

Article

Muito além de Lua Branca: as canções de câmara de Francisca Gonzaga**Far beyond Lua Branca: the chamber songs of Francisca Gonzaga**MARIA LUIZA MESTRINHO SYLVESTRE (MALÚ MESTRINHO)¹

Abstract. This article discusses Chiquinha Gonzaga's songs for voice and piano from the point of view of the Brazilian Art Song. Although the composer's work has always been considered more Brazilian popular than classical music, several of her songs have chamber music characteristics; therefore, it is suitable for interpretation by classical singers. Also, the source of her songs is sheet music, as she mainly worked before radio and recording. The biased view that considers her music exclusively popular has been questioned, and arguments are presented using the historical context in which the composer lived. Likewise, the article tried to find examples of songs with characteristics of art song, and therefore, suitable for lyrical interpretation. It presents some examples justifying their use in the repertoire of singers and lyrical singing students. This article aims to contribute to the awareness that studying and singing more of Chiquinha Gonzaga's songs is needed.

Keywords. Brazilian Art Song, classical singing, Brazilian women composers, chamber vocal repertoire.

Resumo. O presente artigo apresenta uma discussão sobre as canções para voz e piano de Chiquinha Gonzaga, do ponto de vista da Canção de Câmara Brasileira. Apesar de a compositora ser sempre mais relacionada com a música popular, do que com a erudita, várias de suas canções tem caráter de música de câmara, sendo, portanto, adequadas para a interpretação por cantores líricos. Além disso, a fonte de suas canções são as partituras, pois trabalhou principalmente antes do rádio e da gravação. Questiona-se a visão tendenciosa de sua música ser considerada exclusivamente popular. Apresentam-se argumentos no contexto histórico que a compositora viveu. Da mesma forma, procurou-se encontrar exemplos de canções com características de música de concerto, e por isso adequadas à interpretação lírica. Apresentam-se alguns exemplos, justificando que as canções sejam aproveitadas no repertório de cantores e estudantes de canto lírico. O artigo visa contribuir para a conscientização da necessidade de se estudar e cantar mais as canções de Chiquinha Gonzaga.

Palavras-chave. Canção de Câmara Brasileira, canto de câmara, compositoras brasileiras, repertório do canto de câmara.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista do CNPq no Projeto "Canções Brasileiras de Concerto: estudos de repertório". Mestrado em Música, pela Universidade Federal de Goiás (UFG), onde pesquisou o repertório brasileiro para voz em formações camerísticas sem piano. É Bacharel em Canto, e Licenciada em Música, pela Universidade de Brasília (UnB).



1. Introdução

Este artigo discute as canções de Francisca Gonzaga (1847-1935) e a utilização das mesmas como repertório do canto de câmara. Pretende-se, então, olhar para elas a partir da ótica da Canção de Câmara Brasileira. Provavelmente, pelo envolvimento de Francisca Gonzaga com a música considerada popular em sua época – final do século XIX e início do Século XX –, sua obra, de um modo geral, é ligada ao ambiente da música popular. Por isso, até hoje, a expectativa comum é de que suas canções sejam interpretadas por cantores populares. No entanto, devido às diferenças entre o que era considerado música popular na época da compositora e o que é a música popular hoje, é provável que, pelo menos, parte das suas composições para canto e piano seja mais adequada à interpretação dos cantores líricos.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, ou Chiquinha Gonzaga, como é mais conhecida, é considerada a primeira compositora e maestrina profissional brasileira. Ela teve grande parte de suas composições publicadas em partituras, ainda em vida. Viveu no Rio de Janeiro, numa época em que a publicação de partituras era a forma comum de divulgar uma música. Na ausência dos meios de comunicação de massa e de reprodução de som, como conhecemos hoje, era preciso que a música fosse impressa em partituras para que fosse tocada. Os estabelecimentos e eventos que necessitavam de música, como confeitarias, casas de chá, bailes, festas e saraus, contratavam músicos para tocar e havia sempre interesse em músicas novas, por isso, o comércio de partituras era ativo, como comenta Castagna (2003):

Desenvolvia-se a prática de canções - modinhas e lundus - desde 1834 impressas em grande quantidade no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras (especificamente destinadas a ambientes domésticos) e a prática de danças de salão importadas da Europa para execução em bailes sofisticados e grandes eventos sociais. (p.16)

Os compositores do tipo de música que fazia sucesso na época, tinham, então, oportunidade de publicar e vender suas partituras, principalmente as que tinham ritmos de dança, como polca, *scottish*, valsa e mazurca. Além dos já brasileiros: modinha, lundu, maxixe (“tango brasileiro”) e o choro, que se estabeleceu um pouco depois, como resultado da mistura de alguns destes estilos. Assim, a partir da publicação de sua primeira obra, a polca “Atraente” (1877), Chiquinha Gonzaga, uma mulher compositora, entrou neste mercado, antes exclusivo de compositores homens, e continuou compondo e publicando suas peças para piano e para canto e piano.

