

Comparative Cultural Studies.

European and Latin American Perspectives



17
2023



UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA

Comparative Cultural Studies

European and Latin American Perspectives

O abre alas! Chiquinha Gonzaga, a primeira diretora popular do Brasil (segunda parte)

**O abre alas! Chiquinha Gonzaga, Brazil's first popular female
director (second part)**

**¡O abre alas! Chiquinha Gonzaga, primera directora popular de
Brasil (segunda parte)**

Edited by: Maria Teresa Madeira & Wandrei Braga

17 – 2023

Universidad Pablo de Olavide



All the texts that make up this monographic issue of the journal *Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives* have been peer-reviewed in a double-blind system.

ISSN 2531-9884

© 2023 The Author(s). Open Access. This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



ÍNDICE

ARTICLES

- MARISTELA ROCHA, *A distinção e a interseção de legados: nexos e diferenças estruturais entre Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga* 5-24
- FELIPE REZNIK & MARIA TERESA MADEIRA, *Panela de Mão, o Handpan brasileiro: uma perspectiva artística a partir de duas marchas compostas por Chiquinha Gonzaga e adaptadas para o Duo Piano & Panela* 25-49
- JÉSSICA DE ALMEIDA ROCHA FRANCO & JONATHAN DE AQUINO FRANCO ROCHA, *Aspectos idiossincráticos da transcrição braille para teclados abordados a partir da peça “Gaúcho, O Corta-Jaca de cá e lá”, de Chiquinha Gonzaga* 51-67
- CAROL A. HESS, *Heitor Villa-Lobos's Magdalena: classical music, the Broadway stage and the challenges of reimagining* 69-85
- ANDRÉA HUGUENIN BOTELHO, *Francisca Gonzaga - Maestra ou Maestrina? Inferências de uma profissão oitocentista* 87-98

SHORT NOTES

- INAURY PORTUONDO CÁRDENAS, *La música popular: narrativa etno-descolonizadora* 99-101
- GIOVANNA CAMPANI, CLAUDIA HERZFELD & DEIZE IZABEL M. DA SILVA, *Umbanda no Rio de Janeiro* 103-118

BOOK REVIEWS

- ENCARNACIÓN PEDRERO GARCÍA, *Prácticas de innovación y reflexiones docentes universitarias. Propuestas para la transformación social, Macarena Esteban-Ibáñez, Rocío Cárdenas-Rodríguez y Monserrat Vargas-Vergara (coord.). Tirant Humanidades, 2023* 119-122

INDEX

ARTICLES

- MARISTELA ROCHA, *The distinction and intersection of legacies: structural links and differences between Benjamin de Oliveira and Chiquinha Gonzaga* 5-24
- FELIPE REZNIK & MARIA TERESA MADEIRA, *Panela de Mão, the Brazilian Handpan: an artistic perspective based on two marches composed by Chiquinha Gonzaga and adapted for the Duo Piano & Panela* 25-49
- JÉSSICA DE ALMEIDA ROCHA FRANCO & JONATHAN DE AQUINO FRANCO ROCHA, *Idiosyncratic aspects of braille transcription for keyboards based on the play "Gaúcho, O Corta-Jaca de cá e lá" by Chiquinha Gonzaga* 51-67
- CAROL A. HESS, *Heitor Villa-Lobos's Magdalena: classical music, the Broadway stage and the challenges of reimagining* 69-85
- ANDRÉA HUGUENIN BOTELHO, *Francisca Gonzaga - Maestra or Maestrina? Inferences from a 19th century profession* 87-98

SHORT NOTES

- INAURY PORTUONDO CÁRDENAS, *Popular music: ethno-decolonising narrative* 99-101
- GIOVANNA CAMPANI, CLAUDIA HERZFELD & DEIZE IZABEL M. DA SILVA, *Umbanda in Rio de Janeiro* 103-118

BOOK REVIEWS

- ENCARNACIÓN PEDRERO GARCÍA, *Innovation practices and university teaching reflections. Proposals for social transformation, Macarena Esteban-Ibáñez, Rocío Cárdenas-Rodríguez y Monserrat Vargas-Vergara (coord.). Tirant Humanidades, 2023* 119-122

Article

A distinção e a interseção de legados: nexos e diferenças estruturais entre Benjamin de Oliveira e Chiquinha Gonzaga**The distinction and intersection of legacies: structural links and differences between Benjamin de Oliveira and Chiquinha Gonzaga**MARISTELA ROCHA¹

Abstract. The last decades of the Nineteenth Century are relevant for the history of the Brazilian music, considering that in this period the European influences began to have an impact on the emerging urban culture, a process that would be consolidated throughout the Twentieth Century. Various artists with multiple abilities were in vogue at that time such as the composer, singer, instrumentalist, actor, director, and clown from Minas Gerais state, Benjamin de Oliveira (1870-1954) whose contribution to the process of insertion of the circus-theater in the frame of the Brazilian culture is a fact of great magnitude that worthies being revived, especially after its 150th anniversary. Another personality this article focus on is the pianist, composer and conductor Chiquinha Gonzaga (1847-1935), a pioneer in many segments of the Brazilian culture. She was an outstanding female figure whose contribution has not yet been recognized accordingly by most of the Brazilian people. The approach on the work of these two artists will be made taking into account some bibliographical data, documents from research, structural issues, distinctions and intersections involving the productions of these two great artists who lived in the first days of post-colonial Brazil, a time when the European influence was still very strong among us. Finally, we shall use some advertisements and newspapers excerpt, scanned throughout the text, in order to endorse our conjectures.

Keywords. Benjamin de Oliveira, Chiquinha Gonzaga, circus-theatre, musical theatre, Brazilian music.

Resumo. As últimas décadas do século XIX são de notória relevância para a história da música brasileira, já que nesse período as influências europeias começaram a ser impactadas pela emergente cultura urbana, que se consolidou ao longo do século XX. Vários artistas com habilidades múltiplas se destacaram naquele tempo, como o compositor, cantor, instrumentista, ator, diretor e palhaço mineiro Benjamim de Oliveira (1870-1954), cuja contribuição para o processo de inserção do circo-teatro na produção circense no Brasil demanda ser lembrada, sobretudo após os seus 150 anos de nascimento. Outra personalidade a ser contemplada neste artigo é a pianista, compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pioneira em vários aspectos na cultura nacional: figura feminina insigne, cuja contribuição também ainda não teve o reconhecimento por parte da memória coletiva do

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora e mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (tese e dissertação sobre a pianista, compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga).

povo brasileiro. Através de pesquisa bibliográfica e documental serão analisadas questões estruturais, distinções e interseções que circundaram a produção dos dois artistas, imersos em um Brasil dominado pelo colonialismo em todos os âmbitos. Utilizaremos vários anúncios e excertos de jornais digitalizados ao longo do texto para referendar nossas informações.

Palavras-chave. Benjamim de Oliveira, Chiquinha Gonzaga, circo-teatro, teatro musicado, música brasileira.

1. Introdução

*Eu sou crioulo faceiro
Eu sou brejeiro, na multidão
Cada conquista é um tesouro
No choro do violão...*

*Eduardo das NEVES²

*Mulher do meu amor!
Quando aos meus beijo
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!*

*Antônio de CASTRO ALVES

O eurocentrismo e o colonialismo são como cebolas de múltiplas camadas. Em diferentes momentos históricos do pensamento social crítico latino-americano levantaram-se algumas destas camadas. Posteriormente, sempre foi possível reconhecer aspectos e dimensões (novas camadas de ocultamento) que não tinham sido identificadas pelas críticas anteriores.

*PORTO GONÇALVES In: LANDER, 2005.

O decolonialismo³ é um dos temas mais em voga nas últimas décadas, em várias áreas do conhecimento como a música, a sociologia, a comunicação, dentre outras. Neste trabalho, ao tratarmos do palhaço, acrobata, ginasta, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais mineiro Benjamim⁴ de Oliveira (1870-1954), e da compositora, pianista e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), apontaremos elementos que os associam a fatores preponderantes do colonialismo vigente no tempo-espaço da trajetória de vida de ambos, e o quanto isso foi impactante no âmbito artístico.

A perspectiva de que essa proposição decolonial tem possibilitado a “reconstrução

² Lundu de Eduardo das Neves (1874-1919), que também atuava como palhaço, dedicado "ao simpático clown Benjamim de Oliveira" (Tinhorão, 2013).

³ Utilizamos aqui o conceito de colonialidade sob a ótica de Queiroz, ou seja, como a hegemonia de conhecimentos, valores e *habitus* de determinadas culturas que, impostos a outras, exercem um profícuo poder de dominação (conforme ocorreu no Brasil com reflexos e desdobramentos consistentes até a atualidade). "... constitutiva da força da modernidade no mundo atual, a colonialidade representa a ascensão da Europa sobre o mundo desde o século XVI e a imposição de sua história e das suas formas de conceber a sociedade como uma referência universal" (Queiroz citado em Proa, 2020, p. 157).

⁴ Encontramos divergência entre alguns autores quanto à grafia Benjamin ou Benjamim [grifos nossos]. Optamos por Benjamim, de acordo com Silva (2007).

de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna” (Amaral, 2017) instigou-nos a refletir sobre Benjamim e Chiquinha, já que ambos empreenderam rupturas com o *modus vivendi* colonialista, e não possuem ainda o merecido reconhecimento por parte da memória coletiva brasileira.

Ademais, no período entre os séculos XIX e XX se sobressaíam “artistas múltiplos”, como a atriz, cantora, compositora, instrumentista e “*divette carioca*” Cinira Polonio (1857-1938), e a caricaturista, cantora e atriz Nair de Tefé (1886-1931); personalidades femininas que se destacaram, dentre muitas outras, em um Brasil dominado pelas influências europeias e por uma sociedade rigidamente estratificada, colonialista, escravocrata, centrada na economia rural e na estrutura latifundiária.

Trabalhos nossos anteriores contemplam, sobretudo, Chiquinha Gonzaga e o seu legado para a cultura brasileira nos mais variados aspectos. Trata-se de uma personalidade que, além do vasto legado de peças para piano, foi vanguardista em aspectos vultosos para a história do Brasil: primeira maestrina e pioneira no teatro musicado, com “A Corte na Roça”, em 1885; precursora na música para carnaval de rua, “Ó abre alas”, no ano de 1899 (marcha-rancho, inicialmente utilizada na peça “Não Venhas!”), na luta pelos direitos da mulher e da participação cidadã, integrando movimentos como a Revolta do Vintém, as campanhas abolicionista e republicana; primeira mulher, reconhecidamente, a se apresentar como profissional da música no exterior (1906); e, ainda, pioneira na luta pelos direitos de autor, ajudando a fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, em 1917.

Não havíamos, entretanto, realizado uma interlocução com uma personalidade masculina, neste caso Benjamim de Oliveira, cuja inserção em várias competências artísticas nos instiga a investigá-lo, apontando o seu contributo para a história do circo no Brasil. Podemos ressaltar que, assim como a maestrina Chiquinha Gonzaga foi responsável pela fixação do maxixe como gênero na música brasileira (Efegê, 1974) (Rocha, 2014) (Rocha, 2019), mas não especificamente pela criação, Benjamim foi um dos principais responsáveis pela consolidação de uma tendência que associava palco e picadeiro: a modalidade circo-teatro.

O múltiplo Benjamim de Oliveira, conhecido como Beijo, atuou como autor de libretos e músicas em 19 peças que incluem: farsas fantásticas e dramáticas, peças de costumes, revistas, operetas, burletas e até um melodrama policial (Silva, 2007). Já Francisca Gonzaga compôs para o teatro musicado cerca de 60 peças, parcial ou integralmente, no período de 1880 a 1935, trabalhando com vários parceiros libretistas, como Palhares Ribeiro, Raul Pederneiras, Luiz Peixoto, Carlos Bettencourt, Valentim Magalhães e Viriato Corrêa.

Tais assertivas encaminham este trabalho para os aspectos tanto singulares quanto comuns da trajetória de vida de Beijo e Chiquinha, abordando as relações estruturais que os tornam desconhecidos do grande público, apesar do patrimônio cultural que ambos nos legaram - seja através do espetáculo circense ou do teatro musicado - levando-se em consideração aspectos sociais, econômicos e culturais balizados pelo universalismo eurocêntrico excludente que sempre vigorou no Brasil.

2. Nexos e diferenças estruturais

Considerado popularmente o primeiro palhaço negro do Brasil, Benjamim nasceu na Vila do Patafufo, atual Cidade de Pará de Minas, situada a 90 quilômetros da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Filho de afrodescendentes (senhor Malaquias, um capataz, e dona Leandra, uma “escrava de estimação”) era alforriado como os irmãos. Aos doze anos, Beijo, como era conhecido, já trabalhava vendendo bolos e broas de milho nas portas dos circos que passavam pela vila e, também, como carreiro, candeeiro, guarda-freio e condutor de “madrinha de tropa”⁵. O sobrenome Chaves foi, mais tarde, substituído por Oliveira pelo próprio Benjamim.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Chiquinha, também tinha ascendência negra, pois era neta de ex-escrava e filha bastarda de dona Rosa; entretanto, os destinos de mãe e filha ficaram resguardados através da legitimação do concubinato de Rosa com José Basileu Neves Gonzaga, homem culto, militar e de cor branca, e do batismo da menina na Igreja de Santana, seguindo os costumes tradicionais do Império. A terceira filha do casal estava, à vista disso, adotada legitimamente pela sociedade escravista, conforme também ocorreu com os seus irmãos.

Além disso, Francisca tinha como distinção entre as meninas de sua classe social o padrinho de batismo, Marquês de Caxias. Essa inserção de Chiquinha no habitus da “corte” apontava um contraponto com a realidade de outros artistas, como Benjamim de Oliveira, levando-se em consideração que no Brasil, e na própria América, a ideia de raça era uma forma de outorgar legitimidade às relações de hierarquia e hegemonia impostas pelo colonialismo.

Ademais, a dominação masculina usufrui de legitimação no campo e, originalmente constituídas, as diferenças biológicas entre homens e mulheres são incorporadas através do habitus. Dessa forma, os esquemas de representação dominantes acabam por reproduzir, ciclicamente, a influência sobre os dominados, como em uma retroalimentação. Portanto, muitas vezes, as próprias mulheres cuidavam de alimentar esse ciclo (Bourdieu, 1996). Na contramão da história, muitas outras procuraram romper esse transcurso, como fez Francisca Gonzaga.

No caso, por exemplo, do engajamento em prol de causas políticas e sociais, inconformada com o processo histórico em curso, Chiquinha procurava cumprir o seu papel em prol da campanha abolicionista, tanto no ato discursivo quanto na ajuda direta ao alforriado. A compositora vendia partituras, ajudando a conseguir fundos para a Confederação Abolicionista⁶ e conseguiu, com o dinheiro da venda de suas músicas, comprar a alforria do escravo músico José Flauta.

Tais atitudes poderiam ser esperadas dela naquele momento, como mulher-artista, pois, através da produção cultural, ela agia, mais uma vez, como uma agente, desestruturando a hierarquia simbólica e subvertendo a ordem histórica e política naquele contexto; entretanto, não se tratava, novamente, de um posicionamento, bem como uma ação isolados. Os abolicionistas associavam-se aos artistas, proclamavam

⁵ A madrinha da tropa era uma mula ou égua líder que comandava o comboio. Normalmente era ornamentada com guizos e fitas para chamar atenção e anunciar a chegada da tropa.

⁶ A Confederação Abolicionista, fundada em 1883 na redação da Gazeta da Tarde, então sob o comando do jornalista, poeta e romancista José do Patrocínio (1853-1905), amigo de Chiquinha, congregou, inicialmente, representantes de quatorze sociedades libertadoras, além de uma formada por pessoas libertas.

seus discursos, estabeleciam parcerias com o intuito de atingir a opinião pública, e criavam associações e polos abolicionistas. Havia, ainda, a influência de uma rede abolicionista transnacional⁷ (Alonso, 2015).

Nesse sentido, a história da escravidão africana na América está diretamente ligada ao crescimento econômico do Brasil; no entanto, “com a escravidão não há governo livre, nem democracia verdadeira; há somente governo de casta e regime de monopólio. As senzalas não podem ter representantes, e a população avassaladora e empobrecida não ousa tê-los” (Nabuco, 2000). Em um subsequente panorama ainda dantesco, após a abolição, os negros libertos foram buscar moradia em regiões normalmente afastadas dos centros urbanos, sem a infraestrutura necessária e condições de inserção efetiva no sistema de trabalho livre.

Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumisse encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. (Fernandes, 2008, p.14)

Levando-se em consideração todo o imaginário que também envolve a questão da escravatura no Brasil, há, contudo, uma outra perspectiva: e nesse sentido podemos citar Minas Gerais⁸, já que uma boa parcela da população negra tinha posses, era proprietária de terra e de escravos (Paiva citado em Sansi, 2013), além do papel preponderante no processo que culminou com a Proclamação da República. Sem embargo, não há como negar que, de certa forma, essa estrutura social controversa influenciou a trajetória dos afro-brasileiros, sobretudo a de Benjamim de Oliveira, levando-se em consideração que os mesmos ficaram alijados da ordem social competitiva em formação. A herança rural, preponderante na formação da sociedade brasileira, desencadeava uma incongruência entre o trabalho escravo e o capitalismo moderno⁹.

Embora de origem cultural e econômica distintas, Beijo e Chiquinha assumiram conformações variadas no âmbito social, demarcando e intercalando condições assimétricas. Trata-se de um ponto de interseção o fato de que os dois artistas abandonaram seus familiares, além do próprio percurso sinuoso da trajetória de ambos, que ora evidenciava posições afinadas com os cânones em voga na sociedade, ora os circunscrevia na condição de outsiders (Becker, 2009). Para se entender o processo de construção que vincula e faz distinguir Beijo e Chiquinha, demanda-se compreender as

⁷ Os interessados no aprofundamento sobre a densa estrutura da rede de ativistas, bem como de associações que contribuíram para o movimento abolicionista no Brasil, encontrarão informações relevantes e consistentes na obra de Angela Alonso (2015).

⁸ Cabe salientar que a ideologia republicana se expandia além do periodismo da capital, já que os pequenos “centros” locais, ou “clubes”, que haviam começado a constituir-se desde o Manifesto de 1870, com o intuito primordial de divulgar o ideário republicano, também tiveram função relevante nessa empreitada. Os maiores centros republicanos se localizavam em Minas Gerais (56 clubes) e em São Paulo (48 clubes), representando quase metade das províncias que compunham o Império (Viana, 2004). É preciso, contudo, ressaltar que havia diferenças ideológicas entre os grupos do Rio de Janeiro, e os de São Paulo e de Minas Gerais. Sob essa ótica, indicamos a obra de José Murilo de Carvalho (2003), discriminada nas referências bibliográficas deste trabalho.

⁹ Para maior aprofundamento, sugerimos a leitura da obra de Sérgio Buarque de Holanda (1995), um clássico da sociologia brasileira que explica a singularidade da formação social do país, demonstrando as particularidades de aspectos historiográficos centrais da cultura brasileira.

condições singulares de tempo-espaço¹⁰ em que se estabeleceram e desenvolveram suas trajetórias de vida, considerando, pois, que eles não atuaram isoladamente ou de modo fragmentado como duas personas em condição de excepcionalidade, mas que suas ações foram estruturadas a partir de toda uma conjuntura que acontecia no Brasil daquela época.

Os dois artistas inseriam-se em um cenário artístico amplo e complexo, e que os impelia a pensar e agir segundo um contexto estrutural balizado pela cultura europeia. Consideramos, pois, oportuno traçar este quadro comparativo que tem como ponto de partida uma mulher mestiça e um homem de raça negra, mas com diferenças que extrapolam a questão de gênero e de raça, como classes sociais, condições financeiras e culturais, bem como redes de sociabilidades notoriamente distintas.

A distinção e a interseção de legados: nexos e diferenças estruturais entre Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga	
Benjamim de Oliveira (1870-1954)	Chiquinha Gonzaga (1847-1935)
<ol style="list-style-type: none"> 1. Palhaço, acrobata, ginasta, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais; 2. Afrodescendente; 3. Destituído de capitais; 4. Trajetória conturbada, com alternâncias; 5. Rupturas familiares e sociais; 6. Produções para o teatro musicado; 7. Um dos pioneiros na modalidade circo-teatro; 8. Utilizou a arte como objeto de ruptura quanto às lógicas da opressão; 9. Memória coletiva a ser consolidada. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pianista, compositora e maestrina; 2. Afrodescendente; 3. Capitais financeiro, social e cultural (questão racial foi menos impactante); 4. Trajetórias <i>outsiders</i> e estabelecidas; 5. Rupturas familiares e sociais; 6. Composições para o teatro musicado; 7. Pioneira em vários aspectos, ajudou a fixar o maxixe enquanto gênero; 8. Inseriu-se como compositora e ativista social, rompendo com os paradigmas do seu tempo; 9. Memória coletiva a ser consolidada.

Fig. 1: Fonte: a autora.

Tais assertivas demandam explicação, já que a maestrina precisou transpor obstáculos de gênero e não prioritariamente de raça¹¹, pois atendia aos requisitos econômicos e culturais da sociedade daquele microcosmos (financeiros enquanto inserida no ambiente familiar, antes da profissionalização como musicista). Após o término do casamento com Jacinto Ribeiro do Amaral, e do relacionamento com o segundo companheiro, João Batista, Chiquinha Gonzaga enfrentou muitas dificuldades; e teve que se ambientar a uma nova realidade: a das mulheres inseridas no mundo do trabalho livre. É, pois, emblemático este anúncio:

¹⁰ Utilizamos o conceito de tempo-espaço segundo o teórico britânico David Harvey, no sentido de que as ordenações simbólicas espaciotemporais subsidiam uma conformação por meio da qual depreendemos quem somos e como estamos inseridos em determinada sociedade. Dessa forma, as expectativas sociais estão canalizadas para o local e o momento em que as ações acontecem e têm seus desdobramentos (Harvey, 1992).

¹¹ As biografias de Chiquinha Gonzaga não exploram esta questão, só apontada, claramente, na obra de Edinha Diniz (1991).

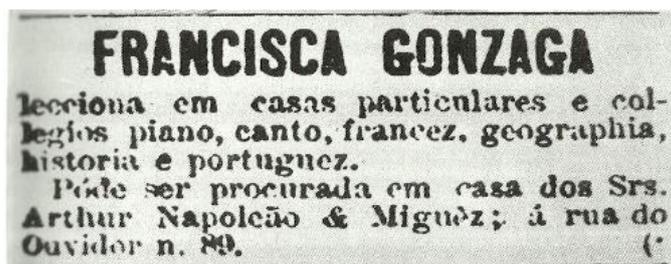


Fig. 2: Fonte: Gazeta de Notícias In Acervo SBAT, 1961.

Sob a dominação do colonialismo europeu, a questão racial converteu-se em critério primordial para a distribuição de lugares e papéis na estrutura de poder da sociedade (Quijano citado em Lander, 2005), demarcando claramente a dominação simbólica do branco sobre a negritude. As distinções raciais, sob essa perspectiva, extrapolam a diferenciação entre as classes pela cor da pele, mas operacionalizam e reproduzem padrões de autoridade, prestígio e renda na sociedade. No caso da compositora, a herança genética da cor da pele paterna resultou em um fenótipo intermediário.



Fig. 3 e 4: Chiquinha Gonzaga com um ano de idade no colo de sua mãe; e o pai, José Basileu Neves Gonzaga. Fonte: Diniz, 2009.

Para Beijo, no entanto, a situação foi muito mais drástica porque, embora “indivíduos de cor” participem das conquistas sociais, não se pode afirmar, objetivamente, que eles compartilhem, coletivamente, das correntes de mobilidade social vertical vinculadas à estrutura da sociedade de classes (Fernandes, 1972, p. 23). Dessa forma, a reconstrução dos objetos (seja de trajetória de ideias, grupos ou indivíduos), o contexto histórico e as relações sociais são o fundamento analítico da produção artística (Elias e Scotson, 2000). Dessarte, o presente estudo aponta uma observação atenta de realidades coletivas, bem como dos eventos e processos de ruptura dos paradigmas – ainda que a reflexão tenha como ponto de partida ações individuais, como as do palhaço cantor e da maestrina.

3. “Chora palhaço, que a vida não é de brincadeira...”¹²

Aos 19 anos, Benjamim estreou em São Paulo, no circo de Albano Pereira, sócio de Frutuoso Pereira, uma das maiores companhias do gênero naquele tempo. Vivendo um cotidiano infeliz e hostil por causa do pai, e encantado com as atividades circenses, Beijo fugiu¹³ com a trupe Sotero¹⁴ e passou a trabalhar como artista equestre: aprendeu a fazer acrobacias e a ser trapezista, além de ajudar nas tarefas domésticas e no tratamento de animais, passando a atuar também como palhaço-cartaz; como tal, saía montado a cavalo com a face embranquecida com farinha, anunciando o espetáculo e cantando chulas¹⁵ (Silva, 2003).

Beijo não foi bem-sucedido nessa empreitada, e enfrentou muitas dificuldades financeiras. Ao chegar em Mococa, em situação praticamente de mendicância, conseguiu trabalho no circo de um norte-americano chamado Jayme Pedro Adayme. “Pela primeira vez, há referência quanto à remuneração pelo seu trabalho: o diretor lhe pagava 2\$000 réis por espetáculo, o que, conforme seu comentário, ‘naquele tempo era um bom dinheiro’” (Silva, 2007, p. 99).

Ao contrário de Chiquinha Gonzaga, que almejou a trajetória na música, em entrevista ao periódico “A Manhã”, Benjamim de Oliveira relata que não tinha planos de se tornar um profissional do circo

O acaso me fez palhaço. Foi assim: quase na hora de começar o espetáculo o palhaço adoeceu e, de maneira alguma poderia trabalhar. O diretor “botou a mão na cabeça”. Tinha que dar um jeito. Circo sem palhaço não é circo. No vai e vem e naquela confusão dos pecados, alguém lembrou.

-Vamos “pegar” o Benjamin. Ele tem jeito prá coisa.

-Tive que concordar. Pintaram minha cara, vestiram-se a roupagem própria e eu pulei para a plateia (A Manhã, 1917, p. 2).

Essa passagem é emblemática, embora referente ao fracasso inicial de Beijo como palhaço, em 1889, no circo de Albano Pereira¹⁶. O estreante foi vaiado pelo público e, certo dia, atiraram-lhe uma coroa de capim. Ele teve, então, uma atitude inesperada e respondeu: “Deram a Cristo uma coroa de espinhos, por que não me poderiam dar uma de capim?” (Castro, 2005). Inúmeras vezes Benjamim foi ofendido, humilhado e hostilizado pelo público, até que atingisse o apogeu, a posteriori, já que foi,

¹² Trecho do samba enredo da escola juiz-forana Real Grandeza, em 2017 (Juiz de Fora, Minas Gerais).

¹³ Essa também não foi uma atitude isolada. Segundo Silva (2007), muitas pessoas fugiam com o sonho de se tornarem artistas de circo para percorrerem o mundo livremente, sem trabalhos fixos árduos, e distante de pressões familiares.

¹⁴ Ainda segundo Silva (2007), a passagem pelo Circo Sotero propiciou ao Benjamin o aperfeiçoamento das técnicas circenses, e a consequente oportunidade em outras companhias, como o circo de Manoel Barcelino, também em Minas Gerais. A autora explica que, segundo o próprio Beijo, esse foi o seu “grande mestre”.

¹⁵ A chula é uma dança originária, provavelmente, de Portugal com forte influência no sul do Brasil, embora apreciada e desenvolvida também em outros estados. Tem no desafio e no sapateado algumas das suas características. Seus instrumentos típicos são rabecas, violas, sanfonas e percussão.

¹⁶ Erminia Silva explica que, segundo alguns memorialistas, Albano Pereira é considerado o primeiro a inserir o palco em um picadeiro no Brasil. Ela considera que isso pode ser verídico, já que há indícios de que ele tenha sido um dos primeiros a construir um Pavilhão neste estilo. Ademais, “Albano Pereira fazia, sim, parte de um processo daquela produção, aproveitando-se dos saberes e práticas histórica e culturalmente disponíveis” (2003, p. 63).

gradativamente, melhorando as suas performances e aumentando a sua popularidade.

Ultrapassando, então, muitos obstáculos, Benjamim teve ao longo da vida alguns aghilhões de oportunidades. No circo do diretor Frutuoso Pereira, Benjamin desenvolveu novas habilidades e competências, chegando a percorrer todo o estado de São Paulo. Essa foi uma fase próspera para o artista. Posteriormente, “seu salário no Circo Amaral, que de início era de 4\$000 (quatro mil réis) por dia, em pouco tempo chega a 30\$000 (trinta mil réis)” (Castro, 2005, p. 176).

Foi em 1893 que Benjamim chegou ao Rio de Janeiro com o circo Caçamba, de Manuel Gomes, e conquistou o respeito do público, dos críticos e do então presidente da República, o Marechal Floriano Peixoto¹⁷. Naquela fase mais próspera, o artista havia trabalhado também no Pavilhão Circo Zoológico, Empresa de Jean Pierre & Frère, quando conheceu o então palhaço Afonso Spinelli e viu sua vida prosperar ainda mais. Assim como Beijo, Spinelli também havia abandonado o convívio familiar e, entre os anos de 1895 e 1896, encontrou os pais em São Paulo. Com os recursos financeiros dos genitores montou um colossal empreendimento com leões, tigres, ursos e o melhor palhaço da época: Benjamim de Oliveira (Castro, 2005). Com Spinelli, Benjamim trilhou uma longa parceria, a partir de 1895. Posteriormente, participou de pantomimas no Circo Pavilhão de Sampaio.

Em 1902, Benjamim de Oliveira se destacou pela interpretação de Pery, da obra “O Guarany”, pantomima inspirada no romance de José de Alencar, adaptada pelo circo Spinelli com o título “Os Guaranys” e, posteriormente, lançada no Rio de Janeiro pela Photo Cinematographica Brasileira de Antonio Leal e José Labanca, “segundo alguns historiadores do cinema, uma das três primeiras filmagens feitas no Brasil” (Silva, 2020).

Daí em diante, o “negro Beijo” teve a carreira impulsionada como artista circense e, também, cantando e tocando violão, segundo uma tendência da época em que profissionais da música encontravam no circo um espaço para performances. A modinha, o lundu, o choro, o tango e o maxixe eram alguns dos principais gêneros em voga. E foram muitas as produções teatrais circenses, inclusive as de sua autoria, disponibilizadas ao público a partir de 1912. Depois da década de 1930, esse leque se ampliou ainda mais com o significativo aumento da presença de profissionais do teatro atuando nos palcos picadeiros, consolidando esse espaço como importante referência de trabalho (Silva, 2003).

Além do mais, os circos mais estruturados tinham uma banda própria, a charanga, normalmente formada por instrumentos de sopro: e isso era anunciado para atrair público, pois a música no ambiente circense era compatível com a produzida para entretenimento nos cafés-concerto e demais espaços públicos daquele tempo. O circo firmava-se, cada vez mais, como um espaço de múltiplas linguagens artísticas, assim como ocorria com o teatro musicado, conforme trataremos na próxima seção.

4. Hoje tem brincadeira e tem teatro, sim senhor!!!

A vida noturna carioca tornava-se cada vez mais vigorosa, desde 1870, com a introdução dos bondes no tráfego carioca, facilitando o transporte para as rodas boêmias. Na década seguinte, o teatro musicado ganhava ênfase no Brasil, e já tinha como um dos principais pontos de encontro para os apreciadores o Alcazar Lírico,

¹⁷ Segunda Silva (2007), a aproximação de cunho mais pessoal com o então Presidente não é confirmada pelos jornais do período.

anteriormente intitulado Teatro Lírico Francês, um modesto espaço na rua da Vala, atual Uruguaiana, inaugurado em 1859 pelo empresário francês Monsieur Arnaud e que, posteriormente, recebeu outros nomes, como Alcazar Fluminense, Alcazar Lírico Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Isabel. Por sinal, o Alcazar representava um espaço mais apropriado aos novos tempos do Rio de Janeiro, “o grande centro teatral da América do Sul” (Veneziano, 2010).

O caráter leve e popular da obra do compositor Jacques Offenbach (1819-1880), que fundou o *Theatre des Bouffes-Parisiens* (casa de espetáculos de comédias parisienses), era apreciado pela burguesia francesa. “Dessa forma, guardados os distanciamentos necessários, podemos dizer que tão controverso e inovador como *Les Bouffes Parisiens* de Offenbach foi o Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro. Ambos ofereciam ao público o teatro da moda...” (Menezes, 2007, pág. 77), e pode-se afirmar que, para os frequentadores, as noites nunca mais foram as mesmas, naquele tempo, com a agitação e as variadas performances propiciadas pelo Alcazar.

Na capital os teatros podiam ser divididos em três categorias, segundo preços dos ingressos. O mais elitista era o Teatro Provisório; em seguida, Alcazar, Ginásio Dramático, São Luiz e São Pedro; já o teatro Phênix Dramática aparecia na categoria mais acessível economicamente. Comerciantes, pequenos empreendedores, funcionários públicos, artistas, jornalistas, políticos e a própria Chiquinha Gonzaga frequentavam no período noturno, especialmente, o Alcazar Lírico. Era este mesmo público heterogêneo que frequentava também os espetáculos circenses.

Nas representações teatrais nos circos – sejam entradas, cenas cômicas ou pantomimas – os circenses mantinham um certo núcleo de estrutura e personagens fixos, mas também incorporavam o cotidiano, parodiando-o. As origens circenses nos teatros de feira e o gênero revista se complementavam e se alimentavam, havia aí “um feliz encontro” (Silva, 2003, pág. 215).

Ademais, havia outros aspectos em comum entre os espetáculos circenses e do teatro musicado, como o uso de temas cotidianos, a mistura de linguagens, a representação das manifestações culturais populares, bem como o uso de danças e gêneros vibrantes para encerramento, como o maxixe, por exemplo. À vista disso, aconteciam novas formas de produção dos espetáculos artísticos, inclusive com relação a aperfeiçoamentos técnicos, como iluminação e cenografia.

Além do Alcazar Lírico e das confeitarias, destacavam-se entre os espaços de sociabilidade os cafés-concerto e as casas de chope com pequenos palcos para exibições artísticas variadas, e nesses locais houve ampla divulgação da cançoneta, “que até então a revista ainda não havia explorado com o merecido relevo”, ressalta Roberto Ruiz (1988). Eram espaços para público menos exigente e afoito por entretenimento, “... inteiramente aberto às intenções acentuadas pelos cantores nas letras maliciosas que faziam a essência de tais canções onde a música era um mero adorno para as historietas ousadas” (p. 83).

Dentro desse panorama, o teatro popular ligeiro no Brasil acabou se generalizando com o nome de teatro de revistas, embora haja diferenças entre os gêneros como vaudevilles, zarzuelas, revistas de ano, burletas, dentre outros. Pode-se afirmar que, independente da especificidade, era impossível dissociar o teatro musicado da vida cultural do Rio de Janeiro no entres séculos XIX e XX. É pertinente, também, ressaltar a respeitabilidade de Francisca Gonzaga e de Benjamim de Oliveira alcançada através do

teatro musicado¹⁸. Para este trabalho, destacamos um anúncio da Opereta “Forrobodó”, da maestrina, e da Revista Brasileira “Tudo Péga” (da parceria de Benjamim com o trompetista, compositor e regente carioca Paulino Sacramento; e versos de Henrique de Carvalho).

“Forrobodó” é uma burleta de costumes cariocas, ou seja, uma apresentação cômica, um teatro musicado, em 3 atos, com música original de Francisca Gonzaga. O libreto aborda um baile popular na Cidade Nova, bairro surgido por volta de 1860 com o aterro do canal do mangue, substituindo uma vala existente entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio. Tornou-se logo um local de entretenimentos de “reputação duvidosa”, como uma área de meretrício.

A peça foi apresentada ao público de forma desprezível inicialmente, mas alcançou um marco inimaginável de apresentações, conforme comprova o jornal da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: “E “Forrobodó”, com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas! ...” (SBAT, 1961, p. 2).

Mme. Quesada ferro-machina de costura "Singer", gramophone Victor n. 5, em perfeito estado. Tiradentes n. 60 3º andar

Roupas de Musica original do maestro BRITTO

EMPRESA PASCHOAL SEGRETO

Espectaculos por sessões a preços de cinema

HOJE • • Segunda-feira, 27 de janeiro de 1913 • • **HOJE**

NO THEATRO S. JOSE'

Companhia nacional de operetas, comedias, vaudevilles, mug-cas, revistas e burletas - Direcção scenica do actor Domingos Braga
- Maestro director da orchestra, JOSÉ NUNES

A mais completa victoria do theatro popular
A's 7, ás 8 3/4 e ás 10 1/2 da noite

Récita da actriz **CECILIA PORTO** Dedicada ao valoroso club dos **FENIANOS**
Subirá á scena a sempre querida burleta

FORROBODO'

Novas pladras pelo projecto actor Alfredo Silva no **Guarda Nocturno da Zona O** duetto da Sini e Zepherina (beneficiada) e Escandanhos (Mitos) provoca as mais gostosas gargalhadas - Trindade no madame Pettis - Grande successo do **Papa Delgado, Franklin d'Oliveira** na mulata Rita o maestrião.

A banda de musica do 2º batalhão da Brigada Policial, gentilmente cedida, por seu digno commandante, abrihantará os intervallos

Apuração do concurso Carnavalesco até ao meio dia

DEMOCRATICOS	6229 votos	AMENO REZEDA'	6468 votos
FENIANOS	6093 "	FLOR DO ABACATE	3734 "
TENENTES	3297 "	RECREIO DAS FLORES	3171 "

Continúa o concurso Carnavalesco; os espectadores do espectáculo de hoje poderão votar nos clubs e ranchos de sua sympathia.
Amanhã e todas as noites - **DENGO, DENGO** incontestavelmente, o maior successo da epocha

Fig. 5: “A mais completa victoria do theatro popular”. CORREIO DA MANHÃ, 1913, p. 11.

¹⁸ Para maiores informações sobre as peças musicadas por Chiquinha Gonzaga, indicamos Rocha (2019) e DINIZ, (2009), trabalhos discriminados nas referências bibliográficas.



Fig. 6: CORREIO DA MANHÃ, 1910, p.16.

Demanda-se explicar que a parceria de Benjamim com Paulino Sacramento pode ser considerada um motivo de eminência, já que o músico carioca era presença aclamada no cenário artístico do Rio de Janeiro, inclusive como maestro no teatro musicado, com o qual Beijo teve exitosas parcerias como “A vingança do Operário”, “Tiro e queda”, “Os pescadores” e a emblemática adaptação da opereta “A viúva alegre”, do compositor austríaco de ascendência húngara Franz Lehár¹⁹.

