

**CORPOS DISSIDENTES E OS SONS
DO SILÊNCIO: REFLEXÕES SOBRE
A MÚSICA DA BRANQUITUDE NA
BELLE ÉPOQUE DE FORTALEZA**

ANA LUIZA RIOS MARTINS* 
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ,
FORTALEZA, CEARÁ, BRASIL

EMÍLIO ALBUQUERQUE FERNANDES** 
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ,
FORTALEZA, CEARÁ, BRASIL

RESUMO

Temos como objetivo debater a opressão sistêmica aos corpos dissidentes propagada na música da branquitude na *Belle Époque* de Fortaleza. Compreendemos, antes de mais nada, a *Belle Époque* como um discurso que opera dentro da lógica da colonialidade, impondo um padrão de dominação desenvolvido pela modernidade. Esse padrão incide na realidade dos corpos colocados em dissidência em relação às estruturas de poder e à branquitude enquanto uma racialidade historicamente construída como uma ficção de superioridade que beneficia material e simbolicamente pessoas brancas. Os documentos analisados são músicas registradas em partituras e discos de 78 rpm, além de correspondências, livros de música e periódicos. Refletimos sobre essas questões com base na leitura de autores do Giro Decolonial, dos Estudos Pós-Coloniais e dos Feminismos Interseccionais.

Palavras-chave: branquitude; música; *Belle Époque*.

ABSTRACT

Our aim is to debate the systemic oppression of dissident bodies propagated in the music of whiteness in Fortaleza's *Belle Époque*. First and foremost, we understand the *Belle Époque* as a discourse that operates within the logic of coloniality, imposing a pattern of domination developed by modernity. This pattern affects the reality of bodies placed in dissent in relation to power structures and whiteness as a raciality historically constructed as a fiction of superiority that materially and symbolically benefits white people. The documents analyzed are songs recorded on sheet music and 78 rpm records, as well as correspondence, music books and periodicals. We reflect on these issues based on the reading of authors from the Decolonial Turn, Post-Colonial Studies and Intersectional Feminisms.

Keywords: whiteness; music; *Belle Époque*.

* Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: luiza.rios@uece.br.

** Mestre em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: emilio.fernandes@prof.ce.gov.br.

RESUMEN

Nuestro objetivo es debatir la opresión sistémica de los cuerpos disidentes propagada en la música de la blancura en la *Belle Époque* de Fortaleza. En primer lugar, entendemos la *Belle Époque* como un discurso que opera dentro de la lógica de la colonialidad, imponiendo un patrón de dominación desarrollado por la modernidad. Este patrón afecta a la realidad de los cuerpos situados en la disidencia en relación a las estructuras de poder y a la blancura como racialidad construida históricamente como una ficción de superioridad que beneficia material y simbólicamente a los blancos. Los documentos analizados son canciones grabadas en partituras y discos de 78 rpm, así como correspondencia, libros de música y publicaciones periódicas. Reflexionamos sobre estas cuestiones a partir de la lectura de autoras del Giro Decolonial, los Estudios Postcoloniales y los Feminismos Interseccionales.

Palabras clave: blancura; música; *Belle Époque*.

COLONIALIDADE E A MATERIALIDADE DOS CORPOS

De que maneira a música da branquitude na *Belle Époque* de Fortaleza contribuiu para a opressão sistêmica aos corpos dissidentes? É o que desejamos discutir neste artigo com base nas considerações de autores do Giro Decolonial, dos Estudos Pós-Coloniais e dos Feminismos Interseccionais¹. Embora pertencentes a uma longa e diversificada tradição crítica, esses autores se conectam pelo compromisso ético-político assumido e pelo instrumento teórico-metodológico de investigação e análise que nos permite identificar o lugar de enunciação dos corpos, elemento mais tangível no qual incidem as marcas da diferença colonial. Compreendemos a branquitude como um locus epistêmico dos interesses particulares do corpo branco, sobretudo o masculino, heterossexual e cis, que historicamente constitui a imagem ideal do burguês construída ainda na modernidade. Esse corpo, que se coloca em posição de neutralidade e universalidade, desfruta de privilégios materiais e simbólicos.

Jeffrey D. Needell², historiador estadunidense, definiu a *Belle Époque* no Brasil como um período, entre o final do século XIX e início do século XX, costumeiramente descrito pelo crescimento urbano, com a melhoria das infraestruturas, o estreitamento de laços comerciais e culturais com países europeus, principalmente com a França, impactando diretamente na moda, na arquitetura, nas artes e nos comportamentos. Em sua obra *Belle Époque Tropical*³, Jeffrey D. Needell analisa, sob os mais diversos aspectos, como se deu, nesse momento, o processo de

1 Estabelecemos um diálogo com Frantz Fanon e Aimé Césaire, autores da primeira geração dos estudos Pós-Coloniais, com Aníbal Quijano e Walter Dignolo, autores vinculados ao grupo Modernidade/Colonialidade, hoje chamado Giro Decolonial; e com os Feminismos Interseccionais, de Rita Segato, Maria Lugones, Lélia González. Todas as obras serão devidamente referenciadas neste artigo.

2 NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3 NEEDELL, 1993.

colonização cultural da elite carioca. O autor demonstra como as classes dominantes eminentemente urbanas reproduziram valores franceses e ingleses irrefletidamente.

O historiador cearense Sebastião Rogério Ponte, que escreveu a obra *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*⁴, considera, ao longo de sua obra, que na *Belle Époque* de Fortaleza um fenômeno de discursos e práticas emergiu e procurou, por meio de medidas remodeladoras, saneadoras e higienistas, ordenar o espaço urbano e disciplinar sua população. Valendo-se das ideias do filósofo francês Michel Foucault, Rogério Ponte⁵ busca compreender o desenvolvimento, a aplicação e o uso do poder com base no processo desencadeado pela emergência de novas forças e valores sociais e das injunções demandadas pelo capitalismo entre o fim do século XIX e início do século XX.

O funcionamento, a ação e os efeitos do poder são questões abordadas especialmente em um curso ministrado por Michel Foucault no *Collège de France*, entre os anos de 1975 e 1976, publicado posteriormente com o título *Em defesa da sociedade*⁶. Para Michel Foucault, o poder opera como uma maneira de influenciar, de violentar, de chegar e de tocar o corpo do outro, mas não do mesmo modo. É nesse ponto que a análise do fenômeno à luz do seu pensamento demonstra os seus limites, visto que ele também não estava propondo uma crítica ao colonialismo.

Na verdade, na obra *Em defesa da sociedade*, Foucault se opõe a certa racionalidade moderna, pauta importante no debate de intelectuais preocupados com os efeitos da colonialidade, a saber: Dipesh Chakrabarty,⁷ Gayatri Spivak⁸ e Franz Fanon⁹. Existe uma longa e diversificada tradição de intelectuais críticos às heranças e aos ditames do pensamento moderno europeu. Os martinicanos Aimé Césaire¹⁰ e Franz Fanon denunciaram, nos anos de 1950, o processo de desumanização causado pela colonização, sendo as obras deste último influentes nos campos dos estudos Pós-Coloniais e do Marxismo.

