

Article

A música sacra de Chiquinha Gonzaga

The sacred music of Chiquinha Gonzaga

GISELLE JUSTINO¹

Abstract. This work will address a little explored field of the character Francisca Edwiges Neves Gonzaga also known as Chiquinha Gonzaga. The transformations of Rio de Janeiro in the 19th century were the scenario in which Chiquinha Gonzaga lived. Throughout her life Chiquinha showed herself to be a religious woman with great Christian dedication and thus composed six songs classified as sacred by the digital collection chiquinhagonzaga.com. In this work, only three of these works will be addressed, seeking to show the historical context of these compositions and a small musical analysis of these works. Therefore, this work aims to build a historiography that seeks to relate the sacred repertoire composed by Chiquinha with aspects of her personal and religious life. For that, it will use as methodology the analysis of different documental sources: the digital collection on the website chiquinhagonzaga.com, biographies, academic works, epistles, scores and periodicals from the Hemeroteca of Biblioteca Nacional and Hemeroteca Municipal of Lisboa.

Keywords. Sacred music, Chiquinha Gonzaga, brazilian music, religiosity, Duquesne.

Resumo. Este trabalho abordará um campo pouco explorado da personagem Francisca Edwiges Neves Gonzaga também conhecida como Chiquinha Gonzaga. As transformações do Rio de Janeiro no Século XIX foi o cenário em que Chiquinha Gonzaga viveu. Ao longo de sua vida Chiquinha se mostrou uma mulher religiosa com grande dedicação cristã e sendo assim compôs seis canções classificadas como gênero sacro no acervo digital chiquinhagonzaga.com. Neste trabalho será abordada somente três dessas obras buscando mostrar o contexto histórico dessas composições e uma pequena análise musical dessas obras. Sendo assim, esse trabalho tem como objetivo construir uma historiografia que busque relacionar o repertório sacro composto por Chiquinha com aspectos de sua vida pessoal e religiosa. Para tanto utilizará como metodologia a análise de diferentes fontes documentais: o acervo digital no site chiquinhagonzaga.com, biografias, trabalhos acadêmicos, epístolas, partituras e periódicos da Hemeroteca da Biblioteca Nacional e Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Palavras-chave. Música sacra, Chiquinha Gonzaga, música brasileira, religiosidade, Duquesne.

¹ Formada em História pela Universidade do Grande. Licenciatura pela Faculdade Batista do Rio de Janeiro. Ao se formar em 2017 procurou a oportunidade que pudesse fazer a interseção entre esses dois campos de saberes.

1. Introdução

O Rio de Janeiro passou por muitas transformações no século XIX. A vinda da família real em 1808 contribuiu muito para mudanças no âmbito cultural, social e até mesmo paisagístico. A música por sua vez também viveu as suas mudanças e assim promoveu os diferentes gêneros como a ópera, música sinfônica, música de câmara e o teatro que passaram a fazer parte do cotidiano. Nesse período também se caracterizou uma tendência da utilização da música como instrumento civilizador sendo ela capaz de moldar a moral humana por possuir uma natureza ética e pedagógica. Como destacou Vieira (2016):

Nesse sentido, é bastante comum aparecerem entre os documentos definições sobre a sua importância “fundamental” para o estabelecimento de uma “alma afinada”, dos “ternos afectos do coração humano”, da “harmonia das ideias” e “do systema nervoso” e as suas funções enquanto “influência civilizatória” e meio de acesso ao “Universal” e ao “Divino”. (p. 651)

Este pensamento civilizador estava presente no discurso de líderes, políticos, músicos famosos e até mesmo na imprensa jornalística daquele tempo e um desses exemplos é encontrado no discurso de Francisco Manuel da Silva na inauguração do Imperial Conservatório de Música em 1848, ele também se refere à Música como algo que não foi inventado pelo homem, pois estava ligado ao divino.

A música, com efeito, é a inseparável companheira da civilização; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente o seu caráter e influência. É sobretudo entre as nações antigas mais célebres, entre essas os gregos tão admiravelmente organizados, que cumpre estudar seus efeitos e importância. (Andrade, como citou Vieira, 2016, p. 651)

O exemplo do discurso da imprensa jornalística sobre a música como processo civilizatório encontra-se no artigo publicado no periódico *O Brasil* em 1841.

[...] desde a mais remota antiguidade, tem sido cultivada por todos os povos. É uma espécie de instinto, uma necessidade de nossa natureza que nos arrasta para o gozo dos encantos inestimáveis de harmonia [...] adoça os costumes, modera a força pela graça, aproxima os elementos diversos da sociedade. (*O Brasil*, como citou Vieira, 2016, p. 651-652)

Dentro dessa perspectiva da capacidade da música de trazer equilíbrio ao Universo e alma humana. Araujo Lima em seu artigo *Sobre Música* de 1836 fala que o homem que não gosta de música é uma aberração da natureza demonstrando o mau caráter de tal sujeito. A música no período da Corte no Rio terá classificações sendo elas algumas consideradas boas e virtuosas e outras em oposição às músicas consideradas transgressoras.

No século XIX, as modinhas em alguns momentos eram mostradas através de seu refinamento e outros instantes foram até considerados “indecente e chocante” quando associado ao Batuque e ao Lundu. Na visão do renomado musicólogo Paulo Castagna (2006), é caracterizado como uma dança angolana de roda de umbigada e acompanhada de atabaques, trazida pelos africanos escravizados na segunda metade do século XVIII. Pode ser considerado um gênero híbrido, de provável origem brasileira que mistura elementos africanos e ibéricos em um mesmo tipo de música.

Mozart de Araújo (1963) diz que o lundu pode ter sido levado diretamente do Brasil para Portugal já na forma de canção, o que os leva a afirmar que este lundu cantado é de pura formação brasileira e que adquiriu características coreográficas e musicais próprias, transformando - se em dança erótica e violenta entre os negros. Com o passar do tempo, essa dança se tornou em um gênero de canção popular, passando a ser chamado de lundu-canção, e muito apreciado nos salões aristocráticos.

Mario de Andrade (1977) ressalta que a música no Brasil se formou através de uma complexa mistura de elementos e de varias influências culturais entre elas os espanhóis, portugueses e, além disso, sofreu também a influência dos africanos escravizados, com seus cantos “cheios de ritmo e musicalidade” (p.191). O autor fala sobre o povo português representando o europeu:

Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano... também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. (p.185-186).

Os maiores detentores do poder no Rio de Janeiro dos séculos XIX e XX acreditavam que a cultura negra era uma ameaça, passando a demonizá-la na tentativa de enfraquecê-la e assim dominar qualquer tipo de insubmissão, acreditando que dominando a sua herança cultural assim também dominariam os indivíduos. A música sacra e a ópera italiana se fizeram presente com tamanha importância para a Corte no Rio, pois nelas eram depositadas a esperança de um processo civilizatório para extinguir toda cultura considerada impura da sociedade. Macedo (2005) afirma que:

As modinhas e os lundus brasileiros quase que já não existem senã o na memória dos antigos; foram banidos dos salões elegantes e com todos os costumes primitivos, à semelhança das aves que, espantadas dos bosques vizinhos do litoral pelo ruído da conquista dos homens, fogem para as sombrias florestas do interior. (p.90)

Na visão de Gilberto Freyre, a modinha foi o exemplo de unificação da diversidade que formou a cultura brasileira, pela sua versatilidade alcançava as mais diversas camadas populares. Nos salões e nas casas da nobreza era executado ao piano e entre os populares era tocado ao violão nas ruas e nas portas de uma casa humilde em uma noite quente.