“A estréia da opereta no Spinelli, porém, só se deu em 18 de março de 1910, com o espetáculo sendo anunciado em alto e bom som pelas ruas de São Cristóvão e arredores” (Silva, 2007, p. 263). Inclusive, “A viúva alegre” foi um sucesso de crítica e de público, dando retorno a um investimento de alto custo. “Benjamim e Spinelli apostaram em uma montagem considerada ousada para o período (...) que exigia muita sofisticação em termos de cenário, vestuário, musicalidade e representação teatral” (Silva, 2007, p. 264).

O Jornal do Brasil da data de estreia trazia um anúncio com destaque na página, no qual Beijo é mencionado quatro vezes

“... adaptada á arena por BENJAMIM DE OLIVEIRA”; Personagens “... Benjamin de Oliveira”; “Marcação de Benjamin de Oliveira”; “BENJAMIM DE OLIVEIRA chama a atenção do publico para a instrumentação desta peça feita para banda, cujas dificuldades foram completamente vencidas pelo maestro brasileiro PAULINO SACRAMENTO...”

¹⁹ Autor de cerca de 30 operetas, Franz Lehár tornou-se um dos mais aclamados compositores deste gênero no século XX. “A viúva alegre”, de 1905, com libreto de Viktor Léon e Leo Stein, é uma das mais conhecidas.

CIRCO SPINELLI

Companhia Equitativa Nacional da Capital Federal - Boulevard 6, Christovam - Director e proprietario **AFFONSO SPINELLI**

HOJE @ @ @ @ **18 DE MARÇO DE 1910** @ @ @ @ **HOJE**

SUCCESSO UNIVERSAL! PALPITANTE NOVIDADE!

1^a representação (por esta companhia) da famosa opereta em 3 atos e 4 quadros, traduzida por **HENRIQUE DE CARVALHO**, e adaptada á scena por **BENJAMIM DE OLIVEIRA**
Musica de **FRANZ LEHAR**

A VIUVA ALEGRE

PERSONAGENS — Conde Danilo, BAHIANO; Barão Zeta, Pacheco; Nêgas, BENJAMIM DE OLIVEIRA; Camillo de Bussillon, Sanches (estrela); Cascais, Paulo; Raul de Siles, Brício; Firmão Fates, Neli; Cardozo, Rencome; Coré, Bogdanovitch; Pery, Pilschick; Ivo Lima; Loucillo, Joaquin; Anna de Glorari, LILI CARDOZA; Valentim, Maria Vidal; Pradovis, Nery Angélio; Sôlino, Epilopeis; Olga, Bernardina; Neli, Celina; Lili, Cláudia; Frute, Augusta; Nina, Bernardina Faria; Didi, Yvonne; Lili, Conchita.

A ação em Paris — Actualidade. — **Interação de Benjamin de Oliveira**

Secrarias do hotel artista ANGELO LAZARY. — Mobiliário (em parte), provido nas oficinas da MARGENARIA BRASILEIRA. — Galerias de HERMENEGILDO DE ASSIS.

BAILADOS COM PROJECCOES ELECTRICAS!

BENJAMIM DE OLIVEIRA chama a attenção da publico para a instrumentação desta peça feita para banda, cujas difficuldades foram completamente vencidas pelo inspirado maestro brasileiro PAULINO DO SACRAMENTO, que, além de a executar, tem a seu cargo a regencia.

As fazendas para o guarda-roupa, foram economizadas na Europa, por intermédio da conhecida CASA STORINO, sendo esta casa encarregada de confeccionar todos os fatos, de acordo com os figurinos do JORNAL LE THEATRE. O teatro de casa do personagem DANILU, foi feito a capricho pelo alfaiate Nicollino Barone.

AVISO. — O director e proprietario SR. AFFONSO SPINELLI, no intuito de bem servir o publico, que sempre tem affluído aos seus espectaculos, resolveu á vista do enorme successo alcançado pela encantadora opereta **VIUVA ALEGRE**, incluí-la no repertorio, oferecendo deste modo á esta palpitante novidade, despendendo com a montagem da peça a somma de \$100.000, e, tendo tambem augmentado consideravelmente o numero de professores de musica, além de attender ás escauzas da portuaria.

As representações serão como de costume sem auxilio de PORTO.

Os bilhetes desde já á venda na bilheteria do CIRCO, das 10 horas em diante. O espectáculo começará ás 8 horas.

Fig. 7: JORNAL DO BRASIL, 1910, p. 16.

Ademais, Paulino Sacramento era um amigo em comum entre Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga. Embora não tenhamos encontrado registro nos jornais digitalizados daquele tempo, é muito provável que eles tenham se encontrado (a maestrina e Beijo) no meio cultural e artístico do Rio de Janeiro. Afinal, “os jornalistas e letrados da capital federal haviam ‘descoberto’ a teatralidade circense através da figura de Benjamim em especial” (Silva, 2003, pág. 233), que esteve no Rio, entre 1892 e 1896, e, possivelmente, tenha frequentado os eventos dos teatros, cabarés e cafés-cantantes da capital.

Muitas vezes os termos teatro, café-cantante, circo teatro podiam representar determinadas categorias de espetáculo ou os próprios espaços físicos, o que pode gerar um caráter impreciso, demandando analisar cada caso. Isso também acontece com os gêneros musicais desenvolvidos ao longo do século XIX, como o lundu, a polca e a modinha, que foram originando outros, como polca choro, tango brasileiro, valsa choro, maxixe, dentre outros, e adentrando o século XX.

Chiquinha Gonzaga compôs para praticamente todos os gêneros em voga no seu tempo. Dentre as 311 peças apontadas no Catálogo de Músicas da obra de Edinha Diniz (1991) (incluindo as músicas cujas partituras não foram localizadas, mas que estão registradas), destacam-se as obras para canto e piano, em gêneros variados. Apenas três peças foram registradas como maxixe (Rocha, 2019) (Diniz, 1991).

O anúncio abaixo traz uma coincidência, pois trata-se de uma divulgação do trabalho dos dois artistas: “O Diabo entre as freiras”, de Benjamim de Oliveira com versos de Catullo Cearense e música de Henrique Escudero; e a opereta de costumes em três atos “Manobras do Amor”²⁰ de Osório Duque Estrada com música de Francisca Gonzaga.

²⁰ No jornal O Paiz, encontramos 95 inserções de “Manobras do Amor” (entre 1910 e 1919), inclusive também anunciava a estreia da peça, os autores e o destaque dado à Pepa Delgado na burleta: “a peça tem espirito a valer e a musica, sendo de quem é, deve causar successo” (O PAIZ, 1911, p. 4). Já na edição de 20 de outubro, o jornal trazia críticas ao Osório Duque Estrada, mas elogios aos atores, com ênfase à maestrina. O impresso reiterava a menção elogiosa à Chiquinha na edição do dia seguinte (ROCHA, 2019).

<p>CIRCO SPINELLI</p> <p>Companhia Equestre Nacional da Capital Federal—Houlevard S. Christovão Director proprietario AFFONSO SPINELLI</p> <p>Hoje 4 de Novembro Hoje UNICO SUCESSO DO DIA!! Imponente espectáculo no qual se fará representar na segunda parte do programma, a esplendida opereta em 4 actos e um quadro apoteosado:</p> <p>O Diabo entre as freiras de Benjamin de Oliveira, versos do Catullo Cearense e musica de Henrique Escudero</p> <p>Na primeira parte do programma se á executados os seguintes excellentes actos: equestres, gymnasticas, acrobacia e contorcimento, etc. Ilustres entradas comica: pelos applaudidos Juan Cardona e William Carlos</p> <p>Amanhã grande funcção Brevemente — Grande estrêa do applaudido tony SANALYA e da opereta</p> <p>A' Procura de uma noiva</p>	<p>CINEMA THEATRO S. JOSE'</p> <p>Empresca Paschoal Segreto Companhia de operetas, vaudevilles, comedias, burletas, magicas e revistas, da qual faz parte a distincta actiz brasileira CINIRA POLONIO—Direcção scenica do actor DOMINGOS BRAGA. Director da orchestra, maestro JOSÉ NUNES.</p> <p>A MAIS COMPLETA VICTORIA DO THEATRO POPULAR! HOJE - Sabbado, 4 de novembro de 1911 - HOJE Espectaculos familiares, por sessões Continuação Grandioso festival do meio centenário Tres sessões—A's 7, ás 8 3/4 e ás 10 1/2 horas da noite 22, 23 e 24 repr. sentações da engraçadissima opereta de costumes, em tres actos, de Osorio Duque, adaptada, musica da maestrina Francisca Gonzaga</p> <p>Manobras do Amor Sucesso de gargalhadas de principio a fim. Disciplinado corpo de ensemblistas—Preço de Cinema. Espectaculos da mais rigorosa moralidade começando sempre por sessões cinematographicas, com programma novo e variado. Preços de Cinema. A seguir: Himi Bilontra, traducção de Alvaro de Fonseca, José Caetano, da "Folha do Dia", musica de Luiz Moreira</p> <p>Amanhã em matino e a noite MANOBRAS DO AMOR, (o maior successo da época)</p> <p>Que toda musica! Fados, canções etc. Sublime desgarrad., no final do ultimo acto. Grande successo de Pepa Delgado, Laura Godinho e Alfredo Silva, nos principais papeis Exito absoluto!</p>
---	---

Fig. 8: CORREIO DA MANHÃ, 1911, p. 12.

Em uma entrevista concedida ao escritor Clovis Gusmão e publicada, posteriormente, na revista "Caretá"²¹, Beijo resgatou um pouco da sua trajetória, desde a infância. A reportagem intitulada *Grandeza e Miséria na vida de palhaço!!! A história de Benjamin de Oliveira, o mais velho Palhaço do Brasil, com 76 anos e quasi cego* evidencia a saga do múltiplo artista. Naquela oportunidade, Beijo falou sobre a implantação do circo teatro²², conforme excerto abaixo em que se evidencia o considerado primeiro palhaço negro do Brasil com o rosto pintado de branco²³, isso porque a "carga ideológica do branqueamento se expressava totalmente no terreno estético. O modelo branco de beleza, considerado padrão, pautava o comportamento e a atitude de muitos negros assimilados"²⁴ (Domingues, 2002, p. 577).



"Mestre de gerações" chamou-o Procopio Ferreira na dedicatória de um de seus livros. E a expressão de Procopio é um achado para assinalar um homem como Benjamin que ainda recentemente, trazido à grande luz na Feira de Amostras, conseguiu fazer vibrar o coração de 40 mil crianças... Eleito rei dos palhaços brasileiros há mais de 30 anos, em prêmio memorável, Benjamin de Oliveira tem mantido esse título até hoje com glória.

No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupas de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi ali no Boliche da Praça 11. E a primeira peça intitulava-se "O Diabo e o Chico". Pouco a pouco, fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer "Othelo".

Fig. 9 e 10: Foto de Benjamin de Oliveira e excertos da reportagem na revista "A Careta", em 1946. "Mestre de gerações" chamou-o Procopio Ferreira"; "Eleito rei dos palhaços brasileiros há mais de 30 anos, em prêmio memorável, Benjamin de Oliveira tem mantido esse título até hoje com glória". "No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão".

²¹ A reportagem de Clovis Gusmão foi publicada, inicialmente, no jornal literário "Dom Casmurro", que circulava no Rio de Janeiro.

²² Jean François e Albano Pereira foram os primeiros a utilizarem o termo circo-teatro nos nomes de suas empresas (SILVA, 2003, pág. 218).

²³ Obviamente, não podemos atestar que ele tenha sido, realmente, o primeiro palhaço negro do Brasil, embora tenha alcançado projeção como tal.

²⁴ Os assimilados eram os sujeitos – afrodescendentes ou indígenas - que, procurando viver segundo o *habitus* da sociedade urbana, dariam mostras iniciais de um *modus vivendi* mais próximo à "civilização" portuguesa.

Como agentes ativos naquela estrutura social, dinâmica, Chiquinha Gonzaga e Benjamim de Oliveira presenciaram da prática dos assobios, como meio de difusão musical, ao advento do rádio no Brasil. A música era assobiada nas ruas quando fazia sucesso. Como principal “instrumento” de intercomunicação entre a música considerada culta e a música popular, “uma vez ouvida, mesmo da rua, pela gente simples, ele [o povo] encarregava-se de a disseminar e a adulterar” (Diniz, 1991, p.85). Com o advento do fonógrafo, em 1877, e da indústria de rolos de cilindro, em 1891, os aparelhos de gravação passaram a ser considerados artigos comerciais, ou seja, bens apropriados pelo mercado para reprodução musical.

A indústria do disco, difundida pelo empresário judeu tcheco Frederico Figner, passava, então, a favorecer a produção e a consequente reprodução da música popular. Os primeiros agraciados com a inovação foram os cantores de serenatas Cadete (Manuel Evêncio da Costa Moreira), o Baiano (Manuel Pedro dos Santos), e a banda do Corpo de Bombeiros sob a batuta de Anacleto de Medeiros (1866-1907) – um dos mais representativos compositores daquele período. No meio circense, o palhaço e violonista, também de origem afrodescendente, Eduardo das Neves foi um dos primeiros a registrar suas próprias composições, assim como modinhas e lundus, gêneros da moda naquele tempo.

“Durante o período em que vigorou no Brasil o sistema de gravação mecânica (1902-1927), foram lançados cerca de sete mil discos, a maioria pela Casa Edison e os demais por gravadoras de vida curta como a Faulhaber, a Phoenix e os discos Gaúcho” (Marcondes, 1998, p. 244). Chiquinha Gonzaga e Benjamim de Oliveira também encontraram na indústria fonográfica mais um meio de divulgação dos seus trabalhos. Além do mais, o sistema de gravação mecânica propiciava o registro das obras, já que grande parte dos artistas não sabiam escrever música segundo os parâmetros acadêmicos. “Em que pese a precariedade das gravações, esse acervo sonoro, ou melhor, o que dele restou - graças aos cuidados dos colecionadores -, constitui o mais importante documento para estudo de nossa produção musical da época” (Severiano, 2008, p. 59).

Francisca teve sua produção impulsionada após a gravação de algumas das suas composições em disco, a partir de 1911, junto ao intitulado Grupo Chiquinha Gonzaga - que reunia tute (Artur Nascimento), no violão, Nelson dos Santos Alves, no cavaquinho, Antônio Maria Passos, na flauta, e, claro, a maestrina no piano. Já o artista mineiro gravou canções, lundus e modinhas em seis discos pela Columbia Records, entre 1907 e 1912.

Apesar de sua fase áurea, Benjamim terminou a vida em uma situação de vulnerabilidade, destituído de capital financeiro (Bourdieu, 1989; 1996). Ademais, após intensa campanha movida por jornalistas para que o artista recebesse um auxílio financeiro do governo federal, Beijo finalmente conseguiu o benefício, mas pouco usufruiu do mesmo, falecendo em 03 de maio de 1954, aos oitenta e quatro anos.

No caso de Chiquinha Gonzaga, que também teve uma trajetória longa, pois faleceu aos 88 anos de idade, foram vários os fatores que propiciaram à maestrina a reconquista do capital simbólico nas últimas décadas de vida. A repercussão das suas partituras para piano, a proximidade com figuras respeitadas pelo público e pela crítica, como o compositor Carlos Gomes, a popularidade da marcha-rancho “Ó abre alas”, a participação efetiva na fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o pioneirismo em vários aspectos, a parceria com nomes legitimados no teatro musicado,

seja atores, maestros, compositores ou empresários, o êxito também em Portugal, revelaram uma personalidade celebrada ainda em vida (Rocha, 2019).

5. Ato final

Consideramos Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga duas personalidades representativas, dentre tantas outras, de afrontas aos cânones da racionalidade europeia, através de rupturas com o *establishment* e com a produção artística convencional; seja através da composição e interpretação de lundus, maxixes (gêneros musicais considerados periféricos), dentre outros, ou dos respectivos pioneirismos quanto à linguagem circense e o teatro musicado.

Chiquinha enfrentou dificuldades financeiras, a partir do momento em que abandonou a vida familiar, inclusive os três filhos do primeiro casamento, (João Gualberto, Hilário e Maria), e Alice, do relacionamento com o segundo companheiro. A consagração de Chiquinha Gonzaga no campo simbólico aconteceu mais especificamente nas duas últimas décadas de vida, coincidentemente quando a maestrina apresentava comportamento mais adequado aos padrões vigentes: mais recatada e sempre acompanhada do pretense “filho” João Batista, seu último companheiro. Sobretudo devido ao sucesso de seu trabalho para o teatro musicado, alcançou certa estabilidade econômica, ao contrário de Benjamim de Oliveira.

A estratificação social determinada pela ordem patriarcal, colonialista e escravocrata traçava nitidamente uma separação entre pessoas de classes sociais diferentes. “Meu destino era fugir. Destino de negro...” (Silva, 2007). Beijo fugiu a primeira vez de casa e foi trabalhar no circo para sobrevivência; a segunda fuga foi do circo Sotero por sofrer maus tratos (prática que não era incomum naquele tempo; além disso filhos de escravos eram sempre vistos com desconfiança, já que o imperialismo da branquitude acompanha toda a história do Brasil).

No entanto, o Beijo conseguiu ultrapassar várias barreiras, deixando um considerável legado para a história do circo. Desempenhou todas as funções, de limpeza do espaço a atividades mais desvoltas como saltos e acrobacias. Além de ter sido palhaço-cartaz, cantor, compositor, autor, ator, diretor aprimorou cenicamente os espetáculos circenses com fantasias, operetas e outras influências do teatro musicado do seu tempo. Conseguiu muita repercussão na mídia impressa, inclusive sendo fotografado com indumentárias e posturas elegantes.

Embora as maiores contribuições da compositora tenham sido peças afinadas com o universo eurocêntrico excludente, como as valsas (Rocha, 2019), é incontestável o seu pioneirismo em vários aspectos, inclusive quanto à utilização do maxixe no teatro musicado. Dessarte, tanto o palhaço quanto a maestrina representam vozes que ecoaram além dos cânones então em voga. No entanto, apesar de inúmeros trabalhos, como artigos, dissertações, teses, livros, gravações, entrevistas em mídia impressa e digital, grupos em mídias sociais, site oficial²⁵, lives e até uma minissérie televisiva, não podemos afirmar que os conjuntos da obra de Chiquinha Gonzaga, bem como sua relevância no cenário nacional, integrem a memória coletiva do povo brasileiro. Por

²⁵ Consideramos, inequivocamente, essa uma das mais expressivas contribuições para a divulgação da vida e obra da compositora: o site *chiquinhagonzaga.com*, criado em 1999 pelo pianista e pesquisador Wandrei Braga, além do acervo digital, está em constante atualização com entrevistas, trabalhos acadêmicos, divulgação de espetáculos, dentre outros.

Benjamim de Oliveira, ainda há muito a se fazer.

Referências

Alonso, A. (2015). *Flores, votos e balas*. O movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras.

A *Manhã*. (1917). Uma vida inteira fazendo graça para os outros. Rio de Janeiro, Quarta-feira, 9 de Julho de 1917. Pág. 2. Recuperado de <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pesq=%22Benjamin%20de%20oliveira%22&pagfis=34560>

Amaral, J. (2017). Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. Recuperado de <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>

Alves, C. (2001). *Espumas flutuantes*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

Becker, H. S. (2009). *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.

Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa, Portugal: Difel.

Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Careta (1946). GRANDEZA E MISÉRIA NA VIDA DE PALHAÇO!!! A história de Benjamin de Oliveira, o mais velho Palhaço do Brasil, com 76 anos e quase cego. Recuperado de [10000713-20Alt=002670Lar=001884LargOri=002597AltOri=003680](http://www.memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=10000713-20Alt=002670Lar=001884LargOri=002597AltOri=003680)

Carneiro, N. (7 e 8 de Setembro de 1947). Palhaço, o que é? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Domingo, 7 e Segunda-feira, 8 de Setembro de 1947. Recuperado de http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pagfis=48641

Carvalho, J. M. de (2003). *A construção da ordem: a elite imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

Castro, A. V. de (2005). *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Família Bastos/Petrobrás.

Correio da Manhã. Forrobodó. (27 de janeiro de 1913). Anúncio. Rio de Janeiro, Recuperado de http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3

Correio da Manhã. Revista brasileira Tudo Pega.(1 de junho de 1910). Anúncio. Recuperado de http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=%22%20r

[evista%20brasileira%20Tudo%20P%C3%A9ga%22&pagfis=1400](#)

Costa, E.B.A. (2010). *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967*, presentes no Arquivo Miroel Silveira. Estágio Pós-Doutoral na Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).

Cruzeiro, A. P.; Portela, L.; e Oliveira, R. (2017). Real Grandeza leva o circo para fechar desfiles de carnaval em Juiz de Fora. Recuperado de <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/carnaval/2017/noticia/2017/02/real-grandeza-leva-o-circo-para-fechar-desfiles-de-carnaval-em-juiz-de-fora.html>

Diniz, E. (1991). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Rosa dos Tempos.

Domingues, P. J. (2002). *Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930*. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, nº 3, pp. 563-599.

Efegê, J. (1974). *Maxixe, a dança excomungada*. Coleção Temas Brasileiros. Rio de Janeiro, Brasil: Companhia Gráfica Lux.

Elias, N.; Scotson, J. L. (2000) *Os Estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fernandes, F. (1972). *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, Brasil: Difusão Européia dos Livros.

Fernandes, F. (2008). *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol. I. Ensaio de interpretação sociológica. São Paulo, Brasil: Globo.

Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Jornal do Brasil. A viúva alegre. (18 de março de 1910). Anúncio. Recuperado de http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&Pesq=Circo%20Spinelli&pagfis=1256

Lander, E. (setembro, 2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade do saber eurocentrismo ciencias sociais.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf)

Marcondes, M.A. (1998). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Brasil. Art Editora

- Menezes, L. (2007). (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*. 20. Acessado em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf
- Nabuco, J. (2000). *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha.
- Paiva, E. F. (2013). Trabalho, fortuna e mobilidade de negros, crioulos e mestiços no Brasil do século XVIII. Acessado em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS23_24_Paiva_page27
- Queiroz, L. R. S. (2020). Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA. Revista de Antropologia e Arte*. ISSN 2175-6015, Campinas, nº 10, vol.1, jan-jun.
- Rocha, M. (2014). *O MAXIXE COMO GÊNERO PERIFÉRICO. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Júlio Reis*. (Trabalho de conclusão de curso. Especialização em Educação Musical e Música Brasileira). Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, Brasil.
- Rocha, M. (2015). O Maxixe como gênero periférico. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Julio Reis. *Anais Intercom 2015*.
- Rocha, M. (2019). *CHIQUINHA GONZAGA: De outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Rocha, M. (2019). Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado: A corte na roça e Forrobodó apontam o caminho. *REVISTA NAVA*, 4, p. 242-264.
- Rocha, M. (2020). Televisão, indústria e memória: a minissérie Chiquinha Gonzaga. *43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Anais INTERCOM 2020*.
- Ruiz, R. (1988). *O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Brasil: Coleção Memória. Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas.
- Sansi, R. (Ed.) (2013) *Economies of Relation: Money and Personalism in the Lusophone World*. Portuguese Literary & Cultural Studies. A Center for Portuguese Studies and Culture Publication. PLCS 23/24. pp. 27-54
- SBAT. (1961) Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Casa do Autor Brasileiro. Recuperado de <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>
- Silva, E. (2007). *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo, Brasil: Altana.
- Silva, E. (2003). *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. (Tese Doutorado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Silva, E. (2020). Ocupação Benjamim de Oliveira. Capturado de <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/benjamim-oliveira/sertao-mineiro-palcos-picadeiros/>

Silva, E. (2021). *Live sobre a Ocupação Benjamim de Oliveira*. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CXexT6GA7Bk/>

Tinhorão, J. R. de. (2013). *Os sons que vêm da rua*. São Paulo, Brasil: Editora 34.

Veneziano, N. (2010) *As grandes vedetes do Brasil*. Brasil: Nettie Lee Benson Latin American Collection eLibrary. Acessado em: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/11467>

Viana, O. (2004). *O ocaso do Império*. Brasília, Brasil: Senado Federal, Conselho Editorial.

Article

Panela de Mão, o *Handpan* brasileiro: uma perspectiva artística a partir de duas marchas compostas por Chiquinha Gonzaga e adaptadas para o Duo Piano & Panela**Panela de Mão, the Brazilian Handpan: an artistic perspective based on two marches composed by Chiquinha Gonzaga and adapted for the Duo Piano & Panela**FELIPE REZNIK¹ & MARIA TERESA MADEIRA²

Abstract. The popular instrument known as handpan was created in the year 2000 in Switzerland, originally called hang. In its short life story, the instrument had a lot of names and one of them was hang drum. However, the creators prohibited the drum in its identification. Considering this context, the following article presents *panela de mão*. Not only a translation to the Portuguese language, but a decolonial rescue of the drum to the instrument. As the artistic proposal of the development of the Brazilian handpan, two marches composed by Chiquinha Gonzaga were used as an example of the vast technical and artistic possibilities given by this instrument. The Duo Piano & Panela, formed by Reznik and Madeira, is an artistic result of this search that presents unprecedented arrangements to this formation.

Keywords. Panela de mão, handpan, brazilian rhythms, decoloniality, march, Chiquinha Gonzaga.

Resumo. O instrumento popularmente conhecido como *handpan* foi criado no ano 2000 na Suíça com o nome de *hang*. Na sua curta história de vida, ele já foi chamado de várias formas, dentre elas, de *hang drum*, porém os criadores proibiram o tambor em sua identificação. Considerando tal contexto, este artigo apresenta a *panela de mão*. Não somente uma tradução para o português, mas o resgate decolonial do tambor ao instrumento. Como proposta artística do desenvolvimento do *handpan* brasileiro, foram utilizadas duas marchas compostas por Chiquinha Gonzaga para servirem de exemplo das amplas possibilidades técnicas e artísticas que este instrumento pode nos oferecer. O Duo Piano & Panela, formado por Reznik e Madeira, é o resultado artístico desta pesquisa que apresenta arranjos inéditos para esta formação.

Palavras-chave. Panela de mão, handpan, ritmos brasileiros, decolonialidade, marcha, Chiquinha Gonzaga.

¹ Músico, percussionista especializado no instrumento "panela de mão" (handpan). Professor e pesquisador de cultura popular. Formado em licenciatura em música pela UNIRIO.

² Professora adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) onde leciona desde 2009. Prêmio Bravo! e Prêmio da Música Brasileira na categoria "Melhor Disco Erudito 2016".



1. Introdução

“Panela de mão” é o termo que utilizamos para chamar o instrumento popularmente conhecido como *handpan* quando tocado, ensinado e pensado numa perspectiva brasileira. Este artigo é parte da pesquisa “Panela de Mão, o handpan brasileiro (www.panelademao.com) 2022” do Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PROEMUS-UNIRIO), da qual Felipe Reznik foi orientado pela Professora Doutora Maria Teresa Madeira.

Entendemos a panela de mão como um produto aberto. Para mostrar essa abrangência, o artigo traz dimensões históricas, artísticas e pedagógicas e reúne possibilidades práticas de utilização da panela de mão com foco nos arranjos para o Duo Piano & Panela.

Mais do que tradução de *handpan* para o português, a expressão “panela de mão” faz, a partir do trabalho com os ritmos brasileiros, um resgate decolonial do tambor, negado pelo casal suíço que criou o instrumento. Dessa forma, a partir de agora chamaremos de “panela de mão” sempre que estivermos trazendo essa ideia de *handpan* brasileiro.

Na primeira seção do artigo apresentamos o instrumento a partir de três contextos: a trajetória histórica desde sua origem na Suíça, os nomes pelos quais ele é chamado e a descrição de suas características físicas e musicais. Na segunda seção, questionamos a proibição da palavra “tambor” como identidade do instrumento por aqueles que o criaram e trazemos perspectivas decoloniais para justificar a denominação panela de mão. Por fim, na terceira seção, apresentamos Chiquinha Gonzaga e a marcha e elencamos possibilidades artísticas da utilização da panela de mão a partir de arranjos do Duo Piano & Panela tendo como base duas obras de Chiquinha Gonzaga: *Ó Abre Alas...!* e *Cordão Carnavalesco*.

2. O instrumento: origens, nomes e características

Os instrumentos musicais que construímos não pertencem a nenhuma tradição. A chapa de metal, especialmente nosso material pang, convida a outro tipo de funcionamento. Construímos instrumentos que funcionam como uma espécie de espelho. Eles fazem as pessoas se confrontarem consigo mesmas, com seu mais profundo íntimo. Eles funcionam como um afinador que sintoniza o músico ou o momento; como um sismógrafo que detecta as condições físicas; como um holofote que lança luz em cantos ocultos. Eles revelam com gentileza, precisão e clareza. (Rohner e Schärer, 2013, p. 5)³

ORIGENS

No ano 2000, Felix Rohner e Sabina Schärer criaram o instrumento e o batizaram de *hang*, que significa “mão” no dialeto da cidade de Berna, na Suíça, onde nasceram. Na época, o casal trabalhava numa fábrica de *steelpan* (tambor de aço caribenho, tradicional de Trinidad e Tobago, também conhecido como *steel drum*) e desejava criar algo novo, mantendo a estrutura formada por chapas redondas de aço. A ideia era

³ “The musical instruments we build do not belong to just any tradition. Sheet metal, particularly our pang material, invites another kind of work. We build instruments which are, in a sense, mirrors. They make people confront themselves, their innermost. They work as tuning devices which attune the player for a moment; as seismographs that reflect conditions; as spotlights that throw light in hidden corners. They reveal in a gentle, precise and clear manner”. (Tradução nossa)

transformar esses instrumentos normalmente tocados com baquetas e de forma coletiva nos steelbands⁴ numa “escultura sonora com forma artística” tocada com a mão somente por uma pessoa. Nessa perspectiva individualista, eles afirmavam que “o trabalho de martelo artístico individual do escultor sonoro é necessário para que o som tenha efeito” e que “do ponto de vista do afinador / construtor, o *hang* faria o indivíduo afinar sua vida”⁵.

Outra inspiração do casal foi o instrumento indiano *ghatam*, parecido com a moringa brasileira e o *udu* africano, uma espécie de vaso, no qual o som é produzido com as mãos, tocando em seu corpo e orifício. O *hang* surge então na Suíça, da mistura do Caribe com a Índia e, indiretamente, com a África e com o Brasil também (Figura 1). Voltaremos a esse assunto na segunda seção do artigo, quando discutimos e ampliamos algumas ideias sobre as tradições presentes no surgimento do instrumento, propondo o resgate da sua origem no tambor para apresentar e justificar a nomenclatura “panela de mão”.



Fig. 1: A soma de instrumentos que resultou no *hang*.

NOMES

Após a explosão de vendas do instrumento no mercado mundial, com várias lojas fazendo revendas e alguns construtores e empresas aprendendo o processo de fabricação e começando a comercializar o instrumento, a PANArt, empresa do casal suíço fundador, patenteou o nome *hang* em 2008. A partir de então, somente os instrumentos fabricados por eles poderiam ser assim chamados, de onde surgiu a necessidade de se criar outros nomes.

Atualmente, o nome mais difundido é *handpan* ou *hand pan*. *Pantam*, que remete à fusão do *steelpan* com o *ghatam*, também é utilizado com frequência. A denominação *hang drum* (ou *hangdrum*) foi bastante difundida na internet, porém a PANArt, que passou a ter os direitos da palavra *hang*, rejeita esse uso. Na seção sobre o instrumento no seu site, eles afirmam que "a relutância em chamar o novo instrumento de tambor

⁴ *Steelbands* (ou *steel-bands*) é como são chamadas as orquestras de *steelpan* (ou *steeldrum*).

⁵ Essas afirmações foram traduzidas pelos autores do trecho a seguir retirado da seção chamada *Hang* do site de Michael Paschko, que se propõe a fazer um projeto de documentação sobre a PANArt, o Hang e outros instrumentos do Pang: “They also refer to the Hang as a sound sculpture in order to point out that the Hang sound is an artistically shaped sound. Individual artistic hammer work by the sound sculptor is needed so that the sound has an effect. From the PANArt tuner’s point of view the Hang is an instrument for the individual to tune his life. This sets it apart from the steelpan in Trinidad that is an instrument for the steelband as a collective”.

permaneceu". O *Hang* era mais do que um produto comercial era uma escultura para nós".⁶

Ainda que os criadores lutassem contra o mercado, a vontade de multiplicar a novidade pelos quatro cantos do mundo foi grande. Os fabricantes, que começavam a entender o complexo processo de feitura e construir suas versões para o instrumento, começaram a adotar outros termos e vários criaram nomes próprios para suas empresas. Primeiro surgiu o "Caisa" na Alemanha em 2008, logo após o registro da marca *hang*. Depois vieram o "Halo", da empresa estadunidense Pantheon Steel (nome que faz alusão ao formato do Panteão de Roma), e os "Bells" da espanhola Bellart.

Além dessas nomenclaturas, os músicos costumam chamar o instrumento de outras formas. Em Israel o *hang* já vinha se popularizando como *pantam* e na Itália se tornou *disco armonico*. Muitas vezes a identidade se refere à sua estética. Os criadores do *hang* complementam o nome designando-o de *sound sculpture*, escultura sonora. Pela semelhança com um disco voador, muita gente o chama de *UFO drum* ou *OVNI*, siglas de *unidentified flying objects* ou objeto voador não identificado. O músico e compositor finlandês Lauri Wuolio batizou de "Cúpula" em alusão ao formato de cúpula. A empresa francesa *Metal Sounds* cunhou o *handpan* por ela fabricados de *spacedrum*. A empresa brasileira Pampeano chama de "Disco Sonoro" e diferencia as escalas com nomes poéticos como "sabiá", "aurora" e "orvalho".

A nomenclatura "panela de mão" não foi encontrada oficialmente em nenhum lugar e esse artigo se propõe a desenvolver a ideia por trás desse nome. As próximas seções do artigo são destinadas a isso. Por enquanto, o nome *handpan* será a opção utilizada aqui para descrever suas características universais.

CARACTERÍSTICAS

O *handpan* pode ser classificado como um instrumento de percussão pertencente à família dos idiofones, cujo som é provocado pela vibração do seu próprio corpo. Apesar de muitas pessoas ainda utilizarem o termo *hang drum*, em termos de classificação ele não deve ser entendido como um tambor por não ser da família dos membranofones, que são instrumentos que produzem som com a vibração de membranas esticadas em algum suporte. De toda forma, muitos músicos tocam *handpan* utilizando técnicas específicas de tambores, como o *frame drum* ou a tabla.

Uma das características mais interessantes do *handpan* é o fato de ele possibilitar a exploração de três elementos musicais: ritmo, melodia e harmonia. Por ser um instrumento de percussão, ser tocado com a mão e oferecer possibilidades que trabalhem a precisão, ele é essencialmente rítmico. Mas o fato dele possuir notas afinadas dentro do sistema temperado faz com que ele permita ao músico elaborar melodias também e, por fim, ainda que seja mais complexo tocar alguns acordes, é possível se utilizar de três ou quatro dedos ao mesmo tempo para trabalhar o aspecto harmônico, fora a possibilidade de arpejar os acordes.

A primeira geração do *hang* tinha as seguintes dimensões: 37 quilos, 53 centímetros de diâmetro, 24 centímetros de altura e 1 milímetro de espessura do metal. Os elementos que apresentam as características físicas fundamentais do instrumento (Figura 2) e permanecem desde sua criação são: a formação com duas conchas moldadas em chapas de aço e coladas uma a outra na borda; na concha de baixo (*gu side*), uma

⁶ "...the reluctance to call the new instrument a drum remained. The Hang was more than a commercial product – it was a sculpture for us". (Tradução nossa)

abertura ressonante chamada *gu*; na concha de cima (*ding side*), campos de tom (*tone fields*) em forma de elipse chamada de vozes (*chorus*) e um campo de tom central com a concavidade para cima chamado *ding*, que normalmente apresenta a nota mais grave do instrumento e a fundamental da escala. Fora o *ding*, as outras notas costumam ter a concavidade para baixo.

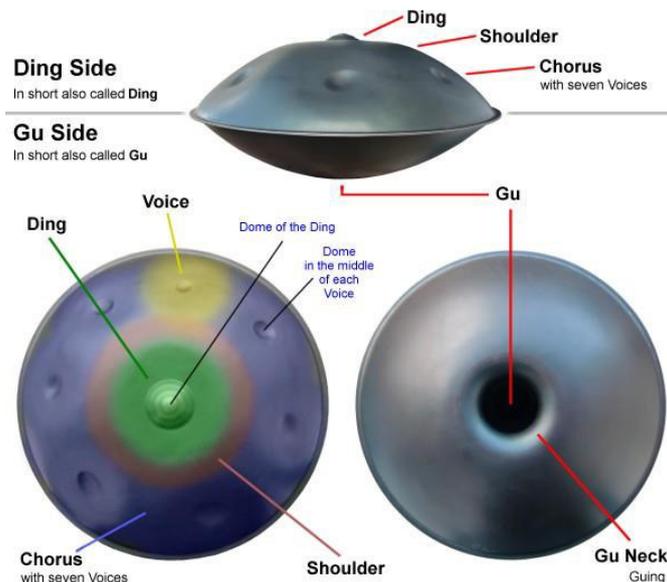


Fig. 2: Características físicas e nomes das partes do *hang*.

Os primeiros *hanghang* (plural de *hang* no dialeto suíço) tinham 7 ou 8 campos de tom além do *ding*, a nota central. No entanto, com o tempo os fabricantes foram aprimorando a técnica, o material de construção e elaboraram “mutantes” com mais notas e, às vezes, mais de um *ding*. Todos os campos de tom possuem uma cavidade chamada *dimple*, uma espécie de domo arredondado côncavo para dentro do instrumento. A área entre os campos de tom pode ser chamada de *intersticial* e não apresenta notas definidas. Ela costuma ser tocada com efeito mais percussivo e não melódico, ainda que resquícios dos harmônicos das notas dos campos de tom ressoem um pouco após o toque nessa região.

As notas e escalas de cada instrumento variam de acordo com a fabricação, mas, na maior parte dos casos, a organização segue a lógica “zig-zag” (Figura 3). O *ding* (representado na figura pelo número 0), bem ao centro, costuma ser a nota mais grave. A segunda mais grave (número 1) costuma ser encontrada embaixo à direita, normalmente mais perto do corpo de quem está tocando. Outra possibilidade comum é essa nota estar centralizada bem abaixo do *ding*. A nota seguinte (número 2) fica logo à esquerda e alinhada com a anterior. Seguindo essa lógica, a escala sobe em movimento alternado da direita para a esquerda. É possível supor que a ideia básica dessa organização tem origem nas técnicas para instrumentos percussivos, onde há quase sempre a alternância das mãos com o objetivo de facilitar a performance.

