

## **Chiquinha Gonzaga: entre *desmulatización* y éxito. Una lectura de *Forrodobó***

### **Chiquinha Gonzaga: between *demulatization* and success. A reading of *Forrodobó***

Hernán J. Morales<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS-INHUS

#### **Resumen**

Chiquinha Gonzaga, compositora y pianista brasileña del período de transición comprendido entre el Imperio y Estado moderno, expresa en su producción musical el impulso de lucha por la democratización de géneros musicales populares: la modinha, el tango brasileño, el choro, el maxixe, entre otros, frente a la hegemonía del repertorio musical erudito. Hija de José Basileu Gonzaga, general del ejército, y de Rosa Maria Neves de Lima, mulata de linaje afroamericano, su figura no solo encarna la lucha personal por alcanzar un lugar en la estratificada y rígida sociedad de su tiempo debido a su origen materno, sino el gesto revolucionario por traspasar las convenciones musicales, posicionándose como la primera compositora mujer del Brasil. Entre sensualidad, aristocracia, ruptura, campaña abolicionista, su obra conforma así un material insoslayable para explorar, como crónica de una época, lugares, transiciones y rasgos culturales del Brasil.

A partir de estas problemáticas, el artículo propone analizar fragmentos de *Forrodobó: burleta de costumes cariocas em 3 atos* de 1912, explorando rasgos musicales de dichas rupturas y sus tensiones en el marco de una sociabilidad altamente regulada por el *comme il faut* y la etiqueta.

#### **Palabras clave**

Chiquinha Gonzaga; des-mulatización; maxixe; *Forrodobó*; Brasil

#### **Abstract**

Chiquinha Gonzaga, Brazilian composer and pianist from the period of transition between the Empire and the modern State, expresses in her musical production the impulse to fight for the democratization of popular musical genres: the modinha, the Brazilian tango, the choro, the maxixe, among others, against the hegemony of the scholarly musical

---

<sup>1</sup> Argentino. Profesor en Letras y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla sus actividades docentes y de investigación. Ha realizado estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo” y actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades. En el año 2016 obtuvo la beca del Programa Escala Docente para realizar una estancia académica en la UFSM de Santa María, Rio Grande do Sul, Brasil, y en el año 2017, la beca Becar Cultura, otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina y la Secretaría de Cultura de México, para realizar tareas de docencia e investigación en la Universidad Veracruzana, la Universidad de Querétaro y la UNAM. Es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Desde 2007 participa en congresos nacionales e internacionales y publica artículos en revistas y volúmenes colectivos. Sus últimas investigaciones se ocupan del escritor y músico brasileño Chico Buarque. Mail de contacto: hhjmmorales@gmail.com

repertoire. Daughter of José Basileu Gonzaga, general of the army, and Rosa Maria Neves de Lima, mulatto of African-American lineage, her figure not only embodies the personal struggle to reach a place in the stratified and rigid society of her time due to her maternal origin, but the revolutionary gesture to go beyond musical conventions, positioning herself as the first female composer in Brazil. Between sensuality, aristocracy, rupture, abolitionist campaign, his work thus forms an inescapable material to explore, as a chronicle of an era, places, transitions and cultural features of Brazil.

Based on these problems, the article proposes to analyze fragments of *Forrobodó: burleta de costumes cariocas em 3 atos de 1912*, exploring musical features of said ruptures and their tensions within the framework of a sociability highly regulated by *comme il faut* and etiquette.

### **Keywords**

Chiquinha Gonzaga; de-mulatization; maxixe; *Forrobodó*; Brasil

Heiddeger (1953) señala que el engranaje de la técnica moderna está sostenido por el *Gestell*, el emplazamiento (*stellen*), sistema esencial donde se imbrican procesos de “desocultamiento”. Como sucede en la naturaleza, cuando a través de la fotosíntesis ocurren transformaciones, modificaciones y reestructuraciones, en la vida en sociedad acontecen modos de “desocultar” que marcan desviaciones, desplazamientos y fracturas respecto de algunas imposiciones fuertemente arraigadas. Estas formas de desarrollo dejan al descubierto -como sabemos- restricciones que, en mayor y en menor grado, afectan a los materiales artísticos y a sus autores marcando sus configuraciones. Técnica de engranaje, fenómeno de la Naturaleza y dinámica social reenvían a un período de “desocultamiento”, el mencionado por Heidegger, que, sumado a los avances de la perspectiva deconstructivista, abreva en posteriores revisionismos que han intentado – y lo siguen haciendo – reparar dichas marginaciones, poniendo a la luz también procesos de “ocultamientos” operados a lo largo de la historia. Incluso todavía quizás no hemos desarrollado una fuerza del todo abarcadora para desenmascarar ciertos fenómenos que se encuentran a la esperada de su pandorística –si cabe el neologismo- explosión, no