De acordo com Luciana Ballestrin¹¹, o termo pós-colonialismo pode ser compreendido por duas vias, sendo a primeira relacionada à conjuntura de descolonização de colônias africanas e asiáticas após a Segunda Guerra, e a segunda vinculada às teorias críticas de intelectuais

4 PONTE, S. R. *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

5 PONTE, 2014.

6 FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

7 ELÍBIO JR., A. M. *et al.* Provincializar a Europa: a proposta epistemológica de Dipesh Chakrabarty. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [s. l.], v. 7, n. 13, p. 61-79, jul. 2015.

8 SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2018.

9 FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

10 CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

11 BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

radicados em universidades inglesas e estadunidenses nos anos de 1980, entre os quais o jamaicano Stuart Hall¹² e o indiano Homi Bhabha¹³. Paralelamente, nos anos de 1970, surge o Grupo de Estudos Subalternos sul-asiáticos, com a liderança do indiano Ranajit Guha,¹⁴ que reforça o pós-colonialismo como um campo de dissidência epistêmica. Anos depois, o Grupo de Estudos Subalternos se tornou conhecido fora da Índia, especialmente pelos estudos de Dipesh Chakrabarty e Gayatri Spivak¹⁵.

Nos anos 1990, momento importante da luta do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), dos piqueteiros, dos movimentos indígenas na Bolívia, Argentina e México, um grupo de intelectuais reuniu-se para discutir os eixos que sustentam as relações de poder contemporâneas. Esse grupo foi nomeado em 2002, pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar, de Modernidade/Colonialidade¹⁶. O sociólogo peruano Aníbal Quijano¹⁷ propõe o conceito de colonialidade do poder para elucidar os desdobramentos sociopolíticos do processo de extinção do colonialismo na América, com a construção de nações independentes no século XIX, bem como na África e Ásia, por intermédio da descolonização em meados do século XX.

O conceito de colonialidade se diferencia do conceito de colonialismo, visto que este se refere a um processo de exploração historicamente situado, que nem sempre envolveu relações racistas de poder, enquanto aquele nomeia uma condição dos povos colonizados ou formados historicamente pelos processos de colonização que tenderiam a experimentar essa história não como um passado distante e, portanto, ultrapassado, mas sim como um presente em que a condição de diferença colonial se manifesta e se renova sob formas variadas, perpetuando-se como uma espécie de reencenação vivida de uma forma violenta e traumática, uma reencenação de lógicas, conflitos e desigualdades.

Quijano¹⁸ defende que um dos principais padrões de poder contemporâneos consiste na articulação entre a colonialidade do poder, ou seja, na ideia de raça como fundamento do padrão de classificação social básica e de dominação social; no capitalismo como padrão de exploração social; no Estado como forma central de controle da autoridade coletiva; no moderno Estado-

12 HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

13 BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

14 GUHA, R. *History at the limit of world-history*. New York: Columbia University Press, 2002.

15 CHAKRABARTY, 2007 *apud* ELÍBIO JR., 2015; SPIVAK, 2018.

16 MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 27-55.

17 QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. *Epistemologias do Sul*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2018. p. 73-116.

18 QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Revista Novos Rumos*, [s. l.], v. 17, n. 37, p. 4-28, 2002.

nação como sua variante hegemônica; e no eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento. Walter Mignolo¹⁹, semiólogo argentino e membro do grupo Modernidade/Colonialidade, cria o conceito de diferença colonial para ampliar a noção de colonialidade do poder proposta por Quijano. Mignolo não somente concebe o sistema-mundo moderno/colonial como uma estrutura sócio-histórica coincidente com a expansão do capitalismo, mas também aborda a diferença colonial como *loci* de enunciação, tornando visíveis as fraturas epistemológicas.

Em tese, as argumentações decoloniais dos autores latino-americanos apontam a modernidade como uma narrativa complexa que toma a Europa como seu ponto geográfico-cultural de origem, celebrando suas façanhas civilizatórias e reservando o seu lado mais obscuro à exploração e à dominação de povos não brancos. As contribuições do psiquiatra martinicano Frantz Fanon²⁰ são fundamentais para a formulação da ideia de colonialidade do poder criada por Quijano²¹, visto que, para Fanon, a ideia de raça consiste em uma das formas de legitimação das relações de poder e o racismo, em um elemento que tem consequência direta na destruição dos valores culturais do grupo colonizado.

INTERPELAÇÕES DECOLONIAIS À IDEIA DE CULTURA POPULAR NA MÚSICA DA BRANQUITUDE

Na tentativa de compressão do racismo brasileiro, Roberto Guerreiro Ramos²² e Abdias do Nascimento²³ tornaram a branquitude uma categoria analítica, mas foi Maria Aparecida Silva Bento²⁴ quem se dedicou com mais profundidade sobre o tema. A autora defende que a branquitude brasileira foi afetada pelo programa de branqueamento racial promovido no país no século XIX. Esse programa, que teve origem no pensamento científico, incentivava a miscigenação entre diferentes grupos étnicos como forma de dissolver o elemento negro da sociedade brasileira física e culturalmente. Algumas das medidas adotadas incluíam a imigração europeia para ocupação de postos de trabalho e a recusa em reconhecer os direitos dos afrodescendentes e indígenas.

No campo da música, consideramos que as opressões aos corpos dissidentes se propagaram nesse momento majoritariamente de duas maneiras: mediante perseguições, preconceitos e

19 MIGNOLO, W. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. *Revista Lusófona de Educação*, Lisboa, v. 48, n. 48, p. 187-224, 2020.

20 FANON, 2008.

21 QUIJANO, 2018.

22 RAMOS, G. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

23 NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

24 BENTO, M. A. S. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. In: BENTO, M. A. S.; CARONE, I. (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 174-162.

tentativas de cerceamento das manifestações artísticas afrodiáspóricas, com base em medidas repressivas das autoridades eclesiásticas, policiais e jurídicas; e pela folclorização, sendo esta uma prática que se configura como uma forma de silenciamento pela branquitude mais sofisticada, que passa pelo processo de julgamento e tentativa de tutela do outro, para assim destituí-lo de um locus próprio de enunciação e de autoridade epistêmica para a elaboração de suas próprias experiências históricas.

A branquitude de Fortaleza, acompanhando um movimento que ocorria nas principais capitais brasileiras, elevou na chamada *Belle Époque* os sujeitos-outros à condição de entidade por meio da disseminação da ideia de cultura popular e construiu todo um sistema de pensamento sobre eles em sua música. Via de regra, a música da branquitude, nesse momento, estimulada pela literatura, foi marcada predominantemente pelo interesse em temas relacionados aos povos indígenas, às paisagens da nossa terra, ao cotidiano no campo, à idealização feminina e ao nacionalismo. Nos elementos musicais foram incorporadas pela branquitude estruturas rítmicas afrodiáspóricas, resultando numa ampliação da própria noção do conceito de ritmo, herança das epistemologias culturais africanas que foi por muito tempo negada.

