



Uma musicologia feminista no Brasil da década de 1930: a biografia de Chiquinha Gonzaga por Mariza Lira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música, Gênero, Corpos e Sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos ativismos feministas decoloniais e LGBTTTQI+

Rodrigo Cantos Savelli Gomes

Secretaria Municipal de Educação de Florianópolis
Universidade Federal de Santa Catarina
rodrigocantos@outlook.com

Resumo. Apresento um estudo sobre a primeira biografia sobre Chiquinha Gonzaga, de autoria da musicóloga e folclorista Mariza Lira, lançada em 1939, com objetivo de apontar os indícios de uma musicologia feminista no Brasil na década de 1930. A pesquisa tem como base teórica os estudos da decolonialidade, subalternidade e interseccionalidade. A metodologia se ampara na Análise do Discurso para verificar as construções ideológicas presentes no texto. Verificou-se na escrita de Mariza Lira uma denúncia da opressão às mulheres musicistas, características que raramente encontradas noutros textos musicológicos de sua época. A autora propõe uma quebra nas abordagens hegemônicas nos estudos sobre a música brasileira e, por meio de Chiquinha Gonzaga, introduz de forma pioneira a perspectiva das relações de gênero para compreensão deste universo social.

Palavras-chave. Relações de Gênero. Musicologia Feminista. Mulheres na Música.

Title. *Traces of Feminist Musicology in the 1930s in Brasil: the Biographical Book of Chiquinha Gonzaga by Mariza Lira*

Abstract. Study of the first biography about Chiquinha Gonzaga, written by musicologist and folklorist Mariza Lira, published in 1939, in order to verify the evidence of feminist musicology in Brazil in the 1930s. The study is based on the studies of decoloniality, subalternity and intersectionality. Discourse Analysis is applied as methodological support to verify the ideological constructions in the text. In the writing of Mariza Lira, it is possible to observe the denunciation of oppression against women musicians, characteristics that are rarely seen in other musicological texts of her time. Lira breaks with hegemonic approaches and, through Chiquinha Gonzaga, introduces the perspective of gender relations to the study of Brazilian music.

Keywords. Gender Relations. Feminist Musicology. Women in Music.

1. Introdução

Neste artigo¹ apresento uma breve análise da primeira biografia sobre Chiquinha Gonzaga, de autoria da musicóloga Mariza Lira, lançada em 1939, quatro anos após o falecimento da artista. A partir deste material, apresento algumas reflexões sobre os indícios de uma musicologia feminista no Brasil na década de 1930 e de uma literatura de mulheres que escrevem sobre mulheres e sobre o universo feminino na música brasileira. A questão das relações de gênero e autoria feminina emergem como aspectos relevantes na construção da imagem biográfica de Chiquinha Gonzaga, que serão problematizadas a partir de “O sexo dos textos” de Isabel Magalhães (1995) e “A escrita tem sexo” de Nelly Richard (2002).

A pesquisa se orienta pela perspectiva dos estudos da decolonialidade, subalternidade e interseccionalidade (ANZALDÚA, 2005; SPIVAK, 2010; HOOKS, 2008), as quais que reivindicam a valorização da experiência e dos conhecimentos de grupos sociais cujos saberes ficaram em posição marginal, denunciando como o saber e o conhecimento estiveram estreitamente conectados aos projetos coloniais das grandes potências e dos grupos socialmente dominantes. Tais estudos buscam pôr em evidência as implicações sociais e políticas da divisão sexual, da divisão de classe, do racismo, criticando a naturalização de categorias como homem, mulher, sexo, e todas a demais relacionadas com raça e classe, mostrando como elas operam nas formas de produção do conhecimento.

O caminho teórico-metodológico deste estudo tem como suporte a Análise do Discurso, campo da linguística e da comunicação especializado em analisar as regras de formações discursivas, assim como as construções ideológicas presentes no texto (FOUCAULT, 2015; BAKHTIN, 2011). A partir das formulações deste campo, examino como operam os dispositivos de controle e exercício de poder nos discursos sobre a música brasileira. Para Foucault, não há relações de poder sem a constituição de um campo de saber, tampouco o saber se constitui sem um campo de poder. Portanto, saber e poder se implicam mutuamente.

2. Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira

A escritora Mariza Lira foi contemporânea de Chiquinha Gonzaga, partilhou o mesmo contexto histórico, geográfico e social, teve acesso ao acervo da família, ouviu histórias diretamente de seu companheiro Joãozinho, tudo isso parece dotar à sua narrativa certo grau de legitimação, tanto pela “experiência do estar lá” (GEERTZ, 1998), bem como por se constituir uma espécie de biografia autorizada, uma vez que foi encomendada pela própria família, na pessoa de Joãozinho Gonzaga. Entretanto, mais do que buscar as representações da vida de Chiquinha nas narrativas biográficas, ou uma suposta verdade factual, a proposta aqui é conceber o próprio texto enquanto produtor de vida e existência (LEJEUNE, 2014). Sendo assim, pretendo olhar para estas narrativas biográficas a partir da complexa relação entre autor, sujeito, linguagem, sociedade e discursos que nelas se estabelecem.

Mariza Lira traça uma narrativa impessoal, não se coloca em momento algum em primeira pessoa ou enquanto sujeito. A autora não faz parte da trama de modo explícito, jamais descreve episódios ou fatos apresentando-se como testemunha. Possivelmente, devido

a sua formação – folclorista e musicóloga de abordagem sociológica – e por sua atuação como jornalista, Lira buscou um estilo de escrita que a afastasse da literatura artística (romance ou ficção), visando fixar-se como uma pesquisadora formal da música brasileira. A autora também se esquivava em aprofundar aspectos da intimidade e da vida privada da biografada. A maior parte do conjunto da obra está direcionado à trajetória artística e profissional. Apresenta uma trajetória gloriosa dedicada à vida artística, envolvida em superações e conquistas. Há uma clara intenção em evitar aspectos da vida da biografada que pudessem ir contra a moral da época em que o livro foi publicado. Isso se efetua pela estratégia da omissão de fatos que podem depreciar a imagem da protagonista, quanto pela interpretação dos acontecimentos, apresentando-os de forma a ajustá-los à moralidade.

Apesar disso, é possível vislumbrar momentos em que autora (biógrafa) e personagem (biografada) se misturam, se relacionam, dialogam, por vezes, se fundem. A capa do livro é um bom exemplo disso. Nela encontra-se a imagem de uma mulher tocando um instrumento musical conhecido por “lira”, mesma expressão que designa o sobrenome da autora, de modo que está posto em cena um jogo de palavras e imagens. Além disso, a imagem desta mulher que toca a lira remete muito a aparência visual da autora, uma espécie de retrato ou caricatura da mesma. Uma foto pequena de Chiquinha está estampada no corpo do instrumento, bem ao centro, de modo que a lira é, ao mesmo tempo, Chiquinha. As duas ficam de frente para a outra, como num diálogo, ou como em uma audição musical. A imagem sugere que Mariza Lira envolve e toca Chiquinha. Este quatro, ao lado das teclas de piano dispostas no canto esquerdo, nos remete à formação de um piano de calda visto de cima, instrumento favorito de Chiquinha Gonzaga e para o qual ela compôs a maior parte de suas obras. Nesta perspectiva, a tocadora de lira estaria dentro do piano, este último, demarcando toda a cena. Tudo isso provoca uma fusão de identidades entre a biografada e biógrafa, a qual, também se revelará em alguma medida na escrita, conforme mostrarei mais adiante.



Figura 1: Capa da primeira edição da biografia de Chiquinha Gonzaga por Mariza Lira (1939)

Mariza Lira não só narra a vida de uma artista mulher como convida a poetisa Leonor Posada para abrir e encerrar o livro com o prefácio e o posfácio. Com isso, envolve sua obra em uma espécie de trilogia feminina e feminista, constituindo-se em um marco importante nos escritos sobre a música brasileira. Em primeiro lugar, pelo viés biográfico, até então, pouco comum no meio acadêmico, ainda hoje, considerado um gênero discursivo menor, raramente adotado por estudiosos da música acadêmica. Neste sentido, o livro propõe uma quebra nas abordagens hegemônicas para o estudo e compreensão da música popular brasileira.