A ópera ganhou espaço principalmente após a vinda da Família Real para o Brasil por ser considerada um entretenimento sofisticado que agradava as camadas mais altas da sociedade e foi principalmente esse gênero musical utilizada nas campanhas “civilizatórias” do povo brasileiro, pois este gênero musical tinha grande prestígio na Europa.

Foi no período do reinado de Pedro II que a ópera passou a ter maior destaque, aferido pelo grande número de apresentações. Gênero que agradava sobremaneira o imperador e sua família, que frequentava com assiduidade as récitas líricas, conquistou o gosto do público da corte e de outros que dela queriam fazer parte. A afluência de companhias líricas estrangeiras, especialmente italianas, era notável, assim como eram inúmeras as apresentações: entre 1844 e 1846 o Rio de Janeiro testemunhou 41 apresentações de uma mesma ópera, a Norma, do compositor italiano Vincenzo Bellini. (Freire, 2013, p. 59)

Esses gêneros musicais não tardaram para fazer parte do cotidiano nas Igrejas com adaptações para o canto litúrgico. Imagino que seria algo equivalente hoje a ouvir uma música de Michel Jackson, Beyoncé ou qualquer cantor do gênero pop da atualidade com letras adaptadas para ser cantadas nas missas católicas ou nos cultos evangélicos.

Naquele tempo, a mulher só podia sair de casa acompanhada do marido, do irmão, ou um parente mais velho. Los Rios Filho (como citou Diniz, 2009) descreve estes costumes do início do século XX:

Saindo à rua, a mulher passa a aceitar o braço do marido. Este, tímido ou contrafeito, não quebra o braço esquerdo... para que a mulher se apóie melhor. Mantendo-o esticado ao longo do corpo, a mulher é que segura na manga da véstia. Com essa atitude, que muito também tinha de displicente, o homem pretendia demonstrar que dava pouca confiança à mulher. Depois a moda francesa faz que o braço do homem seja melhor oferecido à mulher. Mas, sempre o braço esquerdo, porque tudo e por tudo, o homem devia ficar à direita, que era o lugar de honra... (p.52)

Em meio a todo esse turbilhão de acontecimentos no cenário do Rio de Janeiro do século XIX, nasceu Francisca Edwiges Neves Gonzaga no dia 17 de Outubro de 1847, na época em que a cidade era a capital do Império do Brasil. Também conhecida como Chiquinha Gonzaga, ela viveu no tempo em que as mulheres tinham a obrigação de ser submissas aos seus maridos; eram protegidas pelos pais enquanto viviam com eles, e depois de casadas pelos seus cônjuges. Apesar da boa educação geral, escolar e musical Chiquinha Gonzaga rompeu com muitos paradigmas dessa sociedade se tornando uma mulher transgressora dos valores sociais.

Podemos dizer que Chiquinha Gonzaga pertencia a dois mundos diferentes, filha de Jose Basileu homem branco e militar que tentava ser ingresso na mais alta sociedade e de Rosa, sua mãe, mulher mestiça de família pobre. Chiquinha teve uma sorte diferente de sua mãe, nasceu com privilégios tendo assim a oportunidade de receber educação em uma sociedade de 70% de analfabetos.

A mulher branca vista como aquela que garante os herdeiros ao homem branco, dona do lar, vivia em uma vida de semiclausura dentro do seu próprio lar, sendo assim então a Igreja o único espaço social que podia se mostrar e mesmo assim sempre coberta para não mostrar partes de seu corpo e também acompanhada de alguém do sexo masculino como o pai, o irmão ou o marido. Como destaca Diniz (2009): “não era a toa que a quantidade de festas religiosas impressionava tanto os observadores estrangeiros. Tudo era pretexto para louvar algum santo” (p.44).

De acordo com Diniz, tais festejos possuíam incentivos de dois grupos mais oprimidos da sociedade sendo que cada um tinha seus próprios interesses. Os escravos eram o primeiro grupo, pois em um dia Santo os mesmos ficavam livres do trabalho pesado e dos açoites e o segundo grupo eram as mulheres que possuíam nesses dias a oportunidade de sair de sua clausura e ir às ruas verem os festejos, para as mulheres somente existia o espaço religioso para a socialização, fosse à Igreja ou as Procissões.

A década de 50 do século XIX foi o tempo em que Chiquinha recebeu a sua educação. Esse período foi marcado por algumas transformações até mesmo para as mulheres. A transformação cosmopolita do Rio de Janeiro, a presença de mulheres estrangeiras de altas camadas sociais e com hábitos culturais diversos trouxe uma nova perspectiva da imagem para a mulher brasileira.

Fazia parte dos hábitos da sociedade cortesã desde os tempos de D João VI exhibir

seus luxos e glórias e para isso se fazia necessário um espaço para tal exibição e socialização. Isso podia ser garantido nos salões com canto, dança e saraus para o divertimento. O teatro lírico ganhou espaço no gosto dessa camada social e por sua vez o que outrora a mulher só possuía a Igreja como espaço de socialização, agora estendeu suas fronteiras a outros espaços sociais, deixando ela de ser somente a detentora do lar para ser uma dama com suas aparições, porém ainda submetida ao jugo do patriarcado.

Diniz (2009) nos dá uma ideia das primeiras transformações nos parâmetros comportamentais da mulher nesta sociedade patriarcal e de como a sociedade se comportava em relação a esta que deste momento em diante irá procurar o saber:

(...) criam-se novas expectativas sociais em relação aos papéis femininos. Mais que dona-de-casa e mãe de família, a mulher da camada senhoril passa a exercer o papel de dama de salão. Para garantir-lhe certo desembaraço no desempenho de nova função, a família patriarcal permite-lhe novos aprendizados. Isso em nada altera a sua posição social, que continua de submissão ao jugo do patriarca, mas agora já lhe é possível acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação... A família Neves Gonzaga valorava positivamente a educação, vista talvez como um canal eficiente de ascensão social. (p.48)

Mulher de temperamento forte e comportamento independente, Chiquinha passou por divórcios e se manteve como mãe solteira surgindo posteriormente a necessidade de trabalhar como professora de piano e pianista tocando em bailes e rodas de chorões, inserindo-se de vez no ambiente musical da cidade.

2. Gêneros compostos por Chiquinha Gonzaga

Chiquinha Gonzaga tem um vasto repertório dentro dos diversos gêneros composicionais criados na sociedade carioca do final do século XIX. Na classificação dos gêneros musicais encontramos 8 Bacarolas, 6 Baladas, 1 Batuque, 2 Boleros, 6 Burletas, 19 Canções, 9 Canções Brasileiras, 1 Canção Luso Brasileira, 9 Cançonetas, 3 Cançonetas cômicas, 2 Cantigas, 1 Capricho Elegiaco, 2 Choros, 1 Choro Tango, 1 Dança, 1 Dança Africana, 1 Dança Brasileira, 4 Desgarradas, 1 Dobrado, 1 Dobrado Singelo, 1 Drama lírico, 9 Duetos, 1 Dueto Cômico, 11 Fados, 1 Fantasia, 2 Gavotas, 8 Habaneras, 3 Hinos, 1 Lundu Brasileiro, 6 Marchas, 5 Marchas de Carnaval, 1 Marcha Fúnebre, 1 Marcha Heroica, 1 Marcha Militar, 2 Marchas Palaciana, 9 Maxixes sendo 3 classificados como Maxixe Brasileiro, 5 Mazurcas, 3 Modinhas Brasileiras, 1 Música Chinesa, 2 Noturnos, 6 Operetas, 1 Orquestral, 1 Pas de Quatre, 35 Polcas, 1 Polca-Choro, 1 Polca-Inglesa, 1 Polca-Militar, 3 Prelúdios, 4 Quadrilhas, 2 Raconto, 3 Recitativos, 11 Romances, 6 Sacras, 2 Sambas, 1 Schottisch, 1 Música não foi classificada não foi possível saber quem foi o autor o ano e se foi publicada essa musicafoi chamada de Cá e Lá, Café de S. Paulo, 6 Serenatas, 1 Serenata Espanhola, 10 Tangos, 33 Tangos Brasileiros, 2 Tangos Carnavalescos, 3 Tangos-Choros, 47 Valsas, 3 Valsas Espanholas, 1 Valsa-Choro.

