uma regularidade discursiva, filiada ao dispositivo da ciência sexual, que seduz com seu corpo, que tem “segredos”, “tremeliques, desmaios, sensações” e que enfeitiça com sua gestualidade “faceira, dengosa e muito chique”. A morena não é estática. Ela é sacudida, tem movimento e esse movimento está associado à valorização da mulata nas canções a qual vinha, em geral, acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade, como o movimento dos quadris (ABREU, 2003, p. 11). Por essa razão, vemos em algumas canções referências ao quadril da mulher, a exemplo de *Lição de maxixe* (GONZAGA; MENEZES, 1912):

Não há nada que se possa comparar/  
Ao maxixe brasileiro/  
Quem o dança não deseja desdançar/  
Dance, embora o dia inteiro/  
Perna assim, colada à perna da mulher/  
Mãos aqui, juntas aos quadris!  
Um maxixe remexido se requer:  
Que se peça logo bis, logo bis.

Nessa sequência, a gestualidade aparece associada à aproximação das pernas e às mãos nos quadris, caracterizando os movimentos do maxixe como uma dança lasciva, erótica e sensual. O trecho “Mãos aqui, juntas aos quadris!” remete ao que não era moralmente aceitável à época. Entretanto, na dança, assim como na música, encontramos o lugar do permitido, daquilo que se pode dizer ou fazer, já que não se trata do próprio ato sexual ou da fala sobre o sexo, como acontece

no dispositivo da ciência sexual, em que o corpo dançante aparece como um corpo que mexe os quadris e cuja aproximação com o corpo do outro é ampliada. Esse tipo de dança representava a resistência a uma moralidade que se exigia, especialmente, dos senhores e senhoras da elite carioca, como aponta Efege (2009, p. 165),

[...] condenado, anatemizado como música e dança, o maxixe viveu sob uma guerra constante. Resistiu impavidamente a todos os seus inimigos e, se não encontrou guarida nos centros familiares, havia sempre onde prosseguir vitoriosamente escandalizando uns, empolgando outros. Indiferente aos ataques, sem lhes dar importância, longe de se intimidar, via os que o cultivavam crescer em número, fascinados pela dita lascívia de seus reboleios e atitudes voltuosas.

Um dos lugares onde essa dança era divulgada e resistia à moralidade da época era nos teatros de revista, a exemplo da peça *Depois do forrobodó*, de Carlos Bettencourt, mencionada em outros trajetos temáticos. Nessa peça temos o dueto *Escandanha e Zeferina* (GONZAGA; BETTENCOURT, 1913a), música que traz a dança com suas características e gestualidades próprias do maxixe:

(Zeferina)

Quem quisé dançá comigo/ Risque o seu passo no chão/ Mostre que mexe no umbigo/ Se qué fazê digestão.

(Escandanhas)

Eu já estou meio bebido/ Mas pra fazê digestão/ Danço maxixe tremido/ Danço o maxixe balão/ Chega mulata/ Deixa de manha/ Xinga maltrata/ Teu Escandanha/ Teu Escandanha

(Zeferina)

Galo de briga/ De crista empina/ Chega e castiga/ Tua Zeferina.

Vemos, nessa canção, a objetivação de corpo dançante na figura da mulher negra orgulhosa que convida o sujeito para dançar e exige que ele mexa o umbigo e “Risque o seu passo no chão”. O sujeito, que está bêbado, afirma que, mesmo dançando tremido não deixará a mulata na mão, o que demonstra a necessidade de afirmação do homem como aquele que não pode falhar e que foi chamado à responsabilidade. A recusa do homem em aceitar dançar o maxixe – dança que remete ao erótico – não era bem vista, pois isso indicava falta de virilidade (falha em exercer o papel masculino), ou seja, ação que não constituía uma moral positivada, como explica Foucault (1998, p. 76):



[...] moral de homens feita para os homens, a elaboração de si como sujeito moral consiste em instaurar de si para consigo uma estrutura de virilidade: é sendo homem em relação a si que se poderá controlar e dominar a atividade de homem que se exerce face aos outros na prática sexual.

A partir dessa explicação, podemos entender o enunciado presente no trecho: “Danço maxixe tremido/ Danço o maxixe balão/ Chega mulata/ Deixa de manha/ Xinga maltrata/ Teu Escandanha”. É como se o sujeito fizesse questão de demonstrar que estava disposto a apresentar seus atributos dançantes como forma de afirmar sua virilidade, o que é reforçado pela fala da Zeferina que o compara a um “galo de briga”, de crista empinada. O termo “chega e castiga” refere-se aos movimentos do maxixe, os quais deveriam ser dançados com vigor, desenvoltura, audácia de pernadas, volutuosidade do rebolamento e com a junção vigorosa dos corpos, como assegura Efege (2009). Além disso, o autor complementa que “[...] o verdadeiro maxixe, o autêntico, tinha que ser isento de chiquismo, fiel à sua origem plebeia, no descompromisso com a elegância do trajar e com os cânones de moral” (EFEGÊ, 2009, p. 62). Essa característica enunciativa aparece em outra canção da mesma peça, intitulada *Terceto* de Gonzaga e Bettencourt (1913d):

Sou roxa por uma dança/ Até na guarda eu maxixo/ Eu danço desde criança/ Nós todos temos rabicho/ No choro sou baluarte/ Sou famoso secretário/ Eu então porta-estandarte/ O choro é nosso fadário/ Morro de gozo/ No deslizar/ Ai que gostoso/ Que bom dançar/ O choro mata/ Nos faz chorar/ Vamos mulata/ Nós três polcar.

Na polca faço trejeitos/ No *schottisch* tenho cuidados/ Eu chamo a mulata aos peitos/ Somos três cabras sarados/ Meu passo é de nove horas/ Pois o meu é jocotó/ Eu risco por metáforas/ Meu Deus que forrobodó!/ Morro de gozo/ No deslizar/ Ai que gostoso/ Que bom dançar/ O choro mata/ Nos faz chorar/ Vamos mulata/ Nós três polcar.

O efeito enunciativo aqui e em várias canções de Chiquinha é constituído pelo uso de alguns mecanismos, como o uso intenso de gírias, presentes, por exemplo, nos trechos: “Sou roxa por uma dança”, “Nós todos temos rabicho”. Essas enunciações remetem ao desejo intenso de dançar, como uma confissão de que todos ali tinham namorado, namorada, caso ou paquera, isto é, um “rabicho”. O corpo da mulher dançante aparece objetivado na figura da ‘mulata’ que se diz “porta estandarte” e há, ainda, a presença de três homens, “cabras sarados” que parecem

dançar com ela. Expressam-se habilidades dançantes em ritmos como a polca<sup>88</sup>, o maxixe e o *schottisch*<sup>89</sup>, além da descrição de alguns movimentos, tais como “nove horas” e “jocotó”, presentes nessas danças. Efege (2009, p. 67) descreve que um “adestrado maxixeiro”, fazia “exibições fantasistas, exóticas, criando passos, figurações, numa coreografia inusitada que, logicamente, despertava interesse”. Torres (1920, p. 321) criticava esse jeito de dançar, caracterizando os movimentos do maxixe, como “distensões musculares dos membros inferiores”, dos “movimentos quase arrítmicos” e dos “passos acelerados pela cadência lesta da canalhesca música afro-americana”. Sua crítica demonstra o quanto essa dança provocava os defensores da moral e dos bons costumes da época. Logo, as músicas revelam-se nas entrelinhas do discurso permitido e confessional os desejos eróticos que a dança provoca, como vemos no trecho: “Morro de gozo/ No deslizar/ Ai que gostoso/ Que bom dançar/ O choro mata/ Nos faz chorar/ Vamos mulata/ Nós três polcar”. Esse prazer era sentido pela gestualidade, no “deslizar”, nas “metáforas”, nos “trejeitos”, “jocotós” e “nove horas”.

Esse tipo de gestualidade, apresentada nos teatros de revista, era a atração que figurava como uma dança que despertava o interesse e o entusiasmo do espectador, geralmente trazida no início dos atos (CASCAES, 2010), como aquilo que segurava o sujeito à cadeira durante a peça. Estavam ali presentes, nos palcos, a quebra de tabus, as confissões e as resistências, como dispositivos de fala, de discursos sobre o ser homem e mulher e sobre a sexualidade naquelas condições de possibilidade. Efege (2009, p. 74) explica a importância do maxixe nos teatros musicados e na imprensa da época:

[...] a dança, além de a princípio ser incluída, sem designação própria, em várias peças teatrais musicadas, passaria, depois, a ter também menção nos anúncios que as empresas publicavam na imprensa. Algumas, ou, mais precisamente, muitas vezes, serviu de atração prestando-se, como veio a acontecer, principalmente nas revistas e burletas carnavalescas, a um final empolgante provocado pelo remelexo dos pares no palco ao ritmo agitado que lhes transmitia a orquestra.

---

<sup>88</sup> “A polca é uma dança que, chega ao Rio de Janeiro na década de 1840, proveniente da Europa, conquistando sua popularidade no contexto urbano da cidade, sendo saltitante e empolgante. Ritmo de andamento rápido, a polca tornou-se uma dança apreciada pela aristocracia e logo se espalhou pela cidade como uma febre dançante (ROSA, 2012).

<sup>89</sup> A dança *schottisch*, segundo Sève (2017, p. 103), “chegou ao Brasil pouco depois da polca e, como o gênero originário da Boêmia, foi dançada por bailarinos nos teatros populares. A dança polonesa, chamada pelos ingleses de polca alemã, logo caiu no gosto das elites brasileiras”.

Eram danças que inebriavam, divertiam, faziam a plateia manter-se atenta ao enredo das peças. O roçar dos corpos, o rebolado, os tremeliques, as sensações, mostravam corpos dançantes que, nas músicas de Chiquinha Gonzaga, aparecem na objetivação da mulata sensual, da morena sacudida, das ricas baronesas e marquesas que não resistem a um requebrado malicioso. Tal gestualidade forjada num discurso dito por meio do atravessamento dos dispositivos de resistência, de confissão e sexualidade, que se articulam, amarrando elementos tão heterogêneos e, ao mesmo tempo, tão regulares, articulando verdades, representações e doutrinas com as práticas sociais e as instituições, produzindo discurso e fazendo falar.

#### 4 AS MULHERES DE CHIQUINHA GONZAGA NO TEMPO PRESENTE: O DISCURSO REATUALIZADO COMO APORTE PARA EXPERIÊNCIAS FORMATIVAS

[...] o corpo feminino é um texto histórico, escrito diversamente ao longo do tempo. Por esse motivo, não existe ‘um’ corpo feminino, não existe uma natureza feminina, mas uma cultura em que durante séculos as mulheres foram encaradas como seres naturais (COLLING, 2014, p. 27).

O conjunto de enunciados analisados até o momento apontou para a objetivação do corpo das mulheres – mulata, morena, sinhá, menina faceira, ricas baronesas, patroa, esposa, sedutora, anjo, donzela – focalizando os dispositivos de poder que atravessam os discursos sobre esse corpo e apresentando as regularidades buscadas na dispersão de escolhas temáticas. Tais regularidades, entendidas por Foucault (2008, p. 42) como “uma ordem em seu aparecimento sucessivo, correlações em sua simultaneidade, posições assinaláveis em um espaço comum, funcionamento recíproco, transformações ligadas e hierarquizadas”, nos fazem perceber as representações de feminino caracterizadas pelo jeito de falar acerca do corpo das mulheres, discurso que é regular, mesmo na heterogeneidade dos enunciados e que atravessa o tempo.

Diante das regularidades percebidas, a pergunta que fazemos agora é: quem são as mulheres de Chiquinha Gonzaga na história presente? Ou seja, quem são as mulheres negras, brancas, belas, recatadas e do lar, as mulheres eróticas e dançantes, hoje, e que estão no campo associado<sup>90</sup> ao discurso acerca dessas mulheres, reatualizado para o contemporâneo? Para isso, recorreremos, aqui, ao domínio de memória, que se refere aos enunciados que estabelecem laços de filiação, transformação, continuidade e descontinuidade histórica (FOUCAULT, 2008).

O importante, para nós, quando estamos diante de uma formação discursiva sobre o corpo feminino, é pensar que, no conjunto de enunciados que

---

<sup>90</sup> O campo associado é entendido como o “[...] conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência, sua sequência natural, ou sua réplica” (FOUCAULT, 2008, p. 111).

tratam da objetivação desse corpo, há aqueles ditos em outros tempos, de outra forma e até em outros discursos que podem, ou não, ter relação com essa objetivação, mas que estão ali, fazendo parte da constituição daqueles discursos. Há enunciados já ditos que se perderam na história ou que ainda podem ser percebidos hoje.

Ao pensarmos a constituição do feminino na história presente, perseguimos o entendimento do que vem a ser mulher, passando pelo nosso cotidiano, pela mídia, pelo que a biomedicina (em seus padrões universalizantes de corpo) destaca, além das construções advindas dos estudos de gênero que não reduzem o feminino ao corpo biológico, mas o veem estruturado no arcabouço cultural que o forja. Aqui, lançaremos mão de literatura que problematiza tais percepções e representações, buscando um domínio de memória filiado aos enunciados regulares nas canções de Chiquinha Gonzaga. Suas composições, segundo Donato (2008, p. 1):

[...] são mais que objetos de apreciação estética; são provocações, seduções, denúncias, rebeldias; são flertes, arrebatamentos, declarações de amor; são ressonâncias de corpos que influenciaram e se deixaram influenciar pelos movimentos de contração de uma urbe em busca de sua identidade.

Entendendo que, na AD, não é possível descrever o arquivo em sua totalidade, ou seja, não há como trazer tudo o que é dito e escrito sobre algo, destacamos dois momentos, nessa seção: o primeiro estabelece a relação entre o corpo das mulheres negras e brancas com as que ocupam a posição de sujeito bela, recatada e do lar, erótica e dançante, entendendo que ser bonita, recatada, dona de casa, sensual, erótica ou dançante são posições que podemos ocupar; no terceiro momento, buscamos reatualizar os discursos encontrados nas músicas analisadas, a fim de refletir acerca de possíveis experiências formativas no contexto educacional.

Assim, entendemos que a sociedade ainda carrega consigo marcas do preconceito e das rotulações que nos subjugam como mulheres, mas que podemos ser o que queremos, com os corpos que queremos ter, sem opressões, a partir de novas regras.

#### **4.1 Leituras de Chiquinha Gonzaga na contemporaneidade: as mulheres belas, recatadas, do lar, eróticas e dançantes**

Ao discorrermos acerca da mulher na sociedade brasileira contemporânea, consideramos que há uma memória do saber que produz formações discursivas diversas em torno desse sujeito, de seu corpo e de seu comportamento. Essas formações discursivas acerca das mulheres são legitimadas em seu dado contexto, seja na ciência ou na mídia. Há acontecimentos que colocam em circulação o discurso sobre a mulher no tempo presente, mostrando que existem várias posições de sujeito que discursivizam sobre as mulheres, atravessados por dispositivos de poder diversos.

Tendo como objeto de estudo o corpo das mulheres, entendemos como necessário, nesse momento, problematizar a questão do feminino como atributo de gênero ligado unicamente às mulheres, em especial, no contexto brasileiro, assim como a demarcação social dada a essas mulheres, a partir das regularidades encontradas nas canções de Chiquinha Gonzaga, como damas do lar em seus atributos de discricção e submissão, de modo a compreender o que é imediatamente visível quando se enuncia acerca desses sujeitos. Para isso, buscamos, na literatura atinente aos estudos de gênero, o que se discursiviza sobre as mulheres e seus corpos na contemporaneidade, trazendo sua história no presente para, posteriormente, seguirmos os rastros de suas ramificações disciplinares.