porque su revelación sea negativa, sino por el efecto de la onda expansiva en los autocuestionamientos contemporáneos, respecto de la discriminación, sobre todo, en cuanto al género y lo racial.

Durante el siglo XIX, el llamado *branqueamiento*<sup>2</sup> como forma de negar la herencia negra en la joven sociedad brasileña que transitaba entre el Segundo Imperio y la consolidación de la República, demostró una predilección por el acto de “ocultar”. Lo híbrido, lo mestizo, lo mulato, diversidad manifiesta en una sociedad creciente donde la abolición de la esclavitud hacia el año 1888 complejizaba la visibilidad de una fisonomía negra en Rio de Janeiro, son indirectamente cuestionadas en pos de conseguir una filiación con lo europeo o lusitano, como tendencia problemática (local-internacional) en la búsqueda de una identidad nacional ponderadora de lo racial,<sup>3</sup> pulsión que incluso hoy se ve manifiesta en discursos de su actual mandatario Jair Bolsonaro, un proyecto necropolítico (violencia de Estado contra las poblaciones marginales) como analiza Mbembe Achille (2016, 2018) respecto de los focos de racismo contemporáneos, que resulta necesario dismantelar. Dichos problemas afectaron de modo complejo la conformación de una identidad musical y popular debido a la tensión entre ritmos provenientes de las capas inferiores negra y originaria (lundu, cateretê) e importaciones europeas ligadas a la música académica (polca, habanera). De ahí el paulatino ocultamiento de formas y rasgos populares -para la corte no aceptables en la estructura de una modernización propia de la naciente Brasil en vísperas de un nuevo siglo-, que marcó a algunos de los artistas del período, cuestionados, no solo debido a su condición

---

<sup>2</sup> “Angelica. A Angelica é a agua que faz a cutis branca em poucos momentos sem prejudicá-la, tornando-a suave e fresca. Casa Lebre & Cia. Rua 15 de Novembro”. Fragmento extraído de *A Cigarra*, São Paulo, nº XI, 7/10/1914.

<sup>3</sup> “(...) a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio quem vem se perpetrando contra o afro-brasileiro”. (do Nascimento: 73). do Nascimento, Abdias. *O genocídio negro brasileiro, processo do um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

de inferioridad por el género y por la herencia racial, sino también por los ritmos populares que intentaban recuperar.

Un caso paradigmático de dicho conflicto es el de Francisca Edviges Neves Gonzaga, música, compositora y primera *maestrinha* (regente de orquesta y/o coro) brasileña. Nacida el 17 de octubre de 1847, Chiquinha Gonzaga –tal como era conocida y como más tarde se ha popularizado hasta nuestros días- construye un capítulo de la historia cultural y musical del Brasil, plagado de tensiones. Entre el ocultamiento y la desvalorización de una sociedad de la época que dirigía la lucha constante de sus itinerarios, Chiquinha enfrentó los ojos acusadores desde su vida facetada en múltiples subversiones que contrarrestaban el imaginario construido por los requerimientos de su entorno: su herencia mulata por la línea materna como hija de Rosa Maria Neves de Lima (a su vez, ésta hija de esclava liberta), su condición de música y mujer, su decisión de abandonar a su esposo debido a maltratos, sus actividades republicanas y abolicionistas, y su impulso por revitalizar ritmos y sonoridades afroamericanos para elevarlos al mismo rango de la música “cultura”. Es una vida que, pese a dichos enfrentamientos, logra forjarse un lugar destacado de entre los rígidos códigos patriarcales de su época, adelantándose 100 años, por ejemplo, en su posición de mujer divorciada.<sup>4</sup>