Com base na ideia de *Volksgeist*, do filósofo Johann Gottfried Herder²⁵, e com o apoio de D. Pedro II aos intelectuais e artistas, o romantismo brasileiro transformou-se em um projeto oficial, expressando sua ligação com a política. Para o filósofo alemão, cada povo teria a sua própria identidade, desenvolvendo maneiras particulares e diversas de comunicar suas vivências e projeções. As canções seriam testemunhos mais reveladores de seus sentimentos, instintos e opiniões. Essas caracterizações do povo se aproximam do que, posteriormente e em outros idiomas, foi definido como folclore. Juvenal Galeno, escritor cearense oriundo de uma proeminente família produtora de café da serra da Aratanha, localizada em Pacatuba, alcançou grande reputação com o seu trabalho sobre cultura popular. O seguinte trecho de sua obra *Lendas e canções populares* tornou-se uma constante no discurso folclorista subsequente:

Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o Império – pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria encarada por diversos lados – em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de suas linguagens, imagens e algumas vezes de seus próprios versos²⁶.

25 HERDER, J. G. *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959.

26 GALENO, J. *Lendas e canções populares*. 5. ed. Fortaleza: Secult, 2010. p. 61.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro organizou, entre os anos de 1859 e 1861, expedições científicas dirigidas por Freire Alemão em todo o território do Ceará e arredores²⁷. Essa comissão visitou também outros estados do Norte²⁸ num momento em que se acreditava que a grande riqueza cultural da nação se encontrava nessa região. Por outro lado, o Estado monárquico se construía como projeto civilizatório que dominava e incorporava o meio e a natureza, simbolizando a identificação entre Estado-civilização e espaço físico-natural. Nesse momento, Juvenal Galeno teve contato com o poeta maranhense Gonçalves Dias, que o recomendou que deixasse de lado a poesia acadêmica e se especializasse na análise do povo²⁹.

Apesar de residir longe do cenário editorial da capital do Império e não possuir formação acadêmica, Juvenal Galeno era parente de Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláquia, além de ter estado no Rio de Janeiro em 1855, onde conheceu Machado de Assis, circunstâncias que lhe abriram portas para a publicação de suas obras. Juvenal Galeno se destacou por uma abordagem aparentemente desvinculada dos preceitos naturalistas que permeavam os estudos de cultura popular nos anos de 1870.³⁰ Enquanto Sílvio Romero defendia coletar poesias oralmente e publicá-las sem alterações, o autor de *Lendas e canções populares* decidiu refiná-las e se posicionar como um representante de quem as elaborou³¹.

Na luta pela definição do que seria uma identidade autêntica, forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima, artistas brancos como Alberto Nepomuceno e Branca Rangel³² incorporaram em suas canções os poemas de Juvenal Galeno. Alberto Nepomuceno, compositor, multi-instrumentista e regente, que se filiou em 1884 ao grupo abolicionista *Centro 25 de Março* e defendeu a instauração do canto em língua nacional nos salões de concerto, em entrevista à revista carioca *A Época Teatral*, lamentava o fato de os elementos característicos da nossa cultura não estarem incorporados ao patrimônio artístico de outros compositores brasileiros.

[...] não ter ainda aparecido um gênio musical imbuído de sentimentos regionalistas que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por

27 CAVALCANTE, F. H. B. “*O Brasil é o Ceará*”: as Notas de Viagem de Freire Alemão e Capanema e Suas Impressões sobre o Ceará. 2013. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

28 O Nordeste como espaço territorial tem data de nascimento. Foi durante o Estado Novo que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) criou a primeira Divisão Regional do Brasil, dividindo o território nacional em cinco regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste.

29 MARTINS, A. L. R. *Entre o piano e o violão: a modinha e os dilemas da cultura popular (1888-1920)*. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

30 MARTINS, 2017.

31 FERNANDES, E. A. *História, música e decolonialidade: possibilidades no ensino de História do Ceará*. 2023. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

32 Branca Quixadá Rangel nasceu em Ipu/CE, em 1892, foi diretora, professora e uma das fundadoras, em 1919, do Conservatório de música Alberto Nepomuceno. Ver mais em: Martins, 2012, p. 53 e 108.

excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão³³.

Na canção “Medroso de Amor”, Alberto Nepomuceno mistura um ritmo sincopado, herança da música afrodiaspórica e presente em gêneros como o maxixe, o tango brasileiro e o choro, com elementos musicais europeus, tais como estrutura estrófica, canção de câmara escrita para voz impostada (geralmente para soprano ou *mezzo* soprano) e acompanhamento de piano, formação instrumental originária do *lied* alemão, visto que o compositor era vinculado ao nacionalismo de estética romântica. A síncopa na música brasileira sofreu influência de vários países da África Ocidental, como Angola, Congo e Nigéria. Na música, a síncopa se caracteriza pelo elemento rítmico que consiste no deslocamento da acentuação da parte fraca do tempo para a parte forte do tempo, resultando em uma sensação de antecipação ou ênfase inesperada. Todas as frases da segunda parte de “Medroso de Amor” começam com síncopas, o que imprime, em combinação com a letra, uma sensação de inquietude.

Medroso de Amor
 Moreninha, não sorrias.
 Com meiguice, com ternura
 Não sorrias com meiguice
 Este riso de candura
 Não desfolhes, não sorrias
 Que eu tenho medo de amores
 Que só trazem desventuras.
 Moreninha! Não me fites
 Como agora, apaixonada
 Não me fites como agora, moreninha
 Este olhar toda enlevada
 Não desprendas, não me fites
 Pois assim derramas fogo
 Em minha alma regelada.
 Moreninha! Moreninha, vai-te embora
 Com teus encantos maltratas
 Moreninha, vai-te embora
 Eu fui mártir das ingratas
 Quando amei. Oh, vai-te embora!
 Hoje fujo das mulheres
 Pois fui mártir das ingratas³⁴.

Nos ensaios de Mário de Andrade, essa estrutura rítmica, ou seja, a síncopa, aparece como base da música brasileira. Em um de seus artigos publicado na *Revista Brasileira de Música*, o escritor aponta que o lundu seria: “a primeira forma musical afro-negra que se dissemina por todas as classes brasileiras e se torna música nacional”. Ele continua o argumento destacando a importância da síncopa: “primeira forma musical que adquire foros de nacionalidade. Não é

33 A ÓPERA nacional. *A Época Teatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917.

34 NEPOMUCENO, A. *Medroso de amor*: op. 17º, n.1. Voz e Piano. Paris: Manuscrito, 1894. 1 partitura. In: CORRÊA, S. A. *Alberto Nepomuceno*. Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

mais de classe. Não é mais de raça. Não é branco, mas já não é negro mais. É nacional”³⁵. Tal defesa sugere que o lundu foi assimilado na música brasileira em virtude da sua apropriação pela branquitude e diluição das tradições culturais afrodiáspóricas, com o propósito de criar uma imagem moderna para o país alinhada a um discurso de integração.