Considerando a popularização da música brasileira na figura de Chiquinha Gonzaga como acontecimento discursivo, vemos como regularidade, no que diz respeito às mulheres que aparecem na análise das canções elencadas para o trajeto temático “bela, recatada e do lar”, que elas são predominantemente brancas, decentes, submissas, castas, fieis, belas, delicadas, entre outros adjetivos, comparadas a flores e pedras preciosas. São objetivadas na figura de esposa, santa, anjo, donzela e mulher-flor. Os discursos são atravessados pelos dispositivos de aliança, confissão, religião, panóptico, sexualidade e resistência, os quais nos levam a perceber Chiquinha e seus parceiros textuais enunciando acerca dessas mulheres naquela época a partir de condições de possibilidades que determinavam o aparecimento de alguns dados e não outros. Podemos perceber que o corpo das mulheres, ali, é constituído de uma feminilidade atribuída ao sujeito

heterossexual, cisgênero<sup>91</sup>, obedecendo a um regime de verdade dado como norma social aceita e positivada.

Para quem se debruça em pesquisas e estudos sobre a representação do feminino, hoje, é intrínseco dizer que não é necessário ter genitália feminina para se sentir e ser mulher; entretanto, no nosso cotidiano, no contato com as instituições midiáticas, religiosas, biomédicas, universitárias, entre outras instâncias, vemos que esse tema ainda tem muito a ser desbravado, estudado e perseguido, no sentido de trazer à tona tais questões, a exemplo do que observa Preciado (2014) com o *manifesto contrassexual*: uma desconstrução na maneira de dizer, pensar, problematizar e resistir à naturalização das práticas sexuais e demarcações gênero. O autor nos convida a essa reflexão que ele denomina de

[...] tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual. A contrassexualidade é também uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/ homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados "homem", "mulher", "homossexual", "heterossexual", "transexual", bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios (PRECIADO, 2014, p. 23).

Trata-se da desconstrução dos estereótipos e demarcações de gênero, como lugares comuns, instituídos e naturalizados, impostos, como únicos possíveis. A exemplo do lugar da mulher na sociedade, de como seu corpo deve ser e quais marcas deve respeitar, isolando partes de seu corpo e designando-as como parte do todo que a significa sexualmente ou, nos dizeres de Preciado (2014, p. 26), como “[...] construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução”, do mesmo modo que observamos nas objetivações de corpo de mulheres na obras de Chiquinha Gonzaga, mulheres

---

<sup>91</sup> Segundo Jesus (2012, p. 10) “chamamos de cisgênero, ou de ‘cis’, as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído quando ao nascimento”. Cassal e Pereira (2016, p. 313) complementam que a pessoa cisgênero “é uma pessoa cujo sexo designado ao nascer, o gênero atribuído no nascimento, o sentimento interno/subjetivo de sexo e o sentimento interno/subjetivo de gênero, estão “alinhados” ou estão “deste mesmo lado” – o prefixo cis em latim significa “deste lado” (e não do outro)”

traduzidas em cintura delicada, seios rosados, “lábios rubros”, “cabelos de azeviche”, além de seus lugares de esposa, bela, recatada e do lar.

Em que pese a compreensão acerca da desnaturalização do feminino, a partir do pensamento de Beauvoir (1970, p. 9) – “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” – em que ser mulher é uma construção social da diferença sexual. Somos conduzidas à reflexão de que as mulheres representadas nas obras de Chiquinha Gonzaga são produto de uma cultura heterossexual enquadrada em uma “tecnologia do sexo” (FOUCAULT, 1999a) que ordena, em torno da instituição médica, a exigência de normalidade, na qual homem e mulher têm seu papel demarcado, como vimos em alguns enunciados presentes nas obras da maestrina, a exemplo da mulher que vive à espera do dia do casamento para ser esposa ou a mocinha indefesa que é seduzida pelo rapaz forte.

Isso ainda reflete o entendimento contemporâneo do que vem a ser essa mulher, reforçando a manutenção de um pensamento ancorado nas leis da aliança, em que à mulher cabe o lugar de dama “do lar”, já que, historicamente, a sociedade espera da mulher que ela se case e tenha filhos. Qualquer coisa que a mulher faça, viva ou desenvolva, para além do contexto privado, é um complemento de suas atividades, podendo atrapalhar a continuidade da função para a qual ela está destinada (o casamento, a casa, a família), como vimos na canção *Santa* (GONZAGA; OLIVEIRA 1903): “És doce como um exemplo/ És pura e sã como um templo/ Todo de flores coberto/ E dominando eu deserto/ Ah! Quem te pudera levar/ Ah! Para te por num altar”.

As sinhás das canções de Chiquinha Gonzaga são, hoje, as mulheres, que, além de heterossexuais, magras, belas, recatadas e do lar, são brancas. Trata-se de um discurso fundado na representação de feminino ligado à natureza e concepção de eugenia, “[...] essa prisão ao útero, órgão de reprodução e feminino por excelência, foi um discurso muito bem construído que retirou as marcas de sua construção” (COLLING, 2014, p. 35) e que ainda funciona e circula como hegemônico e socialmente aceito. O discurso biomédico, pautado no conceito de corpo natural e biológico, classifica os seres humanos em macho/fêmea, masculino/feminino, valorizando as características anatômicas. Ele constrói, a partir dessas diferenças, a representação social do que é ser homem e mulher, dada por meio de um processo de normatização (MISKOLCI, 2003), que vigora desde meados do século XIX e “[...] surge da intersecção do conhecimento sociológico e



do médico. Ambos estavam imbuídos do mesmo interesse de medir, classificar e disciplinar os indivíduos de forma a que estes se conformassem à normalidade” (MISKOLCI, 2003, p. 110). É o que Foucault (1999, p. 132) chama de “biopoder”, um modo de controle dos indivíduos, de seus corpos, de suas vidas, por meio de dispositivos, sendo o da sexualidade um dos principais.

Este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar [...] (FOUCAULT, 1999a, p. 132).

Explicando o pensamento foucaultiano acerca das tecnologias de poder, Miskolci (2003, p. 124) complementa que “[...] nossos corpos socializados trazem o passado ao presente e contribuem para a manutenção das categorias sociais e da hierarquia imposta pelo padrão de normalidade burguês”. Nessa perspectiva, os indivíduos que rompem com esse processo de sujeição fogem da normalidade, pois cada coisa deve estar no seu devido lugar. No caso das mulheres, as brancas, as belas e as recatadas são para casar, enquanto as mulheres que manifestam seus desejos, sem recato ou discrição, fazem uso de roupas curtas ou decotadas e merecem ser assediadas. Nos dizeres de Miskolci (2003, p. 120), “a mulher normal não podia expressar sensualidade, o que a caracterizaria como prostituta”. Nesse caminho, vale destacar que, do mesmo modo que as mulheres negras, no trajeto temático “corpo belo, recatado e do lar”, pouco aparecem, pois elas estão no terreiro, no baile de maxixe, “percorrendo a rua do Ouvidor”, e compõem o trajeto temático “corpo erótico”, na história do presente, as mulheres negras são “hipersexualizadas” – assim como as mulatas e morenas objetivadas em Chiquinha Gonzaga – e seu lugar é a periferia, o baile funk, a escola de samba ou a cozinha da casa da patroa.

Um exemplo dessa objetivação é trazida por Gonzales (1984, p. 226): “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão”. A autora destaca

que o sexismo articulado ao racismo “produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (GONZALES, 1984, p. 224), articulação que tem suscitado reações de resistências por parte do movimento denominado feminismo negro<sup>92</sup> que, no Brasil, expandiu-se entre as décadas de 1980 e 1990, como um movimento orientador da luta de mulheres negras contra a discriminação de raça, gênero e classe<sup>93</sup>.

Nas canções de Chiquinha Gonzaga, a mulher negra não aparece objetivada na posição de sujeito sinhá, pois seu lugar é o da mulher cujas características fenotípicas são negadas por meio do dispositivo de branqueamento, como uma necessidade de ascensão social em meio ao contexto pós-abolicionista, como vimos na canção *Eu vou* (GONZAGA; CORRÊA, 1915a): “Sou mulatinha/ Branca de ação”. Na história presente, a mulher negra ainda carrega consigo as marcas do preconceito étnico-racial, como contextualiza Carneiro (2003, p. 50):

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: ‘Exige-se boa aparência’.

Carneiro (2003, p. 49) nos convida a refletir o quanto a mulher, no Brasil, possui suas demarcações, tanto raciais quanto de gênero, construídas a partir das “reminiscências do período colonial” e que permanecem vivas no “imaginário social”, adquirindo “[...] novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantêm intactas as relações de gênero segundo

---

<sup>92</sup> O feminismo negro surgiu nos Estados Unidos na década de 1980. Segundo Oliveira (2016, p. 811), “[...] teóricas e militantes negras como Patricia Hill Collins, Bell Hooks, Kimberle Crenshaw, Audre Lorde e outras pontuaram que o feminismo tradicional não conseguia responder os anseios das mulheres negras porque não considerava outros nuances, reduzindo a categoria mulher a uma identidade única e fixa. Na direção contrária, as mulheres negras apontaram a interseccionalidade como uma direção possível, já que vai considerar as diversas identidades, não só de gênero, mas raça, classe, sexualidade e outras”.

<sup>93</sup> De acordo com Carvalho e Rocha (2016, p. 74), o feminismo negro é entendido como “ação política de mulheres para transformar as hierarquias e relações de poder desiguais. As mulheres negras privilegiam a perspectiva de gênero, a qual é utilizada nas suas interfaces com as questões de raça, classe social e orientação sexual”. Outras leituras acerca dessa temática podem ser encontradas, por exemplo, nos estudos de Moreira (2007), Carneiro (2003) e Gonzales (1984).

a cor ou a raça instituídas no período da escravidão”. Ao falarmos das mulheres belas recatadas e do lar que aparecem em Chiquinha Gonzaga, percebemos que, à época, mulheres que se dedicam ao contexto privado, aos cuidados com a casa e a família e à espera do marido, tinham atribuições da mulher branca e heterossexual, dadas as condições de possibilidades em que elas estavam inseridas. Na contemporaneidade, Almeida (2013) ressalta que, até a década de 1970, a mídia televisiva, em especial as telenovelas, reproduzia uma objetivação de mulher dama do lar, apresentando sempre finais felizes com casamentos em que a mulher encontra o homem ideal e se casa. Dessa década em diante, uma imagem de mulher moderna vem sendo difundida, também pela teledramaturgia, como sujeito do contexto público, ou seja, trabalha, tem profissão e vida sexual ativa. “Tais imagens vieram junto com outras, que reforçam o ideal do casamento e da maternidade” (p. 115). Almeida (2013, p. 115) ainda comenta que,

se observarmos não só as novelas, mas também os anúncios, notaremos que essa mulher moderna é linda, trabalha fora, é boa mãe e ainda cuida de tudo em casa. Os anúncios continuam atribuindo à mulher todo o cuidado com o espaço doméstico – produtos alimentícios, de limpeza, para lavar roupas, vários tipos de eletrodomésticos são sempre anunciados com mulheres e para mulheres.

Em que pese todos os esforços provenientes dos movimentos feministas<sup>94</sup>, em suas pautas e lutas cotidianas contra a desigualdade de gênero e o sexismo, para citar apenas algumas, as objetivações de corpos e modos de ser mulher são produto de um conjunto estratégico fortemente alicerçado no dispositivo da sexualidade e que Foucault (1999, p. 99) denomina de “Histerização do corpo da mulher”:

[...] tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado — qualificado e desqualificado — como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da

---

<sup>94</sup> É importante destacar que os movimentos feministas são reconhecidos “como movimentos sociais de mulheres, todavia, com suas questões cada vez mais específicas. Há, em todas as formas associativas do nosso tempo presente, uma permanente reafirmação de pautas de lutas e ações políticas contra diferentes formas de opressão e de negação de direitos a pessoas de iguais e diferentes sexos” (COSTA, 2015, p. 472).

educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a "mulher nervosa", constitui a forma mais visível desta histerização.

Dito de outro modo, a mulher que rompe com as normatizações que asseguram sua posição de sujeito sócio historicamente construída – mãe, esposa, “do lar” –, ou seja, que resiste às imposições de uma lógica imposta pela “[...] terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado” (HARAWAY, 2009, p. 47), é considerada “histórica”, “louca”, “puta”, “vadia”, entre outras enunciações que colocam em suspeição a condição de mulher socialmente aceita. Nas palavras de Urdinola e Salazar (2017, p. 205, tradução nossa):

[...] desde que uma mulher nasce, os discursos dominantes sobre gênero e sexualidade instauram modelos que se encarregam de configurar ‘os possíveis’ de sua identidade. [...] Se estabelece então uma linha invisível da vida cotidiana das mulheres, que fazem as vezes de fronteira e que leva ao enfrentamento entre elas consigo mesmas para classificar suas práticas como ‘decentes’, própria de uma futura mãe-esposa, submissa, obediente, passiva sexualmente, calada e ocupante do espaço privado, ou como putas.

Nesse caminho, a mulher que resiste à condição de sujeição que lhe é conferida tem seus corpos submetidos a julgamento na esfera social. Percebe-se, assim, que é pelo corpo e pela sexualidade da mulher que se lançam as rotulações, objetivando-as a partir daquilo que se considera como norma em uma dada sociedade, e se tais normas são transgredidas ou não. Urdinola e Salazar (2017, p. 205, tradução nossa) apontam que “[...] o que é comum nas mulheres em qualquer lugar do mundo é que elas não podem possuir seus próprios corpos ou sua sexualidade”, haja vista que “os arranjos legais e religiosos da Idade Média foram somados ao saber científico [...] e a mídia que estabelece um padrão de governo sobre a conduta das mulheres”, como vimos também em algumas obras de Chiquinha Gonzaga, a exemplo da canção *Si fuera verdad!* (GONZAGA; MURAT, 1885): “Iremos juntos de monte em monte/ Tu sempre casta, radiosa e bela”. Temos, então, mulheres em processo de ressignificação na sociedade contemporânea, ou, retomando a fala das autoras, que transitam nas fronteiras entre ser a dama do lar e ser a vadia/puta/histórica.

Haraway (2009, p. 58) afirma que “não é por acaso que, em nosso tempo, ‘mulher’ se desintegra em ‘mulheres’”. A autora se refere a um colapso ocasionado

em virtude das identidades que “parecem contraditórias, parciais e estratégicas” (p. 47) e que acabam por fragmentar as identidades das mulheres em suas formas de resistir, e assevera que a existência de uma fragmentação dessas identidades, “[...] ao longo de cada fissura possível, tem feito com que o conceito de mulher se torne escorregadio: ele acaba funcionando como uma desculpa para a matriz das dominações que as mulheres exercem umas sobre as outras”. Contra esse efeito, Haraway (2009) propõe uma ruptura, por meio do dispositivo “ciborgue”<sup>95</sup>, como uma atitude de resistência, de transgressão de fronteiras, “potentes fusões e perigosas possibilidades”. A autora defende uma unidade como resistência à dominação que se intensifica nas sociedades tecnologicamente mediadas, uma busca por novas formas de prazer, novas maneiras de inscrever o mundo no corpo. Dito de outro modo, Haraway (2009, p. 52) nos convida a transgredir e a “argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade”. Trata-se de escapar do sentido de origem e buscar, como recurso lúdico, mapear nossa realidade corporal e social e tomar posse do poder de resistência.

Se, por um lado, vemos objetivações de mulheres construídas em torno de tecnologias de poder que a relacionam ao contexto privado – da casa – como lugar de santificação, de recato, discricção, cuidado de si e dos outros, dentro de certas normas e valores já positivados, por outro lado, vemos as mulheres cuja objetivação se dá pelo dispositivo erótico e pela relação de sujeição às práticas de dominação, mulheres sensuais, eróticas, dançantes que estão presentes nas obras de Chiquinha, mas também aparecem no campo associado das mulheres, no uso de seus corpos e na sua sexualidade no tempo presente.