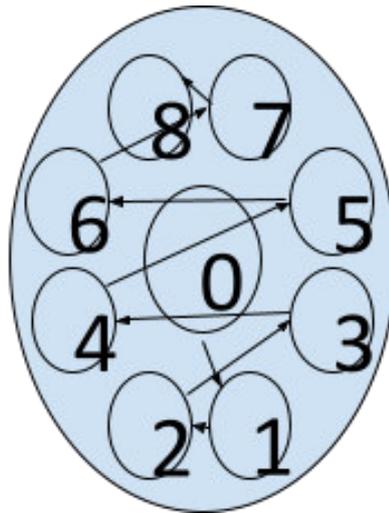


Fig. 3: Organização tradicional das notas no instrumento.

O instrumento é tocado com os dedos da mão. Ainda que seja possível tocar com todos, o indicador e o polegar são os mais utilizados e raramente se utiliza o dedo mínimo. A técnica básica para tirar som do instrumento é bem simples, bastando golpear sua superfície com a ponta do dedo ou com o osso que se encontra entre a penúltima e última falange. Para a nota ressoar, é importante cuidar do rebote, ou seja, o dedo deve sair da superfície logo após encostar no instrumento. Caso contrário, se o dedo permanecer encostado após o toque, o som ficará “seco”, será interrompido e a nota soará por muito pouco tempo. Uma imagem interessante para visualizar essa técnica básica e, conseqüentemente, conseguir tirar um bom som é pensar que se está quicando uma mini bola de basquete muito quente pela ponta do dedo.

Outro aspecto importante com relação à técnica básica que afetará diretamente a manutenção do instrumento é a importância da leveza no toque. A medida da força ao golpear o instrumento com o dedo é fundamental para não distorcer a nota. Além do som sair desafinado, quanto mais forte for tocado, mais rápido o metal será danificado e surgirá a necessidade de uma nova afinação. Afinar o instrumento por conta própria é praticamente impossível. É necessário consultar os fabricantes, pois o processo de manipulação do metal é altamente complexo.

O som de cada toque no *handpan* é ouvido a partir da soma de três notas: a fundamental e mais dois harmônicos. A nota fundamental é a nota principal, que soa mais. Os harmônicos são as notas seguintes da série harmônica: a oitava e a quinta composta (a quinta acima da oitava). É possível isolar os harmônicos utilizando uma técnica específica encostando levemente um dedo (semelhante à técnica utilizada no violão) num ângulo de noventa graus a partir do outro dedo que fará o toque. Se encostar na longitudinal e tocar na transversal da elipse, o harmônico que soará será o da oitava. O inverso fará soar o harmônico da quinta composta.

Outra característica interessante do instrumento é o fenômeno do pedal contínuo e da vibração por simpatia. Quando o instrumento é tocado, existe uma sensação do som não parar nunca ou demorar muito para parar. Isso acontece porque os harmônicos alimentam esse fenômeno da simpatia, no qual uma nota tocada pode acionar, pela vibração, outras notas que não foram tocadas. Se os harmônicos presentes nela forem as fundamentais de alguma outra nota, esse fenômeno faz com que essa outra nota vibre junto por “simpatia” e essas notas, por sua vez, podem alimentar outras notas, o

que gera o fenômeno do pedal contínuo. Tal efeito lembra o instrumento indiano tambura (ou támara).

Ao analisarmos as características e contextualizarmos os diversos nomes que ao longo do tempo foram criados para identificar o instrumento, podemos voltar à sua origem na Suíça, no ano 2000 e nos perguntar se de fato esses “instrumentos musicais não pertencem a nenhuma tradição”, como afirmam os criadores na epígrafe citada no início desta seção. Por que fazer essa afirmação de não pertencimento às tradições? Por que proibir a palavra “tambor” no seu nome? Como construir possibilidades para o instrumento sem ignorar as tradições que o inspiraram? Como potencializar as tradições presentes antes da sua criação com novas formas de tocar o instrumento? Como utilizar a bonita metáfora do espelho (também citada na epígrafe da seção), “dos instrumentos fazendo as pessoas se confrontarem com seu mais profundo íntimo”, em contraponto com a ideia de tradição, de forma a ampliar a utilização do instrumento?

Nas próximas seções, pretendemos trazer algumas reflexões a partir dessas questões.

3. O tambor: resgate às origens e perspectivas decoloniais

Em Trinidad, eles dizem: ‘Eu toco *pan*’. E assim deixam claro que tocam um instrumento da banda de aço (...). Todos eles pertencem à família pan de aço. O nome tambor de aço se estabeleceu nos EUA e na Europa como o único instrumento acústico novo do século XX. No entanto, esta palavra é baseada em um mal-entendido⁷. (Rohner e Schährer, 2013, p. 5)

Assim começa o texto “*Hang* - um novo instrumento musical - uma marca - muitos mal-entendidos - uma contribuição para o esclarecimento” do casal criador suíço, encontrado na página na *internet* da empresa PANArt. Eles seguem explicando o mal-entendido, argumentando que o nome “tambor” foi dado por turistas estadunidenses que, após visitarem Trinidad e Tobago após a Segunda Guerra Mundial, fizeram relatos entusiasmados sobre os músicos que batucam em barris de aço como se fossem tambores. Ao mesmo tempo, os trinitários tocadores de *steeldrum* exilados nos EUA e na Inglaterra também assim o chamavam, na tentativa de que os colonizadores levassem o instrumento a sério. Para concluir essa parte do texto sobre as raízes do *hang*, o casal afirma que “o interessante fenômeno linguístico, cujo nome será capaz de se afirmar por si próprio, ainda aguarda investigação científica”.⁸

Com o objetivo de continuar essa aguardada investigação científica sobre o nome e suas origens, citamos o seguinte trecho de Abdias Nascimento no livro “Quilombismo - Documentos de uma Militância Pan-Africanista”:

Referente ao Caribe, quero evocar o Segundo Festival Mundial de Arte e Cultura Negras, em Lagos, em 1977, quando os executantes da *steel-band*, salvo engano, procedentes de Trinidad e Tobago, em sua introdução ao público do teatro em que se apresentavam, afirmaram que sua orquestra, a mais original criação da música do Caribe negro, tivera origem na proibição, nos tempos coloniais, de os africanos tocarem seus tambores e outros instrumentos trazidos

⁷ “In Trinidad, they say: ‘I play pan.’ So this is clear: I play an instrument of the steel band. (...) They all belong to the steel panfamily. The name steel drum established itself in the U.S.A. and Europe for the only new acoustic instrument of the 20th century. However, this word is based on a misunderstanding.” (Tradução egrifo nosso)

⁸ “The linguistically interesting phenomenon, which name will be able to assert itself, is still awaiting scientific investigation”. (Tradução nossa)

da África. A partir da proibição, os africanos passaram a batucar sobre qualquer lata vazia, caneco ou vasilhame inútil que podiam encontrar, a fim de não se submeterem ou deixar sucumbir sua música, incriminada como atividade delituosa. (Nascimento, 2019, p.36)

Nascimento (2019) cita as *steel-bands* ao elencar elementos para argumentar contra o mito da “democracia racial” na América do Sul e no Caribe. Ao descrever “um racismo de tipo especial, exclusiva criação luso-brasileira”, o autor afirma que ele é: “difuso, evasivo, camuflado, assimétrico, mascarado, porém tão implacável e persistente”. E que como efeito do racismo, “essa destruição coletiva tem conseguido ocultar da observação mundial pelo disfarce de uma ideologia de utopia racial denominada ‘democracia racial’, cuja técnica e estratégia têm conseguido, em parte, confundir o povo afro-brasileiro dopando-o, entorpecendo-o interiormente”. O presente artigo não tem a pretensão de discutir a complexidade do racismo no Brasil e no mundo, mas é interessante notar que, enquanto no Caribe negro e no Brasil escravocrata o toque do tambor era proibido, na Suíça os criadores do *hang* proibiram a menção à palavra tambor.

O presente artigo não tem a pretensão de discutir a complexidade do racismo no Brasil e no mundo, mas é interessante notar que, enquanto no Caribe negro e no Brasil escravocrata o toque do tambor era proibido, na Suíça os criadores do *hang* proibiram a menção à palavra “tambor”.

Voltando ao texto no *site* da empresa PANArt, na seção sobre a expansão do *hang* ao redor do mundo com o que eles chamam de “cópias”, eles reiteram o repúdio ao uso da palavra “tambor”, citando especialistas universitários estadunidenses, terapeutas e os denominados por eles de “amigos do som”:

A PANArt deixou os novos nomes permanecerem, exceto aqueles que continham a palavra tambor. Os acústicos e especialistas em instrumentos musicais como Thomas Rossing (Stanford University, EUA) e Uwe Hansen (Terre-Haute University), com quem trabalhamos, concordaram que fisicamente não era um tambor. Para nós, como afinadores, também ficou claro que as lenticulas extremamente rígidas não deveriam ser batidas, porque a batida leva a uma produção de som descontrolada, a uma distorção gritante. Aos olhos de muitos percussionistas, o Hang continuou sendo um tambor, enquanto os amigos do som e quase todos os terapeutas concordaram conosco que havia mais do que tocar bateria.⁹ (Rohner e Schährer, 2013, p. 5)

Como já descrevemos na primeira seção, os instrumentos inspiradores para a criação do *hang* vêm do Caribe (*steelpan*), da Índia (*ghatam*) e, de certa forma, também da África (*udu*) e do Brasil (*moringa*). Se pensarmos nos continentes presentes nessa origem, temos a América Latina, a Ásia e a África inspirando uma criação europeia. A Europa, por sua vez, representada aqui pelo casal suíço criador do *hang*, proíbe a menção à essência rítmica das culturas dos seus países inspiradores. Proibir a palavra “tambor” para designar o instrumento é uma forma de cortar relações com a origem e a inspiração para a criação do instrumento.

⁹ “PANArt let the new names stand except for those that contained the word drum. The acousticians and musical instrument experts like Thomas Rossing (Stanford University, U.S.A.) and Uwe Hansen (Terre-Haute University), with whom we worked, agreed that physically it was not a drum. For us as tuners it was also clear that the extremely stiff lenticule should not be beaten, because beating leads to uncontrolled sound production, to screaming distortion. In the eyes of many percussionists, the Hang remained a drum, whereas the sound friends and almost all therapists agreed with us that there was more to it than drumming”. (Tradução nossa)

As invasões europeias em várias partes do mundo fizeram emergir um poder hegemônico que, ao mesmo tempo em que fortalecia os invasores e suas culturas, esvaziava as riquezas naturais e as culturas das terras invadidas. (Queiroz, 2020, p. 158)

No texto “Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música”, Queiroz (2020) traz nuances conceituais da colonialidade e define outros conceitos para pensar a decolonialidade. Um deles é o de epistemicídio musical que, com base em definições discutidas pelo autor nesse e em outros textos, é “uma forma de pensamento e imposição cultural que, por processos violentos de colonialismo, assassinam simbolicamente e relegam, a lugares subalternos da sociedade, grupos sociais e músicas de culturas não vinculadas à hegemonia das elites”. A partir dessa definição, a atitude do casal suíço de proibir a palavra “tambor” pode ser considerada uma forma de epistemicídio musical.

Antes de finalizar seu texto, Queiroz apresenta seis proposições analíticas que podem subsidiar práticas decoloniais para a formação musical na educação superior, sendo a primeira delas: “conhecer e incorporar diferentes tipos de música produzidos no Brasil e em outros contextos culturais do mundo”. Na tentativa de avançar nessa proposição decolonial e evitar epistemicídios musicais, afirmamos que chamar o instrumento de “panela de mão” é reconhecer sua origem e colocar na prática do *handpan* a força do tambor na cultura brasileira.

Avançando um pouco mais no conceito de decolonialidade, recorreremos ao texto “América Latina e o giro decolonial”, de Luciana Ballestrin (2013). Ela apresenta o Grupo Modernidade/Colonialidade, um coletivo que “realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI” e “defende a ‘opção colonial’ - epistêmica, teórica e política - para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva”.

O processo de decolonização não deve ser confundido com a rejeição da criação humana realizada pelo Norte global e associado com aquilo que seria genuinamente criado no Sul, no que pese práticas, experiências, pensamentos, conceitos e teorias. Ele pode ser lido como contraponto e resposta à tendência histórica da divisão do trabalho no âmbito das ciências sociais (Alatas, 2003), na qual o Sul Global fornece experiências, enquanto o Norte Global as teoriza e as aplica. (Connell, como citou Ballestrin, 2013, p. 109)

Seguindo essa linha de pensamento, a proposta decolonial que apresentamos na próxima seção é uma tentativa de equilibrar práticas, experiências, pensamentos, conceitos e teorias presentes no *handpan* e na música brasileira por meio da panela de mão a partir da adaptação de duas marchas de Chiquinha Gonzaga e o arranjo delas para o Duo Piano & Panela.

4. Chiquinha Gonzaga, a marcha e o duo piano e panela: aplicação e adaptação das composições “Ó abre alas” e “Cordão carnavalesco”

CHIQUINHA GONZAGA E A MARCHA

Chiquinha Gonzaga nasceu Francisca Edwiges Neves Gonzaga, em 17 de outubro de 1847, no Rio de Janeiro, e viveu até os 87 anos de idade. Personalidade emblemática, ela se destaca na história do Brasil pelo pioneirismo na luta pelas liberdades e por contribuir decisivamente para a história da música brasileira. A música fez parte de sua

formação desde a infância e para espanto de sua família foi se transformando em algo muito maior do que se esperava. Casou-se aos 16 anos numa união arranjada por seu pai, conforme os costumes da época. A paixão de Chiquinha pela música arruinou seu casamento, pois seu marido não admitia que sua mulher encarasse a música como profissão. Com o casamento desfeito, sentiu-se livre para se dedicar à música integralmente. Foi pianista, compositora, arranjadora e maestra.

Ó Abre Alas que eu quero passar
 Eu sou da Lira, não posso negar
 Ó Abre Alas que eu quero passar
 Rosa de Ouro é que vai ganhar.
 (Gonzaga, 1899)

A marcha "Ó Abre Alas" foi composta despreziosamente em 1899, durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde Chiquinha residia na época. Neste mesmo ano, conheceu João Batista Fernandes Lage, 36 anos mais jovem, seu último companheiro. Ali surgiu a primeira canção brasileira que nascia como marcha-rancho¹⁰. Historicamente é considerada a primeira marcha feita especialmente para o Carnaval. Melodia simples, que se espalhou muito rapidamente por tradição oral. Vale ressaltar que esta marcha possui apenas uma parte que se repete de forma idêntica. Mais adiante, contextualizamos os arranjos utilizando letras para esclarecer a forma da música.

A partitura de *Ó Abre Alas* (Anexo 1) utilizada para esta pesquisa encontra-se no sítio online Chiquinha Gonzaga, que reúne amplo material sobre a compositora, que consta de arquivo de partituras, gravações, dados biográficos, entrevistas e uma constante pesquisa sobre o legado de Gonzaga. No arquivo desta partitura, encontramos um texto da biógrafa Edinha Diniz com informações esclarecedoras sobre esta marcha:

Criada durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde residia a maestrina na ocasião, a despreziosa marchinha foi inspirada no andamento do cordão, que sabemos utilizar a procissão religiosa como matriz. (Diniz, 2011)

A própria Chiquinha não presenciou em vida a primeira publicação desta marcha. Até então, o Carnaval não tinha música própria. Nos bailes mascarados dos salões, a elite aristocrática dançava ao som de polcas, habaneras, quadrilhas, valsas e mazurcas, ou seja, dos gêneros de salão europeus que já faziam sucessos por aqui. Nas ruas, se ouvia o som de baterias cadenciadas acompanhando cantigas de roda, hinos patrióticos, chulas, trechos de óperas, árias de operetas, fados líricos, quadrinhas musicadas na hora e até marcha fúnebre.

Como podemos observar, o editor da partitura chama a marcha de "dobrado", gênero musical preferido e mais identificado com as bandas de música, incluindo as militares. Sua origem vem do passo dobrado das marchas militares europeias. Aqui no Brasil, surgiu como gênero nas últimas décadas do século XIX. Apesar disso, *Ó Abre Alas* historicamente assumiu o gênero da marcha, com mais proximidade da marcha-rancho

¹⁰ Conhecida no início também como marcha de rancho, começou como música produzida por grupos de instrumentistas, predominantemente de sopro das chamadas "orquestras" dos ranchos carnavalescos cariocas de fins da primeira década do século XX, com ritmo mais dolente que o das marchas comuns e maior desenvolvimento da parte melódica.

por conta do andamento mais lento e mais dolente que cria sustentação rítmica para a melodia simples, de contornos sinuosos. Como bem descreve Diniz (2009):

era a primeira canção carnavalesca brasileira que nascia como marcha-rancho. Claro que ela não se preocupou em usar nenhum rótulo, também não era o caso pois se tratava de algo original. Com tal antecedência, fez isso só que vinte anos mais tarde se firmaria a prática da música de Carnaval. (p. 176)

Assim como *Ó Abre Alas*, o *Cordão Carnavalesco* mantém o compasso binário na escrita musical (Anexo 2). Publicado como marcha, faz parte da burleta de costumes cariocas *Forrobodó* (1911), com libreto de Carlos Bettencourt (1890-1941) e Luiz Peixoto (1889-1973), musicada por Chiquinha Gonzaga. Foi um dos grandes sucessos do teatro naquele período.

Embora rotulada como opereta, trata-se de uma burleta de costumes cariocas, e como é próprio do gênero, de uma caricatura. Esta focalizava o comportamento das camadas baixas, visto como imitativo das elites, A ação desenvolve-se na atualidade, tendo como cenário uma rua de subúrbio e o interior de uma casa de baile... (Diniz, 2009)

O *Cordão* aparece na cena que antecede o grande banquete e a letra fala de muita fartura na mesa:

Chega pertinho, puxa a fieira
Vamos ao vinho sem bebedeira
Forma direito, entra de mão
Engata, jeito, segue o cordão
A feijoada leva toicinho
Tem picadinho, bacalhoada
Toques de pinho, carne ensopada
Goles de vinho, peixe e rabada (x).

O momento é de euforia, alegria e comemoração. O elenco canta em coro saudando os acepipes que serão desfrutados muito em breve. O andamento da marcha é vibrante, acelerado, lembrando uma polca, uma das danças de salão européias que se faz presente inúmeras vezes na obra de Chiquinha. O arranjo do *Cordão Carnavalesco* priorizou o andamento mais rápido para se aproximar de um dobrado e também da polca.

4.1. Estrutura rítmica básica da marcha

Para exemplificar a estrutura básica da marcha, identificamos a forma do ritmo da marcha (Figura 4), que na prática poderia ser a soma da frase do surdo, que toca no segundo e no quarto tempos, com a célula rítmica presente nos acentos que a caixa faz em sua condução (frase essa muitas vezes também tocada pelo tamborim nos blocos de carnaval).

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper. On the left, there are two staves. The top staff is labeled 'AGUDO (acentos da caixa)' and contains a series of notes and rests. Above it, 'Partitura tradicional' is written. The bottom staff is labeled 'GRAVE (Surdo)' and contains notes and rests. To the right of these staves, there are two columns of symbols: 'PT' and 'OP'. On the far right, there is a legend titled 'LEGENDA GRAVE:' which defines symbols for 'toque preso (abatado)' and 'toque solto (ressado)'. The notes in the 'AGUDO' staff are numbered 1, 2, 3, and 4.

Fig. 4: “Esqueleto” da marcha escrita na partitura tradicional e na notação d’O Passo¹¹.
Exemplo em vídeo de estrutura básica da marcha na panela de mão.

É importante aqui apresentar a estrutura básica da marcha para a identificação e adaptação para a panela de mão. O “esqueleto” do ritmo serve como base para isso. Quando fazemos sua “radiografia”, conseguimos ver o “osso” do ritmo. Ou seja, as características rítmicas mínimas que dão a “forma” identitária do gênero. Muitas vezes, essa estrutura é composta por um elemento grave e um agudo, normalmente apresentados por um tambor e um instrumento agudo que faz a clave do ritmo.

4.2. Duo piano e panela

Criado em 2021, o Duo Piano & Panela explora a música brasileira para criar uma identidade sonora com diversos timbres e variados ritmos como o choro, a marcha, a ciranda e o coco. O repertório, com arranjos feitos a quatro mãos pelos integrantes do Duo, conta com obras contrastantes para melhor identificação de cada um dos estilos apresentados. Todos os arranjos foram criados a partir de uma ótica camerística, tendo como objetivos principais o equilíbrio sonoro dos dois instrumentos e a exploração de timbres específicos. Na busca de material para elaborar os arranjos, o Duo pesquisou partituras e/ou gravações de cada uma das músicas.

Algumas diretrizes foram definidas e então experimentadas. Os arranjos não estão escritos em partitura. Eles foram concebidos de forma coletiva nos ensaios. A partir disso, as ideias foram se concretizando e tomando uma forma mais fechada. Basicamente dois aspectos foram levados em consideração para que o resultado final não se tornasse uma grande improvisação:

1. A escolha da tonalidade de cada trecho foi uma decisão tomada a partir das possibilidades da panela de mão, já que o piano possui uma tessitura ampla, com no mínimo oitenta e oito teclas.
2. A pesquisa dos registros em cada instrumento (grave, médio e agudo) foi fundamental para que as escolhas de divisão de tarefas fossem escolhidas. Isso foi definitivo para saber qual de nós faria a melodia ou o acompanhamento, ou se os dois poderiam fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

¹¹ O Passo é um método de educação musical criado por Lucas Ciavatta em 1996 e tendo como princípios inclusão e autonomia, entende o fazer musical como um fenômeno indissociável do corpo, da imaginação, do grupo e da cultura. O Passo surge em resposta aos modelos altamente seletivos de acesso à prática musical e tema riqueza do fazer musical popular brasileiro como sua grande influência. A abordagem do método valoriza o projeto musical de cada músico, professor, escola e grupo, contribuindo para a sua efetivação e facilitando até mesmo o uso de outras metodologias. Desde sua criação, O Passo foi experimentado e adotado em escolas, universidades e projetos no Brasil e no mundo, tornando o fazer musical acessível a milhares de pessoas de todas as idades em cursos, oficinas, palestras e outras atividades”. (Instituto d’O Passo, 2017)

Para melhor entendimento do leitor, usamos letras maiúsculas para definir as partes da música (A e B). Também vale salientar a indicação do símbolo ' (linha), que define a repetição de uma parte musical quando ela não é idêntica. Algumas pequenas modificações aparecem, desde que não descaracterizem sua estrutura e que o ouvinte identifique como uma variação do original. Ao indicarmos a tonalidade, colocamos duas maneiras de escrita: a primeira com o nome das notas e a outra com linguagem cifrada.

Durante os ensaios, as opções de andamento (mais lento ou mais rápido), dinâmica (mais ou menos volume) e da forma da música foram se estabelecendo de forma natural. Em vez de criarmos a partitura, fomos organizando a sequência musical, primeiramente anotando e depois tocando já com o esboço encaminhado. Em nossas performances, existem momentos para improvisação, que podem se configurar simplesmente numa troca de acordes, inserção de notas e até mesmo na repetição de algum trecho. Portanto, consideramos que nossos arranjos têm abertura para criação pontual, quando houver espaço e sincronia.

4.3. Ó Abre Alas

A escolha da tonalidade inicial em Ré menor (Dm) se deu por conta das possibilidades da panela poder tocar a harmonia e a melodia no registro médio do instrumento. O arranjo ficou estruturado na seguinte forma:

Introdução - a panela de mão reproduz o ritmo que está escrito na partitura original. O piano soa como se fosse um contrabaixo e aos poucos assume o acompanhamento nas duas mãos, usando a mesma célula rítmica da panela.

Parte A - a panela toca a melodia sendo acompanhada pelo piano. O A se repete duas vezes, sendo que na segunda vez o andamento se torna mais rápido e a panela faz, além da melodia, o acompanhamento rítmico característico do tambor da marcha, o surdo.

- Modulação para Sol menor (Gm)

Parte A' - a panela toca a estrutura básica da marcha com um elemento grave (o surdo) e um elemento agudo (acentos da caixa) acompanhando o piano, que faz melodia e acompanhamento ao mesmo tempo. O A' se repete duas vezes.

- Modulação para Dó Maior (C)

Parte A'' - a panela e o piano se revezam na melodia e no acompanhamento. Novamente observamos a panela como tambor, dessa vez fazendo uma condução típica da caixa. O A'' se repete duas vezes.

- Modulação mais longa que as outras para Fá menor

Parte A''' - o piano toca melodia e acompanhamento enquanto a panela como um tambor faz subdivisões rítmicas preenchendo a estrutura básica da marcha. O A''' se repete duas vezes. Importante observar a extensão da última frase onde as tensões harmônicas são privilegiadas para criar um final apoteótico e logo em seguida finalizar com um *rallentando* (diminuição do andamento) como recurso de conclusão da obra.

4.4. Cordão Carnavalesco

Escolhemos a tonalidade de Sol Maior (G) por conta das notas presentes na panela. Esta marcha tem 2 partes bem definidas: A e B. O ritmo originalmente é mais acelerado que o *Ó Abre Alas* pois emoldura a cena com um ambiente festivo e alegre, como apontado anteriormente. Este arranjo foi elaborado de forma mais virtuosística, explorando a agilidade técnica do Duo. A forma do arranjo 16 ficou assim:

Introdução - apesar de Chiquinha ter escrito uma pequena introdução antes de cada vez que o A aparece, elaboramos uma espécie de prólogo em que o piano repete um trecho da melodia principal quatro vezes em tonalidades diferentes. A panela reforça as trocas de harmonia tocando a estrutura básica da marcha em apenas uma nota. Logo em seguida, o piano cria, em notas paralelas, uma melodia saltitante tradicional dos temas de circo que prepara a entrada da parte A.

Parte A e B - A panela toca a melodia. O piano faz o acompanhamento.

Parte A' e B' - o piano faz a melodia e o acompanhamento. A panela faz o acompanhamento harmônico apenas com algumas notas, priorizando a clave aguda da marcha com a célula rítmica dos acentos presentes na caixa.

Parte A'' e B'' - o piano acompanha a melodia feita pela panela em ritmo de fox-trot, também em compasso binário (2/4). A pulsação é mantida, embora possa dar a impressão de que a música desacelerou.

Parte A''' e B''' - o piano faz a melodia na parte aguda do piano no A''' tocando com notas paralelas enquanto a panela faz a levada da caixa conduzida no registro mais agudo. Em seguida, o piano toca na parte grave (B'''), criando assim um contraste inesperado. A panela continua mantendo a levada da caixa, mas um pouco menos conduzida, numa região um pouco mais grave da panela e mais perto das notas da harmonia.

Parte A'''' e B'''' - o piano e a panela fazem a melodia principal, com algumas variações, sem corromper a estrutura da frase. O piano mantém o acompanhamento em toda esta parte.

5. Considerações finais

No prefácio do livro *Hang - Sound Sculpture* citado na epígrafe da primeira seção do artigo, Rohner e Schärer (2013) utilizam a metáfora do espelho para justificar a ausência de uma tradição ao instrumento. O casal suíço faz essa analogia, afirmando que os instrumentos construídos por eles “fazem as pessoas se confrontarem consigo mesmas, com seu mais profundo íntimo” e “funcionam como um afinador que sintoniza o músico ou o momento; como um sismógrafo que detecta as condições físicas; como um holofote que lança luz em cantos ocultos”. A panela de mão permitiu afinar nosso lado artista e sintonizou o momento do encontro da marcha através de duas obras de Chiquinha Gonzaga. O reflexo no espelho apresentado neste artigo, à luz do metal do

instrumento, parte do confronto trazido pela panela de mão com a mais profunda intimidade presente em nossas trajetórias como músicos e professores.

Esta pesquisa permitiu um aprofundamento no ritmo da marcha e suas conexões identificando as suas estruturas básicas, o que desdobrou-se nas adaptações das levadas de percussão.

O Duo Piano & Panela elabora um repertório camerístico, assim como possibilita o trabalho com adaptações de partituras e produz arranjos instrumentais sofisticados para obras de compositores brasileiros, incluindo Chiquinha Gonzaga. Por conta da extensão dos registros, da tessitura e da quantidade de notas presentes na panela, é necessário desenvolver habilidades de improvisação e de criação sempre que adaptamos alguma música. Até o momento não há registro de trabalho semelhante com a panela de mão e o piano. Devido à originalidade de nossa proposta, não encontramos nenhuma referência que pudesse nos guiar. No entanto, tivemos a liberdade de criar, inventar e experimentar muitas formas de tocarmos juntos. E continuaremos assim.

A reflexão aqui vai além do confronto individual com um espelho, ele é rebatido em outro espelho, o da decolonialidade. Assim sendo, somos contrários ao casal suíço criador do *hang*, quando afirmam que o instrumento não pertence a nenhuma tradição. Ele pertence a várias e aqui nesta pesquisa destacamos e resgatamos o tambor. Durante o Colóquio PROEMUS 2022, o Mestre Mario Pam¹², ao refletir sobre a identidade da música brasileira, afirma que é o tambor que nos conecta e por isso ele não pode parar:

Eu costumo dizer ‘o tambor não pode parar’. E por que o tambor não pode parar? Porque é o tambor que nos conecta. Hoje esse tambor africano se misturou aos ritmos indígenas, que já estavam aqui antes. E a gente pode fazer essa conexão da cultura indígena com a cultura africana e também da cultura europeia, que fazem essa mistura que acabam dando o resultado da música brasileira. (Pam, 2022)

Assim seguimos resgatando o tambor nas músicas que ilustram esse artigo. Chiquinha Gonzaga pede para abrir alas para sua passagem com os tambores da marcha: o surdo e a caixa. Essas duas obras reluzidas na pesquisa artística e refletidas por meio da decolonialidade reiteram a conexão e a continuidade do tambor na panela de mão. Chiquinha Gonzaga, a rainha da marcha, com toda sua realeza e sua enorme generosidade nos permite abraçar a música como meio encantador de unir propostas, resgatar o passado e nos deixar livres para seguir em busca de um futuro pleno de conhecimentos. A sede de aprender, experimentar e reconhecer não pode parar. É isso que nos move e que nos faz levantar todos os dias para que possamos existir plenamente.

Referências

Andrade, H. (1988). *A Banda de Música na Escola de Primeiro e Segundo Graus*. (Mestrado em Música, Educação Musical). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

¹² Arranjador, compositor, percussionista, produtor cultural, coordenador do Tambores do Mundo e mestre da banda profissional do Bloco Afro Ilê Aiyê (Salvador - BA). É formado em Licenciatura em Música pela Universidade Católica de Salvador e Mestrando no PPGMUS - UFBA.

- Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, (11), 89-117.
- Corbussen, M. (2017). Musical Performances are (not) Artistic Research. *Ímpar: online journal for artistic research*, Netherlands, 1(1), 5-15.
- Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar
- Diniz, E. (2011). *Ó abre alas. Dobrado carnavalesco, da peça de costumes cariocas NÃO VENHAS!...* Acessado em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=o-abre-alas>
- Enciclopédia da Música Brasileira: popular, Erudita e Folclórica (1998). Editora: Art/Publifolha.
- Gonzaga, Ch. (1899). *Ó Abre Alas*. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/o-abre-alas-mesmo-titulo-dois-compositores/>
- Instituto d'O Passo (2017). *Um método de educação musical*. Acessado em: <https://www.institutodopasso.org/metodo>
- Nascimento, A. (2019). *O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista*. 3a edição. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Pam, M. (maio de 2022). Roda(mesa)-redonda (de conversa) de samba(s): Que Brasil é esse? - Perspectivas decoloniais para (re)pensar o repertório (não) presente na academia e a identidade da música brasileira a partir de diferentes tipos de sambas do país. *Colóquio PROEMUS UNIRIO 2022, Rio de Janeiro, Brasil*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-aUImqXluxE&t=522s>. Acesso em 03/06/2022
- Paschko, M. (2022). Hang: Um projeto de documentação sobre a PANArt, o hang e outros instrumentos Pang. (Mensaje de blog). Disponível em <http://www.hangblog.org/hang/>.
- Queiroz, L. R. S. (2017). Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. *Intermeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, UFMS*, 23(45), 99-124. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/5076>. Acesso em 15 jun. 2022.
- Queiroz, L. R. S. (2020). Até quando Brasil: Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropología e Arte*, 10 (1), 153-199. Disponível em <http://www.unirio.br/proemus/perspectivasdecoloniais.pdf>

Reznik, F. (2022) . Ó Abre Alas (Chiquinha Gonzaga), por Duo Piano & Panela. Acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=24GJpqLJ9N8>

Rohner, F. e Schärer, S. (2013). Hang: Sound sculpture. Bern, Switzerland: PANArt, 2013.

Rohner, F. e Schärer, S. (2019). *Hang - a new musical instrument - a brand - many misunderstanding: A contribution to clarification*. In: PANArt homepage. Disponível em <https://panart.ch/en/articles/hang-a-new-musical-instrument-a-brand-many-misunderstandings>

Anexos

Anexo 1: Partitura de Ó Abre Alas retirada do sitio www.chiquinhagonzaga.com

Composições de
Francisca Gonzaga

... ————— ...

Ó ABRE ALAS
Canto e Piano

A pioneira marchinha de carnaval não conheceu publicação, como tal, em vida da compositora. Criada durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde residia a maestrina na ocasião, a desprentensiosa marchinha foi inspirada no andamento do cordão, que sabemos utilizar a procissão religiosa como matriz. Nascia ali, em fevereiro de 1899, a marchinha, um gênero novo que ainda prestaria grandes serviços ao carnaval carioca. Até então, a festa que viria a representar a nacionalidade brasileira não tinha música própria. Nos bailes mascarados dos salões, a elite dançava ao som de polcas, habaneras, quadrilhas, valsas e mazurcas, enfim, dos gêneros de dança de salão da época. Nas ruas, o povo se divertia com a percussão do zé-pereira, o som de baterias cadenciadas e canções reaproveitadas: cantigas de roda, hinos patrióticos, chulas, trechos de óperas, árias de operetas, fados líricos, quadrinhas musicadas na hora e até marcha fúnebre. É certo que ranchos e cordões, na virada do século XIX para o XX, já se utilizavam de certas canções, inclusive um tipo de marcha apropriada no andamento, e bradavam também a palavra de ordem para abrir passagem na multidão. Mas uma música especialmente concebida para a festa não ocorrera a nenhum compositor. Chiquinha Gonzaga fixou definitivamente o gênero ao criar a canção carnavalesca. Com isso ela se antecipou em 18 anos, pois só a partir de 1917 o carnaval passaria a ter música regularmente. Incapaz de prever o que a posteridade reservava à sua singela marchinha, Chiquinha a incluiu na peça de costumes cariocas *Não venhas!...*, representada no Teatro Apolo em janeiro de 1904. Logo publicada por seu editor como ‘dobrado carnavalesco’, servia ao enredo da peça como o maxixe do cordão *Terror dos inocentes*. Só em 1939, quando a jornalista Mariza Lira preparava a primeira biografia da compositora, *Ó abre alas* foi publicada na sua integralidade, já reconhecida como pioneira. Por décadas, a marchinha foi gravada, ora arranjada ora enxertada. Dos registros fonográficos mais curiosos estão a de Mário Pinheiro, *Cordão carnavalesco (Flor do Enxofre Vermelho)*, para a Odeon Record, em 1905, e a da Banda da Casa Edison, arranjada pelo maestro regente Santos Bocot, em disco Odeon de 1911. A primeira gravação da canção na íntegra foi feita pelas cantoras Linda e Dircinha Batista, em 1971, quando a memória coletiva já a consagrara como um clássico do cancionário brasileiro, como um pedido de passagem do “povo da lira” para a vitória – no carnaval e na vida. A maestrina escreveu a marchinha também para pequena orquestra: piano e canto, 1º violino, 2º violino, contrabaixo, violoncelo, trombone, 1º e 2º trompetes, clarineta (si b). *Ó abre alas* recebeu gravação de Antonio Adolfo (teclados), com Nilson Chavez (voz) e Vital Lima (voz), em 1985; novamente Antonio Adolfo (piano), com Cláudio Spiewak (violão), Gabriel Vivas (contrabaixo) e Ivan Conti (bateria), em 1997, e, no seu centenário, em 1999, foi gravada por Maria Teresa Madeira (piano); Clara Sverner (piano) com Paulo Moura (sax alto); Marlene, Emilinha e Ângela Maria (voz) com Leandro Braga (piano); Turíbio Santos (violão); Leandro Braga (piano) com Zero (percussão) e Adriano Giffoni (baixo); e Rosamaria Murtinho, elenco e músicos da montagem da peça *Ó abre alas*, de Maria Adelaide Amaral, com arranjo vocal de Cláudio Botelho. Em 2000, teve gravação por Anna Maria Kieffer (voz) e Achile Picchi (piano).

Edinha Diniz

... Edição 2011 ChiquinhaGonzaga.com/acervo ...

... ————— **Chiquinha Gonzaga** ————— ...

ACERVO DIGITAL

Ó ABRE ALAS

Marcha Carnavalesca

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Música e letra

Allegro

F m C7 F m C7

Piano

3 F m C7 F m C7 F m C7

O a-bre a-las Eu que-ro pas-sar O a-bre

6 F m C7 F m B^bm/D^b

a-las Eu Que-ro pas-sar Ro-sa de Ou-ro Não po-de ne-

Detailed description: The image shows a musical score for the march 'Ó Abre Alas'. It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction in F minor, 2/4 time, marked 'Allegro'. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system introduces the vocal melody with lyrics: 'O a-bre a-las Eu que-ro pas-sar O a-bre'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The third system continues the vocal melody with lyrics: 'a-las Eu Que-ro pas-sar Ro-sa de Ou-ro Não po-de ne-'. The piano accompaniment includes a key change to B-flat minor (B^bm/D^b) for the final phrase. The score is written for piano and voice.

1/2

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo
 Editoração: Douglas Passoni | Revisão e Cifras: Alexandre Dias

Ó ABRE ALAS

The image shows a musical score for the song "Ó ABRE ALAS". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The score starts at measure 9. The vocal line has lyrics: "gar Ro-sa de Ou - ro Não po-de ne - gar gar". Above the vocal line, there are two first endings and one second ending, each marked with a "1." or "2." and ending with a double bar line. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The score ends with a "Fine" marking.