Na segunda parte da canção, podemos perceber uma alternância de tonalidades, entre o tom original (ré menor) e sua relativa (fá maior), imprimindo um caráter agridoce à música justamente por conta dessa intercalação de tons, pois, geralmente, mas nem sempre, tonalidades menores imprimem atmosferas mais sombrias, melancólicas e/ou nostálgicas, entre outras; enquanto tonalidades maiores geralmente são mais associadas à luminosidade, são mais alegres etc. Ao oscilar entre tons maiores e menores, combinados aos outros elementos musicais e à própria letra, temos essa sensação meio amarga e, ao mesmo tempo, de indecisão e de queixume.

“Medroso de Amor” nos ajuda a refletir sobre as violências de gênero e raça perpetradas interseccionalmente pela branquitude. Encontramos na letra da canção estereótipos de mulheres não brancas no uso de expressões depreciativas como *moreninha*, além do foco nos atributos físicos e um suposto comportamento lascivo. Frequentemente essas mulheres eram vistas como propriedade, subjugadas aos desejos e às necessidades dos homens brancos. A estrofe “Moreninha, vai-te embora. Eu fui mártir das ingratas quando amei. Oh, vai-te embora! Hoje fujo das mulheres, pois fui mártir das ingratas” apresenta um narrador que lamenta ter sofrido por mulheres ingratas sem ter recebido reconhecimento em troca do seu amor.

Essas formas de nomear grupos tão diversificados são pejorativas e reducionistas. Para Lélia Gonzalez³⁶, esse discurso hegemônico que tenta definir e classificar mulheres não brancas opera diretamente na materialidade dos seus corpos. Mulheres negras são tratadas como objetos sexuais numa sociedade racista e machista como a brasileira. Desde o período colonial, as mulheres negras eram estupradas e violentadas sistematicamente, deflagrando uma relação direta entre colonização e cultura do estupro. Gilberto Freyre reforça esses estereótipos quando recorre às modinhas coloniais para explicar que essas canções estavam impregnadas do erotismo das casas-grandes e das senzalas, da “promiscuidade dos senhores de engenho pelas mulatinhas de cangote cheiroso”.

Meu branquinho feiticeiro,
Doce ioiô meu irmão,
Adoro teu cativo,
Branquinho do coração,

35 ANDRADE, M. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 10, 1944, p. 39.

36 GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

Pois tu chamas de irmãzinha
 A tua pobre negrinha
 Que estremece de prazer,
 E vais pescar à tardinha
 Mandi, piau e corvina
 Para a negrinha comer³⁷.

É sintomático que a obra *Casa Grande & Senzala* seja considerada um cânone da historiografia brasileira enquanto obras de autores como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Guerreiro Ramos e Maria Beatriz Nascimento tenham ficado por décadas ignoradas. Para a escritora Grada Kilomba³⁸, a academia não é um espaço neutro. É um espaço branco em que o privilégio de falar tem sido proibido às pessoas negras e não brancas. Historicamente, esse espaço vem construindo teorias que levam negros, indígenas e quilombolas à subordinação absoluta ao branco. Na academia, os não brancos são descritos, explicados, categorizados, relatados, expostos e desumanizados.

Na concepção do Quijano³⁹, tudo começa pelos corpos. O nível que se torna decisivo na luta contra a colonialidade do poder é justamente a materialidade dos corpos dos sujeitos, a corporeidade. A socióloga argentina María Lugones⁴⁰ amplia a noção de colonialidade do poder pela elaboração do conceito de colonialidade de gênero, alertando que os corpos são atravessados interseccionalmente por diferentes formas de opressões, como o gênero. E, ainda, Maria Lugones considera que Quijano não teria analisado devidamente essas correlações. O sistema de gênero surge, para Lugones, quando o discurso moderno colonizador estabelece a dicotomia fundadora colonial: a classificação entre o humano e o não humano. Como humano, o colonizador; como não humano, os nativos indígenas e, um pouco mais tarde, os africanos escravizados, todos vistos como animais e primitivos.

É esse o passo à frente que deu nome ao feminismo decolonial: o gênero como elemento estruturante da colonialidade, como categoria criada pelo vocabulário colonial, e que não faz propriamente parte das dinâmicas pré-coloniais. O feminismo decolonial denuncia a imbricação estrutural das noções de heteronormatividade, classificação racial e sistema capitalista. Segundo Lugones⁴¹, marcos analíticos como os trabalhos sobre gênero, raça e colonização, que constituem os feminismos de mulheres de cor dos Estados Unidos e os feminismos das mulheres do Terceiro

37 FREYRE, G. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Editora Global, 2006. p. 424.

38 KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

39 QUIJANO, 2018.

40 LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

41 LUGONES, 2020.

Mundo, enfatizam o conceito de interseccionalidade e demonstram a exclusão histórica e teórico-prática de mulheres não brancas nas lutas libertárias travadas em nome da mulher.

Carla Akotirene⁴² ressalta que o conceito de interseccionalidade foi criado pela jurista Kimberle Crenshaw em 1989. A jurista analisa as consequências materiais e simbólicas que atingem os grupos que estão na encruzilhada de diferentes marcadores e o modo como ações e políticas específicas operam conjuntamente na criação de vulnerabilidades. O feminismo negro assumiu a interseccionalidade como uma referência essencial devido às múltiplas categorias de opressão vivenciadas por mulheres negras, como demonstra o manifesto publicado pelo Coletivo Combahee River, no ano de 1977. O Coletivo Combahee River defendeu a ideia de que a libertação das mulheres negras implicaria a liberdade de todas as pessoas, uma vez que exigiria o fim do racismo, do sexismo e da opressão de classe.

Angela Davis⁴³, Patrícia Hill Collins⁴⁴ e Lélia Gonzalez⁴⁵ são algumas das autoras que usaram a interseccionalidade na tentativa de compreensão das múltiplas categorias de opressão vivenciadas. Outros conceitos passaram a se articular em torno da colonialidade do poder de Aníbal Quijano, o de colonialidade do saber, do sociólogo venezuelano Edgardo Lander⁴⁶, e o de colonialidade do ser, proposto por Nelson Maldonado-Torres⁴⁷. A colonialidade do saber estaria representada pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno, e sua articulação, às formas de dominação colonial. Nesse sentido, o eurocentrismo funciona como um lócus epistêmico de onde se constrói um modelo de conhecimento que, por um lado, universaliza a experiência local europeia como modelo normativo a seguir e, por outro, designa seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos. A colonialidade do ser compreende a modernidade como uma conquista permanente em que o constructo raça vem justificar a desqualificação epistêmica do outro. Tal desqualificação representa uma tentativa de negação ontológica.