A representação erótica do corpo das mulheres não é uma novidade. Seja na mídia, na literatura, nas músicas, nas telenovelas ou outros campos enunciativos, o corpo feminino é alvo de objetivação por esse viés, dada as condições de possibilidades de emergência desse corpo no passado ou na

---

<sup>95</sup> Os “ciborgues” são sujeitos que “[...] vivem de um lado e do outro da fronteira que separa (ainda) a máquina do organismo. Do lado do organismo, são seres humanos que se tornam, em variados graus, “artificiais”. Do lado da máquina, são seres artificiais que não apenas simulam características dos humanos, mas que se apresentam melhorados relativamente a esses últimos” (TADEU, 2009, p. 11). Ou seja, “[...] de um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana” (p. 12) que se modifica e busca controlar a natureza por meio de implantes, enxertos, próteses, transplantes, entre outros artifícios que se colocam como possibilidade de construir uma outra identidade e subjetividade humana.

contemporaneidade. Ao pensarmos o corpo das mulheres hoje, ainda nos saltam aos olhos imagens (re)produzidas pela mídia, que ditam padrões de beleza e tornam viáveis os corpos sensualizados. Parafrazeando Foucault (1985a): podemos ficar nuas, mas, antes, devemos ser magras, belas e bronzeadas. Essa percepção não é por acaso. A reprodução de estereótipos é construída com base no processo de industrialização da cultura que, no intuito de mercantilizar corpos femininos, produz modelos de apreciação com bundas, peitos siliconados e coxas ‘saradas’ – mulheres que quicam, rebolam e descem até o chão.

A indústria cultural<sup>96</sup>, por meio dos bens culturais como tecnologias de poder, fomenta modelos de corpos, de comportamentos, de discursos que devem orientar a vida dos sujeitos. Nessa perspectiva, o corpo passa a ser mercadorizado, transforma-se em produto, algo que, na época de Chiquinha Gonzaga, funcionava como um atrativo para a venda de modinhas, marchinhas e peças teatrais. Ericeira (2012, p. 99), ao estudar os discursos produzidos pelas marchinhas carnavalescas, na primeira metade do século XX, explica que:

[...] um primeiro aspecto destacável é a negação da mulher como um ser social, ou seja, reiteradamente, ela foi representada por conteúdos biológicos ou naturais. É com essa compreensão cultural de ver o ser feminino por aspectos biológicos ou naturais que diversas marchinhas foram compostas. Na acepção dos compositores, a mulher ideal era apontada como bela, jovem, capaz de despertar o interesse sexual masculino, mas que, ao mesmo tempo, fosse submissa e fiel ao homem. Nesse viés, as marchinhas serviam como espécie de veículo de comunicação por meio do qual os setores médios cariocas podiam fazer apelo às normas e às repreensões sociais para fins de manutenção da dominação masculina na sociedade carioca da época.

Logo, observa-se um cunho mercadológico nas produções das músicas de Chiquinha e sua relação com a constituição do corpo das mulheres brasileiras, assim como no tempo presente, em que temos as músicas, cujos os corpos de mulheres são objetivados em sua gestualidade, característica física relações

---

<sup>96</sup> Em que pese os estudos que se voltam para a compreensão dos mecanismos de industrialização da cultura não terem sido desenvolvidos à época da produção das obras de Chiquinha Gonzaga apresentadas nessa pesquisa, entendemos que o corpo das mulheres que ali aparece, em especial, os eróticos e dançantes, obedeciam a estratégias que, mais tarde, foram problematizadas pelos estudiosos frankfurtianos da Teoria Crítica por meio do entendimento de Indústria Cultural, termo usado por Adorno e Horkheimer, pela primeira vez, em 1947, de modo a discutir a mercadorização da cultura, sua reificação e banalização.

afetivas, relacionadas a objetos e alimentos. No tempo da maestrina, as composições para o teatro de revista – um dos principais espaços de entretenimento da época – apresentavam mulheres que, quando não eram esposas, santas, anjos e donzelas, eram mulher-fruto, faceira, perigosa, sedutora, morena sacudida, patroa, mulata ou ricas baronesas e marquesas que só queriam requebrar, como observamos nos trajetos temáticos ‘corpo erótico’ e ‘corpo dançante’.

O discurso acerca das mulheres nas obras de Chiquinha Gonzaga, cujo enunciado transita pelos trajetos temáticos ‘corpo erótico’ e ‘corpo dançante’, apresenta, como regularidade, o calor, o sabor, o feitiço, o perfume e a beleza – características, comparadas a quitutes, quindins e carne saborosa – destacando o aspecto sedutor, a atitude faceira, envolvente e até perigosa da mulher que provoca os instintos dos homens, como que exercendo um dado poder sobre eles, conforme aponta Ericeira (2012, p. 94):

Contrariamente à dominação masculina que faz uso da agressividade e da gerência dos bens materiais para subjugar a mulher, esta recorre aos seus atributos físicos e à economia afetiva para exercer o controle sobre os sentimentos e comportamentos masculinos.

Obedecendo a necessidade de apresentar a mulher brasileira nas músicas e no teatro de revista, fez-se uso da mestiçagem como referencial de beleza e atributos de sensualidade e gestualidade. As mulheres brancas pouco aparecem nessas canções e, quando aparecem, estão relacionadas à delicadeza, comparadas a uma jaca leitosa, cuja ruptura advém do deslocamento dessas mulheres de suas posições de sujeito – sinhá, ricas baronesas e marquesas ou menina faceira – fazendo-as ocuparem a posição de sedutoras, perfumadas, dengosas, que requebram, mexem e deslizam ao dançar. Já as mulatas e morenas são as objetivações que mais aparecem, a partir das características físicas, tais como lábios, cabelos escuros e ondulados, comparadas à feijoada, que faz uso de linguagem popularesca ou proveniente de suas origens africanas, quadris que requebram, rebolam ou comparadas à porta-estandarte. A ruptura aparece quando a mulata afirma que é para casar, é chique, dengosa, branca de ação ou é objetivada nessas condições.

Na contemporaneidade, as mulheres negras e brancas são representadas nas músicas, na mídia, na literatura, nas telenovelas, entre outros veículos de comunicação ou bens culturais, de maneira não muito diferente das que vimos até agora. As mulheres negras, objetivadas como mulatas ou morenas, ainda ocupam o lugar de caracterização da identidade brasileira ou de um certa representação a caracterizar sua constituição. As mulheres brancas, nesse caso, precisam adquirir as formas físicas do corpo das mulheres negras para atingirem o status de sensualidade e beleza que, no passado e no presente, objetivam(ram) a mulher brasileira. Para isso, recorrem às próteses de silicone nos seios e glúteos, a procedimentos estéticos e ao bronzamento. Por outro lado, vemos o processo de branqueamento das mulheres negras, que também utilizam de recursos estéticos para afinarem o nariz e alisarem os cabelos. Evidenciam-se as tecnologias do corpo, sendo esse corpo submetido a uma “realidade biopolítica” (FOUCAULT, 1985a) que precisa se ajustar ao maquinário de poder, de modo a criar um padrão estético aceitável, tanto para mulheres brancas, quanto para as mulheres negras, ajustando os traços, as feições, as formas, os contornos e as cores, partindo da sexualidade como intensificadora dos desejos de cada sujeito pelo seu próprio corpo (FOUCAULT, 1985a). Acerca dessa relação – corpo, beleza, padrão estético e tecnologias do corpo – o autor esclarece que:

[...] o corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos. Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: "Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!" A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento do outro (FOUCAULT, 1985a, p. 147).

Historicamente, o Brasil orientou-se por representações de um país de mulheres bonitas, sejam elas loiras, morenas, ruivas ou negras. Isso se deu graças a divulgação, pelos meios de comunicação, dos atrativos físicos das mulheres brasileiras, sensualizadas e erotizadas, que vivem em um país quente, paradisíaco, alegre e musical. Longaray (2016, s/p) reforça que, “[...] a imagem nacional é reflexo tanto da visão do estrangeiro a respeito do País, quanto da própria autoimagem do



brasileiro”. Para quem é de outro país, ainda há o aspecto exótico que produz um imaginário constituído na figura da mulher seminua, cuja gestualidade está presente na “[...] dança com movimentos eróticos, em que o movimento dos quadris é considerado no discurso da corporalidade brasileira enquanto chave para a sensualidade do samba e também para a ginga no futebol” (PONTES, 2004, p. 240).

Em Chiquinha Gonzaga, vimos a mulher negra erotizada, hipersexualizada, representada, também, pela figura da mulata, a exemplo da canção *Desafio* (GONZAGA; CORRÊA, 1915c): “Que o feitiço da mulata/ É que nem obra do cão/ [...] Vira o juízo da gente/ Escangaia o coração”. Além da “morena sacudida/ De olhos negros e faces cor de jambo”, que “mata”, “enfeitiça” e “faz enlouquecer a toda gente” com seus “tremeliques, desmaios, sensações!”, presente na música *A brasileira* (GONZAGA; SENNA, 1901). A construção do Brasil como um paraíso de mulatas (GOMES, 2010) implementou o aspecto mercadológico ao corpo da mulher negra como atrativo turístico do país. Segundo a autora,

[...] a mulher funde-se com a natureza, compondo a paisagem brasileira, vendida como paraíso. Nesse paraíso Brasil, a mulata começa a se destacar como atrativo para diferenciar o Brasil de outros destinos construídos como paradisíacos. O imaginário de brasilidade deve ser reforçado para que o Brasil se torne destino turístico, assim a fusão mulher e natureza na comercialização do paraíso, deve ser reforçada com a fusão mulher e cultura, com a comercialização da mulata. Assim, o Brasil se torna um paraíso de mulatas, onde natureza exuberante, mulheres sensuais e mestiçagens, fundem-se na figura de mulata (GOMES, 2010, p. 54).

Arelada à construção da identidade nacional, a mulata é espetacularizada em sua gestualidade, hipervalorizada em suas formas físicas e transformada em objeto de consumo, para atrair turistas. Giacomini (2006, p. 89) explica que a representação da “[...] mulata bonita, de corpo violão, boa sambista, de bundinha arrebitada, sensual, sedutora é produzida segundo um determinado modelo”. E, acrescenta que

[...] a mulata profissional deve, antes de mais nada, ser portadora desses atributos e corresponder a esse modelo. Deve não apenas ter o tipo físico, mas portar-se de modo a evocar essas imagens. Isso se dá, em particular, numa forma de interação com o público: ela tem de seduzir seu público. Sua capacidade de sedução, em

última instância, constitui a prova de sua efetiva capacitação profissional (GIACOMINI, 2006, p. 90).

Se, em Chiquinha Gonzaga, a mulher negra era uma mulher ardente, sedutora, saborosa, faceira, porta-estandarte, cujo rebolado fazia “tremar a batuta” do maestro, hoje, essas características são essenciais para a formação da “profissional” negra, objetivada como mulata, reforçando o estereótipo de mulher cheia de ginga, sexual, maliciosa, ou seja, ela continua sendo “a tal”<sup>97</sup> no imaginário da sociedade brasileira.

No contexto do *funk*, Santos e Ramires (2017) afirmam que o discurso que circula nesse tipo de música e manifestação da cultura brasileira contemporânea apresenta objetivações de corpo de mulher, valorizando suas características físicas e sua meninice, desde muito jovens. Nesse âmbito a mulher é objetivada como “novinha”, para designar meninas entre doze e quinze anos:

A mulher não é qualquer uma: ela deve ser (de preferência) muito jovem, pois, ao se conquistar uma mulher mais nova, o homem transmite uma imagem de sucesso e dominação/poder frente aos demais; ao rotulá-la, ele define antecipadamente como ela deve ser, ou seja, ela deve estar disponível para satisfazê-lo (SANTOS; RAMIRES, 2017, p. 163)

A “menina faceira” de Chiquinha Gonzaga, na história do presente, aparece como a “novinha atrevida” (SANTOS; RAMIRES, 2017, p. 163) nos diferentes estilos de *funk* presentes em nossa cultura. Enunciações que objetivavam a menina faceira, “chique” e “delicada”, estão circulando no campo associado dessas músicas, além de outros gêneros, a exemplo do sertanejo universitário<sup>98</sup>, como a “patricinha”: “jovem mulher de classe média alta, garota nova e bonita” (SANTOS; RAMIRES, 2017, p. 165).

Ainda no campo associado do *funk*, temos, no tempo presente, as mulheres objetivadas como “mulher-fruto” (RIBEIRO, 2007; SANT’ANNA, 1986), representadas pela figura das “mulheres frutas”. Oliveira (2010, p. 2) explica que:

[...] as “mulheres frutas” são personagens que estão no cenário da mídia deste 2008 e vieram do mundo funk. São, em sua maioria, ex dançarinas de MCs famosos do gênero. Seus nomes

---

<sup>97</sup> A expressão “a tal” designa a mulher mulata como aquela que se difere da branca e da negra pelas características dadas pela mistura étnica, conforme aparece na música de “A mulata é a tal” de João de Barro e Antonio de Almeida, composta para o carnaval de 1948.

<sup>98</sup> Ritmo originário no contexto urbano universitário, cujo enunciado das canções caracterizam o cotidiano de jovens universitários frequentadores de festas. Teve início na década de 1990 e desenvolveu um estilo próprio de dançar praticado e difundido em todo o Brasil.

artísticos foram criados a partir da metaforização de suas qualidades corpóreas, num processo simbólico metonímico, onde elas são denominadas com nomes de frutas ou alimentos, de acordo com a semelhança de seus corpos com determinada fruta/alimento, gerando assim um processo de criação de sentido literário, associando estas mulheres a sabores, gostos, cheiros.

Alguns alimentos, como melancia, melão, moranguinho, maçã, filé, são destacados por Oliveira (2010) e representam as mulheres frutas no *funk* carioca, objetivadas a partir da “metáfora gastronômica” (CUNHA, 1998), como vimos em várias canções de Chiquinha Gonzaga, a exemplo de *Feijoada do Brasil* (GONZAGA, 1909) e o *Gaúcho: o Corta-Jaca*, (GONZAGA; MARTINS; GOUVÊA, 1895a) em que os enunciados objetivam o corpo das mulheres como “carne sargada”, “jaca leitosa” e a “boa feijoada”, além de outras representações presentes em canções que relacionam o corpo da mulher a alimentos, tais como “pirulito”, “quindim”, “bombocado”, “quitute”. Para Azevedo (2017, p. 292), a comida possui uma sedução que “permite usá-la como metáfora sexual”, relacionando a ideia de “comer” às relações sexuais, cuja representação aparece nos termos mulher gostosa e “mulher-fruta”, por exemplo.

Há, ainda, outra representação de feminino, na contemporaneidade, relacionada à feijoada. Trata-se da “Mulher feijoada”, nome artístico de Marco Aurélio Barros, travesti, negra, jornalista, empresária que, segundo Santos Filho (2017, p. 11), autodenomina-se completa, ou seja, com “rabo e linguiça”, em uma “atitude *queer* nessa guerra cultural”, conforme complementa o autor:

[...] a caracterização pejorativa “com pênis” é criativamente reconfigurada para “feijoada”, pois o “pênis” é metaforicamente tomado como “linguiça” e o ânus em condição de órgão sexual é ressignificado, passando a ser “o rabo”, a “rabada”, “ingredientes” para uma feijoada. Essa postura é sim insurgente, porque indecente [...] (SANTOS FILHO, 2017, p. 11).