*
 Ó abre alas
 Que eu quero passar
 Ó abre alas
 Que eu quero passar

Eu sou da lira
 Não posso negar
 Eu sou da lira
 Não posso negar

Ó abre alas
 Que eu quero passar
 Ó abre alas
 Que eu quero passar

Rosa de Ouro
 É que vai ganhar
 Rosa de Ouro
 É que vai ganhar

**
 Ó abre alas
 Eu quero passar
 Ó abre alas
 Eu quero passar

Rosa de Ouro
 Não pode negar
 Rosa de Ouro

2/2

N.E. *Letra consagrada pela tradição popular

** Letra presente no manuscrito.

Anexo 2: Partitura de “Cordão carnavalesco” retirada do sitio www.chiquinhagonzaga.com

Composições de
Francisca Gonzaga

MARCHA

Cordão Carnavalesdo da burleta de costumes cariocas FORROBODÓ

Piano

Publicado em edição da autora, na série *Canções Brasileiras*, forma com que a própria compositora cuidou de desfrutar do sucesso da burleta de costumes cariocas em 3 atos que estreou em junho de 1912 no palco do Teatro São José. A composição é de 1911. Escrita por dois jovens autores, Carlos Bettencourt (1890-1941) e Luiz Peixoto (1889-1973), *Forrobodó* estabeleceu um marco no teatro brasileiro, abrindo caminho para a utilização de tipos nitidamente populares no teatro musicado. A história de um baile no Clube Dançante Flor do Castigo do Corpo, no bairro da Cidade Nova, colocava em cena tipos como o mulato pernóstico, a mulata insolente, o malandro ladrão de galinhas, o guarda-noturno, o mulato capoeira valentão, o português; tudo em contraste com um Rio de Janeiro afrancesado. A marcha foi publicada também para piano solo e para piano e orquestra brasileira: flauta, violino, clarinete, pistom, trombone, violoncelo, contrabaixo e bateria. Como *Cordão carnavalesco* foi gravado por Antonio Adolfo (piano), em 1985, e novamente em 1997, Antonio Adolfo (piano), Cláudio Spiewak (violão), Gabriel Vivas (contrabaixo) e Ivan Conti (bateria). Há gravação de Alcione (voz) com Maria Teresa Madeira (piano), 1999. Desta opereta, há também no Acervo Digital Chiquinha Gonzaga uma modinha, uma quadrilha e um tango.

Edinha Diniz

... Edição 2011 ChiquinhaGonzaga.com/acervo ...

... ————— **Chiquinha** ————— ...
ACERVO DIGITAL
Gonzaga

MARCHA

da burlata de costumes cariocas FORROBODÓ
Cordão Carnavalesco

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Allegro

Piano

6

11

16

1/2

©2011 Acervo Digital Chiquinha Gonzaga | www.ChiquinhaGonzaga.com/acervo
 Editoração: Douglas Passoni | Revisão: Alexandre Dias

MARCHA de FORROBODÓ

21

Musical notation for measures 21-24. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand maintains the accompaniment with chords and eighth notes.

29

Musical notation for measures 29-33. The right hand has a melodic phrase with eighth notes, and the left hand continues the accompaniment with chords and eighth notes.

34

Musical notation for measures 34-37. The right hand concludes the melodic phrase with eighth notes, and the left hand continues the accompaniment. The piece ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

Anexo 3: Desenho da panela de mão de Felipe Reznik com indicação das notas.

PANELA DE MÃO Felipe Reznik

Obs: as notas entre parênteses estão na concha de baixo e são mais difíceis de tocar com fluidez e fazer os harmônicos (8ª e 13ª)

Anexo 4: Partitura com todas as notas e acordes da panela de mão de Felipe Reznik.

PANELA DE MÃO - Felipe Reznik
 D(R6) Kurd mutante 1+16
 D / (F) (G) A Bb (B) C (C#) D E F (F#) G A C (C#) D
 Luthier: Rafael Ortega (MODRA HANDPAN)

NOTAS:

D₃ (F₂) (G₂) A₃ B₃ (B₃) C₄ (C₄#) D₄ E₄ F₄ (F₄#) G₄ A₄ C₅ (C₅#) D₅
 Ré³ Fa² Sol² La³ Sib³ Si³ Dô⁴ Ré⁴ Mi⁴ Fa⁴ Fô⁴ Sol⁴ La⁴ Dô⁵ Ré⁵

* as notas entre parênteses se encontram na oitava de baixo. Com
 excessão destas, é possível tocar os harmônicos da 8^a e da 5^a em todas outras.

ACORDES (notas das tríades maiores e menores):

Dm D Em F F#m Gm G Am A Bb Bbm Bm C

Article

Aspectos idiossincráticos da transcrição braille para teclados abordados a partir da peça “Gaúcho, O Corta-Jaca de cá e lá”, de Chiquinha Gonzaga**Idiosyncratic aspects of braille transcription for keyboards based on the play "Gaúcho, O Corta-Jaca de cá e lá" by Chiquinha Gonzaga**JÉSSICA DE ALMEIDA ROCHA FRANCO¹ & JONATHAN DE AQUINO FRANCO ROCHA²

Abstract. This article reflects about the conditions of production and distribution of music scores in braille code for blind and low vision musicians in Brazil, based on objective data from the census carried out by the Brazilian Institute of Geography and Statistics in 2010 about visually impaired people in Brazil. Reflects as well in the Brazilian Law of Inclusion of Persons with Disabilities, of 2015, about accessible materials for that audience. Such data give the reality of braille transcription the need to encourage the training of editors and the distribution of scores. The choice of a composition by Chiquinha Gonzaga for braille transcription was due to the fact that the composer was not only a prominent musician of her time, but also played a leading role in women and stood out for her pioneering spirit in areas previously dominated by the men, opening the way for subsequent generations to continue in the musical environment with more egalitarian ideals. As the composer, the braille music still fights for an equal place in the music scene. Through an overview of the problems of braille transcription of keyboard scores, this article presents particularities of this way of writing and reading music and reasons why such a service requires a solid professionalization.

Keywords. Braille transcription, braille music code, braille sheet music, Braille System, visually impaired people.

Resumo. O presente artigo reflete sobre as condições da produção e da distribuição de partituras em braille para músicos cegos e com baixa visão no Brasil, baseando-se nos dados objetivos do censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 2010 sobre pessoas com deficiência visual no Brasil, bem como na Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência, de 2015, sobre materiais acessíveis para tal público. Tais dados conferem à realidade da transcrição braille a necessidade de fomentar a formação de editores e de distribuição de partituras. A escolha de uma composição de Chiquinha Gonzaga para transcrição braille decorreu do fato de que a compositora não apenas foi uma proeminente musicista de sua época, como também exerceu protagonismo feminino e destacou-se por seu pioneirismo em áreas antes dominadas pelo público masculino, abrindo caminho para que gerações seguintes prosseguissem no meio musical com ideais mais igualitários, rompendo padrões classistas no

¹ Editora braille independente, mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Licenciada em Música (UNESP) e Pedagogia (USP).

² Bacharel em Composição Musical pela UNESP, editor braille independente atuante com Jéssica Franco através da marca de serviços Rocha & Franco Musicalidades.



cenário artístico. Tal como a compositora, a área da musicografia braille ainda luta por um lugar igualitário no cenário musical. Por meio de um panorama sobre as problemáticas de transcrição braille de partituras para teclados, este artigo apresenta particularidades deste modo de escrita e leitura musical e razões pelas quais tal serviço exige uma sólida profissionalização.

Palavras-chave. Transcrição braille, musicografia braille, partituras em braille, Sistema Braille, pessoas com deficiência visual.

1. Transcrição braille de “Gaúcho – O Corta-Jaca”

A oportunidade de trazer a público a transcrição braille da obra “Gaúcho O Corta-Jaca” decorreu de um pedido realizado por uma aluna com deficiência visual de Jonathan de Aquino Franco Rocha, como escolha de peça para tocar em aula. A transcrição foi realizada através da leitura da obra original disponibilizada pelo acervo digital presente na página virtual chiquinhagonzaga.com. A edição braille pontos negros dessa obra podem ser acessada integralmente através do acervo digital *International Music Score Library Project (IMSLP)*, plataforma pela qual o editor tem disponibilizado edições braille transcritas e revisadas em conjunto com sua sócia, editora independente, Jéssica Franco.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), nascida no Rio de Janeiro, entrou para o cenário da música brasileira com brilhantismo e pioneirismo, não apenas por ser uma proeminente compositora que rompeu paradigmas ao unir diferentes sonoridades musicais presentes no Rio de Janeiro de sua época, mas, também, por ter exercido protagonismo feminino em uma época onde o espaço artístico musical, embora comum a mulheres da alta sociedade, era um destino quase sempre distante para mulheres musicistas que ousassem exercer autonomamente um papel criativo.

Em meados do século XIX, outro evento que ocorria no Rio de Janeiro do Segundo Reinado era a determinação real de Dom Pedro II para a construção do Instituto Benjamin Constant, na época denominado Imperial Instituto dos Meninos Cegos. Houve um grande salto progressista no Brasil em relação à abertura das portas da Educação para pessoas com deficiência visual, pois o Imperial Instituto dos Meninos Cegos foi inaugurado em 1854, mesmo ano em que o governo francês oficializou o Sistema Braille como sistema de leitura e escrita das pessoas cegas, um ineditismo no cenário da Educação a nível internacional. Desde então, esse sistema de escrita e leitura vem sendo ensinado no Brasil e tem sido propagado através de transcrições de obras literárias, musicais e todo tipo de material escrito.

Tratando-se da música nacional brasileira, os atuais acervos de musicografia braille no Brasil são deficitários, não havendo em nenhuma instituição brasileira atualmente um esforço direcionado especificamente para transcrição braille de obras musicais nacionais. Os poucos acervos nacionais aos quais temos acesso na atualidade dependem, quase sempre, de encomendas particulares realizadas por músicos, ou, mais raramente, de projetos culturais contemplados por algum edital (como, por exemplo, os cinco volumes de *Musicografia Braille da Coleção Regionais*, publicados pela Fundação Dorina Nowill Para Cegos³). Embora o Brasil tenha sido o primeiro país a buscar uma

³ De autoria de Jonathan Franco.

equidade de polo educacional para pessoas cegas à mesma época da França de 1854, a realidade atual da produção de música em braille é distinta da realidade dos acervos de países como Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Alemanha (dentre outros), onde a editoração braille atingiu patamares muito mais elevados quantitativamente, em especial em relação à música nacional desses países.

O objetivo geral deste artigo é trazer à reflexão de leitores e pesquisadores o grau de conhecimento técnico que a transcrição braille exige de um editor de música, levando à possível conclusão de que necessitamos de maior abrangência acadêmica no que concerne à formação de profissionais deste ramo, bem como maior fomento no que diz respeito à produção e distribuição de edições musicais em braille.

2. Inclusão e Acessibilidade da pessoa com deficiência visual no meio musical brasileiro

Foi promulgada no Brasil a Lei n.º 13.146, de 6 de julho de 2015, intitulada “Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência”, que assegura o direito à igualdade de acessibilidade às pessoas com deficiência em todos os diversos espaços da sociedade.

No campo dos estudos e da profissionalização, o direito à alfabetização e ao acesso a materiais didáticos trouxe ao mercado editorial um amplo aumento de impressões de livros em braille⁴, especialmente aqueles direcionados às escolas de rede básica, universidades e cursos profissionalizantes em geral. Programas de grande amplitude como o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) passaram a distribuir os livros destinados às escolas públicas brasileiras transcritos para o braille com as devidas adaptações⁵. Os materiais impressos em braille não se resumem apenas a materiais didáticos e livros de pesquisa e literatura, mas abrangem todos os materiais físicos que são originalmente impressos em tinta, dentre eles as partituras musicais.

No que concerne às pessoas com deficiência visual, o Relatório Anual Resumido da Fundação Dorina Nowill Para Cegos (2020)⁶, traz detalhes sobre o censo do IBGE realizado em 2010: “existem mais de 528 mil cegos no Brasil, e mais de 6 milhões de pessoas com baixa visão” (p. 3). Números que, quando somados, representam mais de 3% da população brasileira. Os dados objetivos do IBGE, quando somados à legislação vigente acerca de inclusão e acessibilidade no Brasil, quando analisados ao lado do cenário atual, denunciam que proporcionalmente há uma baixa distribuição de partituras em braille no Brasil, denotando uma grande carência neste cenário editorial.

As instituições responsáveis pelo preparo e distribuição de materiais impressos em braille, sejam empresas privadas, públicas ou organizações não governamentais, seguem os parâmetros impostos pela Comissão Brasileira do Braille (CBB), que asseguram a qualidade de acesso do material: isto é, para que um material impresso em braille esteja acessível ao leitor, deverá apresentar-se de acordo com os materiais técnicos distribuídos em plataformas virtuais, públicas e governamentais, a fim de que o leitor, ao receber tal material, encontre-o em condições condizentes com suas reais necessidades de leitura. Basicamente, tais parâmetros garantem que o(a) editor(a)

⁴ A Comissão Brasileira do Braille (CBB) aderiu à origem francesa da palavra, que é grafada conforme o nome do criador de Sistema Braille.

⁵ As adaptações, em transcrição braille de livros didáticos, referem-se às descrições de imagens, desenhos em alto-relevo, linearização textual de tabelas e gráficos.

⁶ Organização sem fins lucrativos, de caráter filantrópico, fundada por Dorina Nowill, que atende pessoas com deficiência visual no Brasil há mais de 70 anos. Situada em São Paulo (capital), exerce importante papel na atualidade brasileira no que diz respeito à distribuição de materiais didáticos em braille.

braille prestará um serviço coerente com a realidade da pessoa cega ou com baixa visão, sem pautar-se em entendimentos sobre leitura que fazem parte do universo de leitura dos videntes⁷. Dentre os materiais técnicos em vigência no Brasil, aqueles que são fundamentais à formação em editoração de musicografia braille são: Novo Manual Internacional de Musicografia Braille; Grafia Braille Para a Língua Portuguesa; Normas Técnicas Para Produção de Textos em Braille.

Cada manual técnico distribuído digitalmente em plataforma governamental tem como intuito assegurar a qualidade de produção dos materiais do modo como é proposto pela Comissão Brasileira do Braille. A exemplo, a Grafia Braille para Língua Portuguesa (2018) estabelece que:

A partir da vigência do novo Acordo Ortográfico, do uso da Grafia por vários países do CPLP e as novas demandas da Língua Portuguesa, o MEC, com o trabalho da Comissão Brasileira do Braille, disponibiliza a 3ª versão da *Grafia Braille para a Língua Portuguesa*, revisada e atualizada. (p. 11)

As atualizações observadas neste documento tomaram como base os critérios:

- i. Adequar os textos ao novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, uma vez que a sua última edição foi publicada antes da entrada em vigor do referido acordo.
- ii. Preservar a qualidade dos textos em braille e, principalmente, o seu melhor aproveitamento por parte do leitor, em especial dos livros didáticos, nos quais são constantes as alterações de diagramação, a inserção de novos símbolos e o uso de novos recursos nas representações gráfica e de imagens (mapas, tabelas, fluxogramas, histórias em quadrinhos, gráficos e outras representações), exigindo de adaptadores, designers, transcritores e revisores cada vez mais empenho e conhecimento.
- iii. Oferecer maior variedade de exemplos aos profissionais supracitados, objetivando tornar o seu trabalho mais rápido e mais eficaz.
- iv. Garantir a padronização dos textos produzidos em todo o país, prática indispensável para que todos os estudantes cegos possam continuar usufruindo dos livros em Braille como o principal instrumento para o seu pleno desenvolvimento intelectual.
- v. Inserir símbolos que ficaram ausentes das edições anteriores (masculino e feminino, por exemplo).
- vi. Inserir símbolos que se tornaram usuais após a última edição do documento (hashtag, por exemplo).
- vii. Rever as regras de aplicação de alguns símbolos (parênteses, por exemplo), objetivando torná-las mais simples.
- viii. Tornar a linguagem do documento mais clara e objetiva.
- ix. Oferecer a usuários do Sistema Braille e profissionais da área documentos que lhes tragam informações atualizadas e que possam orientá-los nas suas atividades estudantis e profissionais.

O principal objetivo deste documento é permitir que o Sistema Braille continue sendo o instrumento fundamental na educação, habilitação, reabilitação e profissionalização das pessoas cegas. (*Grafia Braille para Língua Portuguesa*, 2018, p.13-14)

É importante salientar que para exercer a profissão de editor de musicografia braille, o(a) profissional deve apresentar fluência no entendimento do funcionamento do Sistema Braille, bem como a escrita do mesmo em sua língua e a escrita do mesmo no que se refere à linguagem musical. Isto porque o Sistema Braille é polivalente, sendo um único sistema válido para todas as formas de escrita. Deste modo, antes de dar início ao aprendizado da musicografia braille, o(a) editor(a) terá sido alfabetizado em braille,

⁷ Termo utilizado para referenciar as pessoas que enxergam.

assim como o músico com deficiência visual precisará ler e escrever em braille antes de dar início ao aprendizado das partituras musicais.

O ensino do Sistema Braille ocorre documentadamente no Brasil desde o ano de 1854, no entanto, observamos grande defasagem nos acervos musicais que ainda encontram dificuldades para atender à pronta entrega o público com deficiência visual, seja pela falta de materiais impressos em braille, ou pela falta de profissionais atuantes no ramo da musicografia braille em mercado editorial.

O Relatório Anual da Fundação Dorina Nowill Para Cegos (2020) afirma que foram produzidas em 2020 pela gráfica da instituição:

5.510.816 páginas em braille para atender ao PNLD;
196.000 páginas de Calendários Acessíveis 2021 da Fundação Dorina; 90.618 páginas para materiais da Secretaria de Cultura; 90.000 páginas para a Novartis Estadão; 208.000 páginas para o projeto Itaú Leia para uma criança. (p. 35)

Essa realidade, porém, não se estende às produções de partituras musicais em braille. Outras instituições, públicas ou privadas, realizam semelhante prestação de serviços à sociedade, sem, contudo, oficializar a produção de partituras musicais de modo contínuo e permanente, contratando profissionais para serviços musicais esporádicos. Em parte, este cenário reflete a falta de cursos profissionalizantes no Brasil que possam agregar a esta área novos editores e pesquisadores do ramo, legando aos setores de pós-graduação das universidades a única possibilidade e recanto para aprendizado com pesquisa em musicografia braille.

Durante seis décadas, Zoilo Lara de Toledo (1930-2019) atuou no Brasil como editor de musicografia braille da Fundação Dorina Nowill Para Cegos, contribuindo com um acervo de partituras musicais e oferecendo aulas particulares a músicos com deficiência visual e jovens editores que passaram pelo editorial da Fundação Dorina Nowill. Segundo Franco (2017):

Por volta de 1930 chegou ao Brasil o pianista italiano Alfredo Sangiorgi, uma pessoa cega com capacidade e inteligência prodigiosas; dizia-se formado pelo prestigioso Conservatório de Milão (Itália). Estabelecendo-se na cidade de São Paulo, Alfredo tornou-se professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e professor no Instituto de Cegos “Padre Chico”. Em 1939, Zoilo Lara de Toledo, por ter baixa visão, iniciou seus estudos escolares no Instituto de Cegos “Padre Chico”, vindo a estudar piano e musicografia com o professor Alfredo que aplicava os métodos em braille trazidos da Itália. (p. 20)

O acervo digital de partituras musicais da Fundação Dorina Nowill conta com diversas transcrições realizadas por Zoilo Lara e Jonathan Franco, dentre métodos clássicos para videntes transcritos, até transcrições inéditas de obras analisadas. Além do falecimento do professor Zoilo em 2019, houve também uma crise econômica que acentuou a demissão e desistências de diversos profissionais do ramo na mesma instituição.

O mercado editorial braille local vem afunilando-se desde então e tornou-se comum a contratação de serviços temporários de editores autônomos em São Paulo. Por outro lado, novos pesquisadores em musicografia braille vêm apresentando crescente interesse no Brasil pela transcrição de partituras e pelo ensino da leitura e da escrita das mesmas.

3. Um panorama sobre a leitura e escrita da musicografia braille

O Braille é um Sistema tátil e polivalente de escrita e leitura que contempla diversas línguas em todos os continentes, bem como os símbolos encontrados nas linguagens: matemática, informática, química, física, musical. Trata-se de um Sistema de 63⁸ caracteres em alto-relevo que podem ser compreendidos pela ponta dos dedos do leitor. Cada caractere encontra-se no espaço de uma cela braille, tal cela quando apresentada com seus seis pontos em relevo chama-se “sinal fundamental” (Grafia Braille para a Língua Portuguesa, 2018, p. 17).

É importante ressaltar que a alfabetização braille prescinde de um treinamento tátil, uma educação do tato para que as percepções sensoriais da pessoa com deficiência visual desenvolvam-se assim como sua própria compreensão da leitura e da escrita. Desse modo, compreende-se que o ensino do braille não deve ser orientado pelas mesmas normas dos materiais impressos em tinta para videntes, e em tal compromisso encontra-se, também, o ensino da musicografia braille. Significa afirmar que o ensino da musicografia braille possui uma lógica inerente ao próprio Sistema Braille, que diz respeito à educação do tato e à horizontalidade dessa forma de escrita e leitura, e não à teoria musical ocidental universalmente conhecida, nem às metodologias de ensino de partituras modernas em tinta já tradicionalmente consagradas.

Louis Braille criou seu Sistema de escrita e leitura a partir de códigos táteis que lhe foram apresentados pelo capitão de artilharia de Napoleão, Charles Barbier. Barbier havia criado um sistema de comunicação noturna para seus subordinados, para que pudessem se comunicar a longas distâncias sem despertar a atenção dos oponentes em batalha. Tal fato acabou por levar o jovem estudante Louis Braille a uma insistente busca por aperfeiçoamento do sistema tátil de comunicação. A fundamental importância da invenção de Braille foi o fato de que, a partir de seu Sistema tátil de 63 caracteres, as pessoas cegas poderiam não apenas ler rapidamente⁹, como poderiam escrever de modo autônomo, e, com isso, desenvolverem-se com maior potencial em todas as demais áreas da vida em sociedade.

A cela braille é representada por duas colunas e três pontos em cada coluna, contados de cima para baixo: pontos 1, 2 e 3 na coluna esquerda; pontos 4, 5 e 6 na coluna direita.

⁸ Alguns pesquisadores adotam o espaço entre as palavras como um caractere, considerando que existam 64 caracteres. Para este artigo foi adotado o parâmetro do próprio criador do Sistema Braille – 63 caracteres.

⁹ Na época de Louis Braille, seu colégio possuía um acervo de livros táteis escritos com alfabeto latino em alto relevo. A leitura desses volumes era lenta e os livros eram pesados pela grande proporção de suas páginas, levando longos períodos para serem produzidos. Outro importante detalhe acerca da produção e leitura destes livros era que os estudantes cegos podiam ler quantos volumes quisessem, mas não podiam escrever autonomamente.

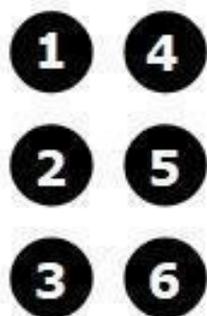


Fig. 1: Cella braille.

Segundo Abreu, Santos, Felipe e de Oliveira (2018): “a configuração espacial da cela braille é de 2,5 mm entre pontos, 3,5 mm entre celas horizontalmente e 5 mm entre celas verticalmente” (p. 32). Esses parâmetros são estabelecidos universalmente, o que significa dizer que, para que um material impresso seja considerado adequado à leitura tátil, as celas braille apresentarão sempre essa configuração espacial, não havendo, portanto, diferenciação de fontes para a escrita braille.

O Sistema Braille foi dividido por seu criador em sete sequências de caracteres que possuem uma lógica inerente ao tato. Isso requer dizer que, ao entrar em contato com o Sistema, é necessário e conveniente respeitar a ordem das séries do mesmo, pois ela favorece a memorização tátil dos caracteres.

A primeira sequência possui caracteres que apresentam somente os pontos da parte superior da cela. A segunda sequência possui caracteres que apresentam os mesmos pontos dos caracteres da primeira sequência, mas com acréscimo do terceiro ponto. A terceira série repete os pontos da primeira série, mas com acréscimo dos pontos 3 e 6. A quarta série segue no mesmo processo: repete a primeira sequência, mas com acréscimo do ponto 6 em todas as celas. A quinta série apresenta uma configuração tátil idêntica à da primeira sequência de caracteres, porém, com os pontos na parte rebaixada da cela. Sexta e sétima séries apresentam caracteres sem partir da mesma lógica que as anteriores.

Na imagem seguinte, os 63 caracteres braille estão representados conforme a seriação estabelecida por Louis Braille. Estão destacados pela cor amarela sete caracteres das quatro primeiras séries do Sistema para demonstrar a localização das sete notas musicais na Ordem Braille.

Na imagem anterior observa-se que cada sequência de sete notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) representa duas figuras musicais simultaneamente: semibreves são grafadas como as semicolcheias; mínimas são grafadas como as fusas; semínimas são grafadas como as semifusas; colcheias são grafadas como as quartifusas. Para o leitor de musicografia braille, seja iniciante ou experiente, o que diferencia as figuras proporcionalmente maiores das menores é o contexto da escrita musical, porém, há sinais específicos que podem ser utilizados para indicar ao músico (quando há risco de ambiguidade na leitura) se a nota escrita trata de uma figura de maior ou menor proporção temporal.

As colcheias e quartifusas são as primeiras figuras musicais apresentadas ao iniciante na leitura da musicografia braille, pois encontram-se na primeira série do Sistema, e, portanto, oferecem maior facilidade no ato da memorização tátil, já que os pontos desses caracteres são escritos unicamente na parte superior das celas braille. Dando sequência no aprendizado, surgem as mínimas e fusas; semibreves e semicolcheias; e, por fim, semínimas e semifusas. Essa ordem de apresentação das figuras musicais difere substancialmente da ordem de apresentação das mesmas na partitura em tinta ensinada tradicionalmente no ocidente.

Há substanciais diferenças no ato da leitura musical em relação à partitura em tinta e à partitura em braille. A partitura musical em tinta caracteriza-se pelas qualidades:

- Essencialmente visual, pode ser considerada “imagética”;
- Permite uma leitura sucessiva e também simultânea de todos os conteúdos musicais que se apresentam ao campo visual do leitor; permite, ainda, a leitura vertical, horizontal e transversal das figuras musicais;
- Uso de claves e pentagramas para a escrita e a identificação das notas;
- Permite a leitura e a execução ao instrumento simultaneamente.

As qualidades presentes na partitura musical em braille, por sua vez, resumem-se a:

- Escrita horizontalizada, textual.
- Leitura tátil a ser realizada pela ponta de um ou mais dedos (comumente o indicador de uma das mãos, sendo a destreza tátil particular de cada leitor), realizada caractere por caractere;
- Leitura apenas sucessiva, sem simultaneidade, pois o leitor realiza a leitura de um caractere por vez, em uma linha escrita por vez;
- Uso de sinais de oitava aplicados anteriormente às notas para indicar a altura das mesmas, dispensando-se, portanto, a escrita das claves;
- Caracteres utilizados para grafar as notas indicam, também, proporção de duração;
- Partituras destinadas à memorização, sendo raras as exceções em que um músico realiza uma leitura com uma das mãos e a execução ao instrumento (em um piano, por exemplo) ou voz ao mesmo tempo.

O documento oficial utilizado em todos países como orientação e regulamentação da transcrição braille de partituras musicais é o “Novo Manual Internacional de Musicografia Braille”, resultante de uma série de estudos realizados pelo Subcomitê de Musicografia Braille da União Mundial de Cegos (UMC). Louis Braille, enquanto inventor

do sistema de escrita e leitura tátil, era músico (organista¹¹) e preocupou-se desde o início em oferecer uma forma de documentar as partituras musicais para pessoas cegas. Vale ressaltar que Braille viveu na França do século XIX e conheceu repertórios de sua época e nacionalidade (bem como nacionalidades próximas), à maneira de escritura musical de sua época, o que acarretou em necessárias atualizações nos séculos seguintes.

Em 1888 foi publicado um manual após a conferência de Colônia, e, na sequência, dois outros manuais de musicografia braille nas conferências de Paris, respectivamente em 1929 e em 1954. Diversos assuntos relacionados à musicografia braille continuaram a ser discutidos nas décadas seguintes, até que, em 2004, o Novo Manual Internacional de Musicografia Braille (utilizado atualmente em território nacional) foi recompilado por Bettye Krolick, e sua tradução para o português se deu através da versão espanhola.

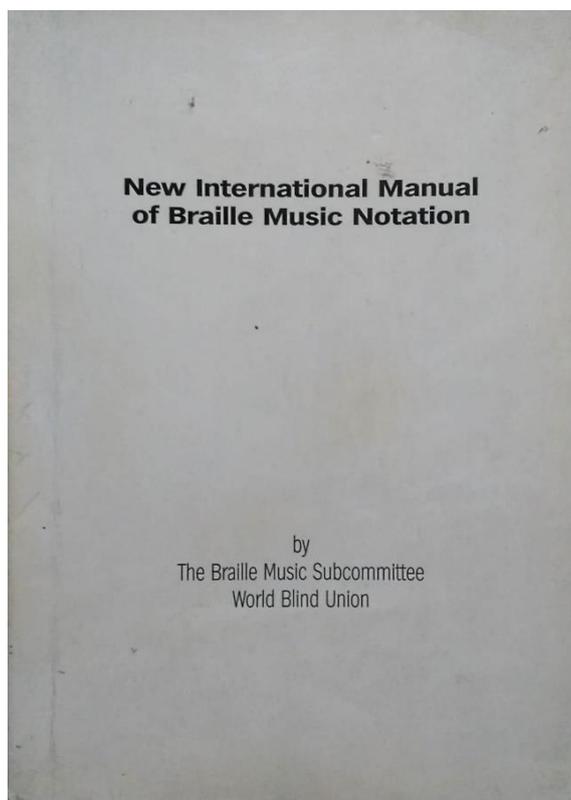


Fig. 4: Capa do livro *New International Manual of Braille Music Notation* do Subcomitê de musicografia braille da União Mundial de Cegos (UMC).

Algumas diferenças podem ser observadas no estilo de transcrição adotado por cada país ou por suas diferentes regiões, prevalecendo as indicações dadas pela tradução oferecida em cada território.

No que concerne às diferenças de traduções, a edição brasileira traz as seguintes notas de recompilação:

¹¹ Louis Braille foi influenciado por Marie Therèse Von Paradis, célebre pianista, cantora e concertista cega austríaca, no aprendizado musical. A trajetória da pianista que, como ele era cega, teria levado Braille a dedicar-se no seu desenvolvimento musical.

1. A maior parte dos exemplos constantes da presente publicação foi transcrita, mediante autorização, de manuais anteriores sobre musicografia braille.
2. Quando se tiver de usar símbolos “nacionais” nas partituras musicais, como, por exemplo, os símbolos “mais”, “menos”, etc., esta simbologia constará do início da publicação. Empregam-se neste manual os símbolos nacionais da língua portuguesa, exceto quando interferirem nos sinais musicais importantes, como é o caso dos parênteses.
3. Na edição em braille, os símbolos de música isolados aparecem com um sinal gerador em cada lado. Visando a manter certa coerência, a estrutura da clave e a indicação de compasso aparecem centralizadas acima dos exemplos, salvo em trechos muito breves, nos quais a estrutura poderá ser incluída na mesma linha de música
4. Nos detalhes que diferenciam alguns exemplos musicais de outros, podemos citar os seguintes:
 - A. Certos exemplos se iniciam na margem, enquanto as linhas seguintes começam na terceira cela; outros começam na terceira cela e as linhas seguintes se iniciam na margem; outros, ainda, têm todas as linhas alinhadas na primeira ou na terceira cela.
 - B. Alguns formatos requerem um sinal de oitava junto à primeira nota de cada linha; outros não utilizam os símbolos de oitava para esta finalidade. Por isso, incluímos no livro exemplos dos dois tipos.
 - C. Alguns exemplos de música para teclado apresentam um símbolo de oitava junto à primeira nota de cada compasso; outros, no entanto, não o apresentam.
 - D. Alguns países agrupam os valores menores com maior frequência que outros. Há exemplos de ambas as posturas.
 - E. Em determinados países, os símbolos de clave são mais usados que em outros. Encontramos exemplos de ambos os casos.
5. Neste manual de simbologia não se detalham os formatos específicos de transcrição usados em todo o mundo.
6. Devido aos insistentes pedidos de âmbito internacional exigindo que a música em braille reflita o original impresso com a maior fidelidade possível, adotamos esta filosofia em todos os nossos exemplos, inclusive com o uso de ponto depois das abreviaturas, a presença ou ausência de acentos nas palavras estrangeiras, etc.
7. Foram montados quadros contendo trechos das Tabelas de Símbolos por todo o texto, antes dos exemplos nos quais apareceriam.
8. Os termos “normalmente” e “geralmente” são usados quando se tem conhecimento de que pelo menos um país não acompanha essa prática. As duas palavras são sinônimas. Os termos “deve” ou “deveria” referem-se a um acordo internacional.

(Novo Manual Internacional de Musicografia Braille, 2004, p. 13-15)

4. Idiossincrasias da transcrição braille presentes na edição braille de “Gaúcho, O Corta- Jaca”¹²

Uma das obras de Chiquinha Gonzaga mais executadas em todo o mundo, o Corta-Jaca é um tango brasileiro que apresenta uma escritura musical para teclado em duas pautas que se dividem, essencialmente, em: notas em acordes que se alternam com uma linha melódica extensa; e notas executando o ritmo característico da obra.

Para a transcrição braille são sempre levadas em consideração as características da escritura musical no que esta diz respeito a:

¹² A edição em tinta utilizada pelo editor para a transcrição braille, foi a partitura distribuída pelo acervo do site <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho&1463>, acesso em 11 de julho de 2022.

- Forma musical.
- Sinais de repetição ou repetições de compassos, frases e semifrases.
- Contraponto melódico/rítmico ou ausência de contraponto.
- Textura.

Tais características influenciam as decisões de editoração braille, pois o Novo Manual Internacional de Musicografia Braille apresenta, formalmente, três modelos de transcrição braille passíveis de serem utilizados para a transcrição de obras pianísticas (e aceitos oficialmente no ramo editorial). Tais modelos são:

- Modelo de transcrição “compasso por compasso”. Dispõe os compassos desmembrando o sistema da partitura pianística em tinta, apresentando os conteúdos das pautas escritos alternadamente. A partitura é apresentada linearmente na seguinte ordem: um compasso para a mão esquerda; mesmo compasso correspondente para a mão direita; e assim sucessivamente.
- Modelo de transcrição “compasso sobre compasso”. Dispõe os compassos da partitura pianística apresentando-os no espaço da folha de modo semelhante ao da partitura em tinta. Apresenta-se o conteúdo de cada pauta em uma linha diferente, permitindo ao músico a comparação entre o conteúdo da mão direita e o da mão esquerda. No início de cada linha há uma indicação da mão à qual ela se destina.
- Modelo “seção por seção” ou “parágrafos”. Este modelo apresenta um número de compassos à escolha do editor e alterna a apresentação de cada mão. Por exemplo: compassos 1, 2 e 3 da mão direita; compassos 1, 2 e 3 da mão esquerda. Neste caso, cada seção ou parágrafo será indicada por um número a cada três compassos (Seção 1: compassos 1, 2 e 3; Seção 2: compassos 4, 5 e 6; assim por diante).

Os critérios seguidos pelo editor para a escolha do modelo de transcrição da obra de Chiquinha Gonzaga em questão levaram em consideração seus aspectos mais marcantes de textura musical, além da presença de trechos melódicos e rítmicos repetidos. Quanto aos aspectos de textura musical, destaca-se o fato de se tratar de uma melodia acompanhada, com um ritmo marcante e contínuo. Tais elementos sugeriram ao editor braille que o modelo “compasso sobre compasso” seria mais adequado, por permitir a apresentação de um compasso por vez, alternando a linha da mão direita e a linha da mão esquerda de modo a permitir ao músico leitor a comparação entre as duas linhas e uma rápida leitura e memorização dos trechos com as duas mãos simultaneamente compreendidas.

O Manual Internacional de Musicografia Braille aponta, entre suas exigências, para a necessidade de se ater à originalidade da obra, isto é, manter-se o mais fiel possível ao que é apresentado na partitura em tinta, sem omitir nenhuma informação no processo de transcrição.

No início da edição braille, é apresentada uma bula como título “Relação dos sinais específicos em musicografia”.

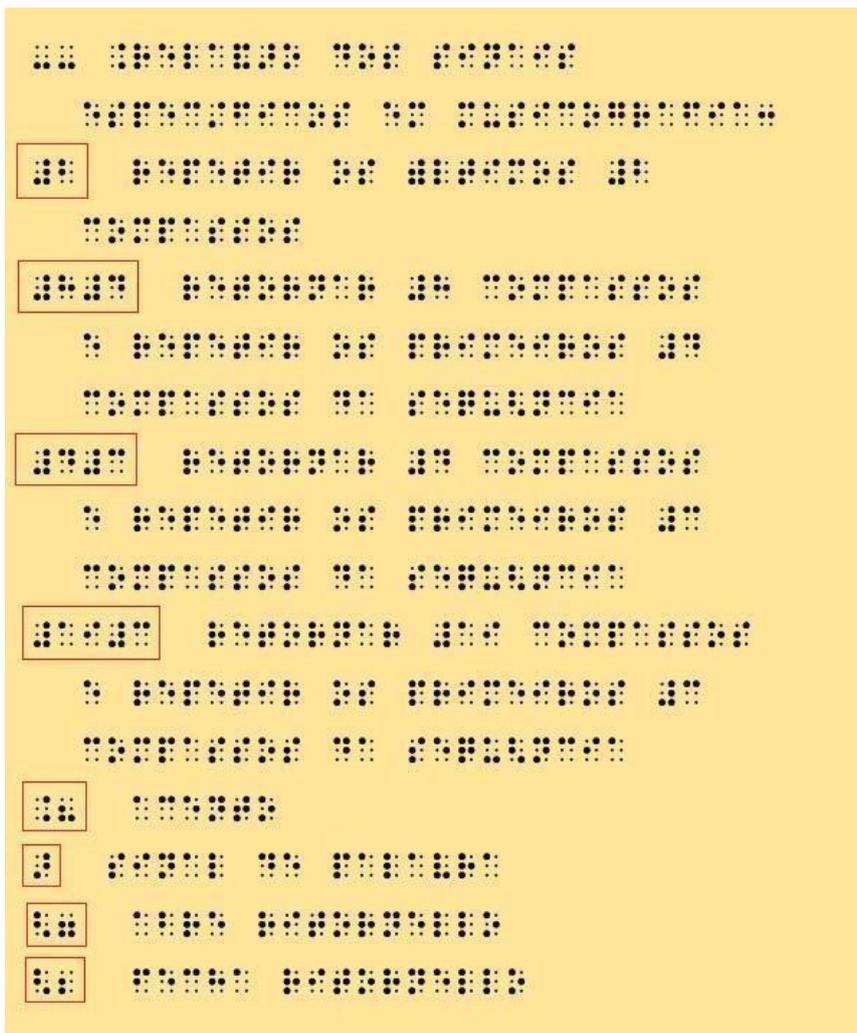


Fig. 5: Sinais musicográficos presentes na bula da edição tinta-braille de “Gaúcho, O Corta Jaca”. Obtido del IMSLP.