Alberto Nepomuceno ainda registrou em partituras e manuscritos mais seis canções sobre versos de Juvenal Galeno, entre elas “Tu és o sol” (1894), “Porangaba” (1896), “Cativeiro” (1896), “Cantiga Triste” (1899) e “A Jangada” (1920). Ademais, o compositor indica em correspondência destinada a Guilherme Studart, intelectual atuante na causa abolicionista, o seu interesse em educar artisticamente o povo cearense dentro de uma lógica eurocêntrica. Nesse projeto, os povos que

42 AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Editora Jandaira, 2019.

43 DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

44 COLLINS, P.; BILGE, S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

45 GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLANDA, H. B. *Pensamento feminista brasileiro: interseccionalidades pioneiras do feminismo negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

46 LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

47 MALDONADO-TORRES, N. *Sobre a colonialidade do ser*. Rio de Janeiro: Editora Via Verita, 2022.

eles chamavam de étnicos eram colocados na condição de peças de museus extraídas da própria natureza do país, fontes adormecidas e inertes à espera do toque mágico e revelador da genialidade de um compositor. Guilherme Studart encomendou, em 1903, o Hino do Ceará, sobre versos de Tomás Lopes, para comemorar os 300 anos da chegada dos primeiros portugueses à região.

[...] em primeiro lugar é minha opinião que a aceitação por um povo de um canto comemorativo de fatos históricos ou que symbolise aspirações de raças e regimes, depende de um dado momento histórico. Tive de desprezar o ritmo, e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em três melodias de origem cearense, e que consiste no abaixamento do 7º grau da escala sempre que o motivo melódico tende a repousar no 4º, 6º ou 2º grau⁴⁸.

As características empregadas por Alberto Nepomuceno no *Hino do Ceará* são as mesmas de “Porangaba”. O poema “Porangaba”, publicado em 1861 e baseado na mesma lenda que deu origem à *Iracema*, de José de Alencar, inspirou Alberto Nepomuceno a escrever uma ópera em 1987. Planejada para ter três atos, o *Prelúdio* destaca a relação entre o meio e a raça, o encontro da natureza (nativo) e da civilização (estrangeiro), sucedido por dois atos que apresentam a assimilação do conquistado pelo conquistador. O último ato desenvolve-se com o que Alberto Nepomuceno chama de alienação das raças, ou seja, o surgimento do elemento mestiço. Na parte sonora de “*Porangaba*”, Alberto Nepomuceno associa elementos musicais de grupos com heranças culturais distintas, o que ele chama de cantos retirados do folclore, com o intuito de demonstrar a tese da mestiçagem.

Para o primeiro tema, do branco, o compositor optou pela mistura do que ele chama de canto popular, saudoso e intrépido do jangadeiro; o canto do vaqueiro (aboiado); e a toada do samba, das reminiscências lusitanas. Para o segundo tema, o vermelho, seleciona o que ele designa como canto indígena, o uso do ritmo religioso, dado pela marcação do tambor. Os rituais indígenas frequentemente incluem danças, cantos e batidas ritmadas no tambor, executadas pelos líderes espirituais ou xamãs. Essas batidas, que são tocadas de diferentes maneiras conforme a tradição do grupo étnico, têm a função de criar uma atmosfera propícia para as comunicações espirituais e para a entrada em transe dos participantes.

Finalmente, no terceiro, o tema do mestiço, assim como o tema do branco, apresenta uma fusão de elementos musicais de grupos com heranças culturais diferentes, o que Alberto Nepomuceno nomeia de “síntese do folclore, uma melopeia nacionalista”: a toada do vaqueiro, o ritmo da melancolia sertaneja e a incorporação da gaita. O segundo tema aparece isolado de outras tradições musicais, mesma estrutura de “Dança dos Negros”, de 1887, composta às

48 O HYMNOS do Tricentenário. *A República*, Fortaleza, 29 de julho de 1903.

vésperas do abolicionismo, posteriormente chamada de “Batuque”, passando a compor a *Série Brasileira*. As referências ao meio e à raça no plano de “Porangaba”, que aparecem na concepção naturalista de nação, típica do romantismo germânico, demonstram os pontos de contato entre o pensamento do compositor e o de Sílvio Romero.

A conjuntura em que Alberto Nepomuceno estava inserido era a da “Geração de 1870”, responsável, segundo a historiadora Lilia Schwarcz⁴⁹, pela construção do conceito de raça no Brasil. A “Geração de 1870” era formada por intelectuais com distintas formações acadêmicas, incluindo a faculdade de Direito, que desempenharam um papel de destaque no processo de construção da identidade nacional. Para esses estudantes, raça era um conceito fundamental, mas existiam diferenças essenciais entre elas, que seriam superadas apenas com o progresso, ou seja, pela inclusão da experiência local europeia como modelo normativo. Essas ideias entraram no Brasil no momento posterior à Guerra do Paraguai e ganharam força nos anos de 1880, quando a questão da abolição estava virando um tema que transcendia as nossas fronteiras.

Não é à toa que, estimulado pelo relacionamento com Tobias Barreto e outros intelectuais da faculdade de Direito de Recife, Alberto Nepomuceno assume engajamento na causa abolicionista, posicionamento que passa a repercutir em suas atividades musicais⁵⁰. O historiador José Hilário Ferreira Sobrinho⁵¹ argumenta que, durante décadas, a historiografia privilegiou o protagonismo dos abolicionistas brancos em detrimento das lutas dos negros contra o comércio de seres humanos. Na prática, a “Geração de 1870” construiu os alicerces, agora em bases republicanas, para a subcidadania dos negros, racismo institucional e práticas constantes de violências epistêmicas.

Na canção a seguir, composta por Branca Rangel, com letra de Juvenal Galeno, observamos como mulheres brancas que não se encontravam em vulnerabilidade financeira e nos padrões cis-heteronormativos, ainda que sofressem estruturalmente com o patriarcado, costumavam estereotipar e silenciar mulheres negras e indígenas.

A Cabôcla

I

Cabôcla faceira,
Requebros, encantos
Doou-te a natura!
Que porte garboso...
Tu és feiticeira!
Teu seio donoso,

49 SCHWARCZ, L. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

50 MARTINS, 2017.

51 FERREIRA SOBRINHO, J. H. “*Catirina, minha nêga, tão querendo te vendê...*”: escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

Me enleva... me perde,
Cabocla faceira!

II

Teus olhos, teus cílios
Têm côres da noite,
Teu colo é veludo
Teu braço roliço...
Tu és feiticeira!
Me mata o feitiço,
Que bebo em teus olhos,
Cabôcla faceira!