É histórica a dificuldade que o compositor brasileiro sempre teve de editar e publicar suas partituras. Isso se agrava quando se trata de compositoras mulheres, por ser o universo da composição dominado pelo masculino. No entanto, Chiquinha Gonzaga, pelo seu já conhecido espírito de ousadia e sua competência como musicista e compositora, conseguiu derrubar esta barreira. Teve mais de uma centena de suas composições publicadas ainda em vida, devido ao comércio já mencionado acima.

Já, do ponto de vista do intérprete, durante muito tempo, foi difícil para o cantor e estudante de canto lírico o acesso a partituras de canções brasileiras. Com o aumento da pesquisa na área da Canção de Câmara Brasileira, isso melhorou consideravelmente, gerando a publicação de diversos álbuns de canções nos últimos anos. Além disso, com o advento da partitura digital, temos hoje facilidade de acesso a diversas obras, sem precisar da publicação física, em papel. Este é exatamente o caso da maioria das canções

de Chiquinha Gonzaga. Estando sua obra já em domínio público, os pianistas e pesquisadores Wandrei Braga e Alexandre Dias criaram o Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, inserido no site chiquinhagonzaga.com. Eles e sua equipe se debruçaram sobre o acervo da compositora, que se encontra sob curadoria do Instituto Moreira Salles e editoraram em formato PDF mais de 300 partituras das suas obras. Dentre estas, há 120 canções. Este artigo baseou-se nas partituras de canções encontradas no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga para realizar a discussão a que se propõe.

Grande parte das composições de Chiquinha Gonzaga foi escrita para voz e piano. Ao lado de peças para piano solo, encontra-se um número expressivo de obras escritas com base num texto literário – poesia, ou libreto –, portanto, para serem interpretadas por um(a) cantor(a). Desde canções simples, até árias de suas operetas e revistas, são dezenas de canções que precisam ser conhecidas, e para isso precisam ser cantadas. Graças ao Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, cantores e estudantes de canto de hoje têm fácil acesso às suas partituras. Porém, proporcionalmente ao número de canções que Chiquinha Gonzaga compôs, poucas têm sido cantadas ou gravadas. Se a principal fonte de suas obras para canto e piano são as partituras, quem poderá trazer à vida estas canções, se não aqueles cantores que leem partituras e trabalham com elas? Por seu envolvimento com a música popular de sua época, pode-se ter a ideia de que suas canções sejam direcionadas apenas para o canto popular. No entanto, os cantores líricos, que estudam música academicamente e são mais acostumados a lidar com partituras, provavelmente são os mais indicados para fazer o download destas canções, estudá-las, e cantá-las em recitais e concertos, ou gravá-las.

A fim de embasar o que se discute aqui, apresenta-se pequena definição do que é a canção de câmara. Picchi (2019) a define como “tipo de composição musical que envolve uma voz, um texto apostado a uma linha musical e um piano, resultando num todo inalienável”. E ainda: “texto e música e piano, como um universo que dá conta da leitura significativa que o compositor faz de uma obra poética e a realiza em obra musical.” (p. 11-13)

Não sendo o objetivo deste texto definir de forma profunda a canção de câmara, cita-se apenas esta como base. Todos os elementos citados na definição acima estão presentes na maioria das partituras de canções de Chiquinha Gonzaga: a linha da voz, um texto (poesia) e a parte do piano como suporte. Pode-se, então, considerar que sejam canções de câmara.

Há ainda, um detalhe que pode nos nortear na seleção das canções que seriam de câmara: na canção de câmara o piano dialoga com o canto. Os dois juntos, voz e piano, colaboram na interpretação da obra, cada um com sua parte específica. Então, podemos excluir, a princípio, as canções nas quais o piano dobra a parte do canto, repetindo a melodia junto com a harmonia. Algumas partituras de canções encontradas no Acervo digital Chiquinha Gonzaga apresentam esta característica. Este, então, seria um tipo de canção que não corresponde à classificação que buscamos aqui. Logo, nem todas as canções de Chiquinha Gonzaga se encaixam no perfil de canção de câmara. Contudo, na maioria das partituras de suas canções, pode-se perceber que o piano tem outra linha, paralela à da voz, o que aponta para o caráter de canção de câmara.

A canção de câmara não precisa ser exclusivamente para voz e piano. Pode haver outros instrumentos atuando junto à voz, como um violão, ou um quarteto de cordas. Na obra de Chiquinha Gonzaga, que era uma pianista de mão cheia, a definição de Picchi (2019) encontra consonância, pois a grande maioria das canções que ela escreveu são

para canto e piano. No entanto, ela chegou a escrever algumas canções para voz, piano e outros instrumentos, como violino e harpa, que fazem parte ambiente da música de concerto. Este é outro fator que indica a ligação da obra de Chiquinha com a música erudita.

A seguir, apresenta-se discussão sobre o caráter popular ou erudito na obra e canções de Chiquinha Gonzaga.