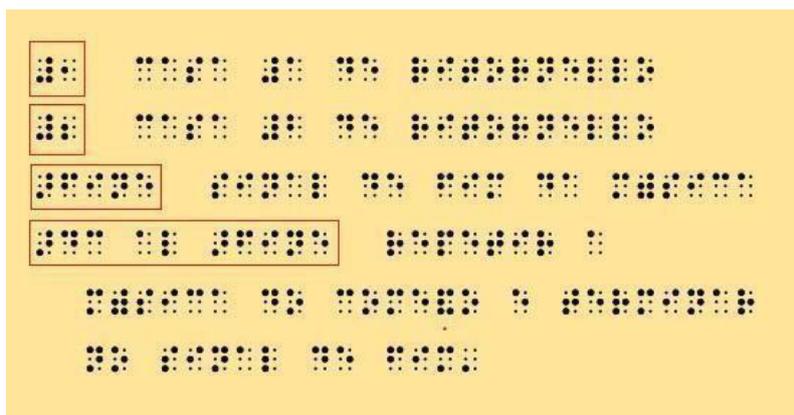


Fig. 6: Sinais musicográficos presentes no final da bula da edição tinta-braille de “Gaúcho, O Corta Jaca”.

Nas imagens anteriores, que mostram os sinais musicográficos, foram destacados pela cor vermelha os mesmos. Significam, respectivamente do primeiro ao último (de cima para baixo nas duas imagens):

- Repetir os últimos dois compassos;
- Retornar oito compassos e repetir os primeiros quatro compassos da sequência;
- Retornar quatro compassos e repetir os primeiros três compassos da sequência;
- Retornar dezenove compassos e repetir os primeiros três compassos da sequência;
- Acento;
- Sinal de palavra;
- Abre ritornello;
- Fecha ritornello;
- Casa 1 de ritornello;
- Casa 2 de ritornello;
- Sinal de fim da música;
- Repetir a música do começo e terminar no sinal de fim.

Percebe-se, ao longo da leitura da edição em tinta/braille, o uso recorrente dos sinais de repetição expostos na bula. Isso ocorre porque tais sinais permitem uma leitura mais rápida da partitura em braille, pois essa será sempre memorizada pelo músico, e poupa-se tempo ao indicar ao leitor a repetição de compassos já memorizados. Segundo o Novo Manual Internacional de Musicografia Braille (2004):

A diferença mais notável entre a escrita musical em braille e a impressa em tinta é a introdução de sinais de repetição que não aparecem no original impresso. As repetições em braille, utilizadas criteriosamente, têm como objetivo facilitar a leitura e a memorização, além de poupar espaço. (p.74).

Considera-se, também, uma relevante preocupação com a economia de espaço, uma vez que a comercialização de materiais impressos em braille ainda apresenta um preço expressivamente alto no Brasil quando comparada com a comercialização de impressões em tinta.

O Novo Manual Internacional de Musicografia Braille apresenta uma tabela com sinais de repetição:

⠠⠠	Repetição de compasso completo ou fração de compasso.
⠠⠠⠠	Separação de repetições com diferentes valores.
⠠⠠⠠⠠	Repetição iniciando em quinta oitava (ou em outra oitava).
⠠⠠⠠⠠⠠	Repetir quatro vezes (ou outro número).
⠠⠠⠠⠠⠠⠠	Indicação do princípio de trecho a repetir em fermata e música sem compasso.
⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠	Contagem retroativa e repetição de um número de compassos.
⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠	Repetição dos quatro últimos compassos (ou outro número).
⠠⠠⠠⠠	Forma mais simples de indicar a repetição anterior.
⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠	Repetição de determinados compassos.
⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠⠠	Repetição de determinados compassos de uma seção numerada (p. ex., repetir os compassos 9-16 da Seção 2).

Fig. 7: Símbolos da Tabela 9 C do (Novo Manual Internacional de Musicografia Braille, 2004, p. 75).

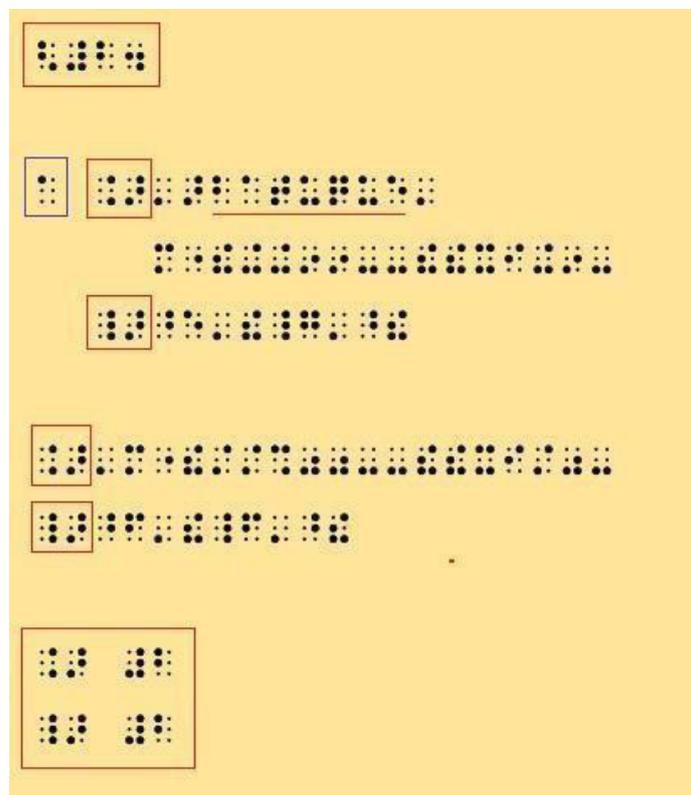


Fig. 8: Representação em tinta/braille dos quatro primeiros compassos de “Gaúcho, O Corta-Jaca”.

A imagem anterior apresenta destacado em azul a sinalização do primeiro compasso, e destacado em vermelho os seguintes sinais:

- Um bemol, compasso 2 por 4;
- Sinal de mão direita; Sublinhado: “Batuque”.
- Sinal de mão esquerda;
- Sinal de mão direita (do compasso seguinte);
- Sinal de mão esquerda (do compasso seguinte);
- Sinal de mão direita: repetir os dois últimos compassos;
- Sinal de mão esquerda: repetir os dois últimos compassos

Nota-se, ainda, que entre o primeiro e o segundo compasso, o editor em questão tomou o cuidado editorial de diagramar a partitura sempre separando um compasso do outro por uma linha em branco, isto é: apresenta-se mão direita e mão esquerda (cada qual em uma linha) e adiciona-se uma linha em branco como espaço antes de seguir para o compasso seguinte. Essa decisão editorial não favorece a economia de folhas impressas, porém, facilita a leitura e localização do músico na partitura, podendo este analisá-la com mais facilidade espacial.

5. Considerações finais

Para atuar como editor de musicografia braille faz-se necessário um aprofundado conhecimento do Sistema Braille, bem como conhecimento de análise musical, a fim de apresentar uma compreensão adequada de leitura da obra a ser transcrita, não apenas no quesito da compreensão de códigos, mas, também, de compreensão histórica – visto que modelos de transcrição diferentes entre si oferecerão diferentes perspectivas de leitura para uma mesma música, conforme sua estética e historicidade composicional, e cabe ao editor(a) escolher o modelo de transcrição mais adequado para o músico ao qual se destina a partitura.

Professores de musicografia braille deverão, ainda que não transcrevam suas partituras, dominar esse mesmo entendimento, sobretudo no que diz respeito à lógica inerente às séries do Sistema Braille, para que assim possam oferecer um ensino teórico musical adequado às necessidades da educação do tato de seus alunos, bem como às necessidades concernentes à memorização das partituras musicais.

Há no Brasil, conforme mostram os dados do último censo realizado pelo IBGE, um significativo número de pessoas com deficiência visual que podem ser consideradas potenciais leitores do braille e, portanto, o país carece de maiores investimentos na formação de músicos profissionais em editoração braille, bem como de professores que formem público consumidor para as partituras produzidas.

Por fim, uma valorização da música brasileira como preferencial nos projetos de transcrição braille acrescentaria ao cenário da musicografia braille uma riqueza que propiciaria, também, a disseminação de nosso repertório nacional e a divulgação de acervos provenientes de pesquisas diversas.

Referências

- Abreu, E. M. A. C., Santos, F. C., Felipe, M. C. G. C. & de Oliveira, R. F. C. (2018). *Braille!? O que é isso?* São Paulo, Brasil: Fundação Dorina Nowill para Cegos.
- B.A.N.A. (1997). Music Braille Code. USA: Braille Authority of North America.
- Birch, B. (1993). *Louis Braille*. São Paulo, Brasil: Globo S. A.
- Franco, J. A. (2017). *Música – Região Sudeste*. Coleção Regionais, A Cultura Brasileira Acessível a todos, São Paulo, Brasil: Fundação Dorina Nowill Para Cegos.
- Fundação Dorina Nowill Para Cegos (2020). *Relatório Anual 2020*. Disponível em: https://fundacaodorina.org.br/wp-content/uploads/2021/12/RE_LATORIO-COMPLETO_2020_versao-acessivel-1.pdf.
- Grafia Braille para a Língua Portuguesa. (2018). Brasília, Brasil: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial.
- Lei n. 13.098/00 (6 de julho de 2015). Pesquisado em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm.
- Novo Manual Internacional de Musicografia Braille (2004). Brasil: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial.
- Rocha, J. A. F. (2022). *Gaúcho, O Corta Jaca - Edição tinta-braille*. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Ga%C3%BAcho_\(Gonzaga%2C_Chiquinha\)](https://imslp.org/wiki/Ga%C3%BAcho_(Gonzaga%2C_Chiquinha)).

Article

Heitor Villa-Lobos's *Magdalena*: classical music, the Broadway stage and the challenges of reimagining***Magdalena* de Heitor Villa-Lobos: la música clásica, el escenario de Broadway y los retos de la reimaginación**CAROL A. HESS¹

Abstract. This essay explores *Magdalena*, the sole foray into the Broadway musical by the celebrated Brazilian composer Heitor Villa-Lobos, which premiered in 1948. Until recently, “serious” musicology treated the musical only rarely. Nowadays, however, many scholars have analyzed the musical—considered by many the “quintessentially American” genre—from aesthetic, social, cultural, and political perspectives. Musicological study of Villa-Lobos reflects this bias: previously, scholars concentrated on his symphonies, his piano music, his chamber works, and his operas, largely overlooking *Magdalena*. In this project, *Magdalena* is the main focus. I evaluate Villa-Lobos’s status in the United States, relating the reception of his works to prevailing images of Latin American music. I propose that *Magdalena*, known in theater circles as the “Latin American musical,” constitutes a chapter, albeit a brief one, in the discourse of “tropicalization,” a term coined by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman to refer to the tendency on the part of the mass audience in the U.S. to reduce Latin America to a unitary fantasy, a phenomenon that aptly meshes with some of the values of the classic Broadway musical. Finally, since many classic musicals are now being reshaped in accordance with current sensibilities on race, gender, class, and identity, I offer possible reimaginings of *Magdalena*.

Keywords. Broadway musical, tropicalization, Villa-Lobos, Latin American music in the United States, adaptation.

Resumen. Este ensayo analiza *Magdalena*, el único intento del célebre compositor brasileño Heitor Villa-Lobos de componer un musical de Broadway, estrenado en 1948. Hasta poco, la musicología “seria” no se ocupaba del musical. Hoy día, no obstante, muchos investigadores estudian el musical—considerado por muchos como el género estadounidense por antonomasia—desde perspectivas estéticas sociales, culturales y políticas. El estudio musicológico de la obra de Villa-Lobos demuestra esta predisposición: anteriormente los musicólogos se concentraban en sus sinfonías, sus obras para piano, su música de cámara y sus óperas, haciendo caso omiso de *Magdalena*. En este ensayo, *Magdalena* es el foco principal. Evalúo el estatus de Villa-Lobos en los Estados Unidos, identificando temas en la recepción crítica de su obra que reflejan las impresiones de la música latinoamericana en los Estados Unidos. Propongo que *Magdalena*, conocido en ámbitos teatrales como “el musical

¹ Distinguished Professor of Music at the University of California, Davis, explores the intersections between musical style and socio-cultural currents, focusing on links between music criticism and political rhetoric in the Spanish-speaking world.

latinoamericano,” constituye un capítulo, aunque breve, del fenómeno conocido como la “tropicalización,” término acuñado por Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman para denominar la tendencia por parte del público estadounidense de reducir América Latina a una fantasía unitaria, fenómeno que también corresponde a los valores del musical de Broadway clásico. Por último, ya que muchos musicales clásicos siguen siendo reformulados hoy día de acuerdo con actitudes actuales sobre raza, clase, género e identidad, ofrezco posibles reconceptualizaciones de *Magdalena*.

Palabras clave. Musical de Broadway, tropicalización, Villa-Lobos, música latinoamericana en los Estados Unidos, adaptación.

On 26 July 1948, Heitor Villa-Lobos’s musical *Magdalena* opened in Los Angeles. It was a collaboration with George Forrest and Robert Wright, each skilled in writing both music and lyrics and mainly remembered for transforming classical selections into Broadway tunes.

Probably the best known of their creations is *Kismet* (1953), a reimagining of Alexander Borodin’s music that yielded hits such as “Stranger in Paradise.” Whether drawing on Victor Herbert (*Gypsy Lady*) or Rachmaninoff (*Anya*), Forrest and Wright selected their source material with an eye to tunefulness and audience appeal (McHugh, 2015). In 1944, Forrest and Wright essayed Scandinavia’s bracing fiords in *Song of Norway*, based music by Grieg. For *Magdalena*, they envisioned a sultrier setting, and sought a Latin American composer “who could bring color and authenticity to match the locale,” as their producer Edwin Lester put it (Peppercorn, 1996, p. 228). Villa-Lobos was clearly the man for the job.

By 1948, Villa-Lobos was well known in the United States. Thanks in part to the Good Neighbor Policy, undertaken by the administration of Franklin D. Roosevelt to smooth over tensions with Latin America and shore up hemispheric solidarity against European fascism, cultural diplomacy was an important new dimension of North-South relations (Campbell, 2012) (Cándida, 2017). Besides the spate of “Latin” movie musicals Hollywood relentlessly churned out during this period—with their percussion-heavy soundtracks and banana-laden headdresses à la Carmen Miranda—art exhibits, essay contests, and literature prizes took place. The U.S. State Department also sponsored radio broadcasts and exchange visits by classical composers, including Alberto Ginastera (Argentina), Mozart Camargo Guarnieri (Brazil), and many others (Hess, 2013).

Brazil was an especially attractive prize. Its leader Getúlio Vargas, vacillating between the Axis and the Western democracies, strove to present Brazil as a sophisticated society, in part by privileging culture (Levine, 1998). The Vargas regime cultivated Brazilian identity (*brasildade*) while avoiding provincialism as artists and musicians aspired to universalism tinged with Brazilian identity (Williams, 2001). For example, at the 1939 World’s Fair in New York City, the Brazilian architects Lucio Costa and Oscar Niemeyer won awards for the sleek lines and unadorned surfaces of the Brazilian Pavilion, a style applauded as “unmistakably Brazilian and, at the same time, universal” (Cavalcanti, 2003, p. 13). Also at the Fair, two concerts showcased Brazilian classical music, both featuring works by Villa-Lobos (Hess, 2013). In 1944, Villa-Lobos himself visited Los Angeles, New York, and Boston, giving interviews to the press, conducting his music, and burnishing his reputation as “Brazil’s greatest composer” (Stevenson, 1987,

p. 2).

Admittedly, several critics expressed consternation over Villa-Lobos's music, especially his massive orchestral works filled with unrelenting dissonances and unfamiliar Latin American percussion instruments. Villa-Lobos had cultivated this primitivist style in the 1920s while living in Paris, the city that had reacted so vehemently to Stravinsky's primitivist *Sacre du printemps* not long before; indeed, much the way French critics described the *Sacre*, they detected *bruitisme* and "howls of rage" in Villa-Lobos's music (Hess, 2013). Accordingly, at the 1939 World's Fair, one critic called *Choros no. 8 "the Sacre du printemps of the Amazon"*² (Wright, 1992). Another dubbed Villa-Lobos the "Rabelais of music" (Schwerké, 1925). The mercurial composer always managed to adjust his musical style to the spirit of the moment, however. In 1930, he left Paris and returned to Brazil, coinciding with Vargas's rise to power. Appointed Head of Musical and Artistic Education (Superintendência de Educação Musical e Artística) by the regime, Villa-Lobos promoted both *brasilidade* and universalism: as an educator, he conducted thousands of children performing folk songs, often in soccer stadiums, and as a composer, he sought universalism in what is likely his best-known opus, the *Bachianas brasileiras*, a set of nine pieces that presumably unites the spirit of Brazilian music with the genius of J. S. Bach (Vassberg, 1969). Despite the fugue in the final movement of *Bachianas no. 7* (or the "baroque" sequences in the "Aria" of *Bachianas no. 5*) few critics take seriously the connection with Bach. Yet in these works, Villa-Lobos proved capable of going beyond jarring sonorities, often simply writing a good tune, that essential ingredient of a Broadway show.

At least one critic of *Magdalena* noted the *absence* of a "hit tune," however. Was this an oversight of the creative team? As Dominic McHugh points out, most musicals are not "works" in the sense we commonly understand the concept, but collaborations that often prove difficult to unravel (McHugh, 2015). *Magdalena*, a prime example of such an arrangement, distinguishes itself from other Forrest and Wright creations in that the team could work directly with a living composer. Misunderstandings nonetheless ensued. Was that perhaps why *Magdalena* failed to yield a hit along the lines of, say, "Strange Music" from *Song of Norway*, which according to Forrest and Wright was recorded by "every singer from Kate Smith to Bing Crosby?" (McHugh, 2015). Was there something about Villa-Lobos's music that refused to be reshaped into a thirty- two-bar song? These are some of the questions explored below.

Another consideration is representation. As it turned out, "matching the locale" was barely a concern for Forrest and Wright given that *Magdalena* isn't Brazilian at all but set in Colombia, on the shores of the Magdalena river. Nor, perhaps, is it even a musical. The program booklet, available at the New York Public Library (NYPL-MGZR) called *Magdalena* "a musical adventure". Critics, too, played with terminology: Howard Barnes referred to "conventional light opera" while Brooks Atkinson vacillated between "musical drama" and "musical play"; another referred to an "operetta" and yet another noted elements of a "pageant" (Barnes, 1948). Louis Biancolli, critic for the *New York World-Telegram*, simply called it "the Brazilian *Oklahoma!*" (Stevenson, 1987). This rather idle comparison invokes the celebrated musical of 1943 by Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II in which two conflicting groups in the Oklahoma Territory unite to conquer the American West in the spirit of can-do optimism (Carter, 2007) (Knapp,

² Villa-Lobos reimagined the choro, the Brazilian urban serenade for flute, pandeiro, cavaquinho, and other instruments, in sixteen works for various combinations.

2005).

Magdalena's opening in Los Angeles was a success by any standard. An equally brilliant run in San Francisco followed. But New York was far less enthusiastic, and after eleven weeks there, *Magdalena* fell into obscurity (Caracas, 2004). Only the Villa-Lobos centenary in 1987 prompted a revival, in a concert version, which CBS Records released on CD (MK 44945). *Magdalena* has thus left little impact on either classical music lovers or fans of the Broadway musical. Nor have many scholars reflected on it. Lisa Peppercorn, for example, tersely mentions a “mixed reception”. Others take a rather sanguine view. Simon Wright, who devotes a single paragraph to the work in his study of the composer, concludes that *Magdalena* is a “light-hearted South American fantasy” (Wright, 1992, p. 128). Evans Haile, the conductor of the 1987 revival, praised *Magdalena* as “an authentic cross-cultural” work, an opinion I questioned in a 2013 study (Haile, 1987).

In this essay, I offer a few additional points. One is that Villa-Lobos’s “Latin American musical” constitutes a chapter, albeit a brief one, in the discourse of “tropicalization”. Indebted to the late Edward Said’s reflections on orientalism, the term “tropicalization”, coined by Aparicio and Chávez-Silverman (1997), refers to the tendency on the part of the mass audience in the U.S. to reduce Latin America to a unitary fantasy. Second, I suggest that the premises of tropicalization aptly mesh with some values of the classic Broadway musical. Finally, since many classic musicals are now being reshaped in accordance with current sensibilities on race, gender, class, and identity, I consider possible reimaginings of *Magdalena*.

1. *Magdalena*: The Story

First we consider the book, by Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran. Set in “about 1912,” *Magdalena* recounts the misadventures of one General Carabana, manager of nearby emerald mines, and its workers, the Muzos, all members of a local tribe (Principal indigenous populations in the Magdalena River basin are the Yariquí and the Panche).

Carabana wields authority from afar, as he is based in Paris, where his lover and personal chef Teresa attends to his various appetites. Also powerful is the Roman Catholic Church, to which some Muzos have converted. One, Maria, expounds on Christian love in her preachments to Pedro, a young, entrepreneurial Muzo who resists her docility—he advocates violence as a means of redressing social inequities—at the same time that he admires her charms. General Carabana is also attracted to Maria, however, and during one of his infrequent visits to the region to quell a strike by the Muzos, plants a bomb in the broken-down bus Pedro drives for a living. Ultimately, Carabana dies of gluttony and Pedro embraces Christianity so that he and Maria may live happily ever after, “deep in the South American jungle” (Haile, 1987, p. 2).

Thus emerge several blatant stereotypes—the inept dictator, the childlike natives, the violent youth who advocates revolution—that have long dominated U.S. attitudes toward Latin America. Yet *Magdalena's* upbeat ending offers a vision of utopia, which as Richard Dyer notes in an oft-cited essay, is a central element of the musical (Dyer, 1981). Key to the Latin American utopia projected in *Magdalena* is the motif of “contrast.” Ads for the musical exulted that the Magdalena river flows from “the frozen Andes to the steaming Caribbean”; the jungle, too, teems with contrast, as it is “peopled

by native Indian tribes, some lowly, others descended from the highest pagan culture" who live cheek by jowl with Europeans who occupy the "beautiful ranchos of the Spanish ruling class," opulent dwellings that offset "decadent fishing villages" (Peppercorn, 1996). Not surprisingly, some reviewers applauded *Magdalena* as "a riot of color and excitement," "exciting and varied," or "continuously in giddy motion" (Soanes, 1948). Just as Carmen Miranda's popularity rested on *excess*—oversized headdresses, phenomenally bad English as mandated by scriptwriters, unrelenting energy—*Magdalena* offered similar enticements (Clark, 2002).

To be sure, Latin America is often described as a region of "startling contrasts" (Skidmore & Smith, 2001). Yet as Jon Beasley-Murray has observed, these contrasts are either "celebrated or condemned." Contrast between rich and poor, for example, provokes criticism in both neoliberal and left-leaning circles while the tourist industry hawks "glaciers to beaches to rain forests," resulting in a "fetishism of difference" (Beasley-Murray, 2001, xii-xiii)³. At the same time U.S. consumers (and some political leaders) have embraced Latin America's "contrasts," however, they have uncritically regard the region as undifferentiated. (President Ronald Reagan evidently exclaimed "They're all individual countries!" after his 1982 trip to Latin America) (Canon, 1982). This tendency emerges in *Magdalena*. Tongue-in-cheek, the San Francisco-based critic Alfred Frankenstein described "blond, blue-eyed Indians who wear gaucho costumes from the Argentine, Ecuadorian hats and Peruvian ponchos, and sing Brazilian music in perfect English" (Frankenstein, 1948). Contrast is thus a powerful marketing ploy that can be leveled into a homeostatic utopia.

Why would these reductive fantasies appeal to U.S. audiences in 1948? A public opinion survey taken in 1940 by the Office of Public Opinion Research (a non-profit organization based at Princeton University) gives an idea of certain stereotypes then current in the United States. 80% of respondents considered Central and South Americans "dark-skinned," a perception that neatly eliminates huge populations (Skidmore & Smith, 2001). Others included quick temper, laziness, pride, and willingness to submit to authority, the very images Hollywood crafted, ranging from the Latin lover to the spitfire to somnolent Indians (Ramirez, 2000). All fed into the notion that Latin America was little more than a vast stage on which certain "types" parade their predictably flashy habits, clad in either a Mexican serape or a bahiana costume whatever their nationality. The "fetishism of difference" is double-edged: the U.S.'s economic and political superiority over Latin Americans, largely unquestioned, was juxtaposed with the entertaining "ethnic masquerade" offered by the objects of this condescension, requiring only the willingness of U.S. consumers to celebrate "contrast" (Roberts, 2002).

How might some of these less savory images figure in *Magdalena*? As noted, General Carabana embodies the military presence. The fact that he spends most of his time in smart Parisian restaurants and eventually dies from overeating underscores both the inherent gluttony of absolute power and the limitations of local cuisine. As for the Church, Forrest and Wright establish its authority from the opening scene, "The Jungle Chapel," and ultimately confirm it when Pedro embraces Maria's faith. (The name "Maria," who assumes a Christian leadership role when the local padre has to go off on a mission, can hardly be coincidental.) As such, *Magdalena* prompts a question frequently asked in the United States about Latin America: why dictatorships and not

³ Translator's Introduction to Sarlo, Beatriz.

democracies? Certain “explanations” have been as misleading as Hollywood’s fantasies. During the 30s and 40s, for example, it was argued that dark-skinned, quick-tempered “Latins” are not only unsuited to democratic institutions but that such institutions are impossible to sustain in “tropical” climates. It was also held that in contrast to “democratic” Protestantism, Roman Catholicism foments blind obedience to authority. Absent in many such discussions was the fact that dictatorships have flourished in Anglo-Saxon countries and that authoritarian regimes in Latin America have been accepted by non-Catholics and non-practicing Catholics.

Realities of contemporaneous Latin American life c. 1948 surface in *Magdalena*, including two academic models then prevalent in the United States. One was the modernization theory, according to which economic growth effected through modernization would ensure a strong middle class, a shift from a rural to an urban society, and equitable distribution of resources such that dictatorships would be less likely to flourish. Pedro, the restless entrepreneur, represents the desire for modernization. In fact, the gap between rich and poor actually increased, and it was in the most economically developed countries — Argentina, Brazil, Chile— that some of the more brutal dictatorships took hold (Latham, 2000). The modernization theory yielded to the dependency theory, which confronted the fact that although Latin America’s one-crop economies and cheap labor enabled some sectors of the population to accrue riches, the wealthy few often failed to reinvest in their respective countries (Packenham, 1992). This is the trajectory represented by General Carabana and his emeralds.

A non-theoretical reality was the political situation in Colombia of 1948. In April, three months before *Magdalena* opened in Los Angeles, Colombia’s liberal leader Jorge Eliécer Gaitán was assassinated in broad daylight in downtown Bogotá, unleashing a riot in which 2,000 people were killed. After order was restored under a repressive government, rural violence expanded into an undeclared civil war (*la violencia*), in which over 200,000 lives would be lost over nearly twenty years (Safford and Palacios, 2002). To be sure, *Magdalena* is set “about 1912.” Yet that year is also significant in U.S.-Colombian relations, for it saw the completion of Teddy Roosevelt’s autobiography (Roosevelt, 1920). Having previously called the Colombian government a bunch of “jack-rabbits” for refusing to sell him the Panama Canal territory, Roosevelt now described it—in print—as “utterly impotent” and “wicked and foolish.” The twenty-sixth U.S. president also declared that to have acted less aggressively in the Panama Canal matter would have been an act of “sentimentality, which represents moral weakness (Roosevelt, 1920, p. 20).

2. *Magdalena*: The Music

Clearly creating a musical—a utopia—from such a range of “contrasts” was a tall order. But Forrest and Wright had a plan, one they discussed with Villa-Lobos in Rio de Janeiro in the spring of 1947. Initially, Villa-Lobos planned to compose an original score for *Magdalena* but was disabused of this notion when Forrest and Wright explained the strategy they had used for *Song of Norway* (Holden, 1987). As the team later recalled:

Painstakingly, we showed him our indexes of Grieg compositions and how we used them: interweaving melodies, elongating phrases, concising, changing tempi and time signatures, re-harmonizing . . . writing some of what we call “glue,” brief transitory passages, original music by us in the Grieg idiom, that made the score “stick” together. (Forrest & Wright, 1987, p. 8)

Several press accounts reported that at first Villa-Lobos “didn’t know what he was signing,” but eventually came to Forrest and Wright “in tears” and agreed to their terms (Holden, 1987). Still, he insisted on doing his own orchestrations, and filled many pages with interludes—glue— that were never used (Caracas, 2004). Long stretches of *Magdalena’s* score are based on existing works, in keeping with Forrest and Wright’s proven strategy and Villa-Lobos’s own practices. As Andrew Porter noted in his essay on the 1987 revival, “how much music Villa-Lobos did compose for it must be in doubt until some Ph.D. candidate gets to work correlating the score against [his] earlier compositions” (Porter, 1987).

The Finnish Villa-Lobos scholar Eero Tarasti has done just that (Tarasti, 1995). He notes, for example, that in the opening number, “The Jungle Chapel”, Villa-Lobos quotes a portion of his *Bachianas brasileras* no. 4, a work for solo piano that Villa-Lobos completed in 1941 and subsequently orchestrated. (Movements 3 and 4 date from 1935 and 1940, respectively) (Wright, 1992). No. 4’s proximity to Bach emerges in the suite arrangement (reminiscent of Bach’s suites for keyboard, orchestra, cello, and violin) and in Bach-derived movement titles followed by Portuguese subtitles, two features of nearly all the *Bachianas*. *Bachianas* no. 4 consists of a Prelude/Introdução (movement 1); Chorale/Canto do sertão (movement 2); Aria/Cantiga (movement 3); Dança/Miudinho (movement 4). Not for nothing did Gerard Béhague consider *Bachianas* no. 4 “perhaps the most Bachian of the set in its techniques” (Béhague, 2001). As Tarasti notes, movement 2 is based on the religious song of the Catholic *sertanejas* (women of the hinterland) of Northeast Brazil. In *Magdalena*, Villa-Lobos juxtaposes the melody of the sertão (the hinterland) with a hint of the tropics, representing the latter with a recurring B flat to suggest the monotone singing of the araponga bird (Tarasti, 1995, pp. 404-406).

As for the action in the opening scene, native women are peacefully weaving and grinding corn under the watchful eye of the Miracle Madonna, safely ensconced in her shrine. Suddenly, the Muzos show their fondness for native amusements by playing a game of *peteca* in the shrine whereupon Maria, shocked, scolds them (in “native” stage talk strangely free of the contractions of American English). Proper reverence is restored when Padre José interjects the sertaneja theme, Much the way Maria and the padre succeed in subduing the irrepressible Muzos, Villa-Lobos’s self-quotation, with its dual reference both to Bach and the Catholic Church, confers legitimacy and authority on the power structure to which Maria—and eventually her entire community—acquiesce. Moreover, the persistent interjection of the araponga bird, redolent of the jungle and its abundant “contrasts” in *Bachianas* no. 4, is ultimately suppressed in favor of a countermelody, here rendered by the sighing voices of the native masses. Other high points include “The Emerald,” with its modal inflections, and “Freedom!”, a boisterous, percussion-heavy paean to manhood.

Pedro, on the other hand, has a very different sort of music. As noted, he exudes raw energy and scoffs at the Church’s emphasis on meekness. Clearly the young man believes in the “things of this world,” among which is the bus he drives. Yet in “My Bus and I,” presumably a hymn to modernization, we learn only of the vehicle’s unreliability: it is “like the Andes, older than forever” and passengers arrive “only twelve hours late.” By using children’s songs to introduce the number, Villa-Lobos effectively ridicules Pedro’s aspirations, and a few scenes later, in “The Broken Pianolita,” Pedro’s plight is all the more acute. A Muzo elder sings of the river while Pedro feeds coins into a decrepit

player piano and several Muzo youths dance energetically, kicking the old piece of junk every time it breaks down. Imperturbably the Old One sings on, finishing the scene with the traditional song “Remeiro de São-Francisco” (Oarsman of the San Francisco River), from the composer’s first collection of *Modinhas e canções* (1933-43). Challenging the calm of the river, however, is a passage filled with parodic dissonances and metric disruptions, against which the mechanical workings of the piano go awry and explode, along with the impatience of the frustrated young men.

3. “Fine Score Fails to Carry the Day”: Reception

As noted, *Magdalena* was a hit in Los Angeles and San Francisco. Most of the singers had some operatic experience. Irra Petina, who played Teresa, the Parisian cook, had appeared as Carmen at New York’s Metropolitan Opera, and Dorothy Sarnoff, who sang the role of María, had sung in *Faust*, *La Bohème*, and other operatic classics.⁴ Even John Raitt, who won the 1945-46 Broadway Critics’ Award for his performance in Rodgers and Hammerstein’s musical *Carousel*, had sung the leads in *The Marriage of Figaro* and *The Barber of Seville*. Hugo Hass, a native of the former Czechoslovakia who played General Carabana, was more experienced in theater and film. Jack Cole, the future choreographer of *Forrest and Wright’s Kismet* and other classics such as *Man of La Mancha*, created the “flamboyant and exotic native dances,” as the critic Hortense Morton of the *San Francisco Examiner* described them (Morton, 1948). Hovering in the background was Villa-Lobos himself. The more colorful aspects of his biography were floated in the press and in program booklets, thanks to which audiences could learn that he had once joined an expedition into the Amazon forest to study indigenous culture, a “perfect adventure for his creative temperament, inclined as it was to the native, bizarre and exotic”; consequently, he composed music originating in “primitive folk sources . . . authentic material [found] in the *Magdalena* score” (Musical comedies. *Magdalena*-MGZR, s.r., p. 7). Surely Villa-Lobos himself concocted these tales. Quite the raconteur, he once told his Parisian public of his capture by cannibals, who tied him to a pole and danced wildly around him in “preparation for a roast of human flesh” (Mariz, 1981).

Apropos *Magdalena*, critics highlighted Villa-Lobos’s affinity with both his native land and the jungle. According to the *San Francisco Chronicle*, “all his life long Villa Lobos has listened to the music of Brazil—to the songs of children, the chants of Indians, the dances of Negroes, and those who toot, scrape, and sing in the cafes of Rio de Janeiro” (Frankenstein, 1948). Another critic noted that Villa-Lobos had “taken native songs and rituals and translated them to a contemporary idiom . . . tempering monotonous jungle rhythms with singing phrases,” whereas another explained that “the ‘Rabelais of modern music’ had dipped into primitive folk sources of South America, particularly from the jungle areas along Colombia’s Magdalena River” (Zolotov, 1948). As we have seen from our discussion of Villa-Lobos’s sources, these statements are true only of the *sertaneja* theme.

California critics also dwelt on spectacle, relying on adjectives such as “lavish,” “breath-taking,” “overpowering,” and “exhilarating” (*Magdalena* Makes Bow in Los Angeles, 1948, p. 27). One quipped that in Colombia, “there is apparently no letup in communal fiestas, tribal ceremonies and semi-pagan dancing parties” and that “even a

⁴ Background on the singers and other members of the artistic team is found in Program booklet. Clippings file, MGZR (NYPL), pp. 6-8.

native insurrection takes on the quality of a ballet" (Hobart, 1948). Others referred to the treatment of religion, with Morton praising Christianity's ultimate triumph over "primitive superstitions"; another juxtaposed the "Christianized Muzos" to the "crumbling ruins of the ancient pagan civilization" (Morton, 1948). To be sure, no one took Brennan and Curran's book all that seriously. Frankenstein (1948) proposed that "*Magdalena* does not qualify as a scientific study in South America folk lore," adding, "it was never intended to be such".

In general, Villa-Lobos's score won kudos. Marjory Fisher praised the "exotic melodies and Latin American rhythms" and Fred Johnson detected "freshness of melody" (Fisher, 1948). Others expressed reservations, however. Although Hobart (1948) found the music "as opulent and luxuriant as the Colombian jungle itself" it was possibly "too esoteric for the average showgoer," since its "many idioms ranged from barbaric savagery, through Puccini-esque romanticism, to the most solemn religious fervor". Alexander Fried (1948) of the *San Francisco Examiner* noted that although Villa-Lobos's music "brims with energy and sophisticated color" it "stays so loud and high-strung that it batters you and wears you out". Observing that "the score could well use a hit tune or two", Fried posited one explanation for this lapse: because Villa-Lobos had "earned his fame in present-day concert music even in the most appealing of his Latin melodies, he has never invaded juke box territory". As a result, *Magdalena*'s score was "operatic-symphonic" and "on the whole not as Latin as you might expect".

When *Magdalena* opened in New York on 20 September 1948, reviews ranged from tepid to indignant. Some critics were dazzled by the sheer cost of the production, with Sam Zolotov (1948) of the *New York Times* giving the most extensive accounting. Referring to the "sun-kissed" production from California, he observed that "the sum expended on [*Magdalena*] hovers around the \$360,000 figure," largely funded by individuals who had profited so lavishly from *Song of Norway*. Mostly, however, critics trashed the book, despite the fact that Brennan and Curran had attempted to ameliorate some its silliness. Cecil Smith (1948) called it "hopeless," adding that its conflicts, "involving Christianity vs. paganism and capital vs. labor . . . tell its story fuzzily, preachily, and without resemblance to life". Howard Barnes (1948) noted the "rambling plot" and sensed that even the principals had a hard time with it, whereas Atkinson complained of the "unintelligible" story. Howard Taubman (1948) the distinguished music critic for the *New York Times*, reminded his readers that in any show, "there must be a story of some credibility or imagination to make it go," features markedly absent in *Magdalena*.

Critics were divided on the choreography. Barnes (1948) praised "striking dancing" whereas Smith disliked "Jack Cole's treatment of the pseudo-ceremonial dances, which fall back equally upon studio exercises and pictorial movements". As for scenery, Smith (1948) lambasted the "stylized settings, made partly of sponge and plastic" and Barnes merely observed that "a great deal of fake food is dragged on and off stage" (Smith, 1948). Smith also grumbled that "all the music emanating from the stage was blighted by the use of a public-address system, which was entirely unnecessary, and merely hardened the timbre of every sound." As a result, "many of the spoken words were half unintelligible," which, he believed, was "a mercy" (Smith, 1948).