Todas essas composições, inclusive as classificadas como do gênero Sacro, podem ser encontradas no site Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. As músicas de classificação sacra são datadas entre 1894 e 1909 e esse período também se encontra perto do documento do Papa Pio X chamado de *Motu Proprio Tra le Sollecitudini* publicado em 1903.

3. Prece a Nossa Senhora das Dores

A obra *Prece a Nossa Senhora das Dores* foi descrita por Edinha Diniz na introdução do acervo digital como sendo composta em 1909 quando Chiquinha Gonzaga ainda estava em Portugal. O tempo de Chiquinha em Portugal deixou curiosidade para os estudiosos sobre as motivações dela para essa mudança. Rafael do Nascimento Cesar (2015) suspeitou de que a mudança de Chiquinha para Portugal foi para evitar os boatos de seu relacionamento com o jovem Joãozinho² de quem falarei mais adiante. O segundo fator estavam relacionados às filhas de Chiquinha que passaram a procura-las nos momentos de dificuldades financeiras esperando que até então Chiquinha que se encontrava bem financeiramente ajudasse a elas.

Chiquinha Gonzaga viajou algumas vezes para Portugal. A primeira viagem não há relatos em sua biografia escrita por Diniz (2009), porém a segunda ocorreu em abril de 1904, quando Chiquinha embarcou no vapor Amazonas acompanhada de Joãozinho. Seria a princípio uma viagem para repouso para permanecer alguns meses como turistas, porém levou uma carta do seu editor Manuel Antonio Gomes Guimarães para apresentar a Júlio Neuparth³ que era um homem muito influente no meio musical. Ele era proprietário de Salões que efetuava reuniões musicais, lojas e editoras com venda de partituras.

A princípio Chiquinha permaneceu no anonimato até que em, um momento casual, Neuparth descobriu que ela frequentava suas lojas e lá ela possuía muitas de suas composições sendo vendidas e assim eles se tornaram amigos.

Chiquinha retornou ao Brasil e em menos de dois anos decidiu voltar para Portugal para permanecer em uma estadia mais longa, muitas são as especulações sobre esse tempo mais longo em terras lusitanas.

No texto *O amante adotado: Chiquinha e Joãozinho*, composição além da música de Nascimento (2015) é mencionado a relação conflituosa de Chiquinha com seus filhos com exceção de João Galberto, quem ela criou, que tinha um contato desinteressado com a mãe. Alice e Maria, as duas filhas que cresceram longe da mãe se aproximaram somente no momento de dificuldades financeiros devido a viuvez. Chiquinha negou devida ajuda e para ela se manter longe de tal situação preferiu distância de suas filhas. Nenhuma de suas idas para Portugal suas próprias composições. Possuía intenções de trabalho e por isso ela se instalou em bairro distante dos grandes centros urbanos, chamado Benfica.

Assim como Diniz (2009):

Em Benfica, ao Lado de Joãozinho, atravessa dias calmos. Passa a frequentar a Igreja Nossa Senhora do Amparo, próxima à sua casa. E a pedido do prior começa a tocar o órgão aos domingos para acompanhar a missa dos fidalgos ao meio-dia. Os solaios reclamam e ela atende também essa cerimônia pela manhã. (p.196)

² O nome Joãozinho no diminutivo será empregado ao suposto amante de Chiquinha Gonzaga.

³ Júlio Cândido Neuparth foi um músico, compositor, professor, jornalista e maestro português. Ele estudou no Conservatório Nacional, onde terminou o curso de violino. Posteriormente entrou para a orquestra do Real Teatro de S. Carlos. Como concertino nesta orquestra, Júlio Neuparth interpretou as suas próprias composições. Foi admitido no Conservatório Nacional como professor de harmonia, em 1895, onde se manteve até à sua morte em 1919.

A hipótese mais provável para Rafael do Nascimento Cesar se tratava de problemas pessoais no Brasil, um desses problemas se encontrava na dificuldade em manter a aparência de seu relacionamento amoroso com Joãozinho a quem apresentava como um filho adotivo. Porém, Edinha Diniz (2009) é muito enfática ao dizer que a viagem de Chiquinha era para se afastar de obrigações que lhe eram cobradas, mas que ela não se sentia na obrigação de cumprir.

Ao analisar nas biografias e algumas reportagens sobre esse tempo em que Chiquinha permaneceu em Portugal pude observar o quanto ela era religiosa. No recorte do jornal *Diário Português* de 24 de Janeiro de 1935, em uma entrevista Joãozinho relata que certa vez uma avalanche de “saloios” que seriam os trabalhadores rurais, procuraram o Prior para reclamar do fato de que a “Brasileira”, como a chamavam, tocava somente nas missas dos fidalgos e eles não eram contemplados com sua música. Assim que Chiquinha soube das reclamações ela se prontificou a tocar o órgão também nas missas das manhãs.

No trabalho de Rodrigo Cantos Savelli Gomes chamado *Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre a vida e obra de uma artista brasileira* (2018) é dedicado um capítulo para falar do acervo de Chiquinha Gonzaga e nele se encontra ao menos quatro entrevistas dadas por Chiquinha Gonzaga para alguns jornais cariocas e também um jornal português.

Savelli Gomes (2018) menciona que esse acervo revela uma Chiquinha religiosa e devota, nesse tempo em que esteve em Portugal teria provavelmente composto *Prece a Nossa Senhora das Dores e Coro de Virgens e Anjos* para serem executadas nas missas.

O acervo revela uma Chiquinha religiosa, católica, devota Santa Hedwiges, de modo que, o acolhimento de sua música em uma igreja lusitana deve ter representado algo tão significativo quanto a apresentação de suas obras nos mais prestigiados teatros das grandes cidades. Em Lisboa, compôs “Prece a nossa Senhora das Dores”, “Coro de Virgens e anjos”, provavelmente para serem executadas nas igrejas. (Savelli, 2018, p.118)

A devoção de Chiquinha é testemunhada por jornalista do jornal *Informações* (1935) que ao chegar para entrevistar é recebido pelo senhor João Gonzaga:

A mamãe esta rezando...-disse-nos ele ao perguntarmos pela maestrina. E nos apontou a figura da artista, em frente ao seu “oratório”, cheio de imagens de Santos e Santas, de mãos postas, olhos erguidos ao céu e balbuciando uma prece ...Talvez pela felicidade do filho, seu grande amor presentemente, sua constante preocupação.