Em segundo lugar, por meio de Chiquinha Gonzaga, a autora se propõe desvendar a música popular urbana, tema também de raro interesse dos estudiosos contemporâneos seus, os quais se inclinavam para a música erudita ou para a música folclórica. Mariza Lira foi uma das pioneiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente acadêmico, reconhecendo e valorizando o artista popular urbano e suas obras nos quadros da cultura nacional, conforme também argumenta o historiador José Moraes (2006). Para os pesquisadores de então, a música urbana constituía uma espécie de degeneração artística,

indigna de atenção dos intelectuais. Esta demarcação ainda tem impacto no campo dos estudos musicais, embora, observa-se uma guinada para outros rumos nas últimas décadas.

Em terceiro lugar, a obra consiste em uma referência fundamental nos escritos sobre as mulheres na música e um marco dos estudos feministas no Brasil. Em sua narrativa, Mariza Lira projeta Chiquinha Gonzaga como uma mulher revolucionária, questionadora dos papéis de gênero, abrindo alas para a profissionalização das mulheres no meio musical, em especial nos campos considerados mais “nobres” como a composição e regência. Ao mesmo tempo, a autora propõe uma guinada epistemológica. Além de romper com os padrões hegemônicos de pesquisa já apontados, ela introduz de forma pioneira a perspectiva das relações de gênero para compreensão do universo social da música brasileira. Sua obra consiste em um ensaio feminista, indica questões que somente no final da década de 1990 começarão consolidar um campo de estudo denominado “musicologia feminista”. A prefaciadora, Leonor Posada, impõe a problemática das relações de gênero em suas primeiras palavras, abrindo o livro com a seguinte sentença: “A vida de uma mulher... Valerá a pena descrevê-la?” (POSADA, 1939, p. 9). Mariza Lira, segue na mesma direção, com um primeiro capítulo intitulado “Prelúdios do Feminismo”, no qual anuncia Chiquinha Gonzaga como uma das “pioneiras do feminismo no Brasil” (LIRA, 1939, p. 11). No final do primeiro capítulo, a autora concretiza a amarração com o seguinte parágrafo:

Francisca Gonzaga, entregando-se aos seus pendores artístico, afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo, servindo de exemplo às outras mulheres temerosas. Foi, assim, um dos esteios do feminismo entre nós. E mais tarde, coroada pela auréola dos seus cabelos brancos, sorria vitoriosa às conquistas que suas irmãs de ideias iam realizando (LIRA, 1939, p. 12).

O posfácio, novamente de Leonor Posada, encerra definitivamente a narrativa situando Chiquinha Gonzaga em um feminismo específico, afastando de outras vertentes que, pela construção da narrativa, parece desagradar mais a autora do que a própria personagem.

Chiquinha Gonzaga foi a pioneira do feminismo no Brasil. Não desse feminismo sem finalidade, inócuo, de aquisição de vícios e perversão de costumes, mas do feminismo sadio que liberta a Mulher pelo trabalho – pelo saber e pela Arte (POSADA, 1939, p. VII).

Biógrafa e biografada, além de partilharem o mesmo contexto sociocultural, traçam uma trajetória de vida em comum, se fundem em seus ideais, em suas dificuldades, dilemas, em seus pioneirismos, em seus feminismos. Ainda que em sua narrativa a autora não se coloque enquanto sujeito, a personagem Chiquinha Gonzaga revela Mariza Lira, não na objetividade dos fatos narrados, mas, muito mais, na subjetividade dos sentimentos, frustrações, desejos, ambições que atravessa personagem e biógrafa. Percebe-se, sobretudo,

um sentimento de sororidade de quem sabe o que é “tornar-se mulher”² no contexto social de Chiquinha Gonzaga porque vivenciou uma realidade muito próxima.