Like their California counter parts, New York critics struggled to characterize Villa-Lobos's score. Even while acknowledging the composer's celebrity, several saw the music as perilously close to old-fashioned operetta or even opera. Taubman, for

example, reported that at the premiere, “a lady was heard murmuring to her neighbor during the second act, more in bewilderment than disappointment, ‘I thought this was a musical’”. Taubman (1948), then explained that “the one word that causes Broadway to shudder almost as much as the ugly four-letter ‘flop’ is ‘opera,’ probably because they are regarded as synonymous”. Barnes (1948) noted the score’s confused identity, observing that “My Bus and I”, “The Emerald” or “Freedom!” are the sort of songs you might expect to find in an operetta about a mythical European kingdom as well as Colombia”. Smith (1948) took up a similar theme, declaring that “the music, for all its South American rhythmic patterns and unwonted percussion instruments, still falls between the provinces of Broadway and the concert hall, without fulfilling enough of the demands of either.” In sum, “Mr. Villa-Lobos—perhaps through inadequate knowledge of the North American stage—has allowed his talents to be associated with a bromidic, laborious production, of which no genuine artist could possibly approve”. Smith’s conclusion was damning: *Magdalena* was “one of the dullest and most confused operettas in recent memory”.

Atkinson (1948) was even more outspoken. Like his colleagues, he noted the confusion between operetta and Broadway styles, observing that the creators of *Magdalena* had “set the art of drama back several generations and [were] uninterested in the modern achievements of *Brigadoon*, *Finian’s Rainbow*, the Kurt Weill *Street Scene*, to say nothing of *Oklahoma!*” He allowed that Villa-Lobos had written “a fine meditative poem about a jungle river and several ruefully beautiful religious songs, written for several voices and chorus and an amusingly orchestrated burlesque of a broken-down mechanical piano,” adding that “disentangled from the appalling libretto and lyrics the score might be stimulating”. Despite this hopeful possibility, *Magdalena* was “one of the most over-poweringly dull musical dramas of all time” (Atkinson, 1948). Further, Atkinson opined—without any factual basis—*Magdalena* was “the sort of academic chore that put the Manaos [sic] opera house out of business”.

A lone—and powerful—voice in favor of the music was Howard Taubman’s. Whereas others were unable to “disentangle” the music from the confused production, the distinguished music critic for the *New York Times* praised Villa-Lobos’s harmonic variety and imagination, insisting that the score of *Magdalena* was “unquestionably one of the most complex and fanciful a Broadway show has ever had, written with a subtlety and variety—for principals, chorus and orchestra—almost unparalleled on a Broadway stage” (Taubman, 1948). Yet ultimately the headline for Taubman’s own review, “Fine Score Fails to Carry the Day,” sealed *Magdalena*’s fate.

That all critics were unaware that *Magdalena*’s “ethnic masquerade” was filled with characters destined to remain backward and exploited should give us pause. Oblivious to its frothy treatment of dictatorial ineptitude, authoritarianism, labor inequities, poverty, and backwardness—not to mention Pedro’s fondness for violence—only confirmed the oft-repeated *bon mot* attributed to the journalist James Reston that “[U.S.] Americans will do anything for Latin America except read about it” (Wiarda, 2001).

4. Reimagining?

This willingness to bypass the social and political implications in *Magdalena*—and the extent to which its creators trivialized them—is a tribute both to the Broadway musical’s

inherent utopianism and the sensibility of the 1940s in the United States. It was not until the 1987 concert performance at New York's Alice Tully Hall that any critic so much as noticed *Magdalena's* problematic content. That lone critic was Andrew Porter of the *New Yorker*, who simply observed, "the book is drivel," adding, "in some aspects actually unpleasant" (Porter, 1987). He elaborated no further.

Yet no less than Howard Taubman had admired Villa-Lobos's score, while other critics acknowledged its potential. Perhaps *Magdalena* ought not be relegated to the dustbin of the composer's vast output. But how do we proceed in accordance with twenty-first-century sensibilities? Especially since the murder of the African American George Floyd at the hands of four police officers in Minneapolis, Minnesota in May 2020, which sparked a so-called Racial Reckoning in the United States and worldwide, many classic works of art are being reshaped to fit the present. Two years before that galvanizing event, New York City's Heartbeat Opera offered a new reading of *Fidelio*, the opera by Beethoven and his librettist Joseph Sonnleithner. A tale of unjust incarceration and the ultimate triumph of liberty, *Fidelio* details the fate of Florestan, condemned to solitary confinement for political activity but saved by his loyal wife Leonora who, disguised as a man, infiltrates the prison as a guard. Beethoven's music is by turns stirring (as in Florestan's "Gott! Welch Dunkel hier," a musical monologue that culminates in a paean to freedom) or tender (as in the quartet "Mir ist so wunderbar," as each character sings of the pain and ecstasy of love). A high point is the chorus "O welche Lust, in freier Luft," sung by the incarcerated men who revel in the fresh air during their brief recreation period in the prison yard. In the Heartbeat Opera production, Florestan (now Stan) is imprisoned for his activism in the Black Lives Matter movement whereas Leonora (Leah) is hired as a prison guard to secure his escape. Selected arias and ensembles are sung in the original German with the spoken dialogue in English. Most moving of all is "O welche Lust." Sung by actual prisoners recruited from various prisoner education programs in the U.S. carceral system, it's projected through a video montage. The audience looks directly into the eyes of the incarcerated men, all singing—in German—Beethoven's hymn to life-giving hope (Tsioulcas, 2022).

Also ripe for reimagining is the musical *West Side Story*, a tale of poverty, gang violence, and star-crossed lovers à la Romeo and Juliet. A collaboration among Leonard Bernstein (composer), Stephen Sondheim (lyricist), Arthur Laurents (librettist), and Jerome Robbins (choreographer), *West Side Story* premiered on Broadway in 1957, with Carol Lawrence, a White actress in the leading role of the Puerto Rican immigrant, María, who falls in love with Tony, a Polish-American member of the White street gang, the Jets. The musical is probably most familiar to viewers in its 1961 film version (Richard Wise, dir.) with Natalie Wood, of Russian-Jewish parentage as María, and the Puerto Rican actor Rita Moreno in the supporting role of Anita. Other Puerto Rican characters wear brownface and speak broken, heavily accented English, including Bernardo (George Chakiris), the leader of the Sharks, the Puerto Rican gang (See, 1990, p. 4).

In 1984, Deutsche Grammophon released a recording (415 253-4GH2) with Bernstein conducting the Spanish tenor José Carreras, who sang the role of Tony, and the Australian operatic soprano Kiri Te Kanawa as María. (A DVD on the same label titled *The Making of West Side Story* gained notoriety for Bernstein's repeated corrections to Carreras's diction in rehearsal.) In early 2020, Ivo van Hove directed a Broadway revival, controversial for its largely colorblind casting, which to many viewers obscured the racial strife fundamental to the plot (Schwartz, 2020).

In late 2021, Stephen Spielberg's *West Side Story* was released. Much has been written on his many changes to Laurents's book, including comeuppance for Moreno, who now sings the famous number "Somewhere", previously a duet between Tony and María. During the making of the film, Spielberg consulted Puerto Ricans, resulting in frequent assertions of Puerto Rican identity. Some critics remained unconvinced, however, with one concluding that, given its prior history, *West Side Story* was simply "unsalvageable (Lee, 2021). Members of the Latino/a/x community are especially vocal on this point. Aurora Flores-Hostos, for example, recalls her older relatives' revulsion toward *West Side Story*, which they considered one more reference to "the Puerto Rican problem". "In the end", Flores-Hostos asserted, "you need more than just an advisory board. We need our stories told, our way" (Flores-Hostos, 2021). Surprisingly for critics of a musical—and unlike the critics of *Magdalena*—few reviewers discuss Bernstein's score vis-à-vis Spielberg's conception. The moments of complex polyphony, various "hit tunes," and the musical characterization of the rival gangs (cool jazz for the Jets, in "Cool," and Caribbean percussion instruments and sesquiáltera for the Sharks, in "America") all remain intact. But Spielberg omitted one striking musical moment from the 1961 film: a simulated rape scene. When Anita tries to deliver a message from María to Tony, she confronts the Jets, who hurl racial epithets at her and rough her up so that she is reduced to lying flat on her back on the floor while the Jets thrust the body of one of their own, back and forth, over her. It was such a powerful scene that once in rehearsal Moreno broke down and began to cry. And the music for this shocking moment? While the Anglos enact a rape over Anita's brown body, we hear nothing less than the main melody of "America", which Anita had sung earlier with such panache and optimism. A more gut-wrenching critique of overweening U.S. power and systemic racism could hardly be imagined. One wonders why Spielberg suppressed it.

Reimaginings of *Oklahoma!*, to which *Magdalena* was loosely compared, are also instructive. Rodgers and Hammerstein's tale of the push westward by White U.S. settlers has repeatedly been tweaked. The sentiment proclaimed in the final chorus ("we know we belong to the land") falls flat on twenty-first-century ears, since at least some U.S. schoolchildren today study the Trail of Tears and other Indian removal projects. In 2010, Arena Stage in Washington D.C. mounted a multiracial, multi-ethnic production, giving an "encore run" the following year (Collins-Hughes, 2018). A production by the Oregon Shakespeare Festival took another perspective, with the two couples, one comic and one serious, presented as two same-sex relationships.

Other directors have taken even greater risks: in the 2012 production by the Seattle 5th Avenue Theater, the "villain", Jud, is a Black man, the only person of color among the principals. Although the director Peter Rothstein intended to challenge the utopia that *Oklahoma!* promises by highlighting racial inequity, many resisted seeing Jud targeted far more than if he were played by a White man. The Broadway revival of 2019, which emphasizes both a broken justice system and gun violence, was alternately praised for its sensitivity to current reality and ridiculed as "Woke-lahoma". Less direct—but no less powerful—is the 2019 HBO series *Watchmen*, a critique of white supremacy replete with musical references to Rodgers's score. Pushback to such reimaginings came in a 2021 production in Roseland, Virginia, produced and directed by Brian Clowdus, an avid supporter of Donald Trump, and who purported to deliver *Oklahoma!* without any hint at "wokeness", As Hannah Lewis (2021) points out, Clowdus's traditional rendering constitutes a "statement" in and of itself.

Is *Magdalena* a candidate for reimagining? In 1961, thirteen years after its New York premiere, Taubman published an essay on recent developments in the Broadway musical, in which he asked readers of the *New York Times* "does anyone remember *Magdalena*, which had a score by Heitor Villa-Lobos that was like an endless freshet of inspiration?" Assuming that most would have forgotten *Magdalena*, Taubman (1961) explained that "the show was a failure because the book was a clumsy hash." Still, he maintained, *Magdalena* remained "the finest, most sophisticated Broadway score in a generation".

In saving Villa-Lobos's "sophisticated score," how might we reimagine *Magdalena*? Perhaps it could be staged as a tale of environmental degradation. Perhaps the Catholics could advocate for liberation theology, challenging Church hierarchy and highlighting Jesus's defense of the poor and disenfranchised. Given the racial makeup of the principals, Carabana could be cast as Native or Black, thus putting himself in the place of the natives he seeks to exploit. What if Pedro were White? Would he really have so much trouble getting that bus to start? All these adjustments would deepen the tensions, musical and dramatic, during the high point of the score, "The Broken Pianolita." Thus the virtues of *Magdalena*'s score could potentially serve a sensibility very different from that of its original context and open up a new chapter in the history of this problematic work.

References

*NYPL = New York Public Library for the Performing Arts.

Aparicio, F. & Chávez-Silverman, S. (1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Dartmouth, N.H., USA: University Press of New England.

Appleby, D.P. (2002). *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*. Lanham, Maryland and London, USA and UK: The Scarecrow Press, Inc.

Atkinson, B. (21 September 1948). At The Theatre. *New York Times*, p. 31 Barnes, H. (September 1948). "The Theatres." *New York Herald Tribune*, p. 18.

Beasley-Murray, J. (2001). Translator's Introduction to Sarlo, B. *Scenes from PostmodernLife*. 7. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Béhague, G. (1994). *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Texas, USA: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin.

Béhague, G. (2001). Villa-Lobos, Heitor. Grove Music Online.

Cándida, R. (2017). *Improvised Continent: Pan Americanism and Cultural Exchange*. Philadelphia, USA: University of Pennsylvania Press.

Campbell, J.L. (2012). Creating Something out of Nothing: The Office of Diplomacy. *Diplomatic History*. 26(1), pp. 29-39.

- Caracas, T.G. (2004). American Views of Brazilian Musical Culture. Villa-Lobos's *Magdalena* and Brazilian Popular Music. *Journal of Popular Culture* 37(4), pp. 634-647.
- Carter, T. (2007). *Oklahoma!: The Making of an American Musical*. New Haven, USA: Yale University Press.
- Cavalcanti, L. (2003). *When Brazil Was Modern: Guide to Architecture 1928-1960*. Trans. By Jon Tolman. New York, USA: Princeton Architectural Press, 2003.
- Clark, W.A. (2002). Doing the Samba on Sunset Boulevard: Carmen Miranda and the Hollywoodization of Latin American Music. New York and London: Routledge, pp. 252-76.
- Collins-Hughes, L. (15 August 2018). In this Oklahoma! She Loves Her and He Loves Him. *New York Times*. Accessed in: <https://www.nytimes.com/2018/08/15/theater/oklahoma-same-sex-oregon-shakespeare-festival.html>
- Delano, J. (1990). *Puerto Rico Mío: Four Decades of Change*. Washington, D.C., USA: Smithsonian Institution Press, 1990.
- Dyer, R. (1981). Entertainment and Utopia. London, UK: Routledge and Kegan Paul, pp.175- 189.
- Flores-Hostos, A. (9 December 2021). Spielberg's 'Rican Reparations': West Side Story Resurrecting a Place for Us. *The Latinx Project at NYU*. Accessed in: <https://www.latinxproject.nyu.edu/intervencions/spielbergs-rican-reparations-west-side-story-resurrecting-a-place-for-us>
- Forrest, G. & Wright, R. (1987). Does Anyone Remember *Magdalena*? Liner notes, part II. CBSRecords.
- Frankenstein, A. (July 1948). Villa-Lobos at Large. Afloat With a Note on the Magdalena. *San Francisco Chronicle*. Clippings file, MGZR (NYPL).
- Fried, A. (July 1948). Villa-Lobos Does Sophisticated Score. *San Francisco Examiner*. Clippingsfile, MGZR (NYPL).
- Goehr, L. (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York, USA: Oxford University Press.
- Hannah L. (2021). The Most Misunderstood Man in the Territory: Oklahoma (1943).
- Haile, E. (1987). The World Première Recording of Villa-Lobos's *Magdalena*. Liner notes, part I. CBS Records (MK 44945). *Research Center Journal* 18, pp. 39-52.

- Hess, C.A. (2013). *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. New York, USA: Oxford University Press.
- Hess, C.A. (2023). *Aaron Copland in Latin America: Music and Cultural Politics*. Champaign, Illinois, USA: University of Illinois Press.
- Hobart, J. (July 1948). A Spectacular, Successful Experiment: Magdalena is Exciting Theater. *San Francisco Chronicle*. Clippings file, MGZR (NYPL).
- Holden, S. (19 November 1987). A Lush Musical by Villa-Lobos. *New York Times*, p. C23.
- Knapp, R. (2005). *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton, N.J., USA: Princeton University Press.
- Latham, M.E. (2000). *Modernization as Ideology: American Social Sciences and "Nation Building" in the Kennedy Era*. Chapel Hill and London, USA and UK: University of North Carolina Press.
- Lee, A. (12 December 2021). Spielberg Tried to Save West Side Story but Its History Makes it Unsalvageable. *Los Angeles Times*. Accessed in: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-12-12/west-side-story-puerto-rico-cultural-authenticity>
- Levine, R.M. (1998). *Father of the Poor? Vargas and His Era*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Magdalena Makes Bow in Los Angeles. (28 July 1948). *New York Times*, p. 27. Clippings file, MGZR (NYPL).
- Mariz, V. (1981). *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, Brazil: Zahar Editores.
- McHugh, D. (2015). I'll Never Know Exactly Who Did What': Broadway Composers as Musical Collaborators. *Journal of the American Musicological Society*. 68(3), pp. 605-652.
- Musical comedies. Magdalena. (s.r.). *Clippings file, MGZR (NYPL)*.
- Packenham, R.A. (1992). *The Dependency Movement: Scholarship and Politics in Development Studies*. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press.
- Paixão Cearense, G. (1982). Villa-Lobos e o estado novo. Squeff, Enio and José Miguel Wisnik, eds. *Musica*, series title: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brazil: Brasiliense, pp. 149-55.
- Peppercorn, L.M. (1996). *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. Aldershot, UK: Scolar Press.

- Porter, A. (7 December 1987). *New Yorker*, n. p. Clippings file, MGZR (NYPL).
- Ramirez Berg, C. (2000). *Stereotyping and Resistance: A Crash Course on Hollywood's Latino Imagery*. Los Angeles, USA: UCLA Chicano Studies Research Center, pp. 3-14.
- Roberts, S. (2002). *The Lady in the Tutti-Frutti Hat': Carmen Miranda, A Spectacle of Ethnicity*. London and New York: Routledge, pp. 143-153.
- Roosevelt, T. (1920). *Theodor Roosevelt: An Autobiography with Illustrations*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Safford, F. & M.P. (2002). *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. New York and Oxford, USA and UK: Oxford University Press.
- Schwartz, A. (21 February 2020). A Grim Take on West Side Story. *New Yorker*.
- Schwerké, I. (1925). A Brazilian Rabelais. *The League of Composers' Review* 2(1), pp. 28-30.
- Skidmore, T.E. & Smith, P. H. Smith (2001). *Modern Latin America*. New York and Oxford, USA and UK: Oxford University Press.
- Smith, C. (September 1948). Magdalena Arrives from West Coast. Clippings file, MGZR(NYPL).
- Stevenson, R.M. (1987). Heitor Villa-Lobos's Los Angeles Connection: A Centennial Tribute. *Inter-American Music Review*, 9(1), pp. 1-8.
- Soanes, W. (July 1948). Magdalena Superb Opera by Top Cast. *Oakland Tribune*.
- Tarasti, E. (1995). *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company, Inc.
- Taubman, H. (26 September 1948). Musical Theatre: Fine Score Not Enough to Carry the Day. *New York Times*, X7.
- Tsioulcas, A. (19 February 2022). Prisoner Choirs Sing in a Reboot of Beethoven's Opera About Unjust Incarceration. Accessed in: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2022/02/19/1081609788/fidelio-black-lives-matter-opera>
- Vassberg, D.E. (1969). Villa-Lobos: Music as a Tool of Nationalism. *Luso Brazilian Review* 6(2), pp. 55-65.
- Wiarda, H.J. (2001). *The Soul of Latin America: The Cultural and Political Tradition*. New Haven and London, USA and UK: Yale University Press.

Williams, D. (2001). *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham and London, USA and UK: Duke University Press.

Wright, S. (1992). *Villa-Lobos*. Oxford and New York, UK and USA: Oxford University Press.

Zolotov, S. (20 September 1948). Premiere Tonight for Magdalena. *New York Times*. Clippings file, MGZR (NYPL), p. 20.

Article

Francisca Gonzaga - Maestra ou Maestrina? Inferências de uma profissão oitocentista**Francisca Gonzaga - Maestra or Maestrina? Inferences from a 19th century profession**ANDRÉA HUGUENIN BOTELHO¹

Abstract. Considering the life and period of Francisca Gonzaga, the present article aims to investigate terminological issues about the term *maestrina*, as well as the vernacular erasure of *maestra* in Lusophone languages. Quantitative and qualitative methodologies were used with the clear intention of mapping and observing the position of maestros, maestrinos, maestras and maestrinas in nineteenth-century society. The investigative work revealed indications that these were two different musical occupations, where professionals performed similar tasks for different musical activities. Based on this assumption, it was explored the details of these two professions in the 19th century in Rio de Janeiro, in order to understand why Francisca Gonzaga was referred to as both maestra and maestrina during her life.

Keywords. Women's History, 19th century, Brazilian music, women in music.

Resumo. Tomando como bases a trajetória e o tempo de Francisca Gonzaga, o presente artigo pretende esclarecer questões terminológicas sobre o termo *maestrina*, assim como o apagamento vernacular do *maestra* em línguas lusófonas. As metodologias quantitativa e qualitativa foram utilizadas com a clara intenção de mapear e observar o cargo de maestros, maestrinos, maestras e maestrinas na sociedade oitocentista. O trabalho investigativo revelou indícios de que se tratava de dois ofícios musicais diferentes, onde profissionais realizavam tarefas análogas voltadas para atividades musicais distintas. A partir deste pressuposto, explorou-se os pormenores destas duas profissões no século XIX, no Rio de Janeiro, buscando entender, assim, o porquê de Francisca Gonzaga ter sido referida tanto como maestra quanto maestrina durante sua vida.

Palavras-chave. História de mulheres, século XIX, música Brasileira, mulheres na música.

¹ Maestra, pesquisadora, compositora e pianista teuto-brasileira. Diretora artística e regente do *Brasil Ensemble Berlin*.

1. Introdução

A publicação deste artigo, muito esperado por vários setores acadêmicos e colegas de trabalho, foi resultado de dois anos de intensa e aprofundada dedicação. Com o exclusivo propósito de esclarecer uma inquietação vernacular sobre a apropriação, em línguas lusófonas, do termo *maestrina* e sua conseqüente discrepância semântica, decidi levar as dúvidas ao campo da investigação acadêmica, debruçando-me nos caminhos da ciência. Confesso que, a princípio, eu não vislumbrava o volume de trabalho, a complexidade do tema, assim como a amplitude que essa jornada alcançaria. A tarefa tem sido árdua, mas sobretudo compensadora. Finalmente, pode-se, por meio deste artigo comprovar que o uso do termo *maestrina* na sociedade contemporânea é inapropriado. Mais do que isto, descobri, a partir de um acaso, a existência de *maestrinos* e, dessa forma, constatei uma faceta até então obscura da história: que maestrinas e maestrinos formavam uma categoria à parte na cena musical dos Oitocentos.

Além de uma hipótese comprovada, esta descoberta possibilita descortinar uma janela para investigações acadêmicas futuras sobre essa atividade laboral, até então confundida com a dos maestros e maestras.

A base empírica para esta investigação centra-se nos periódicos depositados no portal Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional-BNDigital (HDB). Os critérios empregados para a pesquisa quantitativa e qualitativa seguiram os seguintes passos: a) busca e seleção dos termos *maestrino*, *maestrina*, *maestro* e *maestra* nos periódicos brasileiros disponíveis para consulta entre os anos 1800 e 1899; b) leitura; c) estudo comparativo; e d) análise norteada por referências bibliográficas.

A vida e o trabalho dos maestrinos e maestrinas carecem de estudo e publicações. A sondagem inicial revelou, no caso brasileiro, que a presença desses profissionais também contribuiu para que a música brasileira fosse estabelecida no cenário musical oitocentista. Existem inúmeras referências a Francisca Gonzaga como maestrina, contudo, nenhum registro dos encontrados distingue o ofício de maestra do de maestrina, como também não discute o amplo significado dos termos, assumindo-os apenas como regente orquestral. Sobre outras maestrinas, encontrei excelente referência bibliográfica em Cinira Polonio, contemporânea de Gonzaga, da professora Ângela Reis (2001). No conjunto do estado da arte não foi encontrado nenhuma referência bibliográfica sobre maestrinos.

Sendo assim, este trabalho, centrado em Francisca Gonzaga, inova na tentativa pormenorizada de entender as distintas atividades profissionais de maestro/maestra e maestrino/maestrina e na apresentação da primeira publicação sobre os maestrinos brasileiros.

2. As profissões maestra e maestro, maestrina e maestrino no contexto oitocentista

A primeira referência ao termo *maestro* no Brasil no âmbito da música data do ano de 1816, publicada na Gazeta do Rio de Janeiro, sobre a ópera O Barbeiro de Sevilla, do “célebre Maestro di Musica” Rossini (Gazeta do Rio de Janeiro, 1816, p. 2). Já o termo maestra aparece, primeiramente, no ano de 1828, no Espelho Diamantino, periódico dedicado às senhoras brasileiras, portanto, um público feminino. Na publicação, consta que *Madama Barbieri* estava despontando como cantora ao lado de seu pai. (*Espelho*

Diamantino, 1828, p. 16).

A análise rigorosa dos periódicos brasileiros do século XIX revelou que o uso do termo *maestro e maestra* era atribuído a compositores de óperas, em especial as italianas. A menção aos profissionais responsáveis pela liderança à frente dos conjuntos musicais não era frequente, prática que atualmente é obrigatória. Encontrei Sr. e Sra. em alusão às solistas e a regentes. Já os músicos das orquestras eram referidos como professores.

A investigação indica, portanto, que o ofício dos maestros e maestras, assim como, posteriormente, o de maestrinos e maestrinas não englobava somente os profissionais à frente dos conjuntos instrumentais e vocais, como se entende na sociedade contemporânea. Determinava aqueles de excelência musical capazes de compor, interpretar, reger e lecionar. No caso de maestros e maestras, toda a atividade era centrada no repertório da música oriunda de países europeus. Apenas no século XIX, encontrei referências a mais de 200 maestros e 19 maestras citados nos periódicos brasileiros.

Já maestrinos e maestrinas realizavam tarefas semelhantes, todavia na seara das músicas controversas, de temáticas ousadas, dançantes e de influência francesa, assim como das diversas formas do teatro musicado. Todas essas expressões musicais eram consideradas de menor valor cultural pela elite vigente.

Paralelamente, também eram assim chamados iniciantes no ofício ou aqueles de competência duvidosa. Surpreendentemente, este estudo revelou grande número de profissionais dessa categoria. No período de 1851 a 1899, foi encontrado o total de 71 maestrinos e entre os anos de 1876 e 1899, 34 maestrinas.

No dia 18 de outubro de 1851, em uma resenha publicada no jornal *Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal do Rio de Janeiro*, foi encontrada a primeira referência a um maestrino. Um mês depois, no dia 12 de novembro do mesmo ano, o mesmo veículo publica a seguinte nota referente ao senhor Ribas, o maestrino mencionado na matéria de outubro: “Os coros andaram bem; graças aos gestos cabalísticos do senhor Ribas, que não tornaremos a chamar maestrino, porque, nos disse o lverno, se incomodou com o título que, inocentemente lhe demos” (*Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal do Rio de Janeiro*, 1851, p. 2).

Dentre os maestrinos e maestrinas mais destacados pela imprensa brasileira no século XIX estão Jacques Offenbach, Alexandre Levy, Abdon Milanêz, Francisca Gonzaga, Cinira Polônio, Erminia Tecchi, Cristina Bernard, Joanna Leal de Barros e Cândida dos Santos.

Jacques Offenbach², o pai das operetas francesas, era considerado maestrino, confirmando as suposições desta investigação, conforme podemos constatar em crônica publicada pela *Semana Illustrada do Rio de Janeiro* em 12 de junho de 1868:

A cousa parece certa, visto que a supplicante appareceu no *Jornal do Commercio* e assignou um artigo com o nome e o título.

Temos, portanto, uma condessa no templo do *maestrino* Offenbach, e condessa tanto mais digna de admiração quanto que, longe de esconder o título, ostenta-o com toda a publicidade. (*Semana Illustrada do Rio de Janeiro*, 1868, p. 2)

² Jacques Offenbach (1819-1880) - compositor evioloncelista alemão, radicado em grande parte da sua vida na França. Foi precursor do teatro musical moderno e compositor de operetas, uma pequena ópera de caráter cômica, leve, que, apesar de causar controvérsia, obteve grande sucesso no mundo musical.

A matéria publicada pelo *Correio Paulistano* em junho de 1887 sobre o compositor, regente, pianista e crítico musical paulista Alexandre Levy (1864-1892) ilustra um caso de *maestrino* ser utilizado para designar os aspirantes à carreira:

Seguiu para a Europa a dedicar-se a estudos completos de musica o estimavel moço o sr. Alexandre Levy. Pelos estudos que já tem e pela grande dedicação pela música, em breve teremos de volta em vez de *maestrino* um verdadeiro *maestro*. (*Correio Paulistano*, 1887, p. 2)

Para melhor compreender o trabalho desses profissionais, é basilar percorrer as conjunturas musicais no oitocentismo. A partir de 1808, o campo da música floresceu no Rio de Janeiro, motivado pelo interesse da família real. Medeiros (2007) refere que a chegada da corte portuguesa acabou por exercer pressão para a adoção de novos hábitos e costumes para o cotidiano carioca. O cultivo e apreço pela música europeia, especialmente a ópera, contribuiu para que manifestações musicais servissem como espaço de convívio das diversas camadas sociais.

Durante o século XIX, especialmente no Segundo Reinado³, o ambiente musical era eclético. Segundo Diniz (2009): “a vida noturna que a cidade passou a conhecer trouxe a figura do seresteiro, não mais o solitário e melancólico modinheiro (...) é nesse período que se cria a formação inteiramente original do Choro” (p. 82).

O Rio de Janeiro do Segundo Reinado tornou-se a capital do piano, dos saraus, dos bailes, das óperas, das operetas, do teatro musical da música de salões e suas valsas, dos salões literários, dos cafés, de danças europeias mais ousadas, como as polcas e as valsas misturando-se com as de origem africanas, como o jongo, o maxixe, o lundu. Com tudo isso, compositores e compositoras despontaram e, cada vez mais, intérpretes e público tiveram acesso à inovadora música carioca.

Até a década de 1840, não existiam instituições oficiais de ensino musical. O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a Imperial Academia de Música foram criados, respectivamente, nos anos de 1848 e 1857, no propósito de manter aceso o público elitista da ópera. Segundo Carvalho (2014), as instituições de ensino foram criadas no contexto de uma “música nacional”. Isso devia-se ao fato de que D. Pedro II apoiaria as primeiras iniciativas em torno da estruturação de um campo musical “erudito” brasileiro (p. 30). Aspirantes a músicos profissionais do Brasil inteiro viriam ao Rio de Janeiro em busca de aperfeiçoamento musical nessas escolas. Muitos obtiveram destaque e conseguiram bolsas do Imperador para prosseguir com os seus estudos musicais na Europa. Entre os agraciados contavam Carlos Gomes (1836- 1896), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Luiza Leonardo (1859-1926). Não obstante o imperador proporcionar a capacitação de uma nova geração de músicos de excelência, essas instituições não eram acessíveis a todas as camadas da sociedade. Vários alunos buscavam o ensino em aulas particulares, uma prática comum da época, sobretudo para a boa educação das mulheres destinadas à opressiva vida doméstica. Para as camadas sociais menos abastadas, uma forma de aprendizado musical mais acessível estava na participação em bandas musicais, como foi o caso de Antônio Joaquim Callado (1848-1880) (Diniz, 2009).

Durante o período da monarquia, os eventos operísticos eram utilizados de forma emblemática. Como mencionado por Vanda Freire (1995), em récitas, foram celebrados

³ Segundo Reinado: corresponde ao período entre 23 de julho de 1840 a 15 de novembro de 1889, delimitado pelo reinado de D. Pedro II.

e enfatizados todos os importantes acontecimentos sociais e políticos do século XIX.

Ainda para Freire (1995):

É preciso, contudo, assinalar a contradição que, em certo sentido, o teatro de ópera não se restringe ao aspecto material, ao luxo, às subvenções, em contradição às mazelas da cidade. A oposição entre o nacionalismo e o europeísmo também passa pelo teatro lírico. (p. 107)

Em contraste à estrutura da cidade, que, em boa parte do século XIX, não contava com iluminação e sistema de esgotos (p.44), teatros suntuosos foram construídos, como o Real Theatro de São João, inaugurado em 1813; o Theatro Lyrico Fluminense, inaugurado com o nome de Teatro Provisório, em 1852; o Teatro São Pedro, inaugurado em 1870; e o Imperial Teatro D. Pedro II, em 1871. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atualmente um dos poucos locais de apresentação de ópera no Rio de Janeiro, foi inaugurado somente em 1909 (Needell, 1993).

Além dos teatros de ópera, outros espaços surgiram servindo aos outros gêneros musicais da noite carioca. A inauguração, em 1859, do Alcazar Lírico, um teatro de variedades inspirado nas operetas de Offenbach, situado nas imediações da Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro, instaurou um período bastante controverso da história da música brasileira.

“Há nesta cidade do Rio Janeiro um estabelecimento, onde, todas as noites, por entre baforadas de fumo e álcool, se vê e ouve aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e civilização. Chama-se esse estabelecimento - Alcazar Lírico”.

Machado de Assis, 1864

(Helena, 11 de novembro de 2015)

De acordo com Medeiros (2007), a programação era variada, incluía operetas, *vaudevilles*, no original ou em adaptações e traduções irreverentes, algumas de autoria de Arthur Azevedo. O programa vanguardista apresentado no Alcazar, em língua portuguesa e francesa, escandalizou, fascinou e transformou o cotidiano carioca.

A maioria da população do Rio de Janeiro era constituída de escravizados e alforriados, e as classes sociais eram discrepantes. O panorama cultural no Brasil se resumia grosseiramente na produção e consumo de uma cultura nitidamente europeia pela camada senhorial e essencialmente africana pela camada escrava (Diniz, 2009). A elite, formada pela nobreza, pelos profissionais liberais, pelos militares de alto escalão e empresários do setor agrícola e do tráfico negreiro, esteve sempre preocupada com a preservação da hierarquia social. A aparência, a vestimenta e os costumes denotavam a posição a que pertenciam. Paralelo ao *glamour* aparente, esse segmento da sociedade carioca experimentava devaneios e contradições. Com a finalidade de manter a imagem e a condição de poder, a elite carioca oitocentista precisou, constantemente, se articular, tanto social quanto politicamente, para conciliar as mudanças políticas do século XIX, como a independência de Portugal, o abolicionismo, a queda do império e a chegada da República. Segundo Needell (1993), como consequência de uma sociedade heterogênea organizada em sistema hierárquico economicamente vulnerável e centrada na aparência e condição social, os choques e conflitos sociais não eram poucos, nem simples. No entanto, esqueceram o cenário sociocultural brasileiro.

O Rio de Janeiro promoveu, assim, uma cadeia de encontros das mais diversas personalidades, que enriqueceu e contribuiu para a construção da identidade do Brasil. No âmbito musical, a influência das músicas dançantes oriundas da cultura dos países africanos, das ousadas operetas francesas, das modinhas portuguesas, favoreceu, de modo inegável, para fundamentar o que, hoje, definimos música brasileira.

Conforme Freire (1995), além de entretenimento, as manifestações musicais assumiram o posto de articulação e de condição social. Essa alta sociedade desempenhou papel ativo na expressão sociocultural, certamente responsável pela denominação enaltecida ou pejorativa de ofícios nos setores musicais, com intenção de valorizar seus interesses e rechaçar os estilos que não espelhariam sua condição social. Vários termos foram constituídos para distinguir os diversos profissionais, segundo os tipos de música que produziam. Dessa maneira, a diferenciação terminológica do ofício, de *maestro/maestra* ou *maestrino/maestrina* evidenciava a imagem de como um profissional deveria ser representado na sociedade, relacionado à identidade da sua expressão musical.

A ópera, por exemplo, considerada música da elite, era denominada “música séria”. As operetas, burletas, revistas, zarzuelas e mágicas, por exemplo, executadas em locais como o Alcazar Lírico e teatros populares, eram tidas como obras cênicas mais curtas ou menos ambiciosas, de valor dramático discutível e, portanto, denominadas “música ligeira”.

Os músicos vistos como “sérios” eram os que tinham contato com os centros da música europeia, especialmente de países como Itália, Alemanha e França. Carvalho (2014) afirma que manifestações musicais classificadas como “popular” e “música ligeira” eram desvalorizadas artisticamente por estarem mais afastadas do mundo musical eurocentrista (p.53). De forma antagônica, a “música séria” era vista como de valor cultural pela elite. “Música ligeira” era uma classificação dada para aquelas de conteúdo irreverente, muitas influenciadas pelo estilo cômico de Jacques Offenbach. O teatro musicado surgiu dessa influência com caráter e conteúdos da cultura brasileira – estes também eram categorizados como música “ligeira” ou “popular”.

Com todas essas as manifestações culturais, muitas profissões surgiram, dada a demanda de um nicho crescente musical que emergia. Um exemplo conhecido é o dos *planeiros* e *planeiras* – a profissão *planeiro/planeira* surge para suprir a música popular urbana. Segundo Rosa (2014), os *planeiros* se utilizavam do piano para mesclar os gêneros europeus com os gêneros nacionais, como o *lundu* e o *maxixe*. Esses profissionais transitavam entre os dois mundos e estabeleciam conexões entre ambos, ainda opostos nos Oitocentos. O uso do termo *planeiro* foi encontrado pela primeira vez na imprensa, segundo Rosa, no ano de 1926 (p.29). Eles tocavam na noite carioca músicas consideradas “popular” ou “ligeira”. Dentre os mais citados, Ernesto Nazareth e Francisca Gonzaga, o verbete *planeiro* carrega um peso pejorativo (Ferreira, 2009). Rosa (2014) também explica que o termo está originalmente relacionado a uma profissão desvalorizada, carregada de sentido depreciativo. De forma similar, encontrava-se a atividade laboral de *maestrinos* e *maestrinas*.

Os teatros cariocas eram espaços de lazer que, embora nem sempre revestidos de prestígio social, eram muito populares e lucrativos. O teatro ligeiro, que apresentava na

estilos diversos como operetas, burletas⁴, revistas de ano⁵ e mágicas⁶, convergiu camadas sociais diversas, incluindo também os frequentadores de óperas. Um dos raros nomes de compositoras para esses gêneros era o de Francisca Gonzaga.

3. Francisca Gonzaga

Natural do Rio de Janeiro, Francisca Gonzaga viveu entre os anos de 1847 e 1935. Quando nasceu, o Brasil já era independente, vivia o Segundo Reinado e seus vanguardismos nacionalistas. Diniz (2009) explica que a atuação de Francisca Gonzaga foi marcada pelo pioneirismo e pela luta por liberdades e direitos, tanto no campo social quanto no musical, conforme destaca (p. 339).

Gonzaga, seguindo as normas sociais, teve acesso à educação musical, com o objetivo de cumprir o papel social de menina de boa família carioca. “Como toda senhorinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedecia rigorosamente às regras impostas pela estrutura familiar patriarcal da sociedade escravista” (Diniz, 2009, p. 43).

O piano, o instrumento de Gonzaga, era considerado um símbolo de posição social. Para o público feminino das camadas mais altas da sociedade, oprimido pelo sistema patriarcal, este instrumento era considerado o ideal, pois, entre outros motivos, não implicaria sair de casa. Carvalho (2014) esclarece que “o papel da mulher era ornamentar as reuniões sociais, sendo as apresentações musicais uma forma de cumprir sua tarefa” (p. 156-157). Embora tenha sido preparada para o mundo doméstico e até se casado, Francisca Gonzaga seguiu outros caminhos. Rebelde e audaciosa, ela enfrentou o poder patriarcal, rompeu normas sociais e decidiu, diante das necessidades impostas pela marginalização familiar, buscar na música a sua fonte de subsistência, o que certamente chocou a sociedade de então. Ingênuo entender sua trajetória como simples e sem sofrimento em uma sociedade patriarcal e escravocrata; ela enfrentou fortes preconceitos por pretender a liberdade plena, perseguindo seus objetivos e ambições musicais.