III

É um jambo teu rosto
Auroras, as faces...
Teus lábios são bagos
De fresca romã...
Tu és feiticeira!
Tu és tão louçã...
Me encantas... me perdes,
Cabôcla faceira!
Teus longos cabelos
São negros, lustrosos;
Os pés, pequeninos
As mãos, delicadas...
Tu és feiticeira!
Que gestos de fadas...
Me encantas... me perdes,
Cabôcla faceira!⁵²

A sobralense Branca Quixadá Rangel trabalhava como professora de piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, instituição que ajudou a reinaugar, em 1938, com Esther Salgado Studart da Fonseca e Nadir Morais Parente. As diretoras do conservatório eram professoras e pianistas oriundas de famílias cearenses poderosas, que aperfeiçoaram os seus estudos fora do país. A instituição adotou o modelo de conservatório francês, excluindo a prática de qualquer tipo de música *não acadêmica*, sinônimo, aqui, de música não europeia. A compositora registrou em manuscritos quatro canções sobre versos de Juvenal Galeno, entre elas “A Cabôcla” (s/d), “Minha Terra” (s/d), “Viola” (s/d) e “Mistérios do Mar” (s/d)⁵³.

Cabocla era um termo pejorativo usado desde o período colonial para designar descendentes de indígenas e europeus. Há um mito que foi posteriormente descrito na historiografia de Gilberto Freyre para justificar o estupro de mulheres indígenas pelos colonizadores. Os portugueses não seriam preconceituosos e teriam uma predisposição ao “relacionamento” com mulheres de

52 RANGEL, B. *Cabôcla*, Piano, Fortaleza: Melografia Gilberto Petronillo, 1955. 1 partitura.

53 As canções foram compostas entre o fim do século XIX e início do século XX. Cf. MARTINS, A. L. R. As ressignificações da cultura popular na obra da compositora Branca Rangel. *Revista de História Bilros*, Fortaleza, v. 1, p. 44-56, 2014. p. 1.

outras etnias. Nesse sentido, a predileção por mulheres indígenas estaria ancorada à figura da “moura encantada”, de pele morena, com cabelos longos e lisos, que gostava de tomar banho nos rios. Descritas como poligâmicas, com um desejo sexual excessivo e sem freios morais, as indígenas e suas descendentes teriam supostamente uma maior inclinação pelos europeus, “sendo as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas que desses supunham deuses”⁵⁴.

Raimundo Ramos, mais conhecido pelo apelido capacitista Ramos Cotoco, ganhou visibilidade por ter sido um dos responsáveis pelo rompimento dos padrões da modinha romântica no Ceará. Considerado uma espécie de cronista da música por sua maneira sarcástica e irreverente de lidar com os conflitos sociais causados pelas transformações urbanísticas, Raimundo Ramos teve seis de suas canções gravadas em disco na *Odeon Record*⁵⁵ pelo cantor Mário Pinheiro, entre elas “A Cozinheira”, um maxixe para piano e ganzá. O maxixe é um tipo de dança com incorporação de ritmos afrodiáspóricos (lundu), misturados com ritmos caribenhos (habanera) ou europeus (polca), que foi disseminado pelos cariocas para o restante do país entre o fim do século XIX e início do século XX.

A Cozinheira

Consente atizar teu fogo,
Quero fazer labareda:
Não consentes?...Até logo...

Arreda, morena, arreda.
Arreda! Passar desejo
Em busca de outro fogão,
Visto que não agüentas
O calor deste tição.

Se tens fogão estragado
Não fui eu que o estragou;
Queixa-te do desleixado
Que teu fogo abandonou.

Gosto de fogão de barro!
Prefiro-o à fogão de ferro...
E quando co'algum me esbarro
Faço o fogo e... dou um berro!

Aprende, que o fogo medra
Como se fosse um vulcão:
Aplica carvão de pedra
Que é melhor do que tição⁵⁶.

54 FREYRE, 2006, p. 161.

55 Tinha como sede comercial a Casa Edison, do proprietário e introdutor desta indústria no Brasil, Fred Figner; a Favorite Record, da Casa Faulhaber; a Colúmbia e a Casa Phoenix.

56 RAMOS, R. *A cozinheira*. Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108134, 1907-1912. 78rpm.

Mário Pinheiro acrescentou o ganzá ao piano, um instrumento de percussão geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou pequenas contas, funcionando como uma espécie de chocalho. A Missão de Pesquisas Folclóricas, dirigida por Mário de Andrade durante a década de 1930, catalogou o ganzá nas emboladas de coco do Rio Grande do Norte. Moradores da comunidade indígena Catu dos Eleotérios, localizada entre os municípios de Canguaretama⁵⁷ e Goianinha, no estado do Rio Grande do Norte, afirmam que o ganzá é uma variação do maracá, instrumento afro-indígena proibido na primeira metade do século XX pela ligação com os antigos cultos religiosos dos quais o catimbó-jurema é uma ramificação.

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram dois grandes divulgadores do maxixe, cujas obras ganharam capilaridade em diversos setores sociais, alcançando, depois de certa resistência, as camadas economicamente mais privilegiadas. Embora essas apropriações contribuíssem posteriormente para encabeçar um projeto de identidade nacional da branquitude, o corpo negro carrega ancestralidade e transmite saberes responsáveis pela reinvenção da forma como interagimos socialmente e celebramos por meio da música. Ernesto Nazareth também era um entusiasta das composições de Raimundo Ramos, gravando um tango brasileiro chamado “Perigoso”.

Na música “A Cozinheira”, de autoria de Raimundo Ramos, gravada pelo cantor Mário Pinheiro, compreendemos como a classe, somada ao gênero e a raça, é uma categoria importante no debate sobre as violências sistêmicas perpetradas pela branquitude aos corpos dissidentes. O contexto social do período que Raimundo Ramos escreveu “A Cozinheira” era de crise gerada pelo pós-abolição, que levou mulheres não brancas a ocuparem os espaços periféricos das cidades, a constituírem uma massa de desempregadas, exército de mão de obra barata, vivendo precariamente de artesanato caseiro, da comercialização de gêneros de consumo e do serviço doméstico.

Observamos na letra de “A Cozinheira” que a herança escravagista e patriarcalista se perpetua na tentativa de tratar os corpos dessas mulheres que trabalhavam com serviços domésticos como mero instrumento de prazer sexual. Nessa transição do regime de escravidão ao trabalho remunerado não houve nenhuma política no sentido de romper com a ideia de inferioridade do trabalho doméstico nem o reconhecimento dos direitos sociais daqueles que o exerciam (em sua maioria mulheres negras). Nesse sentido, o patriarcalismo e o sexismo brasileiro contribuíram para a manutenção das desigualdades sociais no sistema capitalista.

57 O município de Canguaretama nasceu de um povoado chamado Saco do Uruá, composto por indígenas fugidos de aldeamentos e quilombolas. Cf. GOMES, A. L. Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: “Na pancada do Ganzá” e os Fundos Villa-Lobos. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 39, n. 66, p. 164-186, 2014.

Vale ressaltar que a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada em 1943, ignorou a categoria sob a alegação de que as trabalhadoras domésticas desempenhavam atividades de caráter não econômico. A historiadora Maria da Glória de Oliveira defende a efetividade da categoria de gênero como aparato conceitual crítico dos fundamentos epistêmicos da disciplina e da escrita da história, tais como a suposta irrelevância de marcadores de sexo, de raça e de classe social do sujeito da operação historiográfica, implícito nos critérios supostamente neutros, objetivos e universais de racionalidade.