Aunque Chiquinha, como parte de la tradición popular y cultural del Brasil, ostenta un alto reconocimiento y valoración en sucesivas generaciones hasta hoy, los volúmenes biográficos que han recuperado su obra no están exentos de recurrentes “ocultamientos”. Es un hecho que Edinha Diniz menciona en su estudio revisionista *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* (1999) y que da origen al comienzo de este

---

<sup>4</sup> “Em 1877, aos 29 anos de idade, ela é condenada pelo Tribunal Eclesiástico do Bispado do Rio de Janeiro à separação perpétua do seu marido por abandono do lar e adultério culpável” (Diniz: 8)

artículo a partir de la referencia de Heidegger que recuperamos de su volumen y que perfila una emergencia por correr el velo de la historia oficial en esta gran y controvertida artista brasileña. Diniz al comienzo de su recorrido menciona el problema arraigado en el oscurantismo que habría sido inducido por las sucesivas biografías sobre la compositora y por el imaginario de la época, lo que llevó a distorsionar algunos episodios muy relevantes de su vida. Un borramiento de situaciones incómodas para la moral de su tiempo que configuraron una personalidad doble visiblemente enmascarada en las alteraciones de su *nomen*: Francisca Edviges Neves Gonzaga/Francisca Edviges Neves Gonzaga do Amaral (apellido de casada) /Chiquinha Gonzaga (mujer independiente y compositora). Como si el vínculo patriarcal y blanco fuera siempre un detonante en su definición como sujeto, una marginación no solo de su rasgo musical sino también sanguíneo. Esto nos acerca a lo que Diniz recupera en su volumen respecto del proceso de purificación realizado, por ejemplo, en el acta de casamiento de sus padres, primero, y luego en el bautismo; hecho que resignificamos aquí como un gesto de “desmulatización”, es decir, conforme las prácticas rituales purificadoras la insertaban en la vida de la alta sociedad, se gestaba con ello un proceso impuesto de “desidentificación” (Muñoz 1999) respecto de su herencia racial-materna. Las actas recuperadas evocan que el casamiento de sus padres y el baño bautismal fueron actos de “purificación” y “ocultamiento” para negar la mancha en la honra y la herencia mulata, dos aspectos nocivos que, de no haber sido “salvados” –calificativo que se entiende bajo el pensamiento de la época-, la habrían privado de los beneficios de una vida en la alta sociedad:

Ilustríssimo Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Bispo Conde de Irajá. O Major José Basileu Neves Gonzaga, querendo casar-se com Rosa de Lima Maria, pelos motivos que expôs em confissão a Vossa Excelência Reverendíssima sábado quatro do corrente, e desejando pelas razões que tem a honra de submeter ao juízo esclarecido

de Vossa Excelência Reverendíssima que este ato seja praticado com todo o segreo, pede a Vossa Excelência Reverendíssima naquela data não aceitou, como sacerdote de vossa confiança, para que ele prosa efectuar este consórcio de modo mais conveniente, sendo dele testemunhas Conselheiro Doutor Antonio Felix Martins, Doutor João Emílio Neves Gonzaga, irmão do suplicante. Espera receber mercê. Rio de Janeiro, 02 de fevereiro de 1860. José Basileu Neves Gonzaga na forma pedida e com autorización necessária. (Diniz: 50)

Diniz anota que este casamiento es realizado en secreto debido al largo tiempo que José Basileu Gonzaga y Rosa de Lima Maria llevaban de relación fuera del matrimonio e incluso ya habiendo tenido hijos. Sumado a ello, resulta extraño que Chiquinha, con una biografía trazada por estas “incomodidades” que irritaban a sus coetáneos, hubiera podido abrirse paso en una sociedad que menospreciaba indirectamente –y a veces ostensiblemente- la filiación a lo popular-negro y al abandono de la casa conyugal. Incluso su padre, el Mariscal de campo José Basileu Gonzaga, la declara muerta, prohibiéndole ver a dos de sus hijos, una vez que ésta abandona a su esposo (el oficial de la Marina Mercante Jacinto Ribeiro do Amaral), llevándose consigo a su hijo João Gualberto, debido a los conflictos, entre otros, que su pasión por la música generaba en el matrimonio.