Na música, iniciou a carreira como professora de piano, tocando em ambientes domésticos e em salões no conjunto musical de Joaquim Callado. Compôs obras para diversas formações musicais; trabalhou, decisivamente, a transição entre a música europeia e a nacional; inovou estilos musicais brasileiros como o choro; deu uma contribuição importante ao teatro musicado de sua época e chegou a reger algumas de suas obras. Para além de tudo isso, tornou-se líder de sua classe ao fundar a primeira sociedade protetora e arrecadadora de direitos autorais no país. Sua música não abrilhantou a corte, e ela não recebeu o apoio de D. Pedro II, como foi o caso de Carlos Gomes. Como mencionado por Diniz (2009), seu “padrinho” musical foi Joaquim Callado (1848-1880), flautista virtuoso, filho de um professor de música e chefe de banda um dos criadores do estilo Choro. Sendo assim, Francisca Gonzaga, que recebeu formação

⁴ Estilo bastante aproximado da opereta, porém mais caricatural. Um exemplo de burleta seria a composição de Francisca Gonzaga *Forrobodó*, datada de 1912, gênero declarado: “burleta de costumes cariocas”.

⁵ Nesse estilo, o texto era mais destacado do que a música, sem uma estrutura dramática tradicional, com diversas variações de assuntos. Era por muitas vezes centrados em críticas de costumes sobre o acontecido no ano. (Pereira, 2017, p. 27).

⁶ Gênero teatral com enredo simples e muitas vezes fantasioso. Segundo Pereira (2015, p. 24), a mágica continha elementos da ópera italiana, da zarzuela e da opereta francesa.

musical europeia, pôde absorver dos dois mundos musicais da sociedade da época (p.105).

4. Maestra ou Maestrina?

Durante esta pesquisa, foi singular o vasto número de referências a Francisca Gonzaga, tanto como maestra quanto maestrina. O fato instigou considerações acerca do tema. Ao dar sequência e aprofundamento a este trabalho, pude concluir que ela ocupou as duas atividades laborais. Oriunda de família bem situada socialmente, sua referência a maestra se deu pelo trabalho como professora e compositora de obras para piano.

Conforme Nicolau (2010), no ano de 1877, a revista *O Rio de Janeiro*, de Artur Azevedo, marca o início da nacionalização do teatro ligeiro, com críticas relacionadas às situações sociais e políticas da época. Segundo Diniz (2009), a revista de Azevedo iria conhecer o sucesso como gênero de espetáculo nos palcos populares até o final do século. O teatro musicado atraiu Francisca Gonzaga que, desde o ano de 1880, começa a investir nessa seara musical. Finalmente, em 1885, ao estrear *A Corte na Roça*, com libreto de Palhares Ribeiro, a maestra envolve-se, assim, no ofício dos maestrinos/maestrinas. Não por coincidência, a partir deste mesmo ano, a imprensa passa a referir-se a ela como maestrina.

Depois de compreendido o contexto histórico dos pormenores dos ofícios, conclui-se que o ofício de maestrina está ligado às atividades musicais relativas ao gênero ligeiro. De fato, ela foi maestra, mas, por ter composto e regido na música “ligeira”, considerada pela elite de sua época de menor valor cultural, fora chamada de maestrina.

5. Considerações finais

Ao finalizar este trabalho, pude melhor compreender como terminologias e conceitos inapropriados podem encetar atitudes discriminatórias e excludentes. A autora utiliza a perspectiva da historiadora Maria Stella Bresciani, que defende que os significados das palavras podem revelar novas formas de compreender uma sociedade e seu contexto.

O aprendizado do contexto de uma palavra em seu sentido histórico é capaz de revelar mal-entendidos e confusões, como no atual uso inadequado de *maestrina* em detrimento do termo *maestra*.

Tanto os termos *planeiro*, *planeira*, quanto *maestrino* caíram em desuso, presumivelmente pelo teor depreciativo de sua definição. O eixo deste trabalho de pesquisa foi averiguar o motivo pelo qual *maestrina*, verbete usado no mesmo intento de *maestrino*, não seguiu a mesma lógica, e o termo *maestra*, amplamente utilizado no século XIX, caiu no ostracismo. Considero, entre as prováveis hipóteses, que a persistência do termo *maestrina* não tenha sido fortuita, mas mantida, consciente ou inconscientemente, como forma de desvalorizar a profissional mulher. Em outras palavras: quando as questões de gênero estão em pauta, não há como evitar a luta entre opressão e libertação. E é curioso que o assunto se concentre na figura libertária de Francisca Gonzaga.

Nos dicionários atuais, *maestrino* mantém a versão oitocentista. Na retrodatação da palavra, *maestrino* aparece, pela primeira vez, em dicionários da língua portuguesa, em 1871, e *maestrina*, em 1876. Como referência, destaco a consulta em dois importantes

dicionários da língua portuguesa:

1. Dicionário Aurélio da Língua portuguesa, segunda edição de 1986:
Maestrina [Do it. *Maestrina*.] S. f. Fem. de *maestro*.
Maestrino. [Do it. *maestrino*, dim. pejorativo.] S. m. compositor de música ligeira.
Maestro. [Do it. *maestro*, 'mestre'] S. m. 1. Compositor musical. 2. Regente de orquestra. [Fem.: maestrina].
2. Dicionário Caldas Aulete, edição de 1980:
Maestrina Mús. sf.
1. Mulher que rege orquestra, coro ou banda; DIRETORA; REGENTE.
2. Mulher que compõe peças musicais; COMPOSITORA [Fem. de maestro].
Maestrino. s. m. || compositor de música ligeira e fácil. F. ital.
Maestrino (mestrezinho). Maestro. Mús. sm.
1. Aquele que rege orquestra, coro, banda etc.; DIRETOR; REGENTE.
2. Compositor de peças musicais [F.: Do it. maestro].

Além dos acima citados, em todos os léxicos de língua portuguesa contemporâneos verificados não consta o vocábulo *maestra*, e *maestrina* aparece como feminino de *maestro*.

Pelos exemplos acima, constata-se a falta de uma equivalência de gênero para *maestro*, que deveria ser *maestra*. Nesse contexto, é possível constatar o desaparecimento vernacular do termo *maestra*. Já o verbete *maestrino* existe e tem significado pejorativo. Este trabalho concentrou-se na compreensão de como a palavra *maestra* caiu em desuso e nas implicações disso para a representação das mulheres no meio musical lusófono. O costume da utilização do termo *maestrina* provoca estranhamento semântico diante das línguas latinas contemporâneas. Não obstante, na língua portuguesa provoca constantes polêmicas, pois muitas mulheres profissionais da área não se sentem à vontade de serem nomeadas, na sua profissão, por um termo que carrega uma mal disfarçada semântica diminutiva. Ora, se os maestros do mundo lusófono contemporâneo não aceitariam serem chamados de maestrinos, por razões acertadas pergunto: por que da resistência em retificar o termo no feminino para *maestra*? Por quê?

Em respeito a constantes argumentos de pessoas que insistem em manter o termo *maestrina* em uso, sob o pretexto de que o dicionário deveria ser tomado como a base terminológica correta, recorri à ajuda de especialistas. Marcelo Módolo⁷ afirma que o argumento de manter a utilização do termo *maestrina* pelo fato de *maestra* não constar em dicionários de língua portuguesa, não procede (comunicação pessoal, 12 de maio de 2021).

Módolo ainda explica que os dicionários registram usos eruditos da língua, como fotografias de um idioma, e é comum não estarem atualizados, pois não é possível abarcar todas as palavras e todos os seus sentidos em tempo real.

O professor esclarece que a língua se modifica de modo bastante veloz: “praticamente surge uma nova geração de falantes a cada 25 anos e, provavelmente, também algumas novas palavras, novos verbetes. Se as pessoas passam a utilizar o novo

⁷ Professor Doutor de Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

termo e se há ampla aceitação, o uso é legitimado” (comunicação pessoal, 12 de maio de 2021).

Finalmente, o docente considera o trabalho de reincorporação do termo *maestra* à língua portuguesa de importância máxima para os tempos atuais, pois *maestrina* carrega um estigma pejorativo. Por fim, Módolo afirma que este trabalho seria de particular interesse da linguística, pois implica entender como um fator sócio-histórico pode mudar o rumo de uma língua.

A escrita deste artigo foi inspirada por motivos profissionais, políticos e pessoais. Empenho-me, no meu ofício, em sustentar uma posição progressista, trabalhando questões que merecem urgência no discurso. O recorte dos estudos sobre mulheres na música trata de temas que atingem o universo feminino comum, com especificidades que compreendem o mundo musical: temas que vão desde o apagamento histórico de personalidades femininas e sua produção, relações no ambiente de trabalho e em espaços de liderança, conteúdos e pedagogia na educação musical, até à receptividade do público e da imprensa. No que diz respeito à discriminação pelo gênero, afirmo, não só pela própria experiência profissional, mas, também, pelo meu trabalho de pesquisa, que embora muito já tenha sido feito, muito ainda há por fazer para alcançar uma equidade de gênero de alcance global. Dedico esta pesquisa às colegas de trabalho lusófonas, incluindo as que me antecederam, sobretudo à Francisca Gonzaga, assim como às muitas outras maestras e maestrinas brasileiras que permanecem obscuras na história. Por fim, espero que este trabalho contribua para estabelecer novos parâmetros de conhecimento e debates em torno do trabalho das mulheres na música.

Referências

Alves, J. (2004). O brasileiro oitocentista: representações de um tipo social. ISCTE (C.E.H.C.P.). *Grupos Sociais e Estratificação Social em Portugal no Século XIX* (pp. 193-199). Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/37657289>.

Berçot, F. (2012). As capitais no palco: teatro e sociedade na Europa oitocentista. *Topoi*, 13, 207–210. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/2237-101x013025013>.

Buarque de Holanda Ferreira, A. (1986). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BNDigital. Recuperado em 7 de fevereiro de 2023, de BNDigital website: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Caldas, A. (1980). *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Delta.

Carvalho, D. (2014). Helza Camêu (1903-1995) e Joanídia Sodrê (1903-1975): A construção “feminina” de carreiras “masculinas” no universo musical erudito brasileiro. *Arquivos Do CMD*, 2(2). Recuperado de <https://doi.org/10.26512/cmd.v2i2.7501>.

Correio Mercantil e Instructivo, Político, Universal do Rio de Janeiro (1851). Obtido de

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=217280&Pesq=Ribas&pagfis=4358>.

Correio Paulistano (1887). Obtido de <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>.

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga : uma história de vida*. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar
http://memoria.bn.br/pdf/700312/per700312_1828_00008.pdf.

Estacio, D. (2020). Músicos no Rio de Janeiro oitocentista: três contos de Machado de Assis. *Nau Literária*, 16(1), 20–36. Recuperado de <https://doi.org/10.22456/1981-4526.104852v>.

Ferreira Marinho, M. (2009). *Do Latim ao Português, percurso histórico dos sufixos -dor e -nte* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro], pp. 69
Recuperado da: <https://minerva.ufrj.br>

Freire, V . L. B. (1995). A Ópera no Rio de Janeiro Oitocentista e o Nacionalismo Musical. *Revista Interfaces - O Tempo E Espaço*, 1(2), 105–111.

Gazeta do Rio de Janeiro (1816). Obtido de <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749664&pagfis=4109&pagfis=4109>.

Helena, H. (1 de novembro de 2015). Alcazar Lyrique: um teatro polêmico no Rio de Janeiro do século XIX [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://heloisahmeirelles.blogspot.com/2015/11/alcazar-lyrique-um-teatro-polemico-no.html>.

Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.

Koselleck, R. (1984). Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricas, Trad. Manoel Luis Salgado Guimarães*, 5(10), 134–136.

Medeiro, L. (2007). (Re)inventando a noite: O Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, 20(2), 73–91.

Nascimento, L. (2015). A cidade moderna: vitrine das multidões. *Textos e Debates*, 1(8), 36-42. Recuperado de <https://doi.org/10.18227/2217-1448ted.v1i8.2828>.

Needell, D. (1993). *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro navirada do século*. São Paulo: Companhia das Letras.

Nicolau, G. (2010). *As revistas de ano de Artur Azevedo como um lugar de memória*. *Anpuh* (pp. 1–9). Recuperado de http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1278351769_ARQUIVO_Texto_Anpuh_-_2010%5B1%5D.pdf.

- Oliveira, R. & Nascimento, L. (2017). No Ranger das Rendas: O Alcazar Lírico na crônica cotidiana e na vida da cidade. *Revista Anthesis*, 5(9), 197–207.
- Paiva, M. & Moreira, M. (1996). *Cultura substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco Do Brasil.
- Paixão, H. & De Paula, P. (2021). Os modos de vida das musicistas no Rio de Janeiro oitocentista. *Pauta. Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Rio de Janeiro*, 19(47), 202-216. Recuperado de <https://doi.org/10.12957/rep.2021.56081>.
- Pereira, S. (2017). *Chiquinha Gonzaga e o Teatro Musicado: A Poética Musical de Chiquinha Gonzaga para o Teatro Ligeiro*. London. Novas Edições Acadêmicas.
- Reis, A. (2001). *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. doi: 8570090595.
- Rosa, R. L. (2014). *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Goiânia, GO, Brasil: Câne Editorial.
- Santana, M. (2017). *O sufixo diminutivo em português: forma, funcionamento e significação do século XIII ao XX* [Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo] (pp. 910).
- Santos, F. & JUSDENSNAIDER, I. (2015). Política, economia, sociedade, filosofia e ciência: Correlações históricas nos oitocentos. *Prometeica - Revista de Filosofía y Ciencias*, Año IV (10), 58–73. Recuperado de <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i10.101>.
- Semana Ilustrada do Rio de Janeiro* (1868). Obtido de http://memoria.bn.br/pdf/702951/per702951_1867_00393.pdf.
- Vasconcellos, D. (2012). *O gênero da música : a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda.

Short notes

La música popular: narrativa etno-descolonizadora**Popular music: ethno-decolonising narrative**INAURY PORTUONDO CÁRDENAS¹

La música como expresión artística ha signado la pluralidad de la cultura resultante de la acción humana. Básicamente la heredad se concibe de padres a hijos o de adultos a menores. Lo primero será siempre ancestral como símbolo de un complejo étnico, antropológico, ético y formativo que da lugar a la persistencia cultural. Por tanto la resistencia cultural es inherente a las culturas populares. El término se insertó en los estudios antropológicos y culturales desde la década del 70' del S XX, y para los convulsos 90' en América Latina, el mexicano Alejandro Figueroa Valenzuela estudioso de las culturas originarias, categorizó la persistencia cultural como:

La defensa de la identidad que los individuos adscritos a una colectividad adquieren (...) es la resistencia al abandono de todos los atributos que dan al individuo un sentido de que pertenecen a una familia y a una colectividad en la que es igual y no está solo. La persistencia es así un resultado del involucramiento afectivo de los individuos con el grupo al que se pertenece, la percepción que dentro de él tiene asignado un lugar físico e histórico. (Figueroa Valenzuela, 1992, p. 357).

En Cuba por ejemplo la heredad africana es vasta aunque la idea folclorizada llega hasta nuestros días a través de la resistencia cultural; en cuyo conglomerado se aprecian la prohibición colonizada y marcadamente racista. Desde fechas inmemoriales un suceso festivo de alta trascendencia y marcada connotación musical fue La salida de El Cabildo del Día de Reyes; festividad realizada cada 6 de enero en honor a la Epifanía del señor, celebración del santoral católico en que se les concedía un día de asueto a los esclavizados y sus descendientes. Los ritmos, los atuendos y otros elementos simbólicos marcaron la pauta para la faceta carnavalesca en Cuba.

En el acápite de Orden Público de la legislación el Presidente Gobernador y Capitán General Gerónimo Valdez (1842) certificaba:

Art.88. En ningún caso saldrán los negros a las calles en cuerpo de nación con bandera u otra insignia sin permiso del gobierno; pena de diez pesos que pagará el capataz del cabildo. Sin embargo les será permitido celebrar el día de los Santos Reyes, la diversión conocida con el nombre de diablitos, en la misma forma que lo han hecho hasta el día y no de otro. (p.25).

¹ Master en Gestión y Conservación del Patrimonio. Colegio Universitario San Gerónimo de la Habana, Universidad de La Habana, 2019. Especialista Principal de Museología en Museo Casa de África. Oficina del Historiador de la Ciudad.

Como respuesta a los límites y controles legales, otras festividades músico danzarias de estirpe afro eran celebradas por estos individuos, aunque sin la connotación de la acaecida el sexto día de enero, definiendo y legitimando nuevos espacios de contacto que se convirtieron en canales de comunicación para los portadores de las tradiciones culturales.

La música acompañó e incitó al baile con elaboradas expresiones corpóreas que originaron nuevas modalidades como la conga (expresión musical que sin excluir la danza, es resultante de las tradiciones de matriz africana de gran arraigo popular). Las variadas formas de creación musical se mestizaron dando, origen a representativas composiciones identificadas con el folklore urbano. La Habana no fue una urbe silenciosa gracias a la ruidosa tocata de tambores cuya génesis estaba en esa herencia afro que se hacía sentir en la Epifanía del Señor e identificación como la comparsa (organización grupal con el fin de representar música y danza en un mismo espectáculo). Es la comparsa un elemento de supervivencia de la salida de El Cabildo. La comparsa adquirió matices de expresión adecuados a los diferentes contextos, como ejemplo de persistencia cultural. Según Ortiz (1937): “Los cabildos de nación desaparecieron o fueron cambiándose en asociaciones mutualistas y de recreo; pero las comparsas, contemporáneas de aquéllos, fueron subsistiendo con variada suerte” (p.18).

La representatividad de los aportes culturales de la salida de El Cabildo en el contexto republicano se hizo notar por encima de toda intención de silencio. En 1913 el gobierno de José Miguel Gómez prohíbe la salida de las comparsas tradicionales, muchas de las reconocidas hoy ya existían en esa fecha. A pesar de esta suspensión, los cantos, los bailes, el vestuario, entre otros elementos, se mantuvieron en teatros, casas templos y otras prácticas culturales.

En 1937 se produce una reaparición de las comparsas y su prontitud de participación demostró que estas no dejaron de existir, muy a pesar de las disposiciones establecidas. Entonces, en una sabia y eficaz fórmula de enseñar/aprender y hablar-escuchar, estos habían aprendido y escuchado de aquellos para luego repetir la misma acción con los que siguen.

Los portadores culturales y todos los individuos identificados con la antigua celebración del Día de Reyes hallaron diversas vías para promover este legado cultural. Las acciones de continuidad estuvieron vinculadas a expresiones músicodanzarias, teatrales, literarias y de la plástica, marcadas de manera transversal por la comunicación necesaria para la trascendencia del suceso. La resistencia cultural se ha valido de sus herramientas etnográficas y antropológicas para en un largo camino por descolonizar las culturas originarias sin desestimar la transculturación como fenómeno de cambio constante y necesario en el de cursar de la humanidad.

Referencias

Escudero, M. (2014). *El “Día de Reyes” de Federico Mialhe: La importancia del grabado para el estudio de la iconografía musical cubana decimonónica*. México: Cuadernos de iconografía Musical. Universidad Autónoma de México.

Figuroa, A. (1992). *Identidad étnica y Persistencia Cultural. Un estudio de la sociedad y de la cultura de los yaquis y de los mayos*. (Tesis presentada en la opción de Doctor en Ciencias Sociales) Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos. Recuperado

de

<https://www.proquest.com/openview/d2e34069f13bc0911a5fbcf6af39da82/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

González, R. (2012). *Contradanzas y latigazos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Guanche, J. (1983). *Procesos etnoculturales de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Ortiz F. (1937). *La fiesta afrocubana del Día de Reyes*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Valdez, G. (1842). *Bando de gobernación y Policía de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta de gobierno por SM.

Short notes

Umbanda no Rio de Janeiro

Umbanda in Rio de Janeiro

GIOVANNA CAMPANI, CLAUDIA HERZFELD & DEIZE IZABEL M. DA SILVA

“A fé pela qual me ajoelho, me coloca de pé todos os dias”

(Deize Izabel Maria da Silva)

1. Introdução

Este artigo é uma primeira abordagem de um estudo mais amplo sobre a riqueza das várias crenças e manifestações religiosas no Brasil fora das religiões consideradas tradicionais, tais como Catolicismo e Evangelismo, concentrando o trabalho de campo no Rio de Janeiro. Nesta primeira parte, tratamos de religiões caracterizadas pelo fato de os rituais serem marcados por práticas da Mediunidade e formas de Esoterismo: o Espiritismo e a Umbanda. No artigo nos deteremos sobretudo na Umbanda - religião tipicamente brasileira que tem pouco mais de cem anos. Para a compreensão da própria Umbanda, que representa a síntese de mediunidade, práticas esotéricas, mágicas e sincretismo religioso, vamos a dar algumas pistas do espiritismo kardecista.

Por que a mediunidade, no Brasil, é mais manifestada do que no resto do mundo? E como definir a mediunidade? Explorando diferentes sites relacionados à religião espírita, encontramos diferentes definições. A mais simples é “*Mediunidade é o nome atribuído à capacidade humana que permite a comunicação entre encarnados e desencarnados*”.¹

Uma definição mais complexa é: “*um sentido psíquico, de ordem paranormal, capaz de ampliar o alcance perceptivo do ser, conferindo-lhe uma aptidão para servir de instrumento para a comunicação dos Espíritos com os homens, estabelecendo uma ponte entre realidades vibratórias diferentes.*”²

A importância da prática da mediunidade no Brasil está ligada ao fato de que não foi na França, mas no Brasil que as ideias de Allan Kardec, que se propôs a equilibrar religião e ciência, tiveram sua melhor acolhida. O primeiro centro espírita do país surgiu em 1865. A doutrina espírita foi apoiada pela elite da sociedade brasileira da época (médicos, advogados, juízes, políticos) e, depois, popularizou-se numa prática acessível a todos também, graças ao médium Chico Xavier (1910-2002). O Brasil se tornou a maior país espírita do mundo³.

¹ <https://legiaopublicacoes.com.br/o-que-e-mediunidade-20>.

² <https://espírito.org.br/artigos/mediunidade-conceitos-e-caracteristicas-3/>.

³ https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/espiritismo-por-que-o-brasil.phtml?utm_source=site&utm_medium=txt&utm_campaign.



A difusão no Brasil do Kardecismo é um fenômeno histórico único no continente latino-americano e demanda maiores estudos para esclarecer por que uma doutrina que quase desapareceu na Europa e nos Estados Unidos conseguiu tanta importância no Brasil. Atualmente, o trabalho iniciado por Kardec é a terceira religião por número de seguidores depois do Catolicismo e Evangelismo (4 milhões de seguidores)⁴. Os espíritas têm os melhores indicadores socioeducacionais dentre os fiéis de todas as religiões praticadas no país.⁵

Na difusão do Kardecismo, o papel de figuras como Bezerra de Menezes, chamado de “o Kardec brasileiro”, foi importante: médico e estudioso, ele publicou traduções, escreveu inúmeros textos e livros, e definiu que o espiritismo seria uma doutrina religiosa e dedicada a causas sociais, orientação válida até hoje⁶. Alguns estudos explicam o sucesso do Kardecismo no Brasil com a presença de religiões africanas e indígenas, que sempre figuraram em meio ao catolicismo oficial e dominante e, para quais, a ideia de que é possível falar com os mortos era comum.



Fig. 1: Bezerra de Menezes. Imagem fornecida por Giovanna Campani.

Na opinião de John Monroe, historiador e professor da Universidade de Iowa: “O Brasil tem uma tradição de religiosidade popular muito aberta ao contato com a vida após a morte e a comunicação com espíritos. As classes média e alta não podiam contar com as religiões de origem africana ou indígena como expressões formais de sua fé. O kardecismo, com seu berço francês, satisfaz essa necessidade”⁷.

A mesma ideia é desenvolvida por David Hess, autor do livro: “Brazilian Spiritism (espiritismo, kardecismo) is an important middle-class religious movement whose followers believe in communication with the dead via spirit mediums and in healing

⁴<https://ancestrals.com.ng/2022/12/08/spiritism-in-brazil-120-yrs-of-science-religion-and-intellectualism/>.

⁵https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/espiritismo-por-que-o-brasil.phtml?utm_source=site&utm_medium=txt&utm_campaign.

⁶ <https://super.abril.com.br/cultura/por-que-o-espiritismo-pegou-tanto-no-brasil>.

⁷https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/espiritismo-por-que-o-brasil.phtml?utm_source=site&utm_medium=txt&utm_campaign.

illnesses by means of spiritual therapies. Unlike Anglo-Saxon Spiritualists, Brazilian Spiritists count among their number a well-developed and institutionalized intellectual elite that has reinterpreted northern hemisphere parapsychology and developed its own alternative medicine and sociology of religion. As a result, the mediation between popular religion (especially Afro-Brazilian religious practices) and the orthodoxies of the universities, the state, and the medical profession.” (Hess, 1991)⁸

A relação entre Kardecismo e religiões africanas e indígenas manifesta-se claramente na Umbanda. Segundo Norberto Peixoto (2018), autor do livro *Encantos da Umbanda*, o Brasil era uma terra fértil para o nascimento de um tipo de nova religião como a Umbanda, que liga culturas aparentemente antagônicas sob a égide de um universalismo crístico, elaborando um ritual que sincretiza a mediunidade de inspiração kardecista com práticas de origem africana e ameríndia. *“Por isso na Umbanda há os Santos Católicos, os Orixás Africanos, os Índios, Caboclos, o Povo do Oriente em prol do desenvolvimento espiritual da humanidade. O Brasil é um país altamente miscigenado com as suas tradições e diversas culturas: católica, cristã, ameríndia, africana (Nígero-congolesa) e mais recentemente devemos acrescentar a cultura espírita kardecista.”* (Peixoto, 2018) As culturas católicas, ameríndias e africanas são os produtos de encontros de populações no momento da colonização e são parte das tradições do povo brasileiro: europeu, ameríndio e africano.

No próximo item, vamos abordar o tema do Kardescismo, oferecendo algumas informações para explicar ao leitor que não conhece a realidade brasileira de forma que possa entender as relações entre Kardescismo e Umbanda.

2. O Kardecismo no Brasil

O Kardecismo, também conhecido como Espiritismo ou Espiritismo Kardecista, é uma doutrina espírita formulada por Allan Kardec (pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail) escritor francês (1804-1869) do século XIX. Alguns dos livros escritos por Allan Kardec são: O livro *Dos Espíritos* (1857), *O Evangelho segundo o Espiritismo* (1864), *O Livro dos Médiuns* (1861), *O Céu e o Inferno* (1865), *A Gênese* (1868) e *O que é o Espiritismo*.

O movimento nasceu na França, onde é pouco divulgado, ao contrário do Brasil, onde se tornou muito popular e, em cada bairro das principais cidades do Brasil, há um centro Kardecista frequentado por inúmeras pessoas que, mesmo sendo batizadas na Igreja Católica, casadas na Igreja Católica, frequentam simultaneamente ou não os dois.

O Kardecismo é fundamentado sobre a prática da mediunidade, que permite a comunicação com os espíritos desencarnados. Há diferentes tipos de mediunidade: médiuns de efeitos físicos; médiuns sensitivos; médiuns clariaudientes; médiuns clarividentes; médiuns sonâmbulos; médiuns curadores; médiuns de psicografia. Todos nós possuímos as capacidades de mediunidade: é uma questão de estudo e desenvolvimento. Às vezes, temos duas ou três capacidades acima descritas, às vezes já nascemos com estas capacidades e a consciência de como utilizá-las. Somos muito mais que apenas os nossos cinco sentidos.

A principal crença é da constante evolução espiritual do ser humano por meio da reencarnação, da lei da causa e efeito/carma. Nosso espírito é imortal, nossa alma é

⁸ <https://www.psupress.org/books/titles/0-271-00724-9.html>.

transitória.

No Kardecismo não se acredita em inferno nem em paraíso, mas sim em encontro com outras almas que já desencarnaram e que vêm auxiliar para um novo entendimento e evolução do espírito desencarnado. Acreditam-se em cidades no astral, reproduzindo escolas, jardins floridos, prédios magníficos com bela arquitetura, hospitais por onde as almas que desencarnaram de forma abrupta e que não sabem que fizeram a passagem são tratadas por meio de fluidificação, passes e bons conselhos dos amigos espíritas. Nessas cidades do astral, existem escolas onde os espíritos aprendem a se lembrar de suas vidas passadas e as lições aprendidas e são preparados para sua missão futura na terra. Uma destas cidades astrais se encontra acima do Rio De Janeiro e é conhecida como Nosso Lar (produziu-se um filme a respeito). Acredita-se que a localização de Nosso Lar esteja acima do Lar de Frei Luiz, centro kardecista em Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

3. Os Conceitos do Kardecismo

Todos os ensinamentos de Allan Kardec foram transmitidos por espíritos desencarnados. Os fundamentos são praticar o bem, ser um exemplo de caridade, procurar a paz diante dos desafios da vida. As principais crenças são a existência de apenas um Deus, a imortalidade do espírito, a reencarnação como um meio para a nossa evolução. Não existe céu nem inferno, nem julgamento. Antes de encarnar aqui na Terra, escolhemos os nossos pais e família para saldar carmas de vidas passadas, por serem os melhores para nos conduzir no caminho da evolução e da compreensão.

Um dos maiores representante do Kardecismo foi Chico Xavier (1910- 2002) que, através psicografia e de sua mediunidade enviava cartas dos filhos desencarnados para as mães aflitas que o procuravam em busca de consolo, comprovando, assim, a reencarnação e a vida eterna. Chico psicografou 451 livros, que reproduziam o que os espíritos lhe transmitiam. Seus livros foram traduzidos para vários países. Os lucros voltando sempre às obras de caridade.

As principais atividades dos centros espíritas kardecistas são palestras que têm geralmente como tema a Doutrina Espírita e o Evangelho de Jesus; atendimento fraterno; trabalhos de caridade em favelas. As palestras consistem na leitura de um capítulo do livro dos espíritos, ou obra psicografada, e a interpretação e comentários do palestrante sobre o texto lido. Depois da palestra, os médiuns da casa se posicionam de frente, individualmente, aos assistentes e dão um passe (limpeza do campo áurico). Após o passe, os atendidos se levantem e, antes de regressarem a suas casas vão beber a água fluidificada.

No atendimento fraterno, as pessoas são atendidas individualmente por um irmão da casa que, de acordo com cada caso, irá encaminhá-los ou para trabalho de estudo, ou para trabalho de obsessão. Nos trabalhos de caridade, os irmãos atendem as comunidades de baixa renda em favelas, dando apoio às mães grávidas, abrindo creches, atendendo as crianças em idade escolar ou mantendo lar de idosos. As casas kardecistas fazem muitas campanhas, por exemplo, da cesta básica e, no inverno, de doação de cobertores.

Para obterem recursos, as casas kardecista dependem de doações, da venda do bazar, da lanchonete (bolos, refrigerantes, café) e de suas livrarias espíritas onde são vendidos os livros psicografados de vários autores espíritas.

4. A Umbanda

A Umbanda é uma religião brasileira que cultua Deus, os Orixás e os Guias Espirituais. A Umbanda herdou o culto dos Orixás do Candomblé, mas Candomblé e Umbanda são religiões distintas. Sobre suas origens, existem diversas narrativas. Segundo uma versão, a Umbanda nasceu no bairro de São Gonçalo, um subúrbio do Rio de Janeiro em 15 de novembro de 1908, dia do aniversário da Proclamação da República. O médium Zélio Fernandino de Moraes incorporou o Caboclo das Sete Encruzilhadas numa mesa kardecista, ocasião em que se perguntou o que o espírito queria ao que ele respondeu que viera fundar uma nova religião, a Umbanda. As pessoas que estavam na mesa pediram ao médium e ao espírito para se retirarem, porque não estavam interessadas na mensagem de um Caboclo⁹. Na semana seguinte, muita gente se apresentou na casa de Zélio Fernandino de Moraes, onde o espírito do Caboclo atendia às pessoas que pediam ajuda espiritual: assim nasceu a Umbanda! A nova religião não parou de crescer, dando voz e passagem a guias espirituais representados por Caboclos, Índios, Pretos Velhos, Pretas Velhas (o negro ou a negra que foram escravos no Brasil), Crianças, Exu (orixá e entidade), Pombagiras, Ciganos e Ciganas, entidades que antes não tinham lugar e espaço para desenvolver os seus trabalhos de caridade.

Essa versão da fundação da Umbanda vem sendo questionada por pesquisadores. O sociólogo Lucas de Lucena Fiorotti, autor da página Abrindo a Gira, no Instagram,¹⁰ relata que: "*Há indícios de que já havia práticas de umbanda muito semelhantes tanto em ritualística quanto em estética ao que acontece hoje muito antes de 1908*"(...) *Essa umbanda que tem Zélio como fundador é uma umbanda muito associada ao espiritismo em si. Mas há diversos autores que se sentem contemplados por essa narrativa e eles são pessoas fortemente associadas ao espiritismo e a algumas ideias esotéricas, místicas. Fogem da vivência do terreiro de fato. A estrutura umbandista já existia no século XIX.*"¹¹ O que o Zélio fez foi dar uma estrutura ao ritual e, a partir daí, teve uma maior divulgação na sociedade. Hoje A Umbanda tem 400.000 seguidores (2014).

Existem várias vertentes da Umbanda e, cada uma, é cultuada de uma forma diferente: Umbanda tradicional; Umbanda Carioca (quase não existe, mas existem alguns terreiros descendente desta origem); Umbanda espírita; Umbanda esotérica; Umbanda Afrocentrada (prática sem sincretismo religioso, sem imagens); Umbanda Omuloko; Umbanda das Almas de Angola; Umbanda Branca; Umbanda Daime. Cada casa de Umbanda é um universo em si, com as suas histórias e práticas, sua função social, atendendo públicos diversos em contextos particulares e uma variedade de rituais.

Os médiuns da casa, depois que passam um ano de desenvolvimento e após a

⁹ Segundo o kardecismo daquela época, representavam uma classe de seres não esclarecidos e de pouca evolução.

¹⁰ <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59677047>.

¹¹ <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59677047>

Watanabe lembra que a própria palavra umbanda vem das línguas quimbundo e umbundu da África Central e "significa algo como arte ou maneira de curar".

"É uma palavra que existe há muito tempo e, como sendo arte ou maneira de curar, se trata de uma prática medicinal e espiritual feita por um médico feiticeiro", contextualiza.

"Algo que já era praticado por centro-africanos desde muito tempo atrás e, a partir da diáspora, do tráfico de escravizados, acaba sendo trazido ao Brasil. Por isso, no Rio de Janeiro do século 19 já havia diversas casas de feiticeiros africanos."

manifestação dos espíritos guias recebem o nome da sua entidade, sendo indicados pelo dirigente da sessão os colares de proteção que simbolizam as entidades e os orixás pelas cores.

5. Os rituais da Umbanda

A Umbanda é o sincretismo de Santos da Igreja Católica e os Orixás do Candomblé. No sincretismo temos Oxalá na linha da fé que representa Jesus Cristo, Ogum na linha da lei e ordenação com sincretismo em São Jorge, Oxum na linha do amor sincretiza com Nossa Senhora da Conceição, Iemanjá que tem o sentido da geração em toda criação divina sincretiza com Nossa Senhora dos Navegantes, Obaluayê na linha da evolução com São Lazaro, Oxóssi na linha do conhecimento sincretizado com São Sebastião, Xangô na linha do equilíbrio e justiça sincretiza com São Jerônimo. Cada um desses Orixás tem o seu pai cósmico. A Umbanda cultua quatorze Orixás dos quais são sete universais e sete cósmicos. Nas diversas linhas de Umbanda há uma diversidade grande de entendimento, mas são como raios de um grande arco-íris e todas são aceitas de acordo com a sua posição geográfica nesta imensidão que é o Brasil. Exu, mensageiro dos Orixás, é o guardião que nos protege de tudo que vem de fora, o sentido é proteger o indivíduo de si mesmo. A função dos Exus é fazer a pessoa olhar para sua própria sombra.

A Umbanda tem a sua liturgia, tem os seus fundamentos, tem a prática da caridade e do amor, cuida do coletivo. Um médium desenvolve a sua mediunidade para fazer o bem ao seu próximo, para acolher os necessitados.

A Gira é o ritual principal, um culto, e consiste em uma reunião, um agrupamento de vários espíritos, uma determinada categoria de espíritos que se manifestam através da incorporação nos médiuns (ex.: Gira de Caboclo, Preto Velho). A Gira pode ser festiva, de trabalho ou de desenvolvimento dos médiuns. Cada linha de Umbanda costuma ter uma Gira. Todo Preto Velho representa o negro ou a negra que foi escravo aqui no Brasil. Temos Caboclos e Caboclas (Índios, Índias do Brasil). Temos Boiadeiros, que representam a cultura do Nordeste e do Sul, temos os Marinheiros: Piratas, Caçarias. A linha das Crianças: os Erês e as linhas das Ciganas e Ciganos. Cada entidade corresponde a um Orixá.

A gira começa e se termina com uma defumação. As mesmas ervas utilizadas no terreiro são as mesmas que a Igreja Católica utiliza na defumação – é a limpeza do plano etérico. As ervas vão anular tudo que é negativo, tudo o que está impregnado, tanto na matéria, como no plano etérico de pessoas, objetos e espaço físico. É limpeza, as ervas têm o poder de desmanchar, limpar, fluidificar, de purificar e manter o equilíbrio entre o plano físico e o espiritual. Algumas ervas utilizadas: arruda, alfazema, benjoim, alecrim, comigo-ninguém- pode, espada de São Jorge, manjerição, pimenteira.

No caso de uma Gira de Umbanda ou Candomblé, o elemento mediúnico deve cantar, ouvir e sentir no coração, auxiliando, assim, sintonizar-se com as energias sublimadas. Os cantos, chamados pontos cantados, são para chamar as forças espirituais das entidades. O ponto cantado é uma ponte entre os Orixás e os homens, existem muitos pontos cantados: pontos para entidades espirituais, pontos para cura. Dá-se o nome de Curimba quando o ponto é cantado por uma entidade incorporada num médium

(Santos, 1992)¹².

Outro elemento do ritual são os Atabaques, instrumentos de percussão de origem afro-brasileira. O Atabaque pode ser coberto de couro de boi, veado ou bode, os Atabaques são geralmente feitos em madeira de lei como Jacarandá, cedro ou mogno. Eles são tocados com as duas mãos com intervalos/ repiques que marcam o ritmo e a frequência de acordo com as chamadas dos Orixás e das entidades. Os Atabaques são instrumentos sagrados firmados por Orixás e Guias e têm uma força poderosa. O Atabaque passa pelo ritual de consagração. No terreiro, são três Atabaques: O maior é o Rum (tem registro grave), o médio é o Rumpi (tem registro médio) e o menor é chamado de Lê (tem registro agudo). O Rumpi responde ao Rum tocado por Ogãs iniciados. Os Ogãs são a grande maioria do sexo masculino e responsáveis por tocar os Atabaques. O Lê acompanha o Rumpi e é tocado por um Ogã aprendiz. Estes instrumentos dão ritmo e Axé às Giras¹³.