A “atitude *queer*”, de que fala o autor, refere-se a uma atitude transgressora, perturbadora, que não obedece a normatizações; logo, é uma atitude de resistência. O termo *queer* pode ser entendido, segundo Martinez (2015, p. 561, tradução nossa), “[...] como estranho, torto ou raro. Seu uso tem servido como insulto degradante para apontar aqueles e aquelas que são identificados(as) fora do alcance da sexualidade hegemônica e normativa”. Nesse sentido, o sujeito

*queer* tem como alvo a “tecnologia social heteronormativa”<sup>99</sup>. A “atitude *queer*” é uma atitude de resistência que visibiliza corpos abjetos e escapa das demarcações de gênero instituídas na sociedade. Pensando a partir de Preciado (2017, p. 28), acerca da “atitude *queer*”, a “mulher feijoadada” reclama sua identidade por meio de um “insulto pronunciado”, que é contestador e produtor de corpos abjetos.

Ainda no campo associado do *funk*, como representação mais próxima do que as músicas de Chiquinha Gonzaga aludem acerca do corpo das mulheres, temos um lugar discursivo em que o trato com o erótico e a sexualidade “[...] rompe com propostas que há anos se inscrevem em diferentes instituições sociais. Para as mulheres que participam dos bailes, o discurso evocado e assumido pelo movimento é um discurso realista, sem camuflagem” (AMORIM, 2009). A autora apresenta enunciados, como “popozuda”, “cachorra” ou “glamurosa”, objetivações que circulam acionadas pelo dispositivo da sexualidade, do mesmo modo que algumas canções analisadas nesse estudo.

Daí o fato de a exposição do corpo da mulher e os gestos executados por ela nos bailes serem tratados por diferentes instâncias discursivas como ações vulgares. Contudo, o que é vulgar para determinadas instâncias sociais faz parte da rotina de muitos sujeitos. A coreografia apresentada pela mulher em diversos espaços onde a música funk é executada expõe e explora sua sensualidade e suas formas físicas de uma maneira peculiar, mas, segundo seus admiradores, compatíveis com a esfera social a qual esses sujeitos integram – as comunidades da periferia (AMORIM, 2009, p. 179).

Considerando o tempo presente, ainda que haja resistências por parte dos movimentos feministas, discursivamente, a mulher brasileira é tratada pelo viés erótico. Em alguns casos, há subjetivação da mulher nessas condições, quando ela se auto intitula gostosa, popozuda, entre outras. Como um espaço confessional, no *funk*, homens e mulheres encontram um lugar de liberdade de expressão de sua sexualidade, em que os sujeitos adotam uma contra conduta. Nas canções de Chiquinha Gonzaga, as gostosas e popozudas aparecem por meio de enunciados como “morena sacudida”, “mulatão”, “vênus”, “sereia” e, no lugar de se referirem ao genital fálico, a partir das expressões “piroca”, “peru” ou “pau” (termos regulares nas letras do *funk*), nas cançonetas da maestrina, emergem enunciados como

---

<sup>99</sup> “[...] conjunto de instituições tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e corpos- mulher” (PRECIADO, 2017, p. 28).

“batuta” ou “paio”. Nesse caso, em ambos os períodos, as músicas constituem-se como lugar de fala, lugar do discurso de resistência, ou seja,

[...] o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irredutível. Também são, portanto, distribuídas de modo irregular: os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento (FOUCAULT, 2008, p. 91-92).

Pelo movimento – no gesto que provoca, mas que resiste, rompendo com o verdadeiro da época – são produzidos discursos que atravessariam o século. Hoje, no lugar de tremeliques, remelexos, deslizos, desmaios e sensações, elas quicam, mexem, embrazam e descem até o chão, conservando a malícia provocativa, a resistência, a fala franca e a sensualidade na objetivação de corpo das mulheres.

Se em Chiquinha Gonzaga, o trânsito pelos corpos eróticos e dançantes nos levou a perceber objetivações de mulheres hiper-sexualizadas – por meio da representação das mulatas, das morenas, das meninas faceiras ou mulheres cujo recato e santidade as coloca no lugar de esposa – hoje, vemos circular na sociedade discursos acerca das mulheres e seus corpos por meio do confronto entre, o que atende à lógica burguesa (acionados pelo dispositivo de sexualidade – de domínio do poder pastoral) e os movimentos feministas (inclusive interseccionais) acionados pelo dispositivo de resistência, como forma de se contrapor aos processos de homogeneização e docilização de seus corpos. Não há como negar os avanços, as experiências e as lutas travadas pelas mulheres em uma sociedade marcadamente dominada pelo sistema patriarcal, os quais, gradativamente, vêm influenciando as relações de poder engendradas. O caminho a percorrer requer atenção especial no contexto educativo, como meio de favorecer o debate e a reflexão em torno de questões que envolvem a objetivação de mulheres como sujeitos plurais no mundo contemporâneo, marcado pelas disputas de poder e exercício de resistência.

### 4.3 Experiências formativas em Chiquinha Gonzaga: regularidades e rupturas acionando discursos de resistência

Ao refletirmos acerca das obras de Chiquinha Gonzaga na construção de experiências formativas<sup>100</sup> consideramos a história em sua descontinuidade, entendendo que o movimento, a gestualidade e o fazer artístico não são experiências dadas, mas vividas ao longo de um processo que envolve saberes e poderes distintos e que vão nos constituindo como sujeitos no mundo. Foucault (1985a, p. 12) vai dizer que o nosso corpo é “superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização”. Logo, podemos pensar esse corpo como um campo de múltiplas forças, inscrito na história, possuidor das marcas de nossas vivências e a compreensão de nossa existência.

Ao descrevermos como o corpo das mulheres é objetivado nas canções de Chiquinha Gonzaga somos levados à compreensão dessa dinâmica que o envolve e às múltiplas forças convergentes e também contraditórias que o constituem como lugar de concretização das lutas contra a “sujeição”, ou seja, contra o “modo pelo qual as pessoas são chamadas ou incitadas a reconhecer suas obrigações morais” (FOUCAULT, 1995, p. 264). Por esse caminho, as músicas da compositora, analisadas nesse estudo, apresentaram-nos objetivações de corpos de mulheres que obedecem a regimes de verdade sedimentados em nossa sociedade até os dias atuais, os quais as classificam como esposas, santas, puras, próprias para o casamento, além daquelas que são erotizadas e possuem gestualidades dançantes, como as mulheres negras, faceiras, dengosas e que requebram. Tais objetivações são permeadas de poder e, também, de resistência, a exemplo das objetivações de mulheres que romperam com os modos de sujeição aos quais eram submetidas, negando-se a casar por imposição do pai e preferindo viver um amor

---

<sup>100</sup> Nessa pesquisa, entendemos a experiência formativa a partir de Hermann (2013, p 96, 97), a qual vê o conceito “articulado com a racionalidade prática e decisivo para a compreensão da formação, porque inclui a dimensão prática pela qual o homem [e a mulher], ao agir, ao escolher, ao enfrentar as inúmeras tarefas da existência, forma-se a si mesmo[a]. Para a estudiosa, a experiência formativa “[...] depende da estruturação de nosso perceber com a vivência interior” e que se dá por meio do acontecimento “[...] como um processo revelador que descobre a realidade como um acontecer”.

por sua própria escolha afetiva, como observado em *Cá por cousas* (GONZAGA; PEDERNEIRA FILHO, 1904).

Foucault (1995, p. 232) vai dizer que “necessitamos de uma consciência histórica da nossa situação presente”. Logo, analisar a objetivação do corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga, reconhecendo sua efetiva participação na popularização da música brasileira como um acontecimento, levou-nos a transitar no tempo histórico em que suas canções foram produzidas. Percebemos as condições de possibilidades de emergência do discurso produzido acerca desses corpos, de modo a pensá-los como exercício propositivo, capaz de fomentar diferentes experiências formativas. Tais experiências são construídas ao longo do tempo por meio da apropriação de diversos saberes que vão sendo somados ao processo de formação dos sujeitos, constituindo a ordem do acontecimento, ou seja, “aquilo que irrompe aqui e agora, de maneira imprevista, produzindo descontinuidade entre passado e presente” (SILVA, 2008, p.193). Consideramos como profícuo, no processo de formação humana, a reflexão acerca do modo como as pessoas, ao longo do tempo, percebem seu corpo e o corpo de outros sujeitos e sua inscrição no mundo como um “corpo social”, em que o poder exerce suas forças (FOUCAULT, 1985a).

Focalizando os objetivos dessa pesquisa, trata-se de compreender de que maneira podemos problematizar questões que envolvem o entendimento do que é ser mulher hoje e de como seus corpos são representações de normas positivadas a partir de discursos e práticas moralizantes. Se recorrermos às mulheres que aparecem nas músicas da maestrina, produzidas no final do século XIX e início do século XX, veremos que “os discursos e práticas atuam de modo a levar os sujeitos a assumirem certas posições no sistema social” (NEIRA; NUNES, 2011, p. 680). Nessa perspectiva, Neira (2010, p. 791) sinaliza que, ao considerarmos a ancoragem social por meio de variadas narrativas, potencializamos “[...] o diálogo entre o senso comum, a cultura acadêmica e os conhecimentos acessados em outros ambientes”, além de ajudar os sujeitos a “[...] elucidarem os discursos que legitimam determinadas experiências e desqualificam outras”, permitindo a superação da “[...] alienação provocada pela veiculação de informações fantasiosas” de modo a “[...] reconhecer uma nova visão sobre os conhecimentos disponíveis relativos à cultura corporal, sejam eles socialmente valorizados ou marginalizados”.

Desse modo, experiências formativas que aproximem os sujeitos de um contexto histórico diferente do vivido por eles, reconhecendo manifestações culturais diversas, podem suscitar a construção de uma racionalidade em que prevaleça olhares humanísticos em respeito às suas diferentes formas de ser no mundo.

Em que pese as diferentes manifestações corporais existentes, a dança constitui-se em um exemplo de prática possibilitadora de experiências formativas. Especificamente a partir de Chiquinha Gonzaga, a experiência corporal potencializa o aprendizado de canções que protagonizaram a construção da identidade dançante brasileira. Esse campo de conhecimento, tematizado por saberes distintos, tanto nas artes, na música, quanto na educação física pode “ampliar nossa compreensão de como as identidades sociais são sinalizadas, formadas e negociadas” por meio de movimentos corporais que se desdobram nas diferentes percepções que os sujeitos têm das músicas que eles ouvem quando estão dançando (DESMOND, 2013, p. 84).

As obras musicais de Chiquinha podem aproximar as pessoas das manifestações dançantes da cultura brasileira, especialmente das danças sociais, foco de suas produções. Um exemplo disso está na música *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; CARECA, 1895b). Essa canção, que traz “ricas baronesas” e “marquesas” a requebrar, sugere que todas as pessoas que a ouvem não resistem aos “requebros/ De suprema perfeição” e que “esta dança é buliçosa/ Tão dengosa que todos querem dançar”, isto é, que mesmo sendo uma dança popular, considerada “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens”, imprópria para a prática da “mais fina sociedade do Rio de Janeiro” (CONGRESSO NACIONAL, 1917), ou seja, das mulheres “belas, recatadas e do lar”; não há como não se movimentar, dançar e romper com padrões moralizantes de manifestação das gestualidades.

Ao desenvolvermos experiências formativas por meio da música *Gaúcho: o Corta-Jaca* (GONZAGA; CARECA, 1895b) problematizamos o movimento “como marcador para a produção de identidades de gênero, raça, etnia, classe e nacionalidade” (DESMOND, 2013, p. 96), visto que, ao trazermos o acontecimento discursivo que produziu o discurso, as condições de possibilidade de produção dos enunciados que emergem da canção e as relações com o campo associado das músicas contemporâneas por meio das regularidades discursivas, provocamos o



retorno ao passado e entendemos as razões pelas quais algumas gestualidades são aceitas em detrimento de outras no tempo presente. É nessa perspectiva que as canções de Chiquinha podem ser abordadas: trazendo ao debate as manifestações culturais que foram e que são produzidas pelos sujeitos como algo que “[...] faz parte integrante da vida de muitas pessoas”, ou seja, “é também uma maneira de viver, uma forma de reagir; é todo um conjunto de gostos e atitudes” (FOUCAULT, 2009, 391).

O movimento, segundo Desmond (2013, p. 96), pode ainda ser lido a partir de vários “tipos de distinções/descrições que são aplicadas a indivíduos ou grupos, como ‘sexy’”, algo perceptível em várias canções de Chiquinha Gonzaga, a exemplo das analisadas no trajeto temático “corpo erótico”, que apresenta enunciados que objetivam o corpo das mulheres: “faceira”, “saborosa”, “ardente”, “sedutora” e “gostosa”. A maior parte das canções refere-se às mulheres de corpo negro, representadas pela expressão “mulata” ou “morena”, como mulheres desejadas, sensuais, perigosas, causa de sofrimento dos homens. Tais objetivações constituem demarcações identitárias de gênero e etnia que persistem como construções culturais na sociedade contemporânea em diversas materialidades em que o corpo das mulheres é discursivizado. Um exemplo disso são as músicas e as danças que delas derivam, como o *funk*, o samba e o sertanejo universitário, existentes

[...] numa complexa rede de relações com outras danças e outras maneiras não dançantes de usos do corpo [...]. Seu significado situa-se tanto no contexto de outras maneiras socialmente prescritas e socialmente significativas de movimento, quanto no contexto da história de formas de dança em sociedades específicas (DESMOND, 2013, p. 97).

Se trouxermos para a superfície do contexto educativo contemporâneo as músicas que apresentam o corpo erótico e dançante, estabelecendo relação com o campo associado em que esses discursos aparecem reatualizados, podemos sacudir as evidências e provocar a ação de dispositivos de resistência capazes de provocar rupturas nos discursos, cuja regularidade enunciativa ainda objetiva mulheres na música e dança, no tempo presente, como “minas”, “popozudas”, “novinhas”, “safadas”, “pretinhas”, “morenas”, “negas”, “loirinhas”, que “rebolam”,

“quicam”, “sarram” e “batem com a bunda no chão”<sup>101</sup>. Esse exercício não se dá sem o rompimento com uma atitude dogmática de não aceitação dessas canções.

Logo, trazer as músicas, tanto as composições de Chiquinha Gonzaga quanto as músicas contemporâneas, para a experiência auditiva, recitativa e dançante, são maneiras de deslocar os sujeitos das ideias pré-estabelecidas, dadas como fixas, de modo a perceber os “complexos efeitos da mercantilização de estilos de movimentos, suas migrações, modificações, pontuações, adoções, ou rejeição” (DESMOND, 2013, p. 95). São modos de questionar a padronização de corpos, o atendimento a regras e normatizações impostas e positivadas. É preciso, como afirma Foucault (2008, p. 28),

[...] sacudir a quietude com a qual as aceitamos; mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises algumas são legítimas; indicar as que, de qualquer forma, não podem mais ser admitidas.

Trata-se de estimularmos a sensibilidade para provocarmos o estranhamento (a partir do diálogo com a realidade vivida) das “[...] narrativas, as quais têm como ponto de partida as situações particulares e locais” (SILVA, 2008, p. 202), entendendo que a experiência formativa dá-se “[...] vinculada a uma racionalidade prática” (HERMANN, 2013, p. 90), haja vista que “[...] envolve uma transformação do sujeito, portanto, envolve ação, experiência, deliberação, decisão” (p. 103), pressupondo estranhamento, ruptura e resistência.