2. Chiquinha Gonzaga, compositora erudita ou popular?

Um aspecto a se considerar na obra de Chiquinha Gonzaga é a visão do que é erudito e o que é popular. Conceitos que se desenvolveram e mudaram, desde a época em que Chiquinha Gonzaga viveu, até nossos dias. O ideal seria não trabalhar com esta distinção, que cria uma separação preconceituosa. Há várias manifestações na música brasileira em geral que transcendem esta dicotomia. Porém, o fato é que ela existe e ainda influencia bastante tanto o público em geral, como os músicos em suas escolhas.

Vejamos, então, o caso da nossa compositora.

Francisca Gonzaga é uma compositora que transita no meio destas duas grandes tendências da música: popular e erudita. Ela estudou música formalmente, com o Maestro Lobo, que segundo o musicólogo Ary Vasconcelos, apud Diniz (2009, p.50), seria Elias Alvarez Lobo (1834-1901), maestro e compositor de música erudita. Depois, aperfeiçoou-se na técnica pianística com Arthur Napoleão (1843-1925), renomado pianista e editor de música português, estabelecido no Rio de Janeiro. Ela escrevia muito bem as suas próprias composições, o que comprova o domínio da estruturação da linguagem musical, adquirido no estudo formal da música. Se olharmos para este perfil de compositora com a ótica de hoje, veremos uma compositora de música erudita. Atualmente, o compositor popular, dificilmente escreve sua música em partituras. Geralmente, compõe por inspiração, anota a letra, no máximo cifra os acordes da harmonia e registra uma gravação. Na época de Chiquinha Gonzaga, não havia acesso a aparelhos de gravação e a partitura era a única maneira de registrar uma canção.

Tanto na literatura biográfica como na acadêmica, Chiquinha Gonzaga está sempre relacionada com a música popular. Lira (1978), na primeira biografia de Chiquinha Gonzaga, e durante muitos anos a única, já mostra isso no título do livro: “Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira”.

Mario de Andrade (2013) liga-a diretamente à música popular urbana, quando diz: “Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga.” (p.162)

Rocha (1986) diz que ela “foi nossa primeira compositora popular” (p.64). E sua principal biógrafa, Edinha Diniz (2009), confirma sua ligação à música popular, ou música de dança: “Chiquinha Gonzaga, ao contrário, explode na vida pública como pianista e compositora de música de dança” (p.75). Depois, a autora detalha o envolvimento profissional de Chiquinha com a música do Choro, como “planeira” do primeiro grupo de choro, liderado por seu amigo flautista Antonio Callado (1848-1880), o Choro do Callado.

O pianista de choro desse período passou à história como “planeiro” ... O importante era o balanço exigido. Chiquinha Gonzaga sentia a intenção de Callado e seguia-o. Foi o primeiro profissional de piano ligado ao choro: primeira planeira e primeira chorona. Tocava em bailes recebendo dez mil-réis por noite. (Diniz, 2009, p. 110)

Ainda, Marcelo Verzoni (2011), dissociando as trajetórias de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (1863-1934), confirma que o segundo tentava se manter no ambiente mais erudito e acadêmico, afastando-se da influência popular do maxixe. Ao passo que na compositora Chiquinha...

Verificamos uma ausência total de preconceito. Enquanto Nazareth se incomodava profundamente se alguém se referisse aos seus tangos como maxixes, Chiquinha transitava com toda liberdade pelos mais diversos gêneros populares da época, sem quaisquer restrições. Especialmente depois de 1885, época em que começa cada vez mais a escrever música para teatro, considera absolutamente compreensível a preferência do público pelo maxixe, que costumava ser inserido no final da apresentação. Para termos uma ideia da diversidade de gêneros que Chiquinha utilizava ao musicar alguma peça para teatro, tomemos como exemplo “Não venhas!”, peça de costumes cariocas, com texto de Batista Coelho, montada em 1904. Para essa produção, compôs nada menos do que 27 números, que aparecem na partitura original com as mais diversas denominações: dueto recitativo, lundu, dobrado carnavalesco, modinha, chula, hino, maxixe, fado português, giga espanhola, samba e outras. O instrumental utilizado também é interessante. Todo o percurso da compositora demonstra identificação com determinado tipo de música, sem que isso, no entanto, implique em qualquer compromisso com formações previamente definidas. (Verzoni, 2011, p.165)

A música que Chiquinha Gonzaga compunha e escrevia em sua época era considerada popular, por ser ligada à dança e tocada em cafés, bailes e não nos grandes teatros. O que se considerava erudito, naquele período, era a música europeia, ou que seguisse os seus padrões. Não havia ainda estabelecida uma expressão de música erudita caracteristicamente brasileira. Esta expressão começou a se esboçar em compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Glauco Velasquez (1884-1914) e Francisco Braga (1868-1945). Na verdade, na virada do século XIX para o século XX, a música considerada popular se confunde com as manifestações de música brasileira, que se estabelecia neste momento. No caso da canção brasileira ligada à música de concerto, é exatamente nesta época que Alberto Nepomuceno estava inaugurando o que viria a se chamar a Canção de Câmara Brasileira. Ainda bastante influenciada pela canção europeia, somente algumas décadas depois é que a nossa canção de câmara vai assumir ritmos e características brasileiras, que até então, se ligavam apenas à música popular. Os ritmos brasileiros, oriundos da cultura afrodescendente, como lundu, batuque, e o tão falado maxixe, eram rejeitados pela sociedade mais culta. Até para publicar música e vendê-la para a alta sociedade, o nome maxixe não poderia ser usado.