Nunca será excessivo assinalar que a pesquisa histórica, como as demais pesquisas nas ciências humanas, é um espaço constituído por hierarquias de poder, de prestígio e de influência que conformam disputas nem sempre explícitas entre modelos teóricos e agendas de investigação que, de modo predominante, são oriundos dos centros metropolitanos do chamado Norte global e difundidos por autores europeus e estadunidenses, o que, nos espaços periféricos, configura a chamada “dependência acadêmica”⁵⁸.

Para Lélia Gonzalez⁵⁹, quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico. O maestro Zacarias Gondim, que orquestrou parte do *Hino do Ceará*, escreveu *Traços Ligeiros sobre a evolução da música no Brasil especialmente no Ceará*, um ensaio sobre música publicado no ano de 1903. De acordo com Zacarias Gondim, que trabalhou no Asilo dos Alienados da Parangaba, instituição voltada ao recolhimento de pessoas com problemas psiquiátricos, nacionalismo era sinônimo de assimilação pelo branco das demais raças e suas respectivas culturas. Os trechos do ensaio sugerem que Zacarias Gondim estava alinhado a ideias de autores como Nina Rodrigues:

Elementos tão heterogêneos, em convivência com os indígenas, povo selvagem, sem crenças nem lei, de vida nomada, só poderiam produzir a perversão dos costumes, em alto grau, como sucedeu. E como se isto não bastasse ainda, veio por sua vez, reforçar este exercito *sui generis* a introdução da colônia africana, povo boçal, para completar a obra da destruição dessa nova Babel, fazendo assim paralisar, por muito tempo o progresso de um país de tanto futuro. Assim como existem diferentes raças, com indoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua musica etc. etc., tem uma feição especial, de accordo com os seus caracteres⁶⁰.

O nacionalismo de um povo nasce com elle, manifesta-se espontaneamente, tomando uma feição característica, original que o distingue de outro qualquer,

embora haja entre elles algum ponto de contacto. Esta afinidade, porem, não poderá ser confundida senão após um longo espaço de tempo de convivência mutua, um cruzamento de raça, donde possa resultar o apparecimento de um povo novo, por assim dizer, que se identifique de tal forma a estabelecer novos hábitos, novos costumes, formando, enfim, uma nova personalidade, que embora participando de raças diferentes, apresente uma entidade especial⁶¹.

58 OLIVEIRA, M. G. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 11, n. 28, 2018. p. 130.

59 GONZÁLEZ, 2020.

60 GONDIM, Z. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: COMMEMORANDO o tricentenário da vinda dos primeiros portugueses ao Ceará: 1603-1903. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903. p. 8.

61 GONDIM, 1903, p. 14.

[...] Cumpre, portanto, que o governo facilite os meios, elevando a arte de nosso paiz, subvencionando os estabelecimentos particulares, que se possam crear, theatros e outros tantos núcleos de instrução superior da musica. Não se pode ser um bom musico sem a freqüência de boas escolas, sem a audição de boas musicas, que é o que desenvolve o gosto e encaminha-o para os grandes comettimentos. O Brasil precisa progredir porque tem sede de glória e esta só lhe pode advir pelas letras, pela sciencia e pelas artes!⁶²

O ensaio *Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará*, de Zacarias Gondim, foi publicado no início do século XX, período em que o debate em torno da relevância da construção de um sentimento de nacionalidade com base na cultura brasileira estava em ascensão. Esse debate, que se embasava na influência exercida pelas teorias e doutrinas raciais europeias, expressava-se em sua obra por meio da música numa preocupação sistemática com a origem multirracial do povo brasileiro, percebida como fonte de contradições sociais e obstáculo à formação da nossa identidade. Zacarias Gondim⁶³ estava alinhado a ideias de autores como Nina Rodrigues. De acordo com Lilian Schwarcz, a “Escola Tropicalista”, capitaneada por Nina Rodrigues e por outros bacharéis da Faculdade de Medicina da Bahia, dedicava-se à pesquisa das doenças tropicais que acometiam as populações pobres do país, sobretudo os negros escravizados.

Eles concluíram que a herança racial não era apenas chave para a predisposição a certas doenças, mas que os africanos e os povos miscigenados eram também mais predispostos à criminalidade. Desse modo, eram adeptos do darwinismo social, do suposto que existiria entre as raças uma diferença imensa, essencial, ontológica, e que, por isso, a mestiçagem existente no Brasil geraria um país fracassado. A raça, ou melhor, a mistura delas explicaria não apenas a criminalidade, mas a loucura e a degeneração. Para o maestro Zacarias Gondim, se, por um lado, o país prosperava materialmente, por outro, permanecia paralisado pela falta de investimento de iniciativas públicas e privadas nas artes, sobretudo na área da música, cuja consequência das remunerações pouco atrativas era um percentual elevado de “negros e mulatos” integrando o quadro de profissionais nas instituições⁶⁴.

A sua busca por uma música brasileira autêntica ganha contornos ainda mais racistas e classistas à medida que desqualifica a participação do que ele chama de “negros boçais” e “índios indolentes” nesse processo. Dessa mistura grosseira surgiria uma música vulgar, popularesca, contrária à popular, o que sugere perseguição com aqueles que não se submetiam à condição de acessório. Isto posto, o conceito de raça deve ser compreendido como um dos alicerces da

62 GONDIM, 1903, p. 19.

63 SCHWARCZ, 1993.

64 GONDIM, 1903.

construção de um nacionalismo que leva aqueles socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como os que se encontram em posições dominantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na documentação analisada, podemos afirmar o caráter antropofágico da branquitude e a sua relação com os sujeitos-outros fortemente marcada pela negação, ocultação e destruição da alteridade. Os autores do Giro Decolonial, dos Estudos Pós-Coloniais e dos Feminismos Interseccionais nos ajudam a desconstruir as narrativas hegemônicas e a debater a opressão sistêmica aos corpos dissidentes, propagada por meio da colonialidade (do poder, de gênero, do saber e do ser). De modo geral, a branquitude endossou, na chamada *Belle Époque*, um projeto de modernidade caracterizado pelo falso discurso de integração, que se apresentou nas práticas predatórias do incipiente mercado capitalista de bens culturais, que se valia, sobretudo, da cultura de pessoas negras e indígenas para lucrar por meio do esvaziamento de sentido de símbolos de pertencimento e resistência.

Ademais, os personagens representados nas canções de Alberto Nepomuceno, Branca Rangel e Raimundo Ramos são aqueles que viveram em um tempo que antecede a emergência da sociedade urbano-industrial. São ingênuos, simplórios, subservientes, embora destemidos e trabalhadores, que ainda viviam na velha ordem social do sertão, lidando com o gado ou com atividades artesanais. Se, por um lado, é urgente a elaboração de uma cultura brasileira, por outro, se observa que esta se revela como inconsciente. Esses sujeitos-outros precisariam supostamente da tutela da branquitude para revelarem as suas potencialidades. Indígenas, negros e mulheres, sobretudo as não brancas, assumiam nessas canções a estrita condição de objeto.