Somente do campo de hipóteses observei a obra *Prece a Nossa Senhora das Dores* e me perguntei sobre os motivos dessa dedicação e assim pude fazer um caminho de volta na história de vida de Chiquinha Gonzaga desde ao seu nascimento. Rosa, mãe de Chiquinha, teve grandes dificuldades no parto, onde correu sério risco de morte caso não recebesse o atendimento adequado e em meio do chamado de um médico que atendia muitos fidalgos da época, atender uma mestiça pobre não era uma prioridade. Diante da necessidade do socorro seria revelada a identidade do pai da criança, para que assim o médico pudesse voltar sua atenção já que ele era amigo da família do pai. Essa família era dos Basileus. Diniz (2009) afirma que:

O reverendo Jerônimo também foi chamado, nessas horas a presença de um padre é muito importante, pois a criança precisa ser batizada. “(...) que se chamará Francisca Edwiges. Não é Edwiges, a santa da folhinha? E que Nossa Senhora das Dores proteja a inocente⁴.” O nascimento de Chiquinha era cercada de muitas dúvidas a respeito de seu futuro. Não sabiam se o jovem pai José Basileu reconheceria a paternidade ou se ela viveria como uma bastarda. (p.23)

O militar José Basileu estava fora do Rio no momento do nascimento da criança que aconteceu em outubro de 1847 e ele retornou em março de 1848 e três meses depois Chiquinha foi batizada na Igreja de Santana e dessa vez contendo o nome paterno em seu registro e esse registro se encontra no arquivo dos livros de tombo, Livro 5, fls.312.

Esse registro do Livro mostra como Nossa Senhora das Dores aparece como santa protetora de Chiquinha devido às dificuldades de seu nascimento. No trabalho de Diniz (2009) encontra-se o seguinte texto:

Francisca A os dezesseis dias do mês de junho de mil oitocentos e inocente quarenta e oito nesta freguesia quis unicamente os Santos Óleos, por ter sido batizada em perigo de vida pelo Reverendo Jerônimo Maximo Rodrigues Cardim a inocente Francisca, nascida em dezessete de Outubro do ano próximo passado, filha natural de Dona Rosa Maria de Lima, solteira: foi protetora Nossa Senhora das Dores, e padrinho Antonio Basileu Neves Gonzaga e em minha presença e das testemunhas com ele abaixo assinadas, que disseram reconhecer, pelo próprio, disse que a inocente Francisca era sua filha, por tal a tinha, reconhecia e legitimava, como se nascesse de legitimo Matrimonio e para qualidade deste termo assinou comigo, e as testemunhas foram: o Dr. Antonio Felix Martins e Mamede José da Silva Passos de que fiz este assento que assinei. (ass) O Coadjutor Fernando Pinto de Almeida. José Basileu Neves Gonzaga. Mamede José da Silva Passos, Dr. Antonio Felix Martins. (p.24)

A canção possui 95 compassos escritos para piano canto e violino, foi escrito em 1909 em Lisboa. O compasso é ternário e a tonalidade em Dó menor terá uma modulação para o homônimo maior posterior na peça. Na introdução encontram-se 8 compassos com bastante dinâmica harmônica mesmo sendo ela um andante religioso. A quantidade de mínimas seguidas semínimas permite trazer uma característica de musicade procissão como vista em outras canções de gênero sacro de Chiquinha.

⁴ A expressão refere-se à uma criança de mãe livre, enquanto designava-se como *ingênuo* a criança de mãe escrava.

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Andante Religioso

Piano

A - ve Ma - ri - a Sol - que nos gui - a

Fig. 1: Canção *Prece a Nossa Senhora das Dores*, característica de procissão.

O texto se refere à Ave Maria como guia assim como a luz do sol e protege dos males em confia-la, essa se encontra incompleta. A letra melódica é acompanhada por um descante com o violino a partir do compasso 41 cessando no compasso 59. Segue a letra:

Ave Maria

Sol que nos guia

Mãe do Senhor

Mãe do Senhor

Ave Maria

Tudo confia*

a nosso olhar muito [letra incompleta]

Apesar de a letra estar incompleta, a música é bem extensa devido ao trecho em que o violino faz seu solo entre os compassos 60 e 82 na modulação para Dó maior. A seguir no compasso 83 a voz volta ainda junto com o descante do violino, porém sem a letra.

Fig. 2: *Canção Prece a Nossa Senhora das Dores*. Linha melódica de cima pertence ao violino e de baixo pertence a voz.

Fig. 3: Início do solo de Violino na canção *Prece a Nossa Senhora das Dores*.

Durante o solo de violino o piano permanece acompanhando. Interessante observar que nesse momento o piano permanece com menos melodia e mais harmonia utilizando bastante do recurso de nota pedal sobressaindo, no entanto a melodia do violino permanece em destaque.

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

Fig. 4: Retomada do canto junto ao violino, porém sem a letra da canção.

4. L'ange du Seigneur

A partitura da obra L'Ange Du Seigneur possui a descrição de ter sido escrito como uma invocação para uma missa solene que ocorreu no navio Duquesne. Diniz (2009) menciona: “Descoberta por oficiais da marinha francesa como autora de sucessos musical, em pouco tempo Chiquinha estava frequentando o navio onde suas músicas passaram a integrar o repertório musical, esteve em almoços, bailes e missas.” (p.165)

Essa obra curta possui 24 compassos. Ela começa de forma majestosa num compasso ternário em uma tonalidade de Bbm (Si bemol menor) dando um caráter bastante de suspense e em minha opinião até um tanto “sombrio”, quando a partir de uma fermata no compasso 14 a obra toma um novo caráter com uma modulação para o homônimo da tonalidade inicial, indo assim para o Bb (Si bemol maior) e mudando o andamento para um allegretto essa mudança deu um novo aspecto a canção, com uma animação e festividade em contraste aos primeiros compassos. A letra, no entanto se encontra incompleta no manuscrito tendo somente nos primeiros compassos a repetição de “L'Ange du Seigneur”. O Allegretto da segunda parte lembra uma valsa animada e dançante com condução do baixo e formação dos acordes no contratempo formando uma síncope.

A segunda parte da música em que surge uma mudança de andamento para o *Alegretto* a característica da valsa fica muito evidente. A valsa faz parte do grupo das danças de salão. Um tipo de dança que possui uma diversidade de coreografia executadas em pares, praticadas como forma de entretenimento social, sendo essas

muito frequentes nos salões entre os séculos XIX e XX. Junto à valsa encontramos também as polcas, mazurcas, quadrilhas e xotes. No Brasil durante o governo monárquico de D. Pedro II, a dança de salão se manteve bem conceituada principalmente entre a aristocracia. Segundo Almeida Souza (2012):

A dança de salão ou dança social, praticada por casais, surgiu na Europa, na época do Renascimento. Entre os séculos XV e XVI, tornou-se uma forma de lazer muito apreciada, tanto nos salões dos palácios da nobreza, como entre o povo em geral, pois era praticada em festas de confraternização, propiciando o estreitamento de relações sociais de amizade, de romance, de parentesco entre outras. A dança realizada com casais foi levada pelos colonizadores para as diversas regiões das Américas onde deu origem as muitas variedades à medida que se mesclava as formas populares locais, afinal os estilos de dança variam com a sociedade assim como a comida, as vestimentas, o modo de falar, ou seja, a dança se adapta de acordo com a cultura local.

A obra *L'Ange du Seigneur* consta classificada no arquivo do site *Chiquinhagonzaga.com* como um de suas obras sacras. O site trás algumas informações que serviram como motor propulsor para a realização dessa pesquisa. Uma dessas informações é a de que a obra foi composta para uma missa solene.