O próprio nome maxixe, devido à sua origem popular de última categoria, estava, ..., de tal maneira ligado à noção de coisas reles e imoral, que a sua indicação ostensiva implicava necessariamente no desagrado e no veto dos compradores de partituras para piano, que eram gente de classe média para cima. (Tinhorão, 2013, p. 86)

Músicos e editores mudavam a classificação para evitar a rejeição. Por isso, várias partituras de maxixe, inclusive de Francisca Gonzaga, constam como “tango brasileiro” ou “fado brasileiro”, como forma de camuflar o ritmo considerado obscuro.

Pelos relatos sobre a vida de Chiquinha Gonzaga, percebe-se que seu envolvimento com a música de salão não foi apenas uma opção estética ou de estilo, mas sim uma escolha de profissão e sustento. Como foi banida sua família, por ter se divorciado, ela precisava trabalhar. Tocar em cafés dançantes e compor música ligeira era o que lhe garantia o sustento, além das aulas de piano que dava (Diniz, 2011, p.107).

Sabe-se também que Chiquinha Gonzaga era apreciadora de ópera e admirava muito o trabalho de Carlos Gomes, seu contemporâneo. Na última vinda do compositor ao Brasil, ela promoveu um concerto em sua homenagem, no qual ela própria tocou e regeu peças de sua autoria: a valsa “Carlos Gomes”, a ele dedicada e adaptada por ela mesma para orquestra e a canção “Invocação”, para canto e orquestra, entre outras (Diniz, 2011, p. 161). O fato de escrever para orquestra também nos mostra o domínio de uma habilidade atribuída a músicos eruditos: a orquestração.

Em 1925, ela foi homenageada pela Sociedade Brasileira de autores teatrais (SBAT), criada por ela mesma. Nesta ocasião, recebeu uma pequena carta pessoal do Maestro Francisco Braga, que a elogia como compositora (Diniz, 2009, p. 252). Outro fato que demonstra que ela mantinha relações com compositores eruditos.

É inegável o importante papel de Chiquinha Gonzaga no estabelecimento de uma música tipicamente brasileira. Ela, junto a outros compositores de sua época, como Antonio Callado, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros (1866-1907), transformaram a polca, a mazurca e outros ritmos de dança europeus em ritmos brasileiros, mudando, principalmente o modo de tocar, acrescentando uma nova “levada”, ou caída como se dizia na época, mais “chorada”, alterando um pouco o ritmo.

Tinhorão (2013) explica: “o aparecimento do choro, não ainda como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, tendo origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas” (p. 119).

Assim, a música popular brasileira estabeleceu-se antes e já se mostrava nas danças, na música dos bailes e burletas do teatro. Ao passo que a música de concerto caracteristicamente brasileira demorou um pouco mais para se estabelecer. A Semana de Arte Moderna, em 1922 será o momento de oficializar a ideia do nacionalismo na música, junto com o modernismo. Mario de Andrade (1893-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), entre outros, passaram a usar na música chamada erudita os elementos da cultura popular brasileira, como ritmos folclóricos, influenciados pela cultura africana. Sendo assim, a música que foi feita antes disso, a de Chiquinha Gonzaga por exemplo, ficou à margem do movimento. Apesar de estar viva e relativamente atuante na época, ela não fazia parte da intelectualidade que conduziu o movimento modernista. A música de Chiquinha Gonzaga ficou numa espécie de limbo entre o popular e o erudito. Popular por causa do envolvimento da compositora com a música de dança e do choro. Porém, hoje, se relaciona mais com o erudito, por estar registrada em partituras. Suas canções não se encaixam facilmente no perfil do canto popular de hoje. São agudas, escritas para o tipo de voz artística de sua época, antes do rádio e dos microfones.

Aliás, este é outro argumento: a grande maioria das canções de Chiquinha Gonzaga foram compostas antes de haver amplificação mecânica da voz no Brasil. Não se usava microfone e por isso, o tipo de voz usada, principalmente nos teatros, era o que se chama de voz impostada, identificada até hoje com a técnica do canto lírico.