Por meio das músicas de Chiquinha Gonzaga e das danças que delas emergem reconhecemos modos de apropriação da realidade, de sujeição e de movimentos de resistência, em uma “estreita ligação entre identidade e representação” em que se dá “o jogo do poder cultural”. As músicas de Chiquinha Gonzaga são exemplos de produções que ora reproduzem o discurso hegemônico, ora produzem o discurso de resistência. Neira (2010, p. 787) explica esse “jogo do poder cultural” ao afirmar:

Em meio à diversidade cultural, é na inter-relação entre representação, identidade e poder, que ganha ênfase a chamada política da diferença. Neste movimento social e político, os grupos sociais definem-se por meio de múltiplas dimensões (classe, raça,

---

<sup>101</sup> Essas são nunciações que aparecem de modo regular em músicas como *funk* e sertanejo universitário no tempo presente.

etnia, gênero, idade, profissão, religião, gostos e preferências diversas etc.), afirmando sua identidade e representação. Nas relações de poder entre esses grupos são definidas as representações e identidades válidas. Por sua vez, os grupos desprovidos do poder de definir resistem à hegemonia das identidades dominantes e lutam pelo direito de se fazerem representar ou controlar a construção e divulgação de sua representação.

Nesse caminho, entendemos que o poder não se dá, apenas, como uma força negativa, mas sobretudo como uma força produtiva. A resistência ocorre em posição de interioridade em relação ao poder, como um elemento das relações estratégicas em que o poder se constitui, apoiando-se na realidade e na circunstância a qual combate.

Algumas canções de Chiquinha Gonzaga vão reafirmar o discurso que hiper-sexualiza a mulher negra, na representação de mulata, a exemplo de *Canção da Sertaneja* (GONZAGA E CORRÊA, 1915b), que destaca o poder de sedução dessa mulher, cuja roupa “de rendas/ Tem buraquinhos e fendas [...]/ Para o seio respirar”, ela é um “perigo”, um “perigão”, pois quem se deita em seu “seio/ Fica zozinho, fica alheio [...]/ Fica manso como um cão!”. Essa música provoca reflexões em torno da objetivação da mulher negra como sedutora, com poderes de fazer um homem sofrer, e legitima um discurso que culpabiliza a mulher por ter sido assediada.

Ferreira Junior (2015, p. 1) relata que, em 2014, uma pesquisa feita pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), “[...] informava que 65% dos brasileiros concordavam com a afirmação de que mulheres com roupas expondo o corpo mereciam ser atacadas”. Esse resultado representa um pensamento ancorado em uma racionalidade patriarcal e machista que inferioriza a mulher e a projeta como alguém que provoca a intencionalidade do homem. Nessa direção, o homem não é visto como o autor de suas ações, impulsos e desejos, mas como aquele que é levado, pela própria mulher, a assediá-la e, em alguns casos, a estuprá-la, o que favorece a impunidade. Daí ser possível observar que, muitas canções, à época de Chiquinha e ainda hoje, reproduzem esse discurso em que a mulher, vista como hiper-sexualizada, é acusada de seduzir o homem, sendo, responsabilizada pelos atos ilícitos por ele praticados.

Ao trabalharmos com as músicas de Chiquinha, em especial as que trazem as objetivações de corpo negro erotizado, somos levados às condições de possibilidade de produção dessas objetivações, haja vista que,

[...] para qualquer lado que olhasse um carioca dos anos 1920 se depararia com associações bastante explícitas entre ascendência africana e a ideia de sexualidade excessiva. E não restam dúvidas de que a já então recorrente figura da “mulata” exerceu papel central nesta visão racializada da sexualidade (GOMES, 2010, p. 130).

Essas informações, atreladas a uma reflexão junto aos discursos acerca do corpo negro, na atualidade, podem fomentar debates em torno da hipersexualização da mulher negra, problematizando o uso dos termos “mulata” e “morena” como modos de objetivação desses corpos. Como contraponto, podemos trazer canções de Chiquinha Gonzaga que constituem resistência a essas representações, como a música *Maestro e Rita* (GONZAGA, BETTENCOURT, 1913e), em que a mulher afirma que é “mulata pra casá”. Aqui, vemos a mulher que resiste à condição dada historicamente à mulher negra objetivada na figura da “mulata”, como escrava sexual de seu senhor. Ela é para casar, logo, quer pertencer ao ideário da “bela, recatada e do lar”, destinada à época, na maioria dos casos, à mulher branca.

A problematização das questões trazidas nessas canções, junto à leitura de textos acerca do feminismo negro, a exemplo de Oliveira (2016), Carneiro (2013), Cardoso (2012), Moreira (2007), Santos (2007), para citar apenas algumas obras, acionam dispositivos de resistência a objetivações do corpo das mulheres negras nas músicas, ao longo do tempo, fomentando reflexões geradoras de novas racionalidades. Temos, hoje, alguns exemplos, de mulheres na música brasileira que desenvolvem suas produções e que

[...] questionam o espaço da mulher na sociedade e servem como expressão da realidade da mulher-negra-favelada-funkeira-carioca, assim como também demonstram que através do funk essas mulheres criaram um espaço de fala e de luta, antes dominado por homens e com discursos de homens (discursos machistas, misóginos e que objetificam e super sensualizam a mulher) (COSTA, 2016, s/p).

Entendemos, portanto, que as obras de Chiquinha Gonzaga são capazes de proporcionar experiências formativas numa dimensão humanística, em que “[...] o discurso democrático e o diálogo entre o eu e o outro parece estruturalmente

necessário e inevitável” (GOERGEN, 2010, p. 41). Suas músicas constituem um campo profícuo para pensar as mulheres e as ações de resistência aos discursos hegemônicos que as objetivam, provocando a construção de gestualidades contestadoras e contra hegemônicas.

Ao refletir acerca da música contemporânea em uma leitura da arte no século XX, Foucault (2009, p. 395) a visualiza como o lugar do pensamento, que rompe com a formalidade, que potencializa transformações e se destaca como força de inovação. O estudioso tece comentários acerca da música e sua pluralidade cultural:

Não se pode falar de uma relação da cultura contemporânea com a música, mas de uma tolerância, mais ou menos benevolente, em vista de uma pluralidade de músicas. A cada uma se dá ‘direito’ à existência; e esse direito é percebido como uma igualdade de valor. Cada uma vale tanto quanto o grupo que a pratica ou a reconhece.

Foucault ainda provoca nosso olhar para o campo da música em conjunto com “outros elementos da cultura” – e, aqui, podemos destacar a dança, a ginástica, entre outras práticas da cultura corporal de movimento – que possam utilizar esse recurso como instrumento formativo, uma vez que a música foi muito mais sensível às transformações tecnológicas, muito mais estreitamente ligada a elas do que a maioria das outras artes (FOUCAULT, 2009, p. 391). Assim, se considerarmos tais ensinamentos a partir do entendimento de que o poder é algo que se exerce, cabe-nos refletir acerca da ideia de que os educadores e as educadoras, os pais, as mães, os professores, as professoras ou os/as “[...] agentes educacionais, exercem ‘naturalmente’ certo poder sobre os[as] educandos[as] que necessitam de sua ajuda, de seus conselhos, de seu acompanhamento” (GOERGEN, 2010, p. 44). Tal poder é, segundo Goergen (2010, p.45) “delegado pela sociedade” como um “poder social” que, na contemporaneidade, dá-se de modo conflitante, uma vez que “[...] há diferentes opiniões e posições a respeito da influência educativa a ser exercida sobre as novas gerações”.

Dadas as reflexões realizadas até o momento, consideramos importante o exercício do diálogo na construção das experiências formativas, sobretudo porque ele representa a abertura ao outro. Apesar das hierarquias, das “diferenças de interesses de classe”, das “convicções ideológicas, religiosas [e] étnicas, [...] em uma sociedade plural como a nossa, o diálogo é, ele mesmo, um processo de

aprendizagem no qual ainda estamos dando os primeiros passos depois de tantos séculos de educação autoritária” (GOERGEN, 2010, p. 45).

A possibilidade de pensarmos em experiências formativas por meio das obras de Chiquinha Gonzaga ocorre a partir da compreensão de que a popularização da música brasileira deu-se fortemente por meio dessa personagem, constituindo um acontecimento provocador de rupturas nos modos de pensar a sociedade, sacudindo as evidências ou fazendo emergir discursos hegemônicos acerca da mulher e de seu corpo; como um “[...] processo revelador que descobre a realidade como um acontecer” (HERMANN, 2013, p. 97). Assim, ao fomentarmos vivências práticas dos diferentes sujeitos a partir da reflexão dos enunciados presentes nas canções de Chiquinha Gonzaga, incitamos a experiências formativas que possam provocar o autoconhecimento, a tensionalidade, o embate com o plural, considerando as particularidades próprias a cada um. Significa pensarmos em um processo de formação capaz de produzir “[...] a autodeterminação pessoal, uma luta do sujeito para constituir-se a si mesmo, por meio de uma rede de relações intersubjetivas e de laços sociais” (HERMANN, 2013, p. 98).

Assumimos, portanto, que os discursos de resistência frente ao processo de objetivação do feminino na contemporaneidade – notadamente no que diz respeito à inferiorização, à sujeição, à hiper-sexualização e à violência contra a mulher – podem ser acionados à medida que os diferentes sujeitos são confrontados com discursos produzidos em realidades históricas distintas, mas com igual enunciação. Tais discursos constituem-se como regularidades que possibilitam o estranhamento dos estigmas em torno da mulher e de seu corpo, bem como o desenvolvimento do pensamento crítico e autônomo dos sujeitos. Entendendo Chiquinha Gonzaga como um acontecimento revelador dessas regularidades e rupturas, concentramos nossos esforços em defender a proficuidade de suas obras como materialidade discursiva potencializadora de experiências formativas para a construção de uma racionalidade menos desigual entre homens e mulheres e para o fortalecimento de ações em prol do empoderamento feminino.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o feminino, as mulheres, seus corpos e suas gestualidades, por meio da música, como um artefato cultural potencializador na construção de sentidos, saberes e poderes que objetivam sujeitos é atentar-se para os deslocamentos que os enunciados acerca desses corpos fazem na história, em suas rupturas e regularidades, assim como nos modos como os discursos são acionados por dispositivos de poder. Tomar como acontecimento discursivo a popularização da música brasileira na figura da maestrina, compositora e musicista Chiquinha Gonzaga, tendo suas obras como materialidade dos discursos sobre o corpo das mulheres, no final do século XIX e início do século XX, é olhar para a história desse corpo, sacudindo as evidências e escavando a superfície em busca das singularidades que vão nos fazer refletir acerca do que é ser mulher na contemporaneidade, de modo a provocar a desestabilização das estruturas engessadas, rumo à outra racionalidade que construa novas experiências formativas no campo educacional.

A análise da construção discursiva acerca do corpo das mulheres em obras musicais de Chiquinha Gonzaga gerou regularidades, rupturas e discursos de resistências resultantes de objetivações do feminino. Tomando a obra foucaultiana como aporte teórico-metodológico, o caminho percorrido para a análise pretendida considerou o levantamento das condições de possibilidades em que as obras da maestrina foram produzidas, com a focalização do corpo das mulheres, a descrição do campo enunciativo de seu repertório musical (com recorte temporal entre as décadas de 1880 a 1930) e a sistematização das obras em que o discurso sobre o corpo das mulheres aparece, refletindo acerca de seus modos de objetivação a partir das regularidades dos enunciados sobre o corpo de mulheres, sua relação com o contexto contemporâneo e sua problematização no âmbito da formação humana.

A pesquisa, de orientação histórica e arqueogenealógica foucaultiana, levou-nos a questionar como o corpo das mulheres aparece discursivamente nas obras de Chiquinha Gonzaga e de que maneira suas composições podem fomentar debates acerca desse corpo em sua experiência formativa. Esse questionamento nos conduziu a uma teoria que considera o poder do discurso no processo de constituição do ser humano como sujeito na sociedade, ou seja, como uma pessoa

que tem seu corpo, suas ações e seus discursos atravessados por dispositivos de poder. A AD levou-nos a considerar que o que é dito hoje pode possuir um domínio de memória capaz de indicar tanto ruptura sobre a constituição do corpo feminino ou do desconstruir as verdades de uma época, quanto a regularidade daquilo que se entende e se reconhece como ser mulher na atualidade.

A série enunciativa, constituída de 33 obras musicais de Chiquinha Gonzaga, foi analisada considerando, primeiramente, o contexto histórico de produção das obras, além de focalizar as danças decorrentes de suas canções, na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX. Foi possível perceber que, à época, as produções musicais obedeciam a um sistema de gestão branca e masculina, uma vez que, às mulheres, cabiam os cuidados com a casa e a família, quando brancas. As mulheres negras, libertas ou ainda escravizadas, eram submetidas ao trabalho forçado nas casas dos senhores que, por vezes, as obrigavam à escravidão sexual. Chiquinha Gonzaga, que era filha de um homem branco com uma mulher negra, ocupa-se em ajudar a libertar aqueles que ainda não eram alforriados. Com o fim da escravidão, o cenário sociocultural brasileiro modifica-se, em virtude da presença livre da população negra na cidade. Com a viagem realizada à Portugal, Chiquinha trouxe consigo novas apropriações artísticas, contribuindo para a nacionalização e popularização da cultura brasileira, por meio da composição de choros, modinhas, maxixes, polcas, fados, cançonetas, retratando o cotidiano das pessoas que viviam na periferia da cidade.

Os movimentos artísticos modernos, no contexto de produção das obras analisadas, apresentavam um Brasil a partir de suas características identitárias que revelava a marginalização do povo e a figura do homem e da mulher a partir de uma mescla étnica. O corpo das mulheres, naquela sociedade, era objetivado a partir do saber médico, por meio do exercício do papel reprodutivo. A serviço da procriação e do cuidado domiciliar, as mulheres do final do século XIX e início do século XX cuidavam de seus corpos, obedecendo a esses padrões por meio de atividades moderadas de modo a preservar sua considerada fragilidade. Na arte brasileira, a mulher era representada pelo olhar masculino, dentro de um padrão estético europeu. Entretanto, uma ruptura nos modos de leitura do corpo de mulheres na arte faz a mulher negra aparecer como preferência que emerge da necessidade de constituição da nacionalidade por meio da reprodução da mestiçagem brasileira.



Chiquinha Gonzaga, que buscava afirmar-se como profissional da música e mulher independente, frequentava bares, cafés e confeitarias, transitando por vários estilos musicais, dedicando-se às músicas populares, notadamente aquelas apresentadas no teatro de revista. Transgredindo o pensamento hegemônico de que fazer música, para aquele contexto, era coisa de homem, assumindo, assim, uma posição de resistência e anunciando a possibilidade de inserção das mulheres no trabalho e nas manifestações artísticas. As gestualidades dançantes do período foram marcadas pelas músicas de Chiquinha Gonzaga, dos quais manifestaram desejos, contestações e angústias, no trânsito pelo erudito e pelo popular, provocando novas sonoridades.

A tese defendida nesse estudo de que as obras de Chiquinha Gonzaga estruturam-se como acontecimento discursivo que leva a rupturas e regularidades acerca da mulher e de seu corpo, acionando discursos de resistência, alicerça-se nos resultados obtidos por meio da análise discursiva. Por eles constata-se a aproximação dos discursos presentes nas obras de Chiquinha Gonzaga com os discursos sobre o corpo das mulheres deflagrados na contemporaneidade. Ao elencar as obras produzidas pela compositora, em que esse discurso aparece, refletimos a objetivação desses corpos por meio das orientações foucaultianas e da ferramenta metodológica denominada trajeto temático. As sequências enunciativas que retratam o corpo das mulheres foram deflagradas pela representação de diferentes corpos que aparecem nas análises, constituídos na heterogeneidade das canções como lugar de manifestação de várias posições de sujeito. Na mobilização de conceitos como enunciado, dispositivo, relações de poder, objetivação, acontecimento, ruptura e regularidade, percebemos o corpo objetivado em quatro trajetos diferentes: 'corpo negro e corpo branco'; 'corpo belo, recatado e do lar'; 'corpo erótico' e 'corpo dançante'.