Pelo fato dessa obra ter sido tocada no navio francês *Duquesne* pareceu-me importante entender a importância do trânsito de artistas dos navios ancorados na então capital brasileira, o Rio de Janeiro, isto porque além dessa história relacionada peça a *L'Ange du Seigneur* uma outra informação aparece no site a respeito de uma obra composta em homenagem à um outro navio intitulado *Aquidaban* (mesmo nome da peça) que serviu de inspiração para Chiquinha compor sobre o navio. Não trataremos aqui sobre a peça *Aquidaban* e dessa história, porém falarei um pouco da história do navio *Duquesne* que não tinha somente um navio com esse nome, porém somente um era um cruzador de guerra e que veio ao Brasil.

Durante o tempo em que o navio *Duquesne* esteve ancorado no Rio de Janeiro entre julho e setembro de 1894, Chiquinha Gonzaga teria sido convidada pelos oficiais do navio para participar dos almoços, bailes e missas como disse Edinha Diniz. Ela compôs três obras que foram executadas nesse navio, uma dessas obras levou o próprio nome do navio uma marcha chamada *Duquesne*, porém não esta classificada como obra sacra e sim como marcha militar, uma *Prece à Virgem* para canto e piano, e uma composição sacra chamada *L'ange du Seigneur* sendo essas duas ultimas escrita para missa solene.

Em uma rápida pesquisa na internet encontram-se oito navios franceses que receberam o nome *Duquesne* em homenagem a Abraham Duquesne, o chamado marquês Du Bouchet que viveu no século XVII. Ele foi um militar que ganhou fama na marinha francesa tendo participações na captura da ilha de Leris dos espanhóis e por lutar contra piratas bérberes e participar na Batalha da Guetaria.

O primeiro navio chamado *Duquesne* (1787) foi ao mar em 1788 a serviço da marinha francesa. Ele participou em batalhas no Cabo Noli e também na batalha das ilhas Hyères sendo usado para transportar tropas, portanto ele foi capturado no Bloqueio de São Domingos por tropas britânicas em 1803 e chegou ao fim com seu desmanche em 1805 colocando ele fora da possibilidade de ser o mesmo navio ancorado no Rio de Janeiro, ele deixou de existir muito tempo antes do nascimento de Chiquinha Gonzaga.

O segundo navio *Duquesne* (1811) não teve sua fabricação originalmente na França, mas sim na Rússia e seu nome inicialmente era *Moskova* e sob o comando de Yegor Pavlovich participou nas tropas finlandesas e lutou contra tropas turcas e francesas. Em

1807 a Rússia assinou um armistício com a Turquia e muitos navios inclusive *Moskova* e as tropas se retiraram para Sebastopol, porém como as condições do navio estavam críticas após as batalhas e por isso foi deixado para trás junto com outras embarcações na mesma condição.

O navio *Moskova* chegou ao porto de Toulon para reparos e após vinte dois meses ancorados no porto francês com bandeira russa ele acabou sendo cedido ao governo francês em compensação pelos reparos e pelos suprimentos dados a tripulação durante o tempo em que esteve ancorado. Por um decreto em 27 de setembro de 1810 foi ordenado a fundação de duas novas escolas navais e assim o *Moskova* foi convertido em um navio de treinamento a serviço da marinha francesa e foi rebatizado em 5 de fevereiro de 1811 com o nome *Duquesne* e permaneceu como escola até o ano de 1822 e posteriormente foi utilizado como navio prisão sendo desmontado em 1833.

Diante dos dados cronológicos o segundo *Duquesne* também não se encaixa na descrição do navio citado nessa pesquisa, pois o mesmo deixou de existir anos antes do período abordado. O Terceiro e o quarto navio *Duquesne* são de categorias diferentes daquela citada por Edinha

Diniz (2009), *Duquesne* (1813) era um *Bucentaure-classe* Navio de linha de 80 armas e *Duquesne* (1847) um navio a vapor e a vela de linha. O sétimo e o oitavo navios *Duquesne* também estão fora da possibilidade de ser o mesmo navio ancorado no Rio de Janeiro devido a sua construção mais recente entre 1914 e 1924.

Desses oito navios, o quinto deles se encaixa no perfil do *Duquesne* que navegou em águas brasileiras e aportou no Rio de Janeiro. O *Duquesne* de categoria cruzador desprotegido foi construído por Arsenal de Rochefort e lançado ao mar em 1876. Em 1894 passou por modernizações no maquinário o mesmo ano em que teria vindo ao Brasil. O quinto navio *Duquesne* é o único da categoria Cruzador Desprotegido, esse título é devido à falta de blindagem do casco, diferente dos navios blindados somente nas partes mais importantes da estrutura e dos navios protegidos que possuíam uma blindagem mais ampla. Acredito que esse seja o navio em que Chiquinha Gonzaga visitou e participou das programações enquanto esteve ancorado no Rio de Janeiro.

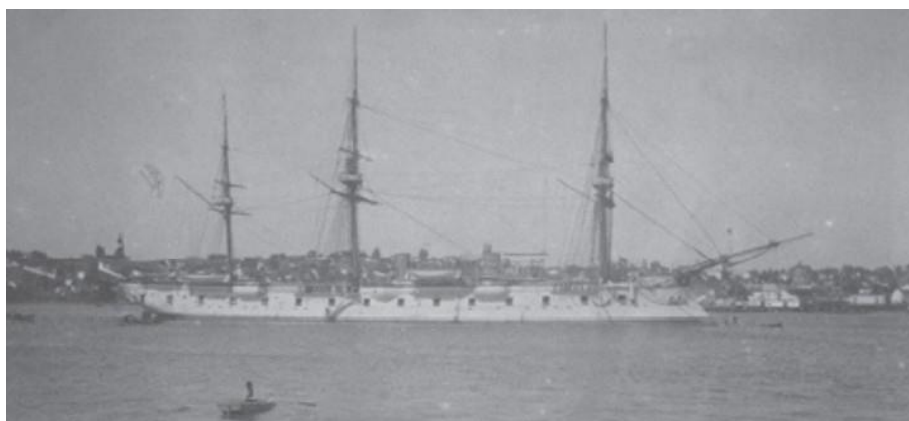


Fig. 5: Cruzador *Duquesne* (fonte: https://ao.wiki2.wiki/wiki/French_ship_Duquesne. Acesso em 24 de agosto de 2021).

Chiquinha Gonzaga recebeu uma medalha com o reconhecimento da “Alma Cantante do Brasil” entregue pelo comandante chefe do navio *Duquesne* chamado E. Fournier. Os relatos de Edinha Diniz, na biografia Chiquinha Gonzaga: uma obra de vida, não explicam

como se estabeleceu o contato entre a compositora e os oficiais franceses. Edinha informa em seus escritos que Chiquinha foi descoberta pelos oficiais da marinha francesa como autora de sucessos musicais.

Um fato que pode explicar esse encontro e muito provavelmente essa relação poderia ter acontecido com a prisão de Chiquinha Gonzaga após compor uma polca chamada *O Aquidaban na ponta*.



Fig. 6: Recorte do jornal Correio da Amanha (fonte: Chiquinhagonzaga.com).

O Aquidaban foi um navio classificado como encouraçado de esquadra britânico considerado o mais avançado da época no final do século XIX. Esse navio teve participação decisiva na derrubada da monarquia pelo Marechal Deodoro da Fonseca e também na Revolta da Armada contra o governo de Marechal Floriano Peixoto.