Mariza Lira publicou esta biografia quando tinha quarenta anos de idade. No ano anterior havia publicado seu primeiro livro, intitulado “Brasil Sonoro”³ e, desde meados da década de 1930, era colaboradora de algumas revistas e jornais, onde escrevia notas sobre música e artistas brasileiros como, por exemplo, as revistas Fonfon e Pranóve. Ao examinar as narrativas que tratam da produção bibliográfica sobre música brasileira, percebe-se que, assim como Chiquinha, Mariza Lira se destaca como a única autora mulher de sua época entre homens como Mário de Andrade, Alexandre Gonçalves Pinto, Vagalume, Orestes Barbosa, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel. Uma nota no Jornal do Brasil sobre o lançamento deste livro, dá pistas sobre como a obra foi recebida naquele momento:

[...] A iniciativa de Mariza Lira, escrevendo a biografia de Chiquinha Gonzaga, ou melhor, de D. Francisca Gonzaga, filha do saudoso Marechal de Campo José Basileu Neves Gonzaga, diz bem do alto do espírito de brasilidade da autora e de suas inconfundíveis inclinações intelectuais. O pequeno trabalho de Mariza Lira se recomenda à leitura dos mais exigentes, porque o seu estilo tem todas as suavidades de sua alma bem brasileira e bem feminina. Na forma e no fundo tudo bem ajustado e a atestar o seu adestramento no manejo da pena.⁴

Aquilo que a matéria aponta como “inclinações intelectuais da autora”, o “estilo feminino” e um “espírito de brasilidade” pode indicar uma possível relação entre relações de gênero e linguagem nos escritos de Mariza Lira. Isabel Magalhães, em seu livro “O sexo dos textos”, argumenta que, embora “aparentemente só os autores têm sexo, não os textos” (MAGALHÃES, 1995, p. 9), o jogo de linguagem, as formas narrativas, as escolhas temáticas, a construção da personagem, os pontos de vista, constituem elementos expressivos que podem ser reconhecidos como predominantemente femininos pela sua sintonia com a vida das mulheres. De acordo com a autora, uma escrita feminina pode ser caracterizada ao conter “aspectos de uma outra sensibilidade, de uma outra lógica, de uma outra percepção, de um outro *souci*, de uma outra expressão do real e da ficção que têm a ver com o seu modo de ser e de estar-no-mundo; aspectos, ainda, de uma transgressão, operada a vários níveis, do *status quo* real e simbólico” (op. cit., p. 49). Porém, isto não significa uma associação direta e determinante entre sexo e texto. Ao sugerir o termo “o sexo dos textos” a autora identifica indicadores na escrita que revelam uma percepção feminina do mundo, percepção esta que não necessariamente se revelará na escrita somente pelo fato de ser mulher, tampouco será exclusiva do sexo feminino, uma vez que homens também comungam destas características: “sempre houve escritores em quem, de certa forma, reconhecemos uma “escrita feminina”, assim como há também escritoras que criam uma “escrita masculina” (op. cit., p. 11).

Richard, em “A escrita tem sexo”, também problematiza a questão em torno da especificidade e da diferença na literatura produzida por mulheres. A autora discute o que torna uma escrita feminina e se é possível tomá-la como uma categorização válida. Para ela, a ideia de tomar a linguagem e a escrita como indiferentes à diferença genérico-sexual “equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do impessoal, para falar em nome do universal” (RICHARD, 2002, p. 131). Ao mesmo tempo, a autora vê com preocupação as tentativas em rastrear “caracterizações no nível expressivo, buscando um ‘estilo’ do feminino, ou então no nível temático, querendo encontrar um argumento literário centrado em certas ‘imagens da mulher’ que, de maneira geral, sugerem uma identificação compartilhada entre personagem e narradora” (op. cit., p. 129). Para ela, esse tipo de crítica pode conter limitações, em primeiro lugar por carregar uma “concepção naturalista do texto” e, por outra parte, tende a tornar “segura e imutável a relação entre ‘as mulheres que escrevem’ e ‘escrever como mulher’, sem levar em consideração o modo pelo qual identidade e representação se juntam e se separam (op. cit., p. 130). Por isso, ela propõe uma dessubstancialização do feminino para, com isso, não cair “na armadilha de um essencialismo que amarra sexo e identidade a uma determinação originária” (op. cit., p. 138). Para a autora, uma escrita feminina seria aquela que contém elementos que transgridam a norma estabelecida, elementos descanonizantes capazes de subverter e pluralizar o cânone. Neste caminho, “a relação entre mulher e transgressão não está nunca garantida a priori” (op. cit., p. 134), ou seja, “ser mulher”, não garante, por sua natureza, o exercício crítico de uma feminilidade, necessariamente questionadora da masculinidade hegemônica, assim como ‘ser homem’ não condena o sujeito/autor a ser fatalmente partidário das codificações de poder da cultura oficial” (op. cit., p. 135).