Pacheco (2020) escrevendo sobre canções brasileiras publicadas antes de 1922, comenta que cantores líricos são provavelmente os que usam a sonoridade mais próxima “do original” deste repertório:

O repertório em questão pode ser executado por cantores das mais variadas qualidades vocais, indo desde o cantor de ópera, até o cantor de música popular, passando pelo cantor de musical. No entanto, como temos a intenção privilegiar uma sonoridade o mais próxima possível do

original, vamos manter em mente o cantor lírico principalmente, por ser ele o que está mais familiarizado com a prática vocal sem amplificação elétrica. Além disso, justamente por se tratar originalmente de um repertório “acústico”, é muito provável que os cantores líricos sejam aqueles quem vão se aventurar a cantá-lo hoje em dia. (p.2)

A voz que Chiquinha Gonzaga ouvia internamente ao compor suas canções, era a voz do canto lírico, pois era esta voz que ela conhecia, como voz artística. À vista disso, podemos afirmar que Chiquinha Gonzaga escreveu para o canto lírico.

A obra de Chiquinha Gonzaga teve também uma fase de esquecimento com o advento do rádio e da música mecânica. Ela faleceu em 1935, época em que o rádio já começava a dominar a cena na difusão da música no Brasil. Mario de Andrade comenta de forma interessante este esquecimento, no artigo escrito em sua coluna do jornal O Estado de São Paulo, em 1940:

Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher, já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga. Este esquecimento, aliás, é mais ou menos justificável, porque nada existe de mais transitório, em música, que esta espécie de composição. Compor música de dança (sic), compor música para revistas de ano e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido o seu rápido destino de provocar várias e metafóricas... calorias, é esquecido e substituído por outro. E como o artista só vive na função da obra que ele mesmo criou, o compositor de dança, de canções de rádio, de revista de ano, também é usado, gastado, e em seguida esquecido e substituído por outro. (Andrade, 2013, p.155)

Talvez, como consequência deste esquecimento, a literatura da música de concerto, raramente cita a obra de Chiquinha Gonzaga. Em alguns livros, seu nome nem mesmo é mencionado. Exemplo disso é o livro de Vasco Mariz “A canção Brasileira de Câmara” (2002). Cita e analisa a obra de dezenas de compositores de canções, alguns com uma linha estética bastante semelhante à de Chiquinha Gonzaga. Ela, que compôs mais de uma centena de canções, várias delas com caráter de canção de câmara, não é mencionada.

A partir de agora, vamos olhar mais de perto para as canções de Chiquinha Gonzaga.

3. As canções

Para a pequena análise que aqui se propõe, foi feito um levantamento das canções de Francisca Gonzaga encontradas no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, onde há 120 canções para voz e piano digitalizadas. Entre estas, 63 são peças avulsas, muitas delas inéditas, que só recentemente, foram editadas pela equipe do site. Outras, em número de 57, são árias das suas diversas peças para teatro musicado: operetas, burletas, revistas, etc. Estas são as partituras digitais de canções a que se tem acesso pelo Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. No entanto, não é a totalidade, visto que, infelizmente, não há ainda um catálogo definitivo das obras de Chiquinha Gonzaga (Diniz, 2009, p. 268).

O “Inventário Parcial de Músicas”, elaborado por Edinha Diniz (2011), para a primeira edição de seu livro, é o que há de mais próximo a um catálogo de obras da compositora. O referido inventário informa o número de 135 composições para canto e piano, dentre as duzentos e oitenta e três (283) obras listadas. Percebe-se, então, que quase metade das composições de Chiquinha Gonzaga são para canto e piano.

A título de classificação das canções de Chiquinha Gonzaga, vamos dividi-las aqui em

duas categorias: a ária de opereta e a canção avulsa. Sendo esta última o grupo para o qual este trabalho se volta com maior interesse. Não se pretende aqui rotular, ou fazer uma caracterização definitiva. Apenas, iniciar uma classificação que nos guie de alguma forma, para a discussão proposta. Muitas vezes, as árias das burletas e operetas também se prestam à interpretação como canção de câmara. É o que acontece com a famosa “Lua Branca”, sua canção mais conhecida e mais cantada. Entre mais de uma centena de canções da compositora, esta é a que se ouve mais interpretada em recitais e gravações. Porque será? Apresentam-se duas prováveis razões.

A primeira seria por que “Lua Branca”, no formato que conhecemos hoje, une, de forma realmente singular, os três elementos principais da canção de câmara – um texto poético, uma melodia vocal e o acompanhamento do piano. A outra razão seria porque durante décadas “Lua Branca” era uma das poucas partituras para canto de Chiquinha Gonzaga, disponível para aquisição.

O que poucos sabem a respeito de “Lua Branca” é que, originalmente, ela era uma pequena modinha da burleta de costumes “Forrobodó” (1912), com uma letra completamente diferente da que é conhecida hoje. “Não sei porque te amei, Sá Zeferina” faz parte de uma cena jocosa, entre os personagens “Bico doce” e “Zeferina”, na referida peça. Devido à prosódia diferente da poesia e para se adequar ao novo caráter, ritmo e melodia foram um pouco modificados e o arranjo do piano é de autoria de J. Otaviano (1892-1962). Na verdade, segundo comentário de Edinha Diniz na partitura de “Lua Branca” do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, esta versão seria um plágio, que foi reivindicado por Francisca Gonzaga. Abaixo, apresenta-se os primeiros compassos das duas versões:

The image shows a musical score for the song "Não sei porque te amei" from the burlesque "Forrobodó". The score is presented in two systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 14. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Fig. 1: Recorte de “Não sei porque te amei” de “Forrobodó”.