Um navio quando se encontra em águas estrangeiras ainda permanece com suas leis de origem da sua nação, sendo assim quando ancorado ainda permanece em vigor a cultura, a língua, a religião. Por essa razão a canção de Chiquinha composta para o navio Duquesne foi escrita na língua francesa.

É importante mostrar que recortes de jornais desse tempo comprova a existência de uma importante movimentação cultural entre os países a partir dos eventos realizados nos navios. Quando o navio ancorava no porto de outro país, era comum que a liderança do navio se encontrasse e cumprimentasse o chefe da nação anfitriã. Este encontro era majoritariamente marcado com eventos culturais. A nação anfitriã recebia homenagens que em muitos casos eram interpretados pelas bandas em que os navios estrangeiros possuíam.

Um exemplo se encontra no jornal Gazeta de Notícias (23 de Setembro de 1894):

Realiza-se hoje, a bordo do cruzador francez Duquesne, surto em nosso porto, uma sauterie offerecida à directoria e às gentis sociais do Club das Violetas, pelo Sr. Almirante Fournier, que com esta festa intima retribue distinctivamente o sarao que a S. Ex. e a distincta officialidade sob o seu commando, offerecer aquella associação.

Quando Chiquinha Gonzaga aceitou o convite do Capitão E. Fournier para visitar o cruzador *Duquesne* foi o mesmo que visitar a própria França; o que leva a pensar o motivo de uma obra ser composta para a língua local desse navio como é o caso do *L'ange Du Seigneur* se a Igreja Católica exigia que a música sacra fosse composições

escritas em latim.

Souza (1957) afirma que as músicas consideradas paralitúrgicas, com caráter mais espontâneo como terços, novenas e procissões não estavam subordinados aos textos dos livros dos rituais passando somente por uma aprovação de uma autoridade local competente. A obra *L'Ange Du Seigneur* foi escrita para uma missa solene em francês devido ao fato dela se encontrar dentro do caráter paralitúrgico.

Música religiosa – é a que, por caráter e finalidade, se destina ao uso de uma religião, seita ou culto. Dentro desta lata conceituação, dizemos música ‘eclesiástica’ a própria da Igreja (‘Ecclesia’) Católica Apostólica Romana; música sacra, ou sagrada, é a escrita para um texto sagrado, isto é, extraído da Sagrada Escritura, da Liturgia eclesiástica, ou para um texto de criação individual, aprovado pela Autoridade competente; música litúrgica é que, possuindo as ‘notas’ características requeridas pelo Código de Direito Canônico [...] – é quase uma flâmula da sagrada Liturgia [...].(Souza, 1957, p. 143-144)

Carlos Alberto Figueiredo em sua publicação do *Catálogo de Música Sacra e Religiosa Brasileira – Obras do Século XVIII e XIX* (2017) fundamentado nos textos utilizado nessas obras classificou o repertório entre música sacra e música religiosa. Matos (2015) disse que: “Em seu sentido restrito eclesiástico, o termo ‘música sacra’ foi associado ao repertório com emprego de texto litúrgico (missas, ofícios), enquanto o termo ‘música religiosa’ foi associado ao repertório com textos paralitúrgicos (novenas, procissões)” (p. 12).

A partir desses fatos, podemos concluir que a obra *L' Ange Du Seigneur* possui elementos importantes para a discussão da música sacra na obra de Chiquinha. A ‘música religiosa’ foi direcionado para um sentido amplo enquanto ‘musica sacra’ em seu sentido restrito foi direcionado ao sentido de música eclesiástica católica. Classificada de modo restrito inerente a Liturgia, a música sacra litúrgica foi especialmente condicionada à sua subordinação ao Código do Direito Canônico. Podemos destacar que, apesar das obras litúrgicas no período imporem os textos sacros em latim, esta obra se insere no grupo de paralitúrgicas, podendo ser escrita em francês e dedicada ao uso para o território francês nesse caso, o navio, também traz elementos de uma musicalidade não expressa na música sacra de seu período, reforçando o uso de musicalidades locais na música sacra paralitúrgica como a valsa.

5. Agnus Dei

Segundo pesquisadores e musicólogos, (1983) o *Agnus Dei* é uma das mais expressivas preces da cristandade apesar de seu tamanho curto. É o momento do memorial, onde o celebrante fraciona o pão consagrando também o vinho em memória da primeira ceia de Cristo com os apóstolos onde assumiu posteriormente o sacrifício feito por Cristo na Cruz para a salvação do mundo.

O *Agnus Dei* deve ter sua interpretação fundamentada por três aspectos teológicos que são: o sofrimento de Cristo, representado pela fração do pão, o pedido de misericórdia que prepara o cristão para receber seu corpo e a oração pela paz entre todos que participam deste ato memorial.

A obra *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga foi composta no ano de 1899, publicada pela primeira vez no acervo digital Chiquinha Gonzaga em 2011 e classificada em gênero sacro. Diniz (2009) afirmou que a obra foi vendida ao editor Manoel Antônio Guimarães

em 19 de outubro de 1899, junto à valsa Falena; não consta, porém, ter sido publicada. Pelas duas composições Chiquinha Gonzaga recebeu o valor de Rs. 100\$000 (cem mil réis), segundo recibo de n. 73, conservado em seu arquivo.

A obra foi escrita para voz masculina e piano, provavelmente para um barítono, já que a escrita melódica da voz se encontra em clave de fá. Ela está em compasso ternário no andamento *Andante religioso* começando em tonalidade de Bb maior. A introdução no piano possui um baixo que reveza em cada compasso entre semínimas e colcheias e ao final da introdução tem um *ralentando* para a entrada da voz que canta um trecho muito curto todo em latim.

AGNUS DEI

Francisca Gonzaga (1847-1935)

The image shows a musical score for the introduction and start of the vocal part of 'Agnus Dei' by Chiquinha Gonzaga. The score is in 3/4 time, B-flat major, and 'Andante religioso'. It features a piano introduction with a bass line of alternating eighth and sixteenth notes. The vocal line begins with the lyrics 'Ag-nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec-ca - ta'. The score includes a 'Piano' section and a 'Vocal' section. The piano section has a tempo marking 'Andante religioso' and a 'rall.' marking. The vocal section has a tempo marking 'rall.' and a 'Piano' marking. The score includes a key signature of two flats (B-flat major) and a time signature of 3/4. The piano introduction consists of a bass line of alternating eighth and sixteenth notes. The vocal line begins with the lyrics 'Ag-nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec-ca - ta'. The score includes a 'Piano' section and a 'Vocal' section. The piano section has a tempo marking 'Andante religioso' and a 'rall.' marking. The vocal section has a tempo marking 'rall.' and a 'Piano' marking. The score includes a key signature of two flats (B-flat major) and a time signature of 3/4.

Fig. 7: Introdução e início do canto da música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga.

Segundo Fecher (2019) o *Agnus Dei* situa-se na missa, logo após o abraço da paz. Tão logo o celebrante deseja a paz de Cristo o coro e também a assembleia podem entoar este canto enquanto o sacerdote realiza sua oração silenciosa perante o altar. O texto de Chiquinha Gonzaga não diverge em significado da tradicional missa.

Agnus Dei	Cordeiro de Deus
Quitolis peccata mundi	Que tirais o pecado do Mundo
Pacem nobis Domine	Dai-nos a paz.