No livro de Mariza Lira, para além da possível identificação entre autora e personagem apontado anteriormente, certos elementos aproximam sua escrita a uma “escrita feminista”, por exemplo, a escolha pelo gênero biográfico (não canônico no meio acadêmico), a opção pela música popular urbana (considerada inferior e subversiva pelos intelectuais de sua época), a articulação com outras mulheres para produzir e legitimar sua obra (prefácio e posfácio), assim como a própria opção por escrever sobre a vida de uma mulher. Embora não faça uso de um vocabulário “feminista” ou tentativas de “feminizar” a linguagem – práticas, por sinal, incomuns à sua época –, ao comparar a escrita de Mariza Lira a colegas autores

contemporâneos seus, fica evidente a importância que a autora dá a condição de gênero da personagem e o que isto significou na trajetória de Chiquinha Gonzaga.

Mario de Andrade, por exemplo, dedicou em seu livro “Música doce Música” um capítulo inteiro a Chiquinha Gonzaga. Embora o autor faça alusão ao pioneirismo de Chiquinha como maestrina, assim como a algumas peripécias sociais arriscadas às mulheres – como o divórcio, independência, profissionalização – não coloca o fator gênero como determinante em sua trajetória profissional, bem como omite polêmicas geradas no meio musical a partir da condição de gênero. Como exemplo disso, comparo a seguir o mesmo episódio narrado por ambos autores, quando descrevem as tentativas de Chiquinha Gonzaga em se estabelecer como compositora do Teatro Musicado.

Aliás, para se impor como compositora de teatro, Chiquinha Gonzaga teve muito que lutar. Era mulher, e embora já celebrada nas suas peças de dança, ninguém a imaginava com fôlego suficiente para uma peça teatral. Conseguiu arrancar um libreto de Arthur Azevedo, mas a sua partitura foi rejeitada. Compôs em seguida, sobre o texto de sua própria autoria, uma *Festa de São João*, que também não conseguiu ver executada. Só a terceira tentativa vingou – essa *A Corte na Roça* que a Companhia Souza Bastos representou em janeiro de 1885. Foi o sucesso, a celebridade mais alargada, e Francisca Gonzaga fixou-se com compositora de teatro leve, em que havia de continuar por toda a sua vida ativa (ANDRADE, 2013 [1940]).

Depois de uma luta insana, à procura de um autor que lhe confiasse o libreto de uma peça, conseguiu que Arthur Azevedo, nome querido no meio teatral, lhe entregasse a *Viagem ao Parnaso* para musicar. A compositora, exultando de alegria, escreve, como entusiasmo e inspiração, uma linda partitura. Viu-a louvada pelo teatrólogo, mas, a dificuldade maior estava em levá-la a cena sendo a música escrita por uma mulher. Houve oposições sérias à inovação, vencendo a palavra dos retrógrados. A partitura foi rejeitada. Chiquinha doeu-se da injustiça, mas não desanimou. Escreveu, ela mesma, para a sua música, em 1883, uma peça em um ato – *Festa de São João* – que ficou inédita. [...]. Venceu finalmente. Palhares Ribeiro confiou-lhe a partitura da opereta de costumes – *A Corte na Roça* – estreada em 17 de janeiro de 1885 [...]. Naquele tempo, conseguir colocar uma partitura, era elevar-se às alturas de grande compositor. Leve-se em conta que essa partitura era assinada por uma mulher, fato jamais registrado no Brasil (LIRA, 1939, p. 29-32).

Observa-se que Mario de Andrade não revela o motivo de rejeição da música de Chiquinha Gonzaga no meio teatral, dando margem a entender que a obra submetida poderia ser de qualidade duvidosa. Tampouco dá importância ao fato que jamais uma mulher havia ousado tal façanha e que isso causara inúmeros desconfortos no meio artístico e frustrações na vida de Chiquinha. Nota-se, portanto, características na escrita de Mariza Lira que raramente encontramos noutros textos literários não-feministas de sua época: a conjunção, no tecido do texto, de uma denúncia da opressão no domínio privado, vivida no corpo das mulheres, e a opressão no domínio público, palpável na sua inserção social e na sociedade em geral. Desse

modo, descobre-se na escrita feminista de Mariza Lira vertentes, em geral, silenciadas, ou silenciosas, ou simplesmente inexistentes, em outras narrativas.