O primeiro deles diz respeito ao 'corpo negro e corpo branco', em que foi possível constatar, na dispersão dos enunciados, o atravessamento dos dispositivos da sexualidade, da aliança, do branqueamento, do panóptico e do religioso. Eles fizeram funcionar o discurso sobre as mulheres, cuja cor passa a determinar sua posição de sujeito frente uma sociedade hierarquizada por meio de marcadores raciais. Os corpos negros eram identificados como mulatas ou morenas, isto é, a mulher negra que deseja, como possibilidade de ascensão social, se adequar a padrões étnicos de branquitude ou objetivada por meio do constructo

de características ligadas ao corpo belo, sedutor e que, de modo ardil, instiga e excita o sujeito, exercendo poder de conquista e arrebatamento. A emergência do discurso acerca da mulher brasileira tem, na figura da morena e mulata, a representante de um tipo de corpo que não era nem negro, nem branco, criando um estereótipo e suavizando o racismo implícito.

O corpo negro apareceu filiado ao discurso erótico, como corpo-fruto, corpo-alimento (feijoada, quitute, bombocado, quindim, jaca), o que, em relação ao corpo branco, estrutura-se como ruptura, haja vista que a regularidade dos enunciados sobre o corpo da mulher branca deu-se pela sua objetivação como corpo-flor (jasmim, rosa). Percebemos que a prerrogativa da sensualidade perpassa o imaginário acerca da mulher negra, evocando o racismo e a hipersexualização dessas mulheres. Enquanto isso, o corpo da mulher branca aparece como o corpo casto, santo, angelical, daquela que não vai para a senzala. O corpo da mulher negra e branca é objetivado, ora como sujeito desprovido de capacidades intelectuais (dados os enunciados que evocam uma linguagem popularesca) ora dotado de boa educação (pelo requinte e delicadeza), caracterizando diversas ordens discursivas que nos possibilitou pensar seus vários posicionamentos e suas resistências.

No trajeto temático 'corpo belo, recatado e do lar', o corpo da mulher aparece objetivado na figura de esposa que espera o marido, que é dedicada e amorosa, resiliente, fiel e bonita. Essa é sua função social. Identificamos enunciados filiaados ao dispositivo da aliança por meio da constituição de uma sociedade patriarcal, de coerções de família e da religião. Ao reconhecermos na mulher a figura da esposa, atribuíam-se uma divindade ou santidade, demonstrando o atravessamento do dispositivo religioso por meio do poder pastoral, da vigilância, da pureza e da castidade como condição para o matrimônio, atividade legítima e reconhecida por sua função social privilegiada.

Em algumas canções aparece, como ruptura, o discurso acerca do romance proibido, filiado ao dispositivo da sexualidade, enunciado por meio do calor que ela acende, aquecendo a vida e o matrimônio. Como regularidade, os enunciados apresentam o sofrimento do homem que busca o amor da mulher ideal, bela, santa e pura. Há, também, a mulher negra que é para casar, que rompe com a objetivação de corpo sensualizado, comível, erotizado, regular nos enunciados acerca desse corpo, além da emergência do discurso de resistência ao casamento

arranjado, em que a mulher escolhe casar por amor, negando as investidas de seus pretendentes e desobedecendo a imposição paterna.

No trânsito pelo trajeto temático 'corpo erótico', notamos filiações ao dispositivo de sexualidade, de resistência, de aliança, de confissão e ciência sexual. Constatamos que o casamento é o lugar do erotismo lícito. As metáforas eróticas dizem de outra maneira aquilo que se quer enunciar acerca dos desejos sexuais, por meio das modinhas, dos choros e das cançonetas, a partir dos discursos de duplo sentido. A vida urbana era caracterizada nas músicas populares que assinalavam as classes desprivilegiadas, em que a sexualidade era um tema frequente.

O corpo negro constitui regularidade nos enunciados desse trajeto, sendo a mulher objetivada como "morena" e "mulata". Canções que mostram a mulher provocativa, insinuante e ao mesmo tempo esquiva, apontam para a emergência de discursos legitimadores do assédio sofrido pelas mulheres. As sensações são confessadas, os corpos são perfumados, ardentes, sensuais, "saborosos" e "narcotizadores", ou seja, um perigo. E a mulher-flor revela o erotismo no sentido implícito do discurso romântico. A figura da patroa (mulher branca), rompe com a regularidade do corpo negro erótico quando seduz seu empregado (homem negro). A enunciação provocativa demarca uma ruptura, ao mesmo tempo que avigora o discurso erótico por meio da gastronomia.

Por ter produzido inúmeras canções para o teatro de revista, um dos principais meios de entretenimento da sociedade carioca à época de Chiquinha Gonzaga, a característica dançante constitui regularidade presentes nos enunciados das músicas no trajeto temático 'corpo dançante'. Ao compor choros, maxixes, tangos, valsas, polcas e lundus, o ritmo de suas canções estimulavam as pessoas a dançarem. A mulher branca aparece como a sinhá que mexe os quadris e cujos os pés delicados batem no chão, ao passo que seduz e embriaga. Os discursos são atravessados pelo dispositivo da sexualidade por meio dos "requebros" ligeiros, sapateios, deslizes e pelo passo de maxixe: o "corta-jaca".

Vimos que a gestualidade caracterizava os tipos de danças praticadas na época, sendo o maxixe a principal delas – uma dança de ritmo alegre, inebriante, que se dava pelo roçar dos corpos, pelo rebolado, pelos tremeliques, e cuja objetivação da mulata sensual, e da morena sacudida, era regular. Percebemos a ruptura por meio do aparecimento das ricas baronesas e marquesas que

requebram ao som do irresistível choro. Os discursos filiam-se aos dispositivos de resistência, de confissão e sexualidade, articulando elementos heterogêneos e regulares. Dança a sinhá, a “morena sacudida”, a branca e a negra e os movimentos são associados à beleza e à sensualidade das mulheres.

Ao considerar as regularidades dos enunciados sobre o corpo das mulheres e sua relação com o contexto contemporâneo, notamos uma memória discursiva que aponta para a percepção de que o corpo das mulheres nas canções de Chiquinha Gonzaga possui uma demarcação de feminino atribuído à heterossexualidade e ao sujeito cisgênero, obedecendo às verdades impostas como norma. Historicamente, espera-se que a mulher se restrinja ao contexto privado, aos cuidados com a casa e a família. Tal normativa, forjada pelas instituições religiosas, biomédicas, universitárias e pela mídia, vem determinando o lugar da mulher e o uso de seu corpo, alicerçada pelas leis da aliança, como as sinhás de Chiquinha Gonzaga.

Na história presente, as mulheres negras também são “hipersexualizadas”, assim como as “mulatas” e “morenas” de Chiquinha Gonzaga, que quase não aparecem na posição de sujeito “sinhá”. O enfrentamento dessa realidade ocorre por meio dos enunciados que emergem das redes sociais e do movimento feminista negro, os quais visibilizam discursos de resistência, articulados por mulheres que, ao romperem com o processo de sujeição, reagem contra a discriminação, em uma atitude interseccional que nos faz refletir sobre as demarcações raciais e de gênero e o processo de ressignificação das mulheres na sociedade contemporânea que circulam nos contextos público e privado.

O corpo feminino como alvo de representação erótica no contexto midiático e artístico revela a reprodução de padrões de beleza que se inscrevem nos corpos sensualizados. Em Chiquinha Gonzaga, as mulheres eróticas e dançantes têm calor, feitiço, perfume, beleza e provocam com requebros e deslizes. Hoje, a representação das mulheres na música, na literatura, na mídia, mantém, como regularidade, a caracterização da identidade brasileira (a mulher branca enegrece, enquanto a negra embranquece) em que os atrativos físicos são comparados ao imaginário construído de que somos um país paradisíaco, alegre, musical, quente, espetacularizando a mulher negra na objetivação de mulata, transformando-a em objeto de consumo, para atrair turistas.

Na música, o corpo das mulheres é objetivado como “mulher-fruto”, novinhas e gostosas que quicam e rebolam. Nas companhias publicitárias, as mulheres são destacadas por seus corpos sedutores e atendem aos padrões de normalidade: ou é dama do lar, ou é a modelo sensual, deflagrando discursos acionados pelo dispositivo de sexualidade. Como contraponto, os movimentos feministas acionam discursos de resistência aos processos de homogeneização e docilização de seus corpos, travando uma luta contra o sistema patriarcal vigente.

Ao problematizar os achados dessa pesquisa no âmbito educacional, compreendemos que suas produções estruturam-se como possibilidade para a construção de experiências formativas que nos permitem transitar em tempos históricos diferentes, por meio das manifestações corporais, refletindo questões que envolvem a compreensão do que é ser mulher hoje e de como seus corpos são objetivados. Nesse caminho, consideramos a importância de uma racionalidade prática por meio do olhar sensível para o acontecimento (exemplificadas, aqui, pela popularização da música brasileira a partir das canções de Chiquinha Gonzaga), no sentido de provocar o estranhamento e o deslocamento dos sujeitos das ideias pré-estabelecidas, dadas como fixas, rompendo com a atitude dogmática que vem contribuindo para a manutenção de estereótipos de gênero, reforçando a padronização de corpos e suas generificações.

Ao direcionarmos o olhar analítico discursivo para as músicas de Chiquinha Gonzaga, trazendo-as para o contexto educacional, provocamos o retorno ao passado e reatualizamos os discursos que subjagam, discriminam e inferiorizam as mulheres. Em acréscimo, fomentamos o debate acerca das gestualidades fixas, normatizadas e daquelas que provocam rupturas e contrapontos, tendo como recurso a experiência dançante, auditiva e recitativa das canções. Essa experiência pode suscitar o reconhecimento dos modos de sujeição pelo qual as mulheres estão submetidas, assim como seus movimentos de resistência – poder que se exerce – gerando outra racionalidade: transgressora, resistente, combatente e empoderadora.

## 6 REFERÊNCIAS

A SEMANA: Periódico semanal. Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1885-1895]. Ed. 00022, 1885. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pesq=A%20filha%20do%20guedes&pasta=ano%20188>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

ABREU, M. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). **Tempo**, v. 8, nº 16, 2003. Disponível em:

<[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_livres/artg16-7.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg16-7.pdf)>. Acesso em: 2 maio 2017.

ABREU, B. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.

ALMEIDA, M. B. **As mulatas de Di Cavalcanti**: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Curitiba, 2007.

ALMEIDA, H. B. As mulheres e as imagens da televisão. In: VENTURI, G., GODINHO, T. (Orgs.) **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado**: uma década de mudanças na opinião pública. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Edições SESC, 2013, p. 107-117.

ALMEIDA, P. R. **A presença negra no Teatro de Revista dos anos 1920**. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

ALTMANN, H. **Educação física escolar**: relações de gênero em jogo. (Coleção educação & saúde). São Paulo: Cortez, 2015.

AMORIM, M. F. de. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2009.

AMORIM, C. R.; PIMENTEL, G. G. de A.; NASCIMENTO, S.; SOUZA, T. G.; LARA, L. M. Comunidades Quilombolas no Paraná: primeiras reflexões sobre a caracterização e legalidade. In: LARA, L. M.; PIMENTEL, G. G. de A. (Orgs) **Políticas públicas de esporte e lazer em comunidades quilombolas no Paraná**. Maringá: Eduem, 2013, p. 12 – 27.

ANDRADE, M. de. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ANDRÉ, M. da C. **O ser negro**: um estudo sobre a construção da subjetividade em afro-descendentes. Tese (Doutorado em Psicologia). Programa de Pós-graduação em Psicologia. Universidade de Brasília, 2007.

ARAÚJO, M. C. de. Observações sobre as desigualdades no Brasil. In: COSTA, L. G. (Org). **História da Cultura afro-brasileira**: subsídios para a prática da Educação sobre relações étnico-raciais. Maringá: Eduem, 2010, p. 119 – 135.

AZEVEDO, E. Alimentação, sociedade e cultura: temas contemporâneos. **Sociologias**, v. 19, n. 44, 2017, p. 276-307. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/63795/41353>>. Acesso em: 23 out. 2017.

BALZAN, D. F. **A imagem do feminino**: interfaces com vênus : uma leitura sociológica sobre gênero na arte. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Curso de Especialização em Pedagogia da Arte. 2011.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATISTA, S. D. O corpo falante: Narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. **Revista Científica FAP**, v. 5, p. 125-148, 2010. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista\\_cientifica\\_5/revista5\\_Stephanie\\_Dahn\\_Batista.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_cientifica_5/revista5_Stephanie_Dahn_Batista.pdf)>. Acesso em: 6 jun. 2016.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BELLOMO, H. R. Mitologia grega e romana. In: FLORES, M. (Org) **Mundo greco-romano: arte, mitologia e sociedade**. (Coleção História), 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

BOAS, C. T. V. **Para ler Michel Foucault**. 2. ed. Imprensa Universitária da Ufop, Eletrônica, 2002.

BOFF, I. T. A influência de Francisca Gonzaga na música brasileira do Segundo Reinado. **História, imagem e narrativas**. n. 6, ano 3, 2008. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/14468194-A-influencia-de-francisca-gonzaga-na-musica-brasileira-do-segundo-reinado.html>>. Acesso em: 14 out. 2014.

BONÁCIO, D. **Discurso, mídia e identidade masculina**: quem é esse “novo” homem. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2008.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

CARDOSO, C. P. **Outras falas**: feminismo na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) Programa de Pós-graduação em Estudos de Gênero, Mulher e Feminismo (PPGNEIM), Universidade Federal da Bahia, 2012.

CASCAES, L. S. R. **Queria bordar teu nome: a dança no teatro de revista.** Dissertação (Mestrado em Teatro). Curso de Mestrado em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina: UDESC, 2010. Disponível em: <<http://tede.udesc.br/handle/handle/1336>>. Acesso em: 14 ago 2017.

CAMPOS, M. A. C. Representações da mulher negra na literatura brasileira. **XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural**, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Maria%20Consuelo%20Cunha%20Campos.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMIENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano, 2003. p. 49-58.

CARVALHO, J. M. de. Fundamentos da política e da sociedade brasileira. In.: AVELAR, L.; CINTRA, A. O. (Orgs.) **Sistema político brasileiro: uma introdução**. São Paulo: Unesp, 2007.

CARVALHO, R. A.; ROCHA, S. P. As mulheres negras em movimento no Brasil: atuação política da Bamidelê – Organização de Mulheres Negras na Paraíba. **Gênero**, v.16, n. 2, p. 71 – 89, 2016. Disponível em: <[www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/download/802/433](http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/download/802/433)>. Acesso em: 16 out. 2017.

CASSAL, L. C. B. PEREIRA, V. M. Pequeno manual de sobrevivência à 'ideologia de gênero'. **Hipótese**, v. 2, n. 3, 2016, p. 311-328. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/profile/Luan\\_Cassal/publication/311518981\\_PEQUENO\\_MANUAL\\_DE\\_SOBREVIVENCIA\\_A\\_%27IDEOLOGIA\\_DE\\_GENERO%27/links/584a98df08aeb19dcb7584ff.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Luan_Cassal/publication/311518981_PEQUENO_MANUAL_DE_SOBREVIVENCIA_A_%27IDEOLOGIA_DE_GENERO%27/links/584a98df08aeb19dcb7584ff.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2017.

CASTELLANI FILHO, L. **Educação física no Brasil: a história que não se conta**. Campinas, SP. Papirus, 1988.

CAVALCANTI, A. R. **Música popular: janela-espelho entre Brasil e o mundo**. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2007.

CÉSAR, R, N. Alas e luas brancas: gênero, performance e música em Chiquinha Gonzaga. **Primeiros Estudos**, n. 4, p. 24-33, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/56722>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2008.

COLLING, A. M. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história**. Dourados, MS: UFGD, 2014.



CONGRESSO NACIONAL. **Annaes do senado federal**. Sessões de 01 a 30 de novembro de 1914. Volume III, Sessão 147, p. 51. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1917. Disponível em: <[http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais\\_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf](http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2017.