4 *p* §
Oh! Lu - a bran - ca de fil - go - res e de en - can - to Se é ver -

7
da - de que ao a - mor tu dás a - bri - go Vem | i - rar dos o - lhos meus o

Fig. 2: Recorte da canção “Lua branca”.

É um exemplo de uma ária de uma peça musical para teatro, que foi modificada, ganhou outra poesia, mas manteve o desenho melódico e harmonia compostas por Chiquinha Gonzaga e se tornou uma canção de câmara. Há outras árias das peças de teatro de Chiquinha Gonzaga, que, como essa, podem se tornar excelente repertório do canto de câmara brasileiro.

Durante a elaboração deste estudo, foi encontrada outro exemplo de ária de burlata com característica de música lírica, escrita para solo e coro. Trata-se da “Serenata” da burlata de costumes “A Sertaneja” (1915). Uma canção singela, já gravada por alguns solistas, que se adequa perfeitamente à interpretação estilística da canção de câmara, com o legato como elemento expressivo, aplicado ao fraseado musical. É uma canção em forma rondó (quatro estrofes e um refrão). Chamou-nos a atenção, particularmente, uma interpretação encontrada na plataforma Youtube, pela cantora lírica francesa Marie-Laure Garnier (n.1990), num excelente exemplo de interpretação lírica de uma canção de Chiquinha Gonzaga. A gravação faz parte do projeto francês “Boite à pepites” (Caixa de pedras preciosas), voltado para o resgate de obras de compositoras, que pode ser assistido na web: <https://youtu.be/mcUWEQOJ1P0>.

SERENATA
da burleta de costumes nacionais A SERTANEJA

Letra de Viriato Corrêa Francisca Gonzaga (1847-1935)

Moderato

Piano

Coro

Pra-tei-a a ser-ra. Tu-do pra-tei-a o lu-ar bran-co De mi-nha al-dei-a. Pra-tei-a a ser-ra, Tu-do pra-tei-a o lu-ar bran-co de mi-nha al-dei-a O lu-ar

a tempo

Fig. 3: Recorte de “Serenata”, da Burleta “A Sertaneja”.

Uma canção como esta poderia ser afastada dos intérpretes da canção de câmara, pelo preconceito de ter sido escrita por uma compositora de música popular. Francisca Gonzaga escreveu dezenas de peças direcionadas para o teatro, cada uma delas contém várias árias. Entre elas, com certeza, há outras como Lua Branca e Serenata, com contorno melódico característico, que podem ser interpretadas como canção de câmara.

O segundo grupo, que é o que mais interessa a esta discussão, são as canções avulsas escritas para voz e piano, com a linha do canto escrita em uma pauta separada da linha do piano. Estas canções não fazem parte de operetas ou burletas de costumes. Seriam peças já escritas como canção de câmara. A compositora teve várias canções suas publicadas em coleções tradicionais, como “Flores da noite” e “Canto Português – Coleção de Romances, Modinhas, Lundus, etc”, edições para canto e piano, direcionadas para saraus e eventos onde havia o canto. Apresenta-se abaixo exemplo de uma destas publicações, que podem ser encontradas no acervo de partituras de Chiquinha Gonzaga, no site do Instituto Moreira Salles.

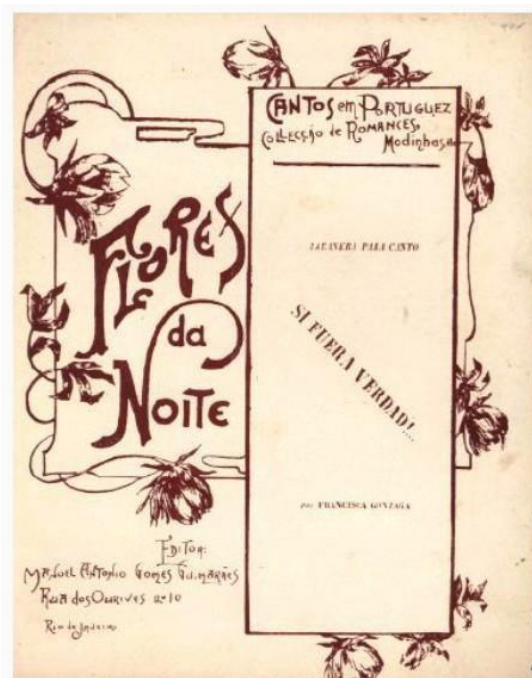


Fig. 4: Capa da publicação para canto e piano da canção “Se fuera verdad”.

A canção “Não sonhes” (1909), que se mostra abaixo, foi composta em outra época, em Portugal. Percebe-se ainda melhor aqui o caráter de música de câmara, pela presença da harpa, instrumento do universo da música de concerto. A canção foi estreada pela soprano portuguesa África Calimério, que era uma cantora lírica, muito apreciada em sua época, segundo comentário de Edinha Diniz na partitura.