Mariza Lira foi uma das pesquisadoras da música que propôs uma interpretação particular para a música urbana brasileira da virada do século XX. Embora a maior parte das suas pesquisas estejam vinculadas ao estudo do folclore nacional, ela apontou outros rumos para compreensão da música urbana, propondo distintos modos de categorização e valorização de um segmento artístico até então classificado em termos como “popularesco”, de pouco valor cultural e não-representativo da cultura brasileira, conforme argumenta Moraes (2006). Nesta direção, a biografia sobre Chiquinha Gonzaga constituiu um marco importante neste processo de reconceitualização da música urbana. Percebe-se em sua obra a influência do pensamento de Silvio Romero, cuja teoria da desigualdade das raças rompeu com a percepção em voga que concebia o processo miscigenatório com algo degenerativo. Ao contrário, Romero passou a teorizar sobre a miscigenação como inerente e constitutiva da formação histórica do Brasil. Entretanto, sua teoria ambígua e tensa, inspirada nos ideais nacionalista e modernizadores, evoca em uma retórica cientificista, típica do período oitocentista, que apontava para uma desigualdade natural das raças, na qual cabia aos brancos o topo da hierarquia humana. A miscigenação assim concebida teria contribuído para civilizar as “raças inferiores”, portanto, um instrumento civilizatório.

Mariza Lira inicia sua interpretação sobre a formação da música popular brasileira já em seu primeiro livro, intitulado “Brasil Sonoro”, este com enfoque mais folclorista e regional, embora trate também de artistas urbanos, como Callado, Nazareth, Sinhô, Pixinguinha, Donga, entre outros. Entretanto, é a partir sua obra biográfica sobre Chiquinha Gonzaga que a autora começa a mudar mais incisivamente seu enfoque para o segmento urbano, projetando a música da capital carioca como aquela capaz de sintetizar os mais diversos elementos da nação. A biografia sobre Chiquinha não é mais demarcada nos limites da “música étnica”, mas nos quadros de formação da “música nacional”. Mais adiante, Mariza Lira vai aprofundar esta perspectiva em artigos como “A fixação da característica da nossa música popular” (1949), “A influência do étnico na nossa música” (1955), “A música das três raças” (1955). Essa perspectiva servirá de base para análises posteriores a década de 1950 que passaram a projetar o samba carioca com herdeiro do choro e maxixe, portanto, símbolo máximo da miscigenação e da fusão de gêneros musicais, reinando nas narrativas como símbolo maior da brasilidade.

Ainda que sob o olhar da atualidade a aproximação com as teorias das três raças pareça um tanto conservadora, é preciso ler a produção de Mariza Lira em seu contexto (tempo histórico e lugar geográfico) para compreender a o vanguardismo de sua obra nos estudos da música brasileira. Lira conseguiu se afastar “do discurso e da prática predominantes nessa geração, fundados na crítica jornalística, na crônica e no memorialismo, mas ao mesmo tempo nunca se distanciou demasiadamente, sempre mantendo diálogo aberto com os outros autores” (MORAES, 2006, p. 30). Além disso, à perspectiva das relações de gênero para compreensão o universo musical, somente no final da década de 1990 começa a se desenhar nos Estados Unidos e Inglaterra um campo denominado como “musicologia feminista”, tendo Susan McClary (1991) como uma das precursoras deste movimento no campo dos estudos musicais.⁵ No Brasil, foi a partir de 2013 que surgiram as primeiras iniciativas para constituir um campo que, aos poucos, parecer vir se consolidando (GOMES, 2017). Um dos marcos decisivos desta iniciativa foi a publicação de uma coletânea de artigos intitulada “Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas” (NOGUEIRA e FONSECA, 2013), publicado pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Igualmente importante está sendo a organização sistemática de simpósios temáticos em congressos e seminários nos últimos anos, assim como eventos promovidos pelos cursos de música de algumas universidades brasileiras inteiramente dedicados à esta temática. Concomitante a isso, diversos grupos de estudos surgiram nos últimos anos em diferentes universidades brasileiras, reunindo pesquisadoras com interesse em discutir a problemática das relações gênero e música, com enfoque interseccional de raça, sexualidade, classe e etnia.