Embora Zacarias Gondim estivesse interessado em apontar os problemas oriundos da “mistura de raças”, ele procurava uma alternativa para não diagnosticar a falência da nação e, conseqüentemente, da nossa identidade que se manifestava na cultura. O seu posicionamento em relação à miscigenação entre os diferentes grupos étnico-raciais indica que a construção de uma nova nação ocorreria à medida que as “raças inferiores” fossem assimiladas pela raça branca. A música brasileira, na verdade, seria um plano para o futuro, ou seja, para o processo de branqueamento da sociedade. Para o autor, é na esteira da evolução social que poderiam ser eliminados os estigmas das “raças inferiores”, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. Apesar de ser uma minoria, a branquitude na América Latina sempre esteve engajada com os interesses da modernidade europeia,

exercendo a dominação e exploração dos não brancos e seus descendentes que habitavam as nascentes repúblicas.

O movimento da branquitude de falar em nome dos sujeitos-outros, que eles nomearam de *povo*, contribuiu para o silenciamento dessas identidades culturais, mesmo tendo sido enaltecidas como símbolos da nacionalidade. O universalismo epistêmico da branquitude tentou subordinar a cultura desses sujeitos-outros, pressionando-a em direção a uma concepção essencialista. A ideia de cultura popular, elaborada pela branquitude e disseminada em sua música, sugeria encobrir, sob o signo de suposta unidade, toda uma série de contradições e conflitos de classe, de gênero, de raça, de sexualidade, de territorialidade. Foi uma operação política que consistia em reconhecer no povo a existência própria que eles não tinham antes, na intenção de supor que precisariam de intérpretes que formulassem suas reivindicações.

A parcela da população, elevada à condição de entidade nessas canções, não usava esses termos para nomear as suas próprias manifestações artísticas. Nesse sentido, Fanon⁶⁵ defende a difusão de epistemes outras, onde sejam consideradas a autopercepção e a autodeterminação dessas camadas que foram situadas à margem. O filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez⁶⁶ propõe a descolonização no sentido de reconhecimento dos saberes dos sujeitos-outros, mas sem cair nos essencialismos, pois a lógica da colonialidade do poder instaura uma diferença irreversível entre as raças, criando uma dualidade hierárquica entre polos positivos e negativos da prática de dominação, inclusive com alicerces morais e científicos, que a filósofa paulista Djamilia Ribeiro descreve da seguinte maneira:

(Branco/Sujeitos-Outros)

Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico.

Universal / específico;

Objetivo / subjetivo;

Neutro / pessoal;

Racional / emocional;

Imparcial / parcial;

Eles têm fatos, nós temos opiniões, eles têm conhecimento; nós, experiências. Nós não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras”, mas sim com uma hierarquia violenta que determina quem pode falar”⁶⁷.

65 FANON, 2008.

66 CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, E. (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 87-95.

67 RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017. p. 52.

REFERÊNCIAS

Fontes

A ÓPERA nacional. *A Época Teatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917. In: CORRÊA, Sérgio Alvim. Alberto Nepomuceno. Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. p. 31.

NEPOMUCENO, A. *Medroso de amor*: op. 17º, n. 1. Voz e Piano. Paris: Manuscrito, 1894. 1 partitura. In: CORRÊA, Sérgio Alvim. Alberto Nepomuceno. Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. p. 41-43.

O HYMMO do Tricentenário. *A República*, Fortaleza, 29 jul. 1903. p. 7.

RAMOS, R. *A cozinheira*. Intérprete: Mário Pinheiro, Rio de Janeiro, Casa Edison-Odeon, 108134, 1907-1912. 78 rpm.

RANGEL, B. *Cabôcla*, Piano, Fortaleza: Melografia Gilberto Petronillo, 1955. 1 partitura.

Obras Gerais

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

ANDRADE, M. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 10, 1944.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BENTO, M. A. S. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. In: BENTO, M. A. S.; CARONE, I. (orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 147-162.

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 87-95.

CAVALCANTE, F. H. B. *O Brasil e o Ceará: as notas de viagem de Freire Alemão e Capanema e suas impressões sobre o Ceará*. 2013. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

COLLINS, P.; BILGE, S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ELÍBIO JR., A. M. et al. Provincializar a Europa: a proposta epistemológica de Dipesh Chakrabarty. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, [s. l.], v. 7, n. 13, p. 61-79, jul. 2015.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FERNANDES, E. A. *História, música e decolonialidade: possibilidades no ensino de História do Ceará*. 2023. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

FERREIRA SOBRINHO, J. H. “*Catirina, minha nêga, tão querendo te rice...*”: escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

FREYRE, G. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Editora Global, 2006.

GALENO, J. *Lendas e canções populares*. 5. ed. Fortaleza: Secult, 2010.

GOMES, A. L. Cultura popular nos arquivos de Mário de Andrade: “Na pancada do Ganzá” e os Fundos Villa-Lobos. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 39, n. 66, p. 164-186, 2014.

GONDIM, Z. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: COMMEMORANDO o tricentenário da vinda dos primeiros portugueses ao Ceará: 1603-1903. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLANDA, H. B. *Pensamento feminista brasileiro: interseccionalidades pioneiras do feminismo negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 223-244.

GUHA, Ranajit. *History at the limit of world-history*. New York: Columbia University Press, 2002.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HERDER, J. G. *Ideas para una filosofia de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1959.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MALDONADO-TORRES, N. *Sobre a colonialidade do ser*. Rio de Janeiro: Editora Via Verita, 2022.

MARTINS, A. L. R. As ressignificações da cultura popular na obra da compositora Branca Rangel. *Revista de História Bilros*, Fortaleza, v. 1, p. 44-56, 2014.

MARTINS, A. L. R. *Entre o piano e o violão: a modinha e os dilemas da cultura popular (1888-1920)*. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, M. G. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 11, n. 28, p. 104-140, 2018.

PONTE, S. R. *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs.) *Epistemologias do Sul*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2018. p. 73-116.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Revista Novos Rumos*, [s. l.], v. 17, n. 37, p. 4-28, 2002.

MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. (org.) *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 27-55.

MARTINS, A. L. R. As ressignificações da cultura popular na obra da compositora Branca Rangel. *Revista de História Bilros*, Fortaleza, v. 1, p. 44-56, 2014.

MARTINS, A. L. R. *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888-1920)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Universidade Federal Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

MIGNOLO, W. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. *Revista Lusófona de Educação*, Lisboa, v. 48, n. 48, p. 187-224, 2020.

RAMOS, G. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHWARCZ, L. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2018.

Recebido em: 19/08/2023 • Aprovado em: 16/11/2023