CORRÊA, F. B. (Org). **Lima Barreto: Sátira e outras subversões**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COSTA, S, G. Movimentos feministas. In: COLLING, A. M., TEDESCHI, A. (Orgs). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: UFGD, 2015, p. 468-473.

COSTA, N. C. As funkeiras, o funk e um discurso que só elas podem fazer. **Anais...** XVI Encontro Estadual de História da AMPH. História e movimentos sociais, 2016. Disponível em: <[http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464648385\\_ARQUIVO\\_NataliaCristineCostaAsfunkeirasofunkeumdiscursosodelas.pdf](http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464648385_ARQUIVO_NataliaCristineCostaAsfunkeirasofunkeumdiscursosodelas.pdf)>. Acesso em: 9 nov. 2017.

COURTINE, J. J. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

COVA, T. P. Corpo feminino no corpo social na passagem do século XIX ao XX na cidade do Rio de Janeiro. **XIV Encontro Regional da ANPUD Rio: Memória e Patrimônio**, 2010. Disponível em: <[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276711725\\_ARQUIVO\\_ArtigoAnpuhTatianeCova.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276711725_ARQUIVO_ArtigoAnpuhTatianeCova.pdf)>. Acesso em: 5 jun. 2016.

CUNHA, M. C. P. De historiadoras, brasileiras e escandinavas: Loucuras, folias e relações de gêneros no Brasil (século XIX e início do XX). **Tempo**, v. 3, n. 5, 1998, p. 1881-215. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?p=458>>. Acesso em: 23 maio 2017.

DESMOND, J. C. Corporalizando a diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, UFBA**, v. 2, n. 2, 2013, p. 94-120. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9991/7492>>. Acesso em: 7 nov. 2017.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: jornal diário. Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1885-1895]. Ed. 00242, p. 04, 1886. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=369365&pesq=oscar%20pederneiras&pasta=ano%20188>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_, E. **Acervo digital Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

DONATO, C. A sedução poética das composições de Chiquinha Gonzaga e suas parcerias textuais: o nascimento de uma estética brasileira na música do início do século XX. **Anais...** XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras,

Interações, Convergências, 2008. Disponível em:  
<[http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/CIDA\\_DONATO.pdf](http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/014/CIDA_DONATO.pdf)>. Acesso em: 14 jan. 2015.

DOURADO, H. A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

EFEGÊ, J. **Maxixe**: a dança excomungada. 2. Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

ERICEIRA, R. O discurso das marchinhas carnavalescas e as relações de gênero no Rio de Janeiro (1930-1940). **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, 2012, p. 84-101. Disponível em: <[www.periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/7874](http://www.periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/7874)>. Acesso em: 21 out. 2017.

FERREIRA JUNIOR, L. F. F. **Lugar de vítima**: uma análise da campanha virtual “Eu não mereço ser estuprada” e o propósito de colocar-se como vítima. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Comunicação Social/ Publicidade e Propaganda). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

FERLIM, U. D. C. **A polifonia das modinhas**: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000376567>>. Acesso em: 28 mar. 2017.

FERNANDES, A. **O balanço de Chiquinha Gonzaga**: do carnaval à opereta. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1995. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284200>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

FILUSOVÁ, R. **Difusão e desenvolvimento do português vernáculo de Angola**. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Línguas Românicas e Literatura. Universidade Masaryk, Faculdade de Letras, 2012. Disponível em: <[https://is.muni.cz/th/342269/ff\\_b/Difusao\\_e\\_desenvolvimento\\_do\\_portugues\\_\\_Angola\\_RF.pdf](https://is.muni.cz/th/342269/ff_b/Difusao_e_desenvolvimento_do_portugues__Angola_RF.pdf)>. Acesso em: 21 abr. 2017.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985a.

\_\_\_\_\_, **História da Sexualidade III**: o cuidado de si. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985b.

\_\_\_\_\_, M. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

\_\_\_\_\_, M. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

\_\_\_\_\_, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis, Vozes, 1999b.

\_\_\_\_\_, M. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. 1. ed. São Paulo: Martin Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_, M. **Ética, sexualidade e política**. Ditos e escritos, volume V. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

\_\_\_\_\_, M. **Estratégia, poder-saber**. (Coleção ditos e escritos, volume IV). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

\_\_\_\_\_, M. **A Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. (Coleção ditos e escritos, volume III). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_, M. **Governo de si e dos outros: curso no Colège de France (1982-1983)**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_, M. **A ordem do discurso**. 21. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

FRANZINI, F. Futebol é "coisa para macho"? Pequeno esboço para uma história das mulheres no país do futebol. **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 50, 2005, p. 315-328.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, G. **Novo mundo nos trópicos**. São Paulo: Global, 2011.

GAZETA DE NOTÍCIAS: Jornal diário. Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1890-1899]. Ed. 00234, p. 06, 1895. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_03&pesq=zizinha%20maxixe&pasta=ano%20189](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=zizinha%20maxixe&pasta=ano%20189)>. Acesso em: 6 jul. 2016

GAZETA DA TARDE: jornal diário, Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1880-1901]. Ed. 00118, p. 02, 1885. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&PagFis=4910>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

GIACOMINI, S. M. Beleza mulata e beleza negra. **Estudos feministas**, n. especial, 2. sem., 1994, p. 217-227. Disponível em: <[http://www.jstor.org/stable/24327172?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/24327172?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 14 maio 2017.

GILLIAM, A., GILLIAM, O. Negociando a Subjetividade de Mulata no Brasil. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, Florianópolis, UFSC, 1995, pp.525-543.

Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16471/15041>>. Acesso em: 21 maio 2017.

GOELLNER, S. V. As práticas corporais e esportivas e a produção de corpos generificados. In: SEFFNER F. et al. (Orgs). **Corpo, gênero e sexualidade: problematizando práticas educativas**, p. 35-42, 2006.

\_\_\_\_\_, S. V. Feminismos, mulheres e esportes: questões epistemológicas sobre o fazer historiográfico. **Movimento** (ESEF/UFRGS), v. 13, n. 2, p. 173-196, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3554>>. Acesso em: 24 jun. 2015.

GOERGEN, P. **Educação e diálogo**. Maringá: Eduem, 2010.

GOMES, M. S. G. A (des)(re)construção do Brasil como um paraíso de mulatas. **Revista eletrônica de turismo cultural**. v. 4, n. 2, 2010, p. 48-70. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/turismocultural/8.03\\_Mariana\\_Selister.pdf](http://www.eca.usp.br/turismocultural/8.03_Mariana_Selister.pdf)>. Acesso em: 22 out. 2017.

GOMES, R. C. S. Uma Francisca, muitas Chiquinhas: indivíduo, sociedade e relações de gênero no cenário musical da belle époque carioca (1889-1925). **Anais... II Seminário Internacional Desfazendo Gênero/UFBA**. Salvador, 2015. Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2015/11/Artigo-Um-francisca-muitas-chiquinhas-desfazendogenero.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, L. A. (Org.). **Movimentos sociais, urbanos, memórias étnicas e outros estudos. Ciências Sociais Hoje**. Brasília: Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/17805790/1123062368/name/RACISMO+E+SEXISMO+NA+CULTURA+BRASILEIRA.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2017.

GREGOLIN, M. R. V. O enunciado e o arquivo: Foucault (entre)vistas. In: SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. (Orgs.). **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: Claraluz, 2004, p. 23-44.

\_\_\_\_\_, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

\_\_\_\_\_, M. R. V. Apresentação: Olhares oblíquos sobre o sentido do discurso. In: GREGOLIN, M.R.V.; BARONAS, R. (Orgs.). **Análise do discurso: materialidades do sentido**. 3. ed. São Carlos, SP.: Claraluz, 2007.

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

HALL, S. **Da diápora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (Org). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HERMANN, N. Experiência formativa e racionalidade prática. In: CENCI, A. V.; DALBOSCO, C. A.; MÜHL, E. A. (Orgs) **Sobre filosofia e educação: racionalidade, reconhecimento e experiência formativa**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2013, p. 90-104.

HOUBRE, G. Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo fim do século XVIII/começo do século XX. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (Orgs) **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003, p. 93-106.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2000.

JESUS, J. G. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 1. ed. Goiânia: Ser-Tão - Núcleo de estudos e pesquisas em gênero e sexualidade/ UFG, 2012.

JORNAL DO BRASIL: jornal diário, Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1910-1919]. Ed. 00055, p. 12, 1914. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_03&pesq=corta%20jaca&pasta=ano%20191](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pesq=corta%20jaca&pasta=ano%20191)>. Acesso em: 6 jul. 2016.

JORNAL DO COMÉRCIO. Jornal diário, Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1880-1889]. Ed. 00142, p. 06, 1885. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_07&pasta=ano%20188&pesq=a%20filha%20do%20guedes](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_07&pasta=ano%20188&pesq=a%20filha%20do%20guedes)>. Acesso em: 6 jul. 2016.

LAMAS, F. G.; SILVA, R. M. Foucault, o Método Histórico-Filosófico de Pesquisa e sua Contribuição para a Metodologia Científica das Ciências Humanas. **Revista de Teoria da História**. Ano 1, n. 3, jun, 2010, p. 110-122. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/teoria/article/viewFile/28659/16074>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

LARA, L. M. **Corpo, sentido ético-estético e cultura popular**. Maringá: Eduem, 2011.

LEITE JR, J. **“Nossos corpos também mudam”**: sexo, gênero e invenção das categorias travesti e transexual no discurso científico. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

LEÓN, M. El empoderamiento de las mujeres: encuentro del primer y tercer mundos em los estudios de género. **La ventana**, v. 13, 2001, p. 94-106. Disponível em: <<http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana13/ventana13-4.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

LESSA, P. Mulheres, corpo e esportes em uma perspectiva feminista. **Motrivivência**, n. 24, p. 157-172, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/862>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

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

LONGARAY, L. A Imagem da mulher brasileira: o surgimento de um produto turístico. **Anais... X FÓRUM INTERNACIONAL DE TURISMO DO IGUASSU**, 2016. Disponível em: <<http://festivaldeturismodascataratas.com/wp-content/uploads/2017/04/4.-A-IMAGEM-DA-MULHER-BRASILEIRA-O-SURGIMENTO-DE-UM-PRODUTO-TUR%C3%8DSTICO.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. São Paulo: Vozes, 1997.

LOPONTE, L. Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. **Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 2, p.148-164, 2008. Disponível em: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

MAGALDI, C. **Chiquinha Gonzaga e a música popular no Rio de Janeiro do final do século XIX**, 2003. Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp/category/historia/biblioteca/artigo/>>. Acesso em: 7 jun. 2016.

MARCONDES, M. A. **Enciclopédia da Música Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Art e Publifolha, 1998.

MARTINEZ, A. Queer, Teoria. In: COLLING, A. M., TEDESCHI, A. (Orgs). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Ed. UFGD, 2015, p. 560-564.

MARTINS, A. P. V. **Visões do feminino**: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MARCÍLIO, C. C. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, UNESP, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/95140>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp 2003.

MELO, V. A. de. Mulheres em movimento: a presença feminina nos primórdios do esporte na cidade do Rio de Janeiro (até 1910). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 127-152, 2007. Disponível em: <[file:///D:/Eli/Downloads/BoletimEF.org\\_A-presenca-feminina-nos-primordios-do-esporte.pdf](file:///D:/Eli/Downloads/BoletimEF.org_A-presenca-feminina-nos-primordios-do-esporte.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

MELO, V. A. Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. **Educação e Pesquisa**, v. 40, n. 3, p. 751-766, jul./set. 2014, p. 751-766. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/2014nahead/aop1410.pdf>>. Acesso em: 8 abr. de 2017.

\_\_\_\_\_, V. A.. O corpo esportivo nas searas tupiniquins: panorama histórico. In: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 507-529.

MELO, G.C.V. De; FERREIRA, J.T.R. As ordens de indexicalidade de gênero, de raça e de nacionalidade em dois objetos de consumo em tempos de Copa do Mundo 2014. **Revista Brasileira de Linguística aplicada**, v. 17, n.3, 2017, p. 405-426. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-63982017000300405&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-63982017000300405&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 4 nov. 2017

MELLO, M. I. C.; PIEDADE, A. T. de C.; SCHNEIDER, A. da S. Colégio de Senhoritas: Música original de Chiquinha Gonzaga. **Anais... Seminário de Estudos de Gênero**. Santa Catarina: UDESC, 2010. Disponível em: <[www1.udesc.br/arquivos/porta.../001\\_Acacio\\_Tadeu\\_de\\_Camargo\\_Piedade.pdf](http://www1.udesc.br/arquivos/porta.../001_Acacio_Tadeu_de_Camargo_Piedade.pdf)>. Acesso em: 2 jan. 2018.

MEURER, J. L.; DELLAGNELO, A. K. **Análise do discurso**. Texto Base. Licenciatura e Bacharelado em Letras-Libras na Modalidade a Distância Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC: UFSC, 2008.

MISKOLCI, R. Reflexões sobre normalidade e desvio social. **Estudos de Sociologia**, v. 7, n. 13/14, p. 109-126, 2003. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/169/167>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

MILANEZ, N. **As aventuras do corpo**: dos modos de subjetivação às memórias de si em revista impressa. Tese (Doutorado em Linguística), Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2006.

MOREIRA, N. R. **O feminismo negro brasileiro**: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo. Dissertação (Mestrado em sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278996>>. Acesso em: 16 out. 2017.

MORENO, R. A mulher e a mídia. In: In: VENTURI, G, GODINHO, T. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado**: uma década de mudanças na opinião pública. São Paulo: Fundação Perseu Abramo: Edições SESC, 2013, p. 97-105.

MOULIN, A. M. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, A.; COURTINE, J, J; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo**: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

NEGRÃO, E. V.; VIOTTI, E. Contato entre quimbundo e português clássico: impactos na gramática de impessoalização do português brasileiro e angolano.

**Linguística**, v. 30, n. 2, p. 289-330, 2014. Disponível em:

<[http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2079-312X2014000200011&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2014000200011&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 03 jan. 2018.

NEIRA, M. G.; NUNES, M. L. F. Contribuições dos Estudos Culturais para o currículo da Educação Física. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 33, n. 3, 2011, p. 671-685. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32892011000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32892011000300010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 7 nov. 2017.

NEIRA, M. G. Análises das representações dos professores sobre o currículo cultural da Educação Física. **Interface** [online], v.14, n.35, 2010, p.783-795.

Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/icse/2010nahead/2710.pdf](http://www.scielo.br/pdf/icse/2010nahead/2710.pdf)>. Acesso em: 9 nov. 2017.

NOGUEIRA, S. G. Políticas de identidade, branquitude e pertencimento étnico-racial. In: BENTO, M. A. S.; SILVEIRA, M. J.; NOGUEIRA, S. G. **Identidade, branquitude e negritude. Contribuições para a psicologia social no Brasil: novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014, p. 49-63.

O CHERUBIM: periódico semanal dedicado ao bello sexo. Rio de Janeiro:

**Fundação Biblioteca Nacional** [1885-1887]. Ed. 00039 (1), 1887. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=305030&pasta=ano%20188&pesq=educa%C3%A7%C3%A3o%20physica>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

O MALHO. **Fundação Biblioteca Nacional** [1902-1953]. Ed. 0093, p. 9, 1935.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&PagFis=92037&Pesq=chiquinha%20Gonzaga>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **Fundação Biblioteca Nacional** [1902-1953]. Ed.0085, p. 34, 1935.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&PagFis=92037&Pesq=chiquinha%20Gonzaga>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

O PAIZ: jornal independente, político, literário e noticioso. Rio de Janeiro:

**Fundação Biblioteca Nacional** [1910-1919]. Ed. 10090, p. 15, 1912. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_04&pesq=li%C3%A7%C3%A3o%20de%20maxixe&pasta=ano%20191](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=li%C3%A7%C3%A3o%20de%20maxixe&pasta=ano%20191)>. Acesso em: 6 jul. 2016

\_\_\_\_\_: jornal independente, político, literário e noticioso. Rio de Janeiro:

**Fundação Biblioteca Nacional** [1910-1919]. Ed. 10586, p. 05, 1913. Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_04&pesq=depois%20do%20forrobod%C3%B3&pasta=ano%20191](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=depois%20do%20forrobod%C3%B3&pasta=ano%20191)>. Acesso em: 6 jul. 2016.