NÃO SONHES
Romance

Letra de Luthgarda de Caires Francisca Gonzaga (1847-1935)

Moderato

 The image displays a musical score for the song "Não sonhes". It features three staves: Soprano, Harpa (Harp), and Piano. The Soprano part includes the lyrics: "Dor-mo e não so-nha, que o sonhar". The Harpa part has a melodic line with a fermata. The Piano part provides harmonic accompaniment. The tempo is marked "Moderato".

Fig. 5: Recorte da canção “Não sonhes”.

Como mencionado anteriormente, há um outro grupo de canções de Chiquinha Gonzaga, nas quais não há uma pauta separada para a parte do canto. A melodia a ser cantada está escrita na parte do piano, que dobra a melodia junto com a voz. Nestas partituras, a letra aparece escrita um pouco acima da pauta, como pode ser visto no exemplo abaixo. Muitas vezes, o ritmo da letra não combina com o ritmo da mão direita do piano. Este tipo de escrita pode ser encontrado também em várias publicações do início do século XX, em canções de compositores como Marcelo Tupinambá (1889-1953), Hekel Tavares (1896-1969), entre outros. Num primeiro olhar, este grupo de canções não se adequa ao perfil da canção de câmara, como apresentado na introdução deste artigo. Junto às marchinhas de carnaval e outras canções mais simples e pela evidente identificação com estilos da música popular, não seriam classificadas como Canção de Câmara Brasileira. Um exemplo deste tipo de partitura é a da canção “Baile”, da Burleta de costumes nacionais “Pudesse esta paixão” (1912), na figura abaixo:

BAILE
da burleta de costumes nacionais PUDESSE ESTA PAIXÃO

Letra de Álvaro Colás Francisca Gonzaga (1847-1935)

The musical score for "Baile" is presented in three systems. The first system shows the piano introduction, marked "1ª valsa Allegretto". The second system begins the vocal entry, marked "Lento", with the lyrics "Homens Se me qui ses - se dar O pra - zer de val -". The third system continues the vocal line with the lyrics "sar Senhoras De val - sar não des - gos - - - to Pois". The piano accompaniment is written in a style that often does not match the vocal rhythm, as noted in the text.

Fig. 6: Recorte da partitura de “Baile”.

Por último, apresenta-se aqui uma lista com algumas canções de Francisca Gonzaga, que, numa análise prévia, parecem se adequar ao perfil de Canção de Câmara Brasileira. Algumas são em outras línguas, assim como há também canções de câmara de Alberto Nepomuceno, por exemplo, em outras línguas. Esclarece-se que não foi feita uma análise exaustiva e completa das canções que constam no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Provavelmente, há outras canções que podem aumentar esta lista. Apresentam-se estas, como um início de classificação, que poderá ser, posteriormente, melhor desenvolvido. Eis, então, uma lista com 30 canções de câmara de Chiquinha Gonzaga, a ser completada futuramente.

Árias de opereta:²

1. Canção de Lauro (da peça “Rude Maria”).
2. Coplas de Pedrinho (da Peça de costumes cariocas “Não venhas!”).
3. Desalento, romance de Estela (do Drama-lírico “O perdão”).
4. Dueto de Mario e Beatriz (de “Romeu e Julieta”).
5. Fado português de Marcolino (da Peça de costumescariocas “Não venhas!”).
6. Lua Branca (Modinha “Não sei porque te amei...” da Burlata de costumes cariocas Forrobodó).
7. Não se impressione (da Burlata de costumes cariocas “Forrobodó”).
8. Romance da princesa (da peça fantástica “A bota dodiaabo”).
9. Romance de amor (da ópera cômica “Côra Santa”).
10. Serenata (da Burlata de costumes nacionais “A Sertaneja”).

Canções avulsas:

11. A mulatinha.
12. A noiva.
13. Agnus dei.
14. Ave María.
15. Balada.
16. Beijos.
17. Coro de virgens e anjos.
18. L'ange du seigneur.
19. Manhã de amor.
20. Não sonhes.
21. Mar.
22. Namoro.
23. Oh! mon étoile.
24. Poesia e amor.
25. Prece a nossa senhora das dores.
26. Prece à virgen.
27. Taci!
28. Teus olhares.
29. Trigueira.
30. Si fuera verdad.