3. Considerações finais

Nesta análise sobre a biografia de Chiquinha Gonzaga compostas por Mariza Lira, busquei compreender os processos de construção da imagem da artista, a relação que se coloca entre vida e obra, as abordagens utilizadas na construção da personagem, os temas abordados, as formas narrativas, o contexto de produção desta biografia, a relação que se revela entre biógrafa e biografada na construção narrativa. Busquei, com isso, apontar para o movimento contínuo de proximidade e distanciamento entre literatura, vida, ficção, documento e teoria.

Tornou-se evidente, com isso, os discursos que qualificam a vida e a obra de Chiquinha Gonzaga estão imersos em negociações de gênero, assim como de raça, classe, geração, etnia, entre outros marcadores sociais. As narrativas em torno de figuras históricas como Chiquinha Gonzaga mostraram-se mediadas por jogos de poder e interesse, articuladas

estrategicamente de forma a legitimar determinados projetos, ideais e valores. Assim, busquei enfatizar nesse trabalho como a produção de conhecimento sobre a música brasileira é constituída discursivamente por visões de mundo e por lugares de fala.

Referências

- ANDRADE, Mário. “Chiquinha Gonzaga”. In: ANDRADE, Mário. *Música doce música*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2013 (e-book). Matéria Publicada originalmente no Jornal O Estado de São Paulo, 10 fevereiro 1940. [Primeira Edição do livro pela Editora L G Miranda, 1933. Segunda edição, revisada e ampliada, pela Editora Martins, 1963].
- ANZALDÚA, Gloria. La consciência de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13 (3): 320, set-dez, 2005, p. 704-719.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 [1969].
- GEERTZ, Clifford. O dilema do antropólogo entre ‘estar lá’ e ‘estar aqui’. *Cadernos de campo*. Tradução: Fraya Frehse, v. 7, n. 7, 1998, p. 205-235.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *MPB no feminino: notas sobre relações de gênero na música brasileira*. Curitiba: Appris, 2017.
- HOOKS, Bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16 (3): 424, set-dez, 2008, p. 857-864.
- LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização e tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2a Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIRA, Mariza. A fixação da característica da nossa música popular. In: SEMANA NACIONAL DE FOLCLORE, II, COMISSÃO NACIONAL D FOLCLORE DO IBECC, Rio de Janeiro, agosto de 1949.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga :grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. E Typ. Coelho, 1939.
- LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1939] ebook.
- LIRA, Mariza. A influência do étnico na nossa música. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, n.6, mar-abr., 1955, p. 30-32.
- LIRA, Mariza. Música das três raças. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro, n. 11. nov-dez., 1955, p. 6-7.

- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. *Revista Temas & Matizes – Unioeste – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação* – v. 5, n. 10, 2o Semestre de 2006, p. 29-36.
- NOGUEIRA, Isabel; FONSECA, Susan C. (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.
- POSADA, Leonor. Clangores” (prefácio). In: LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. E Typ. Coelho, 1939, p. 8-9.
- POSADA, Leonor. Palestra feita pela Poetisa Leonor Posada (posfácio). In: LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Pap. E Typ. Coelho, 1939, p. II-XIX.
- RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo?. In: RICHARD, N. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução: Romulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002. PP. 127-141.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

Notas

¹ O artigo é um recorte de minha Tese de Doutorado intitulada “Chiquinha Gonzaga em Discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira”, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

² Faço referência a expressão de Simone Beauvoir: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

³ LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

⁴ *Jornal do Brasil*, 18 nov. 1939, ed. 0273, p. 11. Seção: Teatros. Título: “Chiquinha Gonzaga – de Mariza Lira”. Autoria não identificada. Disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/97294.

⁵ Por “campo dos estudo musicais” me refiro às áreas temáticas vinculadas aos programas de graduação e pós-graduação em música, como: educação musical, musicologia, etnomusicologia, composição, sonologia, performance, teoria e análise musical, estudo de música popular.