Fecher (2019) nos trás algumas possibilidades sobre o surgimento do *Agnus Dei* na liturgia que teria seu início no livro dos Pontífices do Papa Sergio I (650-701) sendo decretada a obrigação de cantá-lo pelo clero e também pelo povo. A ideia do cordeiro oferecido como sacrifício é muito antiga vinda ainda do Antigo Testamento bíblico, onde Abraão teve sua fé testada ao oferecer seu filho Isaque como sacrifício sendo no último momento interrompido por um anjo antes de matar o menino e assim Isaque foi substituído por um cordeiro que foi sacrificado. Deus se agradou da oferta e da obediência de Abraão e assim o abençoou tornando-o pai de uma grande nação multiplicando a sua descendência.

Outra evidência que nos remete às origens do *Agnus Dei* como um canto originado em meados do séc. VI é o fato de estar contido integralmente no *Glória* que, foi criado ao longo dos séculos por inspiração popular desde nas primeiras comunidades cristãs.

Como mencionado Blume-Bannister (1905), como parte da missa, o *Agnus Dei* foi criado como um procedimento de aprendizagem e fixação de melodias mais complexas para a invocação de cada verso com o objetivo de expor os atributos divinos e humanos

de Cristo. O uso de melismas e apogiaturas é muito comum, eles são ornamentos utilizados para estender as sílabas em palavras em um trecho música, sua origem se encontra no canto gregoriano. No *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga encontramos essa característica como nos exemplos abaixo.

AGNUS DEI

The image shows a musical score for 'AGNUS DEI'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has a circled section where a single note is held for a long duration, corresponding to the syllable 'ne' in the lyrics 'Do - mi - ne'. The lyrics are: 'ca - ta mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne'. The chord progression above the vocal line includes F7, Bb, F, C7, and F/C.

Fig. 8: Exemplo de apogiatura no canto da música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga.

Segundo o dicionário online Priberam de Português Melisma significa 1. [Música] Trecho melódico com várias notas para a mesma sílaba, geralmente no cantochão. 2. [Música] Nota ou notas para ornamentar uma melodia.

Melisma em música é a técnica de transformar a nota (sensação de frequência) de uma sílaba de um texto enquanto ela está a ser cantada. A música cantada neste estilo é dita melismática, ao contrário de silábica, em que cada sílaba de texto corresponde a única nota. A música das culturas antigas usavam técnicas melismáticas para atingir um estado hipnótico no ouvinte, útil para ritos místicos de iniciação (Mistérios Eleusínicos) e cultos religiosos. Esta qualidade ainda é encontrada na música contemporânea hindu e muçulmana. Na música ocidental, o termo refere-se mais comumente ao Canto gregoriano, mas pode ser usado para descrever a música de qualquer gênero, incluindo o canto barroco (...).⁵

AGNUS DEI

The image shows a musical score for 'AGNUS DEI'. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has a circled section where a single note is held for a long duration, corresponding to the syllable 'ne' in the lyrics 'Do - mi - ne'. The lyrics are: 'mun - di pec - ca - to - rum mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne'. The chord progression above the vocal line includes Bb/F, F7, Bb, Ebm/Bb, F7/Eb, and Bb/D.

Fig. 9: Exemplo de melisma no canto da música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga.

O *Agnus Dei* era cantada pelo povo e pelo Clero e provavelmente até em forma de recitativo. Ele podia ser repetido diversas vezes enquanto era dividido o pão ou hoje em dia a grande hóstia. Convencionou-se em cantar somente três vezes após abolir a prática de fracionar o pão. Como destacado por Fecher (2019):

(...) o *Agnus Dei* como um refinamento das grandes liturgias pontificais, conforme o que tinha sido prescrito no primeiro Ordinário Romano de São Bento, do séc. XII, que não mencionava sua atribuição exclusiva. Esta prescrição delimitava que o canto do *Agnus Dei* deveria ser

⁵ Como indicado no sítio web: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Melisma>

revezado com os fiéis alternando as respostas em forma de ladainha na qual o povo respondia as conclusões de cada verso. Contudo, fora das missas pontificais, o Agnus Dei tinha a primazia de ser um canto da assembleia. (p. 270)

A obra possui uma letra pequena, mas dentro de sua letra repetida observamos uma passagem da tonalidade de Bb (Si bemol maior) para F (Fá maior) e o retorno para Bb novamente e mudança de dinâmica no último sistema com *grandioso* e finalizando num acorde pianíssimo da Tônica. A expressão *Pacem nobis Domine*⁶ aparece diversas vezes e possui um ponto culminante no *grandioso* do ultimo sistema. Essa frase sugere um alívio contentamento ou alegria da obtenção da paz.

The image displays three systems of a musical score for 'Agnus Dei'. The first system (measures 22-28) shows a key signature change from Bb to F, with the phrase 'Pa - cem no - bis Do - mi - ne...' highlighted in red. The second system (measures 29-35) shows the key signature returning to Bb, with the phrase 'Pa - cem no - bis Do - mi - ne...' repeated and highlighted in red. The third system (measures 36-42) continues in Bb, with the phrase 'Do - mi - ne...' highlighted in red. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various chords and dynamics like *f* and *pp*.

Fig. 10: Passagem da tonalidade de Bb e F e repetição da expressão *Pacem nobis Domine*.

Ao que parece, a música *Agnus Dei* de Chiquinha Gonzaga foi a que mais se aproximou das regras de composição sacra, tendo seu texto em latim com expressões melismáticas características do canto gregoriano⁷ e dinâmicas que alternam do *grandioso* até seu fim no *pianíssimo*.

⁶ Dá-nos a paz, Senhor.

⁷ Canto litúrgico próprio da Igreja Católica. É um gênero de música sacra cristã que têm suas raízes em tradições musicais judaicas de recitação salmódica. Tem seu início no cristianismo primitivo, mas sua primeira grande estruturação e unificação se deu em meados do século VII com São Gregório Magno.

6. Considerações finais

Este artigo é resultado de uma dissertação que ainda está em andamento. Existe muito para ser discutido sobre as obras de gênero sacro de Chiquinha Gonzaga. Uma das questões ainda pertinente é para quais momentos Chiquinha teria feito suas composições?

Outra questão que ainda perdura é sobre os padrões que seriam as canções de gênero sacro e se Chiquinha seguiu as regras de composições. Sendo o Brasil desse período predominantemente cristão católico, minha curiosidade se aguçou ainda mais com a leitura da Tese da professora Valéria Matos sobre a disposição do *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, criado por Pio X em 1903 e a música Sacra no Brasil.

Historicamente, o conceito de 'música sacra' foi encontrado esporadicamente nos períodos da Idade Média e o século XVI. No período do Concílio de Trento, o termo 'sacro' fixou-se como oposto do 'profano', sendo utilizada para indicação dos gêneros em publicações de música vocal.

Contudo, Schalz (1971) chamou atenção para o fato de que a distinção entre os termos 'música sacra' e 'música profana' visava apenas o aspecto prático do estabelecimento da diferença entre dois tipos de repertório, não distinguindo o estilo entre os dois repertórios.

O termo 'música sacra' foi utilizado pela primeira vez em documento eclesiástico na legislação emitida pelo Sínodo, realizado em Köln – Alemanha, no ano de 1860, e pela primeira vez adotada em documento pontifício na Instrução de música sacra, emitida pelo Papa Leão XIII, em 1894.