4. Considerações finais

Vários compositores brasileiros, reconhecidos como compositores de música de concerto, usam em sua música estilo semelhante ao de Chiquinha Gonzaga. A proximidade e ou semelhança com o maxixe e, posteriormente, com o Choro são tranquilamente assumidas em Hekel Tavares, Marcelo Tupinambá e Waldemar Henrique (1905-1995), algumas décadas depois. Estes compositores escreviam sua própria música em partituras, tendo, portanto, uma formação erudita. Eram músicos formais e são considerados compositores eruditos. Por isso, suas canções são

² Todas estas partituras podem ser acessadas no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga.

classificadas como canções de câmara e são usadas como repertório de recitais pelos cantores líricos. Entretanto, Chiquinha Gonzaga, por seu envolvimento mais próximo com o maxixe e a música ligeira do início do século XX, tem sido sempre relacionada com o mundo da música popular. Alguns anos após sua morte, Mario de Andrade já reconhecia que a fase em que ela trabalhou lhe foi ingrata:

Vivendo no Segundo Império e nos primeiros da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, com suas habaneras, polcas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciais ainda lutam muito com os elementos de importação. E, ainda mais que Ernesto Nazaré, ela representa essa fase. A gente surpreende nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum outro compositor nacional. Parece que a sua fragilidade feminina captou com maior aceitação e também maior agudeza o sentido dos muitos caminhos em que se extraviava a nossa música de então. (Andrade, 2013. p. 156)

Não se reivindica aqui a totalidade da obra vocal de Chiquinha Gonzaga para o mundo da música de concerto. Apenas, apresentamos a necessidade de ligá-la também à música de concerto, e mais especificamente, à Canção de Câmara Brasileira. É necessário reconhecer suas canções (ou parte delas) como canções de câmara e a partir deste reconhecimento, trazê-las mais para perto dos cantores líricos, para que as conheçam, estudem e cantem. São mais de cem canções, das quais são conhecidas, se muito, uma dezena.

Recentemente, em 2021, o 23º Festival de Ópera do Amazonas fez um recital totalmente dedicado a canções e duetos de Chiquinha Gonzaga. Por estarmos ainda na pandemia, o recital feito no Teatro Amazona, foi um evento *online* e gravado. Faz parte de uma série de recitais com canções de vários compositores brasileiros, entre Carlos Gomes, Waldemar Henrique, Camargo Guarnieri. Participam cantores líricos, que, normalmente, participam das montagens do referido festival. Percebe-se total identificação da música de Chiquinha Gonzaga com o ambiente e sonoridade de um recital lírico. As melodias são ricas e em algumas se percebe influência da ópera italiana, que era muito apreciada no Rio de Janeiro, na época em que a compositora viveu.

O trabalho de digitalização das partituras pela equipe do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga é, sem dúvida uma grande contribuição para a preservação da memória de uma obra de grande relevância para a música brasileira. No entanto, a pesquisa sobre a obra de Chiquinha Gonzaga ainda carece de aprofundamento. É importante ampliar a visão (equivocada) de que suas canções sejam exclusivamente populares. Sim, existem as marchinhas, como a famosa “Abre alas”, mas também há outras canções tão melódicas e elaboradas quanto “Lua Branca”, que precisam ser conhecidas.

Canções foram feitas para ser cantadas. Algumas canções de Chiquinha Gonzaga, como de várias compositoras brasileiras, nunca saíram do papel. É necessário um movimento que traga vida a estas partituras e as faça soar.

Referências

Acervo Digital Chiquinha Gonzaga. Acessado em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/>.

Andrade, M. (2013). Música, doce música. Nova Fronteira. Acessada em: <https://doceru.com/doc/xnvc050>.

Braga, W. (Marcos Apolo Muniz). (2021). Recital de Canções Chiquinha Gonzaga. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=spJEcbT5-xg>.

Ídem. (s.r). Acervo digital Chiquinha Gonzaga. Acessado em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/>.

Castagna, P. (2003). *A música urbana de salão no século XIX. História da Música Brasileira Course Booklet*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP. Acessado em: https://scholar.google.com/scholar?hl=en&as_sdt=0%2C5&q=A+m%C3%BAAsica+urbana+de+sal%C3%A3o+no+s%C3%A9culo+XIX.+Hist%C3%B3ria+da+M%C3%BAAsica+Brasileira+Course+Booklet.+&btnG=.

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar EditorLtda.

Ídem (2011). Inventário parcial de músicas. Acessado em: https://www.chiquinhagonzaga.com/musica/Chiquinha_Gonzaga_musica.pdf.

La Boite à Pépites. (Alexis Lardilleux). (2021). Chiquinha Gonzaga, A Sertaneja - Marie-Laure Garnier, Héloïse Luzzati, Célia Oneto Bensaid #4. Acessado em: <https://youtu.be/mcUWEQOJ1P0>.

Lira, M. (1978). *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro, Brasil: FUNARTE.

Mariz, V. (2002). *Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro, Brasil: Francisco Alves.

Picchi, A. (2019). *Canção de Câmera Brasileira: teoria, análise e realização*. Rio de Janeiro, Brasil.

Rocha, E. M. (1986). *Nós, as mulheres (notícia sobre as compositoras brasileiras)*. Rio de Janeiro, Brasil: Rabaço Editora.

Tinhorão, J. R. (2013). *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo, Brasil: Art Editora.

Verzoni, M. (2011). Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música*, PPG Música. Escola de Música da UFRJ. Acessado em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/download/29330/16475>.

Vieira, A. J. (2020). A Questão da interpretação dramática na canção brasileira urbana. *Anais do XXX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Acessado em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/34/22>.