A seguir, apresentamos a Casa Caminheiro da Verdade, situada na Rua Comendador João de Almeida 133, Engenho de dentro, Rio de Janeiro, com a qual começamos a nossa pesquisa de terreno. A apresentação da Casa Caminheiros da Verdade foi escrita pela Presidenta Deize Isabel M. Da Silva.



Fig. 2: Centro Espírita Caminheiros da Verdade. Imagem fornecida por Deize Isabel M. da Silva.

Para falar do C.E.C.V. (Centro Espírita Caminheiros da Verdade) é imprescindível começar por Hippolyte Léon Denizard Riavail – Allan Kardec. Seu pseudônimo Allan Kardec foi escolhido por seu Mentor espiritual. Pois todos os trabalhos Espirituais, Religiosos e Mediúnicos da Instituição têm como base o “espiritismo”.

Em 18 de abril de 1857, Allan Kardec traz a luz para o mundo com “O Livro dos Espíritos” considerado o marco do espiritismo – pois é deste livro que vem o termo usado até hoje “ESPIRITISMO” - A evolução do espírito através da reencarnação, a vida do espírito em outro plano e a prática mediúnica entre o encarnado (ser humano) e o desencarnado (espírito) ou seja, entre os VIVOS e os MORTOS.

Vivemos em um mundo de expiação, onde o encarnado busca a evolução do espírito. “O egoísmo é a fonte de todos os vícios, como a caridade é a fonte de todas as virtudes” - Allan Kardec.

O C.E.C.V. é uma Instituição com 91 anos de existência, voltada para a difusão e propagação da Doutrina Espírita com a prática da caridade gratuitamente desde sua

¹² Santos, Gilson S. (1992). Os mistérios dos Orixás, Eguns e outras Energias. Editora: Tríade Editorial, Sao Paulo.

¹³ www.casadecaridadegauisa.com.br.

fundação a todos, indiferentemente de sua condição social, cultural e econômico.

Fundada em 4 de março de 1932 pelo médium Guilherme de Oliveira a pedido de seu Mentor Espiritual, o Caboclo Guaraná, que psicografou o nome da Instituição e determinou Santo Antônio de Pádua como Padroeiro, em uma alusão às 13 pessoas que completavam o quadro mediúnico na época. Fica determinado que a data 13 de junho dia de Santo Antônio a Solenidade com a distribuição dos pãezinhos - uma referência de Santo Antônio. E o dia 4 de março a Solenidade ao aniversário do C.E.C.V.

Em 1936 o Comendador João Carneiro de Almeida, chega ao C.E.C.V. para conhecer os trabalhos Kardecistas, momento em que se apaixonou de imediato. E, a convite de Guilherme de Oliveira, aceita ser o Presidente da Instituição. Começa então o processo de crescimento material e religioso, que passa a ser considerada a maior Instituição de caráter espiritualista.

O C.E.C.V. teve sua primeira sede na Rua Álvaro Miranda em Pilares, uma casa residencial adaptada para os trabalhos Espirituais, Religiosos e Mediúnicos, funcionando neste endereço até 1940. Quando o Comendador João Carneiro de Almeida compra duas (2) casas geminadas na Rua Henrique Scheid e adaptou a primeira sede própria da Instituição.

Ao longo de 40 anos, o Comendador João Carneiro de Almeida adquiriu dois (2) lotes na antiga Rua Atalaia, que hoje tem o nome de Rua Comendador João Carneiro de Almeida, uma homenagem prestada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro – RJ da época do Governador Antônio de Pádua Chagas Freitas.

Inicia-se a construção do Edifício sede da Instituição e simultaneamente todos os trabalhos idealizados pelo Comendador João Carneiro de Almeida que funcionam permanentemente até os dias de hoje. O edifício leva seu nome em uma forma de gratidão por tudo o que ele fez pela Instituição.

Em 1949, inauguram-se o térreo e as galerias e, em 1953, os últimos pavimentos onde funcionava o Lar Antônio de Pádua que era a Obra social da Instituição. O edifício tem quatro (4) pavimentos.

Entrando agora nos segmentos de trabalhos Religiosos, Espirituais e Mediúnicos da Instituição. Começo a falar da Umbanda, a conhecida Umbanda de Carneiro. Uma Umbanda branca, sem sacrifícios e oferendas.

Apesar de já existirem os trabalhos de Umbanda em outras Casas, o C.E.C.V. ainda não oferecia este tipo de trabalho na Instituição. Certa vez, chega no C.E.C.V. a irmã Maria Lina Gonçalves para conhecer e trabalhar, pois naquela época João Carneiro já era conhecido em identificar e ajudar pessoas que apresentavam algum tipo de problemas desconhecido e aparentemente sem solução, pois se tratava de um irmãozinho espiritual se apresentando e precisando de ajuda, e assim os trabalhos seguiam e as pessoas que ali chegavam, ficavam a trabalhar. E assim foi com Maria Lina que, seguindo trabalhando, recebe um espírito que se identifica como Caboclo Tira Teima e mentor da irmã Maria Lina. E pede a João Carneiro para criar os trabalhos de Umbanda na Casa, pois ele era um caboclo (índio) e seu trabalho era na Umbanda. Diante da insistência do pedido do Caboclo Tira Teima, o Comendador João Carneiro decide criar os trabalhos de Umbanda na Instituição e faz uma exigência: “não aceitaria, em hipótese nenhuma, qualquer tipo de sacrifício animal ou oferendas. Que seria uma Umbanda branca”. E assim ficou conhecida a Umbanda de Carneiro um trabalho que se destacava dos trabalhos das coirmãs.

Sendo assim, em 6 de julho de 1940, o Comendador João Carneiro de Almeida institui

os trabalhos Espirituais, Religiosos e Mediúnico da Umbanda na Instituição e nomeia o Caboclo Tira Teima como Guia Chefe dos trabalhos de Umbanda. Na Instituição, os trabalhos de Umbanda são determinados com consultas com caboclos (índios) e pretos velhos. Exus, em geral, não dão consultas, mas são eles que fazem toda a limpeza (descarrego) dos consulentes e os caboclos e pretos velhos fazem o equilíbrio com passes, rezas e banhos de ervas quando necessário. A Casa não permite trabalhos com nenhum tipo de bebidas alcoólicas, é permitido apenas o uso de charutos, fumos, cigarros, cigarrilhas. Na Umbanda, é permitido o uso de colares (guias ou fios de conta) confeccionados com nylon e contas de louça ou cristal número 8 e firmas (uma conta maior que é a firmeza da guia)

Colares (guias ou fios de contas) - Oxalá (contas brancas com 121 contas com crucifixo sem firma); Tira Teima (120 contas, sendo 60 brancas e 60 vermelhas intercaladas de louça, com crucifixo sem firma), as demais guias serão de acordo com o que cada mentor espiritual de cada irmão pedir, com uso de firma ou não dentro dos parâmetros da Instituição. Ogum (contas vermelhas de louca ou cristal), Xangô (conta marrom de louca ou cristal), Iansã (conta amarelo ouro), Oxum (contas azul turquesa de cristal ou louça), Iemanjá (contas de cristal transparente), Nanã (contas lilás ou roxo de cristal ou louça), Oxóssi (contas verdes de louça ou cristal), Criança (conta rosa, salmão, azul turquesa de cristal ou louça), Exu (conta vermelha, branca ou preta de cristal ou louça).

A Umbanda é uma religião brasileira eminentemente espiritista, espiritualista e católica, pois os Santos (os Orixás têm como base o sincretismo nos Santos Católicos. Exemplo: São Jorge—Ogum; Santa Bárbara – Iansã; Nossa Senhora da Conceição – Oxum; São Sebastião - Oxóssi, São Gerônimo – Xangô; Nossa Senhora de Santana – Nanã; Cosme e Damião - Criança... A fé professada pelos praticantes médiuns é, em sua maioria, calcada em uma crença forte em Deus e na existência do mundo espiritual que interage o tempo todo com o plano dos encarnados. Atendimentos: segundas-feiras, quintas-feiras e sábados, com distribuição de senhas das 14h até 20h – atendimento a partir das 17h.

O Caboclo Tira Teima fica por 51 anos como Guia Chefe até que a médium Maria Lina Gonçalves falece em 1982 – dois anos antes, o Caboclo Tira Teima em uma cerimônia solene comunica a família Caminheira que seu sucessor já havia sido escolhido e decidido no Plano Espiritual, e apresenta o irmão Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida. Sendo um encarnado, ele seria o Comandante em Chefe Espiritual da Instituição, desta forma comandaria todos os segmentos de trabalhos espirituais religiosos e mediúnicos e assim definir, estabelecer as normas do princípio filosófico, litúrgico e os ritos dos trabalhos de Umbanda, Sessão das Rosas Brancas (Mesa Kardecista), Fonte de Siloé (Cirurgia Espiritual Invisível) e a Ordem Espiritualista da Estrela (trabalhos de natureza esotérica).

Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida – filho amado do Comendador João Carneiro de Almeida, criança deixada no Lar Antônio de Pádua por sua mãe biológica e adotado e registrado como filho legítimo pelo Comendador João Carneiro de Almeida e por Júlia Coelho Kuaik que, procurada por João Carneiro, aceitou de imediato adotar e registrar como seu filho legítimo o filho de Santo Antônio de Pádua assim reconhecido, e desta forma realizar o sonho de ser mãe.

Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida torna-se Presidente em 1984, no meado dos anos 2000, alcança a vitaliciedade e assim passa a ser Presidente Vitalício permanecendo nesta função por 40 anos. Vale salientar que Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida foi um

exímio Presidente e Comandante em Chefe Espiritual, com uma conduta e valores agregados a esta magnífica Obra e ao movimento Umbandista como um todo e, também, reconhecido como o reconstrutor da Obra.

Continuando, em 4 de julho de 1953, o Comendador João Carneiro de Almeida cria e institui a Ordem Espiritualista da Estrela, um trabalho que visa harmonizar os chakras, o reequilíbrio energético e emocional através de estudos, limpeza psíquica e passes de cura prânica.

Ao começar os trabalhos, os consulentes ficam em uma sala em silêncio, ouvindo ao fundo um leve som para relaxar, nesta mesma sala passam por uma pequena palestra (ensinamentos), um a um é levado a outra sala, onde passa pelas energias da natureza, terra, ar, fogo e água (limpeza psíquica), em seguida são levados para a sala da Estrela, onde cada um recebe os passes energéticos.

Atendimento: toda segunda-feira - distribuição de senhas das 14h até 20h, atendimento das 18h até 21h

Em 31 de julho de 1964, o Comendador João Carneiro de Almeida cria e institui a Fonte de Siloé - Cirurgia Espiritual Invisível, um trabalho que visa tratar da saúde física, mental e espiritual, por meio da Cirurgia Espiritual Invisível, com emanações fluídicas das Entidades e da Cromoterapia (tratamento através das cores).

Os trabalhos acontecem todas as quintas-feiras, sendo a primeira quinta-feira de cada mês para a cirurgia e as demais quintas-feiras para os curativos. Enquanto o consulente estiver nos trabalhos da Fonte de Siloé, não pode participar de outros trabalhos até a alta. Marcação da cirurgia todas as quintas-feiras das 15h até 17h. As cirurgias acontecem sempre nas primeiras quintas-feiras de cada mês através da marcação. Os trabalhos acontecem das 18h até 20h. Os trabalhos da Fonte de Siloé podem ser feitos a distância, é só vir à Instituição para marcar ou ligar.

Em 1º de maio de 1968, o Comendador João Carneiro de Almeida cria e institui a Sessão das Rosas Brancas (Mesa Kardecista), Espiritismo, Kardecismo ou Espiritismo Kardecista. É uma doutrina religiosa de cunho filosófico e científico, cuja principal crença gira em torno da constante evolução do ser humano ao longo das sucessivas reencarnações, crendo-se em Deus e na imortalidade da alma e no amor.

Os trabalhos acontecem todas as terças-feiras, das 18h até às 20h. Os trabalhos iniciam com palestra e estudo de livros kardecistas e orações. O atendimento é por ordem de fileira (bancos do salão nobre), os consulentes podem trazer uma (1) rosa branca e uma garrafa com água potável para serem energizadas e, dessa forma, levam de volta consigo para usar de acordo a indicação recebida. Cada consulente é chamado à Mesa dos trabalhos, onde é colocado diante do irmão que está sentado à mesa e, ali, acontecem os trabalhos de limpeza. Em seguida, o consulente retorna ao seu assento e aguarda o momento dos passes magnéticos das Entidades, finalizando-se os trabalhos do dia.

Para ingressar na Instituição como médium é preciso frequentar pelo menos a um (1) ano o CECV, depois, passar pelo curso de médium que tem o tempo de 3 meses e se associar à Instituição. O ingresso de novos médiuns são duas (2) vezes ao ano. O curso é para candidatos a médium e, também, para aqueles que queiram apenas aprender um pouco mais sobre a cultura. Os candidatos a médium, quando ingressam, tem de mandar fazer as fardas, uniformes, roupas. Homens, calça comprida, jaleco com comprimento abaixo do quadril, com bolsos e mangas curtas e, do lado esquerdo, na altura do coração, uma cruz pertencente ao ponto do Caboclo Guaraná, simbolizando a

caridade e Oxalá e, na manga esquerda, um número para identificação no Terreiro. Mulheres usam baianas (2 saias com 4 metros de roda cada, 1 saia com 2 metros de roda, calça comprida até o joelho, camiseta de alça e uma bata de mangas curtas e fofa; na bata lado esquerdo, na altura do coração, a cruz; e, na manga, um número), ambos usam uma sacola feita do mesmo tecido para guardar suas guias (colares, fio de contas).

Classificação dos médiuns: 1 – Cambono (a); 2 - Médium apto aos trabalhos de correntes (limpeza, desobsessão); 3 - Médium apto para as consultas; 4 - Médium que recebe por merecimento, podendo chegar a Dirigente; 5 - Médium Dirigente (responsável pelos trabalhos do dia).

Todos os cargos da Instituição são cargos de confiança do Presidente e Comandante em Chefe Espiritual, podendo exonerar a qualquer momento.

Com o falecimento do Presidente Vitalício e Comandante em Chefe Espiritual Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida, em 17 de dezembro de 2021, assume interinamente por três (3) meses a irmã Deize Izabel Maria da Silva - Secretária Geral, até que fosse formada a AGE em 12 de fevereiro de 2022 para a eleição do novo Presidente, o qual, legitimamente, torna-se Presidente por tempo indeterminado, de acordo com o Estatuto em vigor da Instituição. Quatro (4) anos antes, o Comandante em Chefe espiritual Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida recebe uma mensagem do Caboclo Guaraná por intermédio da irmã Dirce da Trindade Reis de quem iria lhe suceder após sua passagem para o plano espiritual. Deixando determinada a decisão da escolha da Espiritualidade a Cabocla Jurema Flecheira da Praia, mentora espiritual da irmã Deize Izabel Maria da Silva, para assumir e se tornar a Guia Chefe do Centro Espírita Caminheiros da Verdade. Dessa forma, fica determinado à irmã Deize Izabel Maria da Silva a Presidência e o Comando dos segmentos de todos os trabalhos Espirituais, Religiosos e Mediúnicos da Instituição e, assim, definir, estabelecer as normas do princípio filosófico, litúrgico e os ritos dos trabalhos de Umbanda, Sessão das Rosas Brancas (Mesa Kardecista), Fonte de Siloé (Cirurgia Espiritual Invisível) e a Ordem Espiritualista da Estrela (trabalhos de natureza esotérica).



Fig. 3: Centro Espírita Caminheiros da Verdade. Imagens fornecidas por Deize Isabel M. da Silva.

Em 13 de abril de 2023, o Centro Espírita Caminheiros da Verdade foi homenageado com duas (2) Moções de Louvores, Congratulações e Aplausos na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, entregue por Sua Senhoria Vereador Átila Alexandre Nunes, através de

seus Dirigentes Tarcizo Antônio Carneiro de Almeida (In Memoriam) e de Deize Izabel Maria da Silva.

“Através de suas atuações e engajamentos na propagação das tradições religiosas Umbandistas conquistaram o respeito das demais lideranças religiosas. Motivo de orgulho de nossa crença, esta importante entidade de representação, promove o engrandecimento da Umbanda, unindo seus seguidores, enaltecendo a fé e a Caridade, buscando ajudar aos irmãos.

Reconhecemos, assim como grande parte da população do Rio de Janeiro, seu comprometimento com os mais elevados valores morais e espirituais, sendo inegável que é merecedora desta honraria que ora prestamos”.

Plenário Teotônio Villela, 13 de abril de 2023.

Vereador Átila Alexandre Nunes.

6. Conclusões

Religião sincretiza por excelência, a UMBANDA incorpora conhecimentos milenares das culturas Ameríndias e Africanas, realizando, ao mesmo tempo, a essência do evangelho do Cristo Consolador, Misericordioso e de Compaixão. Então, a Umbanda alça tais conhecimentos ao patamar de teoria e de filosofia sobre as coisas e seres do/no mundo. As atividades da Umbanda, de fato, coadunam física, biologia, magia, história e psicologia, articulando conceitos espíritas, católicos e afro-indígenas a princípios filosóficos do hermetismo, da alquimia, além das práticas energéticas de cunho espiritualista, como a magnetização enquanto técnica de cura (Peixoto, 2017).

A Umbanda pode parecer bizarra ao leitor Europeu, mas participando nas atividades podem-se ver as extensões de suas raízes na sociedade brasileira, incluindo várias classes de grupos sociais e étnicos. A Umbanda responde às necessidades ao mesmo tempo espirituais e práticas das curas. Não se pode negligenciar a proximidade do Sagrado e a participação coletiva e individual nas experiências místicas que ao longo do tempo sempre existiram, mas com a civilização moderna foram diluídas, podendo-se dizer que foram ridiculizadas. Em comparação com Estados Unidos e Europa, no Brasil, a espiritualidade é muito forte. Segundo mensagens espirituais psicografadas por Chico Xavier, o Brasil foi a terra escolhida para ser o celeiro do mundo – o Brasil foi a terra escolhida por Cristo para liderar a transição planetária.

Em nossa conclusão, citamos os comentários do Irmão Ernest conhecido como Pai José (Luiz Antônio, médium) que sintetiza o espírito da Umbanda: “Sem Amor, nada é possível; sem Caridade, nada é possível; sem Simplicidade, nada é possível; sem Sentimento Nobre, sem Pureza, nada é possível.”¹⁴

Referências

Hess, D. (1991). *Spirits and Scientists: Ideology, Spiritism, and Brazilian Culture*. The Pennsylvania State University Press, University Park.

Kardec, A. (1857). *O livro Dos Espíritos*. Tradução portuguesa, FEB, Rio de Janeiro, 1944.

¹⁴ Umbanda O Arco-íris de Amor. Editora Ideia Jurídica. 2016.

Kardec, A. (1861). *O Livro dos Médiuns*. Tradução portuguesa, FEB, Rio de Janeiro, 1944.

Kardec, A. (1864). *O Evangelho segundo o Espiritismo*. Tradução portuguesa, FEB, Rio de Janeiro, 1944.

Peixoto, R. (2017). *Os encantos da Umbanda*, EDICOES Besouro Box, Porto Alegre.

Queiroz R. (2022). *Mediunidade na Umbanda*. Citadel, Porto Alegre.

Santos, G.S. (1992). *Os mistérios dos Orixás, Eguns e outras Energias*. Editora: Tríade Editorial, Sao Paulo.

Xavier, C. (1943). *Nosso Lar*. Editora Dufaux, São Paulo.

AA.VV. (2016). *Umbanda: O Arco-íris de Amor*. Editora Ideia Jurídica, Rio de Janeiro.

Webgrafia

<https://legiaopublicacoes.com.br/o-que-e-mediunidade-20>

<https://espírito.org.br/artigos/mediunidade-conceitos-e-caracteristicas-3/>

https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/espiritismo-por-que-o-brasil.phtml?utm_source=site&utm_medium=txt&utm_campaign

<https://ancestrals.com.ng/2022/12/08/spiritism-in-brazil-120-yrs-of-science-religion-and-intellectualism/>

<https://super.abril.com.br/cultura/por-que-o-espiritismo-pegou-tanto-no-brasil>

<https://www.psupress.org/books/titles/0-271-00724-9.html>

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-59677047>

www.casadecaridadegauisa.com.br

<https://www.wemystic.com.br/gira-de-umbanda-descubra-o-processo-de-todo-o-ritual/>

<https://www.astrocentro.com.br/blog/umbanda/o-canto-da-umbanda/>

wemystic.com.br

Youtube

<https://youtu.be/fo-cM3-1Pul>

<https://youtu.be/mDiDdzysagA>

<https://youtu.be/zfhIORUec-M>

Glossário

Água fluidificada: A água fluidificada é a água em que fluidos medicamentosos através dos espíritos presentes nas sessões e as orações trazem grandes benefício a quem a bebe. É sempre ingerida no final das palestras, e preces em sessões e reuniões espíritas.

Atendimento Fraternal: Em toda casa Kardecista tem atendimento fraternal, que representa a porta de entrada da maioria dos que chegam à casa espírita: são oferecidas as primeiras orientações, bem como são encaminhados os assistidos de acordo com as necessidades de cada um. O atendimento é individual.

Caboclos /Caboclas : São uma linha de entidades consideradas muito sábias e são procurados pelos seus conselhos e passes poderosos. Eles são identificados com indígenas e possuem um vasto conhecimento de plantas, ervas e banhos. Embora sejam regidos pelo Orixá Oxóssi (Rei das Matas), há caboclos de todas as linhas dos Orixás: Ogum, Oxum, Iemanjá, Xangô, Oxóssi, Obaluaíê, Nanã, Iansã e Oxalá. Há uma linha Oriental de caboclo, como o Sultão da Mata.

Cambono/a: É o ajudante do pai de Santo ou mãe de Santo, e de médiuns incorporados. As suas funções: busca itens solicitados, tais como velas e ervas; transmite recados; faz anotações; e o que mais for pedido.

Defumação: Na Umbanda a defumação é utilizada em contextos rituais e consiste na queima de Ervas (Arruda, Benjoim, Alecrim) cuja finalidade é a limpeza do terreiro e dos consulentes.

Descarrego: O descarrego é uma limpeza para eliminar energias nocivas e prejudiciais ao consulente (ex.: inveja, mau olhado). O Descarrego pode ser feito por meio do passe e, principalmente, através do uso de banho de plantas prescritas a serem tomados em certos dias da semana, de acordo com o consulente.

Desenvolvimento: O desenvolvimento mediúnico é uma prática necessária para que os médiuns aprendam a se conectar com os seus guias. As casas de Umbanda denominam essa prática, que pode levar de 1 ano a 2 anos, de Gira de desenvolvimento.

Desobsessão: Segundo a Doutrina Espírita, é um tratamento de longa duração, no qual se identifica um espírito sofredor ou vingativo, podendo causar grande desarmonia, pensamentos suicidas e depressão no consulente. Esses obsessores ou obsessores são espíritos desencarnados ou encarnados. Mas como todos possuímos capacidade de regeneração, o tratamento pela desobsessão trata a vítima e o obsessor.

Erês: Na Umbanda são espíritos de crianças evoluídas e que estão próximos aos Orixás. No Candomblé, são entidades intermediárias entre os Orixás e os seus filhos. Os médiuns adotam postura de crianças, brincando de roda, pedindo doces, correndo no terreiro. Trazem muita leveza, inocência e alegria nas suas manifestações.

Espíritos desencarnados: Segundo Allan Kardec, os espíritos são seres inteligentes da criação. Constituem o mundo dos espíritos, que preexiste e sobrevive a tudo. Os espíritos vivem na vida espiritual, embora já tivessem vidas aqui na terra. Somos todos espíritos encarnados ou desencarnados. Cada alma reencarna várias vezes, no nosso DNA estão registradas todas as nossas encarnações.

Exu: Na Umbanda é a entidade que guarda os caminhos, manipula energias e movimentam as forças sobrenaturais, cortando e desfazendo o mal. Ele é considerado o Guardião de Orum (Céu).

Gira: É o nome do ritual da Umbanda.

Guias: Podem ser Guias Espirituais que acompanham a pessoa ao longo da vida, protegendo-a, ou podem ser Colares Sagrados com as cores de acordo com cada Orixá, entidade do médium e servem de proteção. Na Umbanda, os colares ritualísticos têm o nome de Guia, por representarem o guia espiritual de cada religioso.

Guias Espirituais: Eles são seres de luz designados antes do nosso nascimento e nos acompanham, guiam-nos, protegem-nos ao longo de nossa vida.

Incorporação: A incorporação é também conhecida como psicofonia, termo utilizado pelo Kardecismo. Acontece quando o Guia se aproxima do corpo do médium: o médium autoriza a entidade e o acoplamento áurico ocorre. Aí, o médium assume as posturas da entidade incorporada, ex.: quando a entidade é um Preto Velho, o médium irá se curvar; quando é uma criança; irá pular. Normalmente, toda incorporação é um ato consciente; mas em raros casos, o médium fica inconsciente e não se lembrando de nada.

Kardecismo: É uma doutrina espírita formulada por Allan Kardec, pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869), na França.

Linha do Oriente: A linha do Oriente é muito ampla e traz o povo do Oriente, tais como monges tibetanos, chineses, turcos, hindus, muçulmanos, japoneses, integrando-se, também, à Umbanda.

Médium: Ser médium é possuir uma faculdade que permite o intercâmbio com os espíritos. O médium nasce com a conexão com o astral e desenvolve esta capacidade com os anos.

Mediunidade: Segundo O Livro dos Médiuns de Allan Kardec, a mediunidade é inerente à capacidade orgânica de que todos podem ser dotados, variando de pessoa a pessoa. Existem médiuns conscientes, que são a maioria, e médiuns inconscientes, que são a minoria. Médiuns de suma importância são aqueles que, através de suas

sensibilidades mediúnicas, conseguem visualizar o mundo dos espíritos, até manter-se em contato permanente com as entidades espirituais.

Obras de Caridade: A Caridade corporifica-se em obras que são manifestações de Deus; é a atitude de agir em benefício ao próximo sem esperar retorno. As Obras de Caridade podem se manifestar por campanhas de agasalhos, cesta básica, creches e lar de idosos para os menos favorecidos. O ato de aconselhar e estar à escuta do próximo também é considerado Caridade. Ter paciência, compaixão com o próximo, começando dentro da própria família também o são.

Orixás: São Divindades da crença africana Iorubá: eles são elementos/mestres da natureza. Na Umbanda, a incorporação dos Orixás não é direta, mas através das entidades espirituais.

Passe: A palavra “*passé*” tem origem no Espiritismo kardecista, e traz a ideia de “*passar*” ou “*transmitir*” algo a alguém. A função do passe é retirar as cargas negativas do consulente.

Pomba Gira: Entidade feminina que pode ser a dama da noite ou feiticeira, geralmente ligada aos prazeres carnais.

Preto Velho, Preta Velha: São entidades que, em vidas passadas, foram escravos com grandes sofrimentos, eles são dotados de grande sabedoria e amor, sempre aconselhando e escutando os consulentes. Eles trazem também grandes conhecimentos das ervas e plantas curativas. Devido à idade, são facilmente identificados, pois o corpo do médium se encontra curvado.

Reencarnação: Segundo a Sociedade Brasileira de Estudos Espíritas, a reencarnação é o processo pelo qual o espírito retorna periodicamente ao mundo material. Este processo tem como objetivo auxiliar o espírito reencarnante a evoluir.

Vibração: O substrato ontológico das coisas e dos seres é a energia. A vibração é o movimento ondulatório de uma energia; a oscilação da onda emitida por uma coisa ou um ser.

Book reviews

Prácticas de innovación y reflexiones docentes universitarias. Propuestas para la transformación social*, Macarena Esteban-Ibáñez, Rocío Cárdenas-Rodríguez y Monserrat Vargas-Vergara (coord.). Tirant Humanidades, 2023**Innovation practices and university teaching reflections. Proposals for social transformation*, Macarena Esteban-Ibáñez, Rocío Cárdenas-Rodríguez & Monserrat Vargas-Vergara (coord.). Tirant Humanidades, 2023**ENCARNACIÓN PEDRERO GARCÍA¹

El libro que coordinan las profesoras Macarena Esteban-Ibáñez, Rocío Cárdenas-Rodríguez y Monserrat Vargas-Vergara titulado: *Prácticas de innovación y reflexiones docentes universitarias. Propuestas para la transformación social* ha sido publicado durante el año 2023 por la editorial Tirant Humanidades y ha sido prologado por José Antonio Caride, Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela.

La obra nos presenta a lo largo de sus ocho capítulos interesantes aportaciones de innovación docente para aplicar en las aulas de cualquier nivel educativo y en su conjunto ofrece una visión integral de prácticas innovadoras y reflexiones docentes que contribuyen significativamente a la transformación social en el ámbito universitario.

En el *primer capítulo*, las autoras Vargas-Vergara, Pérez-Pérez y Expósito-Monzón nos presentan un proyecto de innovación docente en el que han participado 305 estudiantes de dos universidades públicas españolas, la Universidad de La Laguna (ULL), en Tenerife y la Universidad de Cádiz (UCA), durante el curso académico 2021/2022. El proyecto se basa en un modelo centrado en competencias donde se vincula los métodos y los sistemas de evaluación para alcanzar el *alineamiento constructivo*, donde la evaluación se convierte en un instrumento de mejora del aprendizaje. Para incluir los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) en el currículum, las autoras nos exponen concretamente tres estrategias de innovación para la Agenda 2030: En primer lugar Innovación realizada a través del currículum social, en segundo lugar a través de la elaboración de póster científicos en Máster Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas y en último lugar, a través del "Seminario permanente profesor transformador Agenda 2030". Las conclusiones demuestran la urgencia que los centros educativos se impliquen incluyendo los ODS en su plan de centro de forma global. Además, se hace necesaria una apuesta por un liderazgo sostenible donde los tiempos se articulen permitiendo la permeabilidad entre sociedad e instituciones educativas, haciendo y participando como ciudadanos en el desarrollo local.

En el *segundo capítulo*, presentado por la profesora Esteban-Ibáñez de la Universidad

¹ Universidad Pablo de Olavide.

Pablo de Olavide (Sevilla) y los profesores Olmedo-Ruiz y Mateos-Claros de la Universidad de Granada, se aborda la metodología del Aprendizaje Basado en Proyectos para incorporar la Educación para el Desarrollo Sostenible en la Universidad. Somos conscientes de que la integración de una educación para el desarrollo sostenible dentro de la educación superior contribuye a desarrollar competencias en sostenibilidad entre el estudiantado, tales como: el pensamiento crítico y creativo, las estrategias de resolución de problemas, la capacidad de acción, la colaboración y el pensamiento sistémico. De esta forma, la universidad se configura como un espacio ideal para difundir y aplicar posibles soluciones y alternativas a los problemas socio-ambientales, así como para alcanzar un cambio hacia la cultura de la sustentabilidad. El proyecto se enmarca dentro de las asignaturas de Desarrollo sostenible y Educación ambiental del Grado de Educación Social e Intervención Social y Educación ambiental en el Grado en Ciencias Ambientales de la Universidad Pablo de Olavide. El estudiantado ha trabajado de forma individual para realizar un acercamiento a los problemas ambientales que se pueden encontrar en sus barrios o pueblos en los que viven, tales como: agotamiento de los recursos naturales, contaminación atmosférica, contaminación acústica, desertización. Posteriormente se ha realizado un acercamiento al medio más cercano: status del barrio, tipos de pobladores y de recursos existentes educativos, sociales, sanitarios... y finalmente se han estudiado las cualidades afectivas de este medio cercano centrándose en las señales y dimensiones físicas (temperatura, iluminación, sonidos, organización física). En conclusión, este tipo de proyectos de innovación docente facilitan que el estudiantado aprenda a entender mejor la asignatura e incluso ayudar a que la entiendan mejor sus compañeros/as.

En el *tercer capítulo*, las profesoras Cárdenas-Rodríguez, Terrón-Caro y Rodríguez-Casado de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla) abordan en el texto las competencias interculturales desde la perspectiva de género en la formación superior de las educadoras y educadores sociales. En este caso, las docentes presentan un proyecto de innovación docente desarrollado con 98 estudiantes de 2º curso de las titulaciones: educación social y doble grado en Trabajo Social y Educación Social de la Universidad Pablo de Olavide durante el curso 2020/2021. El equipo docente desarrolla estrategias integrales para el fomento de la interculturalidad y la perspectiva de género a través de la participación del alumnado en charlas coloquio, video-fórum, jornadas de sensibilización, análisis de texto. Las docentes concluyen que esta experiencia sirve para impulsar y fomentar la reflexión conjunta en la formación de profesionales de la intervención socioeducativa para luchar contra las desigualdades de género que siguen imperando en nuestra sociedad. Además consideran que la perspectiva de género no debe quedar puntualmente incorporada en la acción docente de profesorado sensibilizado en la temática sino que debe incorporarse en todos los ámbitos de la universidad y ser apoyada por los Centros y las Facultades a través de las guías docentes, así como en protocolos o planes que ayuden a eliminar o revertir cualquier desigualdad de género o sexismo existente.

El *cuarto capítulo* escrito por la profesora Pérez de Guzmán de la Universidad Pablo de Olavide y los doctores Trujillo-Herrera y Rodríguez-Díez nos introduce en el análisis de programas universitarios de personas mayores en España, innovación y propuesta de formación a través de un programa de mentoría social. El concepto de educación de personas mayores dentro del paradigma de aprendizaje a lo largo de la vida no se limita exclusivamente a la ejecución de programas de formación específicos con una finalidad

en sí mismos. Con esta propuesta realizada dentro del marco de los programas universitarios para adultos mayores, se trabaja desde el sistema social ya que pretende sensibilizar y concientizar para comprender la importancia de liderar comunitariamente desde el compromiso y activismo, así como en el desarrollo de un ocio valioso. La propuesta tiene dos partes: una primera centrada en formación desde una perspectiva activa y participativa y la segunda de conexión y relación con organizaciones del contexto más inmediato con objeto de que las personas mayores se sumen como líderes comunitarios. Entendemos que esta propuesta se enmarca dentro del desarrollo comunitario y los derechos humanos para contribuir a un mundo más sostenible, justo y participativo.

El *quinto capítulo* que presentan Amador-Muñoz, García-Carreño y Romero-Espinosa se aborda las Webquest como estrategia de innovación docente en el aprendizaje de liderazgo resiliente. La resiliencia en el ámbito educativo se concibe como un resorte moral y una cualidad personal que ayuda a superar la adversidad. Esta propuesta está basada en el uso de una Webquest que introduce el cine como herramienta para la formación del liderazgo resiliente. De esta forma, el cine hace de puente entre la formación y la vida presente en la herramienta didáctica de la Webquest creada *ad hoc*. A través de la visualización de la película “el hombre que conocía el infinito” (2015) basada en la vida del matemático indio Srinivasa Ramanujan, se pretende que los estudiantes sean capaces de analizar el estilo de liderazgo y se apoyen en la teoría desarrollada en un contexto educativo. De esta forma se resalta a lo largo de todo el capítulo la importancia de la utilización de recursos tecnológicos como apoyo pedagógico y estrategia de enseñanza creativa.

El *sexto capítulo* escrito por Larrañaga-Rubio y Yubero-Jiménez de la Universidad de Castilla la Mancha, nos introducen en el estudio de la novela gráfica para analizar la realidad social y el género a través de una novela autobiográfica “Bordados” que narra las dificultades que viven las mujeres iraníes. La novela, publicada en blanco y negro, discurre durante una conversación entre 9 mujeres durante el té de la tarde. Cada una de ellas narra una experiencia, propia o ajena, de las relaciones con los hombres. Sus conversaciones encierran una de las mayores preocupaciones de la convivencia: las relaciones de pareja. La capacidad de la novela gráfica para generar significados interpretativos desde la experiencia y los conocimientos del lector, abre las posibilidades de trabajar conjuntamente en diversos contextos. La experiencia en este caso se lleva a cabo entre estudiantes de humanidades y estudiantes de la Universidad de Mayores con resultados muy satisfactorios en los dos colectivos. Las autoras consideran que la brevedad y la motivación lectora de este tipo de libros, junto a su atractivo gráfico, es un factor determinante para su empleo en todos los niveles y especialmente en el trabajo con adolescentes y jóvenes adultos.

En el *penúltimo capítulo* escrito por las autoras Rebolledo-Gámez, Rodríguez-Casado y Ortega de Mora, analizan la educación social y las competencias profesionales para el emprendimiento social a través de un proyecto de innovación docente. En este proyecto han participado 114 estudiantes de la asignatura “Desarrollo de la profesión del Educador/a Social. Deontología” perteneciente a los cursos de 3º Educación Social y 4º Doble Grado en Educación Social y Trabajo Social en la Universidad Pablo de Olavide, durante el curso 2020/2021. El objetivo de la innovación docente ha sido reflexionar sobre el emprendimiento social como vía de inserción profesional para educadoras y educadores sociales. Trabajar esta temática ha supuesto para el alumnado un

descubrimiento de cara a su futuro laboral, atendiendo las necesidades y retos sociales. La formación en emprendimiento social implica la adquisición de múltiples y diversas competencias relacionadas con la comunicación social, el liderazgo, la asunción de responsabilidades, el trabajo en equipo, entre otras. A su vez, este emprendimiento social podemos considerarlo un catalizador para la consecución de los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Se cierra la obra con el *octavo capítulo* de las autoras Otero-Gutiérrez y Salvatori, sobre la perspectiva de género en las universidades públicas andaluzas: un análisis desde los proyectos de innovación docente. Ellas estudian las convocatorias de innovación docente de diez universidades públicas andaluzas durante los cursos 2020/2021 y 2021/2022 para comprobar la presencia de proyectos con perspectiva de género. Los resultados de la investigación muestran que los proyectos con perspectiva de género son escasos. Este tipo de proyectos se encuentra principalmente en el área de Educación, Derecho, Filosofía y Letras, mientras que Ingeniería, Organización de Empresas y Deporte son las que menos proyectos presentan. Por ello, las autoras consideran que la formación especializada y la sensibilización en materia Igualdad en el profesorado universitario deberían ser de obligado cumplimiento.

En resumen, la obra "Prácticas de Innovación y Reflexiones Docentes Universitarias" (2023) proporciona una visión holística y enriquecedora sobre las iniciativas innovadoras en la educación universitaria, destacando su contribución significativa a la transformación social.