Como afirma Matos (2015, p.5), o século XIX, o período em que viveu Chiquinha, o termo 'música sacra' tornou-se palavra chave para o movimento de restauração da música na Igreja Católica. Especialmente empregado para designar a oposição ao secular e o profano pelo movimento Ceciliano, o termo foi associado ao estilo polifônico palestriniano, considerado, no século XIX, como o estilo da música exemplar.

De acordo com o *Motu Proprio tra le sollecitudini* o canto gregoriano deveria ser restabelecido nas funções do culto, pois dentro desse estilo não se perde a função eclesiástica junto ao modelo palestriniano. Dentro da perspectiva do Papa Pio X, a música moderna foi criada para o uso profano e por esse motivo era necessário observar seu uso dentro das igrejas para que não houvesse vestígios da música de teatro (gênero menos próprio para acompanhar as funções de culto). Com relação ao texto litúrgico, a língua utilizada é o latim ficando proibido cantar na língua vulgar, nas funções litúrgicas solenes. O texto litúrgico tem que cantado como se encontra nos livros aprovados, sem nenhuma modificação do texto original, sempre de modo inteligível.

A esse despeito podemos observar que nenhuma das obras apresentada se encaixa completamente nos padrões composicionais de uma obra sacra em sentido litúrgico, concluindo-se que todas as três obras apresentadas possui caráter de música religiosa paralitúrgica ou música sacra religiosa.

Referências

Araujo, M. (1963). *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Brasília. Brasil: Ricordi Brasileiro.

Andrade. (1977). *Macunaima*. Madrid. Espanha: Seix Barral.

Blume, C. & Bannister, H.M. (1905). *Analecta Hymnica Medii Aevi. Tropen des Missale in Mitelalter*. O. R. Reisland. Leipzig.

Castagna, Paulo. (2006). Herança ibérica e africana no lundú brasileiro dos séculos XVIII e XIX. *VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*, Asociación Pro Arte y Cultura, Santa Cruz de la Sierra. p. 21-48.

Cesar, R. N. (2015). O amante adotado: Chiquinha e Joãozinho, composição além da música. *Accesado em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/JQHKTqc666DnN7wPqk4mMbK>. Doi: <https://doi.org/10.1590/18094449201500450341>*

Diário Português (24 de janeiro de 1935). *Accesado em <http://memoria.bn.br/>*

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Zahar/IMS Fecher, C. E. (2019). *A missa Afro-Brasileira de Carlos Pinto Fonseca perante as prescrições litúrgicas da Tradição Católica*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro.

Figueiredo, C. A. (2017) *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*.

Freire, V. B. (2013). *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.

Gazeta de Noticias (23 de Setembro de 1894). *Accesado em <http://memoria.bn.br/>*

Informações (1935). *Accesado em <http://memoria.bn.br/>*

Macedo, J. M. (2005). *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Brasília, Brasil: Edições do Senado Federal.

Matos, V. (2015). *O Motu Proprio tra le sollecitudini (1903) e suas repercussões na música coralsacra e religiosa brasileira*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro.

Savelli, R. C. (2018). Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre a vida e obra de uma artista brasileira. *Accesado em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_06_2019_9.53.54.538a5fffc844003c33ea9d00e583edd1.pdf*

Schalz, N. (1971). La notion de 'musique sacrée'. Une tradition recente. La Maison-Dieu. La Musique dans la liturgie. Centre National de Pastorale liturgique. Les Edtion du

Cerf. 108 (4), 32-57.

Souza, A. (2012.) (s.r.) Acessado em:
http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012/2012_uel_edfis_pdp_giovana_avelar_de_almeida.pdf

Vieira, G. (2016). Funções e significados da música no Rio de Janeiro do século XIX: Corte, Império, capital e civilização. *ANAIS DO IV SIMPOM 2016, (647-657). Recuperado de: www.amplificar.mus.br/index/r/?l=http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/5720/5169*

Anexos

ANEXO 1: A- Prece a Nossa Senhora das Dore.

**PRECE A
NOSSA SENHORA DAS DORES**

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Andante Religioso

Cm G7 A^b/C G/B Fm/A^b Cm/G G7 C

Piano

9 Cm G7/D Cm G7/D Cm Fm/C

A - ve Ma - ri - a Sol - que nos gui - a

17 G7/D G/B G7/F G7/B Cm

17 *grandioso*

Mãe do Se - nhor Mãe do Se - nhor

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

25 C7 Fm/A^b C7/B^b Fm Cm/G G7/F Cm/E^b G/D

25

33 Fm Fm/A^b Cm Cm/G G7/F Cm Cm/E^b

33

41 C G7/D C C7 F/C

Violino

A - ve Ma - ri - a tu - do con - fi - a nos - so o - lhar

41

Espressivo

PRECE A NOSSA SENHORA DAS DORES

73 Dm/F G 7/F C/E Dm/F F m C/G G7

Musical score for measures 73-80. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. The vocal line consists of a series of quarter notes and rests.

81 C G 7/F C/E G7 C/G

Musical score for measures 81-88. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. The vocal line consists of a series of quarter notes and rests.

89 G 7/F C/E F G7 C

Musical score for measures 89-96. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. The vocal line consists of a series of quarter notes and rests.

ANEXO B- L'Ange Du Seigneur.

L'ANGE DU SEIGNEUR

Invocação

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Maestoso
Lento

Piano

p *p* *p* *p* *rall.*

B^bm F/C G^b(omit5) F7(b9)/A G^b F7(b9)

5 B^bm G^b/B^b F7/B^b B^bm

L'an - ge du Seig - neur an

9 G^b B^bm/F F7 B^b

L'ANGE DU SEIGNEUR

The image displays a musical score for the piece "L'ANGE DU SEIGNEUR" by Chiquinha Gonzaga, covering measures 14 through 21. The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo marking is "Allegretto".

Measures 14-16: The voice line begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter note B4. A slur covers the notes A4 and B4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Chords are indicated above the staff: F7/C, Bb, Cm, and F7/A.

Measures 17-20: The voice line continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Chords are indicated: Bb/D, F7/A, Bb/D, Cm/G, Bb/F, and F7/C.

Measure 21: The voice line has a quarter note G4, a quarter rest, and a half note A4. The piano accompaniment concludes with a descending eighth-note scale in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics markings *p* and *pp* are present at the end of the piece.

ANEXO C: Agnus Dei.

AGNUS DEI

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Andante religioso

Piano

8

9

15

15

Chords: B^b, E^bm/B^b, F7/E^b, B^b/D, B^b, E^bm/B^b, F7/E^b, B^b, E^b, G7, C m, C m/E^b, E^bdim, B^b/F, F7, B^b, E^b, G7/D, C m, C m/E^b, E^bdim, B^b/F

Lyrics: Ag - nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec - ca - ta
mun - di Ag - nus Dei - qui - to - lis qui - to - lis pec -

AGNUS DEI

22 F7 B \flat F C7 F/C

ca - ta mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne

29 B \flat /D F C7 F/C F7/E \flat

Pa - cem no - bis Do - mi - ne Pa - cem no - bis

36 B \flat /D F7 B \flat F7 F7(#5) D Cm/E \flat

Do - mi - ne Agnus Dei qui - to - lis pec - ca - ta

AGNUS DEI

43 B^b/F $F7$ B^b $E^b m/B^b$ $F7/E^b$ B^b/D

mun - di pec - ca - - ta mun - di Pa - cem no - bis Do - mi - ne -

43

50 *grandioso* $E^b m$ $F7$ B^b/D B^b

- Pa - cem no - bis Do - mi - ne

50

p *pp*