\_\_\_\_\_ : jornal independente, político, literário e noticioso. Rio de Janeiro: **Fundação Biblioteca Nacional** [1910-1919]. Ed. 11339, p. 04, 1915. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_04&pesq=%22A%20SERTANEJA%22&pasta=ano%20191](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=%22A%20SERTANEJA%22&pasta=ano%20191)>. Acesso em: 11 jul. 2016.

OLIVEIRA, E. A. C. A comodificação feminina no funk através de recursos linguísticos multimodais. Anais... IX Encontro do CELSUL Palhoça, SC, out. 2010, p. 1-14. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/17585034-A-comodificacao-feminina-no-funk-atraves-de-recursos-linguisticos-multimodais.html>>. Acesso em: 23 out. 2017.

OLIVEIRA, L. T. B. de. Narrativas em rede: o feminismo negro nas redes sociais. **Anais... I Seminário Nacional de Sociologia da UFS**. Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPGS. Universidade Federal de Sergipe – UFS, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/snsufs/article/view/6080>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

PACHECO, A. C. L. **Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar:** escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia - Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2008.

PAIVA, E. F. Corpos pretos e mestiços no mundo moderno: deslocamento de gente, trânsito de imagens. In: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 69-106.

PEREIRA, S. G. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, USP, n. 54, p. 87-106, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114/53192>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

PEREIRA, T. M. A. **O espetáculo de imagens na ordem do discurso midiático:** o corpo em cena na Revista Veja. Tese (Doutorado em Linguística) Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2013. Disponível em: <<http://rei.biblioteca.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/214/1/TMAP04062013.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2015.

PEREIRA, R.S.G. “É som de preto e favelado”: o caráter diaspórico, global e local do funk. **Dito Efeito**, v. 4, n. 5. UTFPR-CAMPUS CURITIBA, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/download/2150/2011>>. Acesso em: 8 nov. 2017.

PINTO, L. A. C. **O negro no Rio de Janeiro:** relações de raças numa sociedade em mudança. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

POLLA, D. **Objetivação e subjetivação do sujeito idoso pelas lentes da mídia contemporânea.** Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2013.

PONTES, L. Mulheres brasileiras na mídia portuguesa. **Cadernos Pagu**, n. 23, 2004, p. 229-256. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a08>>. Acesso em 22 out. 2017.

PRAXEDES, R. R. Cor e segregação racial no Brasil. In: COSTA, L. G. (Org). **História da Cultura afro-brasileira: subsídios para a prática da Educação sobre relações étnico-raciais**. Maringá: EDUEM, 2010, p. 71-82.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, M. P. **As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945)**. Tese (Doutorado em Letras). Curso de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2007. Disponível em: <[http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2008-02-27T140245Z-1331/Publico/Manoel%20Ribeiro-tese.pdf](http://www.btdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2008-02-27T140245Z-1331/Publico/Manoel%20Ribeiro-tese.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

ROCHA, M. Chiquinha Gonzaga: transgressão, sucesso e memória. A relação entre a compositora e a teoria social do escândalo. **Anais... II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura (CIHAC)**. “O artista e a sociedade” – UFJF, 2012. Disponível em: <<http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2014/07/Chiquinha-Gonzaga-transgress%C3%A3o-sucesso-e-mem%C3%B3ria-a-rela%C3%A7%C3%A3o-entre-a-compositora-e-a-teoria-social-do-esc%C3%A2ndalo-.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2014.

ROSA, R. L. **Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos ianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do império aos 60 da república**. 2012. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/10745>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

ROSSO, M. **Arthur Azevedo - Cenas da comédia humana: contos em claves temáticas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

RUBIM, M. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 40-51, 2010. Disponível em: <[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis\\_16\\_EDI\\_TeatroBrasil.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_EDI_TeatroBrasil.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2014.

SANSONE, L. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2003.

SANT'ANNA, A. R. de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Círculo do livro, 1986.

SANT'ANNA, D. B. de. Higiene e higienismo entre o Império e a República. In: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 283-314.

SANTOS FILHO, I. I. Preâmbulo para uma linguística *queer*: gêneros, sexualidades e desejos na cultura heteronormativa e aspectos linguístico-discursivos. In: **Seminário de Pesquisa: Introdução à Linguística Queer**. Programa de Pós-Graduação em Letras. Maringá: UEM, 2015.

SANTOS, S. B. dos. Feminismo Negro Diaspórico. **Revista Gênero**, v.8, n.1, 2007, p. 11-26. Disponível em: <[www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/157](http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/157)>. Acesso em: 9 nov. 2017.

SANTOS, J. RAMIRES, V. MÚSICA, IDEOLOGIA E RELAÇÕES DE PODER: a imagem da mulher nas letras de funk. **Revista Ártemis**, v. 23, n. 1, 2017. p. 156-167. Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/35796/18185>>. Acesso em: 22 out. 2017.

SCHWARTZMAN, S. Fora de foco: diversidade e identidades étnicas no Brasil. **Novos Estudos**. CEBRAP, 1999, p. 83-96. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247572/mod\\_resource/content/1/fora%20de%20foco%20diversidade%20e%20identidade%20%C3%A9tnica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247572/mod_resource/content/1/fora%20de%20foco%20diversidade%20e%20identidade%20%C3%A9tnica.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2017.

SÈVE, M. Villa-Lobos e a schottisch: a interpretação musical por classificação genérica. AUGUSTO, A. J., BARRENECHEA, L. e AMORIM, H. [et al.]. **Anais... II Simpósio Nacional Villa-Lobos: práticas, representações e intertextualidades**. Rio de Janeiro: Sarau Agência de Cultura Brasileira, PPGM/UFRJ, 2017. Disponível em: <<http://festivalvillalobos.com.br/site/upload/anais/Anais%20II%20Simp%C3%B3sio%20Nacional%20Villa-Lobos.pdf#page=102>>. Acesso em: 6 nov. 2017.

SILVA, A. C. P.; BRITO, E. Z. C. de. Xaxado: a construção da identidade e da memória social do cangaço. In: **Anais... III Congresso Internacional de História da Universidade Federal de Goiás - Jataí: História e Diversidade Cultural**, 2012, p. 1-11. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20\(48\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20(48).pdf)>. Acesso em 18 mar. de 2017.

SILVA, D. J. Experiência formativa, educação e a construção de um novo *ethos*. **Revista Educação & Realidade**. v. 33, p. 191-208, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/7072/4388>>. Acesso em: 27 dez. de 2017.

SILVA, A. C. Branqueamento e branquitude: conceitos básicos na formação para a alteridade. In: NASCIMENTO, A.D., HETKOWSKI, T.M., (Orgs). **Memória e formação de professores**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SILVA, C. B., OLIVEIRA, N. A. S. Epistemologia Feminista. In: COLLING, A. M., TEDESCHI, A. (Orgs). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: UFGD, 2015, p. 196-200.

SOUZA, E. S.; ALTMANN, H. Meninos e meninas: expectativas corporais e implicações na educação física escolar. **Cadernos Cedes**, ano XIX, n. 48, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n48/v1948a04>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

SOUZA, S. C. M. “Música de todo preço, música barata e música de alto coturno”: história, política E partituras musicais no rio de janeiro na segunda metade do século XIX. **Saeculum** - Revista de História, n. 28, jan./jun. 2013, p. 177-193. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/18195>>. Acesso em: 2 abr. de 2017.

STIVAL, S. B. **Chiquinha Gonzaga em forrobodó**. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de pós-graduação em letras/literatura brasileira. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de comunicação e expressão, Florianópolis, 2004.

TADEU, T. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TADEU, T. (Org). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 7-16.

TARDIF, M. RAYMOND, Danielle. Saberes, tempo e aprendizagem do trabalho no magistério. **Educação & Sociedade**, Ano 21, n. 73, p. 209-244, 2000. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestradoeducacao/DISSERTACAO%20TELMA%20FREITAS%20DE%20ABREU.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2017.

TATIT, L. **O século da canção**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

TÉO, M. O corpo, o visual e o sonoro na construção do moderno. **ArtCultura**, v. 17, n. 31, p. 101-117, jul-dez., p. 102-117, 2015. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/O\\_corpo\\_o\\_visual\\_e\\_o\\_sonoro\\_na\\_construcao\\_do\\_moderno.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF31/O_corpo_o_visual_e_o_sonoro_na_construcao_do_moderno.pdf)>. Acesso em: 12 ago 2017.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular brasileira**. São Paulo: Círculo do livro, 1975.

\_\_\_\_\_, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TORRES, A. **Verdades indiscretas**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920.

TORTOLA, E. R. C.; MAIO, E. R. Dançar é coisa de macho: reflexões sobre a prática da dança de salão e sua relação com as questões de gênero. In: MAIA, J. S. S.; BIANCON, M. L. (Orgs). **Educação das relações de gênero e em sexualidades: reflexões contemporâneas**, Curitiba: Appris, 2014, p.149-166.

URDINOLA, J. T. C., SALAZAR, M. A. La marcha de las putas: sexualidad, control y resistências. **Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia**. n. 12, Leon-Espanha, 2017, p. 201-219. Disponível em: [revpubli.unileon.es/index.php/cuestionesdegenero/article/.../4782](http://revpubli.unileon.es/index.php/cuestionesdegenero/article/.../4782). Acesso em 17 out. 2017.

VELLOSO, M. P. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: KBR, 2015.

VERZONI, M. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n. 1, p. 155-169, 2011. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-1/rbm24-1-07.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

VIANA, F. Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX. **Anais... IX Colóquio de Moda**, 2013. Disponível em: [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda\\_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Traje-de-Cena/EDUARDO-VICTORINO-E-OS-TRAJES-DA-VIRADA.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Traje-de-Cena/EDUARDO-VICTORINO-E-OS-TRAJES-DA-VIRADA.pdf). Acesso em: 13 jul. 2016.

VIANA, N. Música popular e domínio temático. **Sociologia em Rede**, vol. 6 n. 6, p. 39-67, 2016. Disponível em: <<http://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/451/409>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

## 7 REFERÊNCIAS MUSICAIS

GONZAGA, C. **O cozinheiro**, 18--?. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-cozinheiro\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-cozinheiro_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. **A noiva**, 18--?. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-noiva\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-noiva_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. Menina faceira. In: **A filha do Guedes**: comédia francesa, 1885. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=a-filha-do-guedes-menina-faceira&post\\_id=1940](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=a-filha-do-guedes-menina-faceira&post_id=1940)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C.; MURAT, L. **Si fuera verdad!**, 1885. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=si-fuera-verdad>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C.; PEDERNEIRAS FILHO, O. **Rondelini-Rondelinão**, 1886. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/rondolini-rondoliniao\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/rondolini-rondoliniao_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C.; VITORINO, E. **Eis a sedutora**, 1895. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/eis-a-sedutora\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/eis-a-sedutora_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C.; MARTINS, T.; GOUVÊA, B. de. **Gaúcho: o Corta-Jaca**, 1895a. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C.; CARECA, M. **Gaúcho: o Corta-Jaca**, 1895b. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <<http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C.; FERNANDES, E. **Desejos**, 1899. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/desejos\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/desejos_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. **Os namorados da lua**, 1900. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/os-namorados-da-lua\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/os-namorados-da-lua_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. FILHO, P. **Machuca!**, 1900. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/machuca\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/machuca_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, E. SOUZA, P. **Roda ioiô**, 1900. Partitura e letra. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/roda-ioio\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/roda-ioio_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. SOUZA, E. **A morena**, 1901. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-morena\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-morena_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. FILHO, P. **A mulatinha**, 1901. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-mulatinha\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-mulatinha_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. JUNQUEIRO, G. **Morena**, 1901. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/morena\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/morena_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. SENNA, J. **A brasileira**, 1901. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-brasileira\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/a-brasileira_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. OLIVEIRA, A. **Santa**, 1903. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/santa\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/santa_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. PEDERNEIRAS FILHO, O. **Cá por cousas!**, 1904. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/ca-por-coisas\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/ca-por-coisas_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. JESUS, F. **O namoro**, 1904. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-namoro\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-namoro_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. **Feijoada do Brasil**, 1909. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/feijoada-do-brasil\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/feijoada-do-brasil_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. ESTRADA, D. O. Desgarrada. In: **Manobras do amor**: opereta de costumes, 1911. Partitura. Piano e canto.  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/fado-gonzaga\\_manobras-do-amor\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/fado-gonzaga_manobras-do-amor_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. MENEZES, F. C. de. Lição de maxixe. In: **Colégio de Senhoritas**: opereta. Serenata, 1912. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/licao-de-maxixe\\_colegio-de-senhoritas\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/licao-de-maxixe_colegio-de-senhoritas_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. BETTENCOURT, C. Maestro e Rita. In: **Depois do Forrobodó**: burleta em 3 atos e 4 quadros, 1913a. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois\\_do\\_forrobodo-completa.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois_do_forrobodo-completa.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. BETTENCOURT, C. Dueto Rita e Barradas. In: **Depois do Forrobodó**: burleta em 3 atos e 4 quadros, 1913. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois\\_do\\_forrobodo-completa.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois_do_forrobodo-completa.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. BETTENCOURT, C. Dueto Escandanhas e Zeferina. In: **Depois do Forrobodó**: burleta em 3 atos e 4 quadros, 1913a. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois\\_do\\_forrobodo-completa.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois_do_forrobodo-completa.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. BETTENCOURT, C. Modinha Quelemente. In: **Depois do Forrobodó**: burleta em 3 atos e 4 quadros, 1913b. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois\\_do\\_forrobodo-completa.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois_do_forrobodo-completa.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. BETTENCOURT, C. Quarteto Guarda, Barradas, Escandanhas e Maestro. In: **Depois do Forrobodó**: burleta em 3 atos e 4 quadros, 1913c. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois\\_do\\_forrobodo-completa.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois_do_forrobodo-completa.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. BETTENCOURT, C. Terceto Zeferina, Guarda e Escandanhas. In: **Depois do Forrobodó**: burleta em 3 atos e 4 quadros, 1913d. Partitura. Piano e canto. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois\\_do\\_forrobodo-completa.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/depois_do_forrobodo-completa.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. ANDRADE, A. **Teus Olhares**, 1914. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/teus-olhares\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/teus-olhares_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. Eu vou, CORRÊA, V. In: **A Sertaneja**: burleta de costumes nacionais, 1915a. Partitura. Piano e coro. Disponível em:  
<[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/eu-vou\\_a-sertaneja\\_coro-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/eu-vou_a-sertaneja_coro-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. CORRÊA, V. Canção da sertaneja. In: **A Sertaneja**: burleta de costumes nacionais, 1915b. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/cancao-da-sertaneja\\_a-sertaneja\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/cancao-da-sertaneja_a-sertaneja_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. CORRÊA, V. Desafio: (a viola) Canindé, Jandaia e Juriti. In: **A Sertaneja**: burleta de costumes nacionais, 1915c. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/desafio\\_a-sertaneja\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/desafio_a-sertaneja_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.

\_\_\_\_\_, C. CUNHA, H. O mar. In: **Colégio de Senhoritas**: opereta. Serenata, 1926. Partitura. Piano e canto. Disponível em: <[http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-mar\\_canto-e-piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-mar_canto-e-piano.pdf)>. Acesso em: 28 jul. 2016.