Ninguno de estos trances que atravesó esta gran compositora y maestra pudo opacar su excelsa y singular obra musical. En su conjunto, reúne piezas que forman parte del origen de la música popular brasileña, composiciones pianísticas, choros, maxixes, música para teatro, y que anticipan un panorama interferido entre diversas sonoridades de lo popular y lo académico como antesala de composiciones posteriores como la samba. De sus vínculos con músicos, en una etapa temprana, toma influencias del flautista Joaquim Antonio da Silva Calado, líder del conjunto carioca “Choro Carioca” (Tinhorão 1974:164), del que ella formó parte y de quién, me refiero a Calado, supo incorporar el

género popular del choro. Aunque su primera composición se remonta a los 11 años, *Canção dos Pastores*, la carioca se lanza a la fama en el año 1877, a los 29 años con la excéntrica melodía *Atraente*, herencia de la improvisación del choro, alcanzando gran popularidad con ella en calles, teatros y salones, al mismo tiempo que escandalizaba a ciertos señores. Sin embargo, uno de los éxitos más reconocidos es su *Ó abre alas*, marcha de carnaval, que se erige como la primera canción carnavalesca carioca, compuesta en el año 1899 y luego incorporada en la pieza teatral *Não Venhas* de Batista Coelho.

Entre las piezas musicalizadas por Chiquinha que obtuvieron un gran reconocimiento cuentan: la pieza de costumbres *Festa de São João* de 1880; la opereta de un acto *A Corte na Roça* de 1885; *A Filha de Guedes* en ese mismo año, *O Bilontra e a Mulher- Homem* en 1886, *O Maxixe na Cidade Nova* en 1886 y *Zé Carioca* en 1887. También se hallan entre sus éxitos, el tango *Corta-jaca* de 1895, con título original *Gaúcho*, pieza interpretada por la primera dama D. Nair de Teffé, en el Palácio do Catete, durante una recepción oficial en 1914. Canción con la que la intérprete presidencial causó un escándalo considerable y el disgusto de altos funcionarios, una circunstancia que ratifica el desprecio hacia expresiones populares por un gran sector de la élite (Diniz: 232).

De esta forma, al mismo tiempo que estos ritmos comenzaban a popularizarse dentro de capas superiores, surgía una fuerte inclinación por la censura. Un “ocultamiento” de lo negro que afecta al género predilecto entre los autores: el ritmo del maxixe. Recordemos que este tipo de canción y danza de carácter más ágil que el tango y el choro se caracterizó por una coreografía compleja y exagerada requiriendo una gran agilidad debido a las contorsiones de sus pasos y figuras rápidas (Bartolini: 302-303), por ello constituía un baile provocativo e inmoral debido al enlace de las piernas y al roce de sus cuerpos, muy cercanos a la sensualidad características en las danzas africanas. Su

rechazo por parte de la élite llega a tal punto que muchos de los compositores, incluso Chiquinha, deciden enmascarar sus canciones otorgándoles otras denominaciones, la de tango brasileiro, por ejemplo, como modo de legitimación. Diniz recupera esta cuestión cuando menciona el impacto negativo y escandaloso que el maxixe generaba en ciertos rituales de la alta sociedad. Tal como ocurre con el Senador Barbosa quien manifiesta el espanto por haber escuchado *Corta-Jaca* en el contexto de los espacios de la élite gobernante y exigiendo el uso de la música académica en la mención de Wagner:

...A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê, e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consiência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria. (Diniz: 299)

Pese a ello, Chiquinha había logrado superar las restricciones al disfrazar su *Corta-Jaca* con el título *Gaúcho* y al definirla como “tango brasileiro” en su partitura. Esta canción que alcanzó gran popularidad, en su doble recepción como escándalo y éxito, sigue atrayendo el interés hasta nuestros días. Su forma compositiva recurre a la típica fórmula del maxixe: melodía formada por una célula rítmica de silencio de semicorchea seguido por tres semicorcheas y acompañamiento desarrollado inicialmente con la indicación de “batuque” (semicorchea – corchea – semicorchea/ dos corcheas), todo en su conjunto, constituye un ritmo ágil, percusivo e irresistible. Conjuntamente, la letra que el actor Machado Careca escribió para esta pieza describe de forma perfecta las características musicales genéricas reafirmando el imaginario construido sobre ella:

*Neste mundo de misérias/ quem impera / é quem é mais folgazão/ e quem sabe cortar a jaca / nos requebros / de suprema, perfeição, perfeição.*

*Ai, ai, como é bom dançar, ai!/ Corta-jaca assim, assim, assim/ Mexe com o pé!/ Ai, ai, tem feitiço tem, ai!/ Corta meu benzinho assim, assim!*

*Esta dança é buliçosa/ tão dengosa/ que todos querem dançar/ Não há ricas baronesas/ nem marquesas/ que não saibam requebrar, requebrar.*



*Este passo tem feitiço/ tal ouriço/ Faz qualquer homem coiô/ Não há velho carrancudo/ nem sisudo/ que não caia em trololó, trololó.*

*Quem me vê assim alegre/ no Flamengo/ por certo se há de render/ Não resiste com certeza/ este jeito de mexer.<sup>5</sup>*

Vemos que, tanto las distintas acepciones que la letra diseña sobre el acto de “cortar a jaca” en alusión a Corta-jaca (requiebros, hechizo, alegre) como las resonancias interferidas en las palabras sonoras (interjección *ai*, adjetivo *trololó*), en jergas (*coiô*) y en expresiones coloquiales (*folgazão, buliçosa, benzinho*), recrean la coreografía y el ritmo excéntricos del maxixe. Por ello, esta danza generaba esa fuerte inclinación a la censura por parte de sus detractores e incluso llega a condenarse en el año 1907 a través del decreto, del entonces ministro de guerra Hermes Fonseca, que prohibía a las bandas militares tocar cualquier música vinculada con este ritmo (Machado 2007: 75). Estas acciones demuestran el impulso de negación que se generaba frente a las raíces negras en la música popular, una característica que para grandes intelectuales brasileños constituyen una de las riquezas máspreciadas de la cultura brasileña, tal como lo afirma Mário de Andrade:

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

En esa carrera paulatina al éxito, no exenta de momentos de desazón y censura, otro de los reconocimientos como compositora lo alcanzó Chiquinha con la serie de piezas

---

<sup>5</sup> Recuperado de: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>

musicales con ritmo sincopado que se intercalan en la burlata carioca *Forrobodó* de Luiz Peixoto (1889-1973) y Carlos Bettencourt (1890-1941), estrenada el 11 de junio de 1912.

Los movimientos jocosos de estas canciones acompañan de modo perfecto el retrato de diversos personajes de la población brasileña de su época que Peixoto y Bettencourt ilustran de modo singular: el portugués, la mulata y el malandro, entre otros. Desde lo escénico, el texto y la música, se recrea un ambiente cotidiano, en clave humorística, como espacio de convergencia entre capas medias y bajas que intentan imitar los rituales del salón de la élite en sus clubes de bailes populares. Todo un universo acompañado no solo por la música sensual y provocativa, sino también por rasgos entre los que prevalece la forma del habla popular, como lo señala Gonçalves en relación con el teatro musical brasileño en general y que evoca esta opereta: se "... representó un marco para el teatro nacional, pues, a partir de ello, el lenguaje popular brasileño entró en escena. Las jergas, *o carioquês*, nuestros acentos, pasaron inmediatamente a las revistas que, hasta entonces se mantenían fieles a la prosodia lusitana"<sup>6</sup> (Gonçalves 1967: 21-23).

La musicalización de *Forrobodó* realizada por Chiquinha reúne así una serie de géneros ampliamente trabajados: tangos, cuadrillas, canciones, modinhas, interferidos siempre por los requiebros censurados del maxixe. Dichas sonoridades se enmarcan en la *Cidade Nova*, ámbito propicio donde se desencadena la farsa perpetrada por una galería de personajes, reflejo de una sociedad brasileña de *entrelugares*: el mulato, la mulata, el malandro ladrón de gallinas, el guarda nocturno, el mulato capoeira, el portugués, todos en contraste con un afrancesamiento que caracterizaba la fisonomía de aquel Río de Janeiro. Es una representación cómica que Chiquinha supo sonorizar a través del tango *Forrodobó*, la canción burlesca *Siá Zeferina*, luego transformada en la modinha *Lua*

---

<sup>6</sup> La traducción es mía.

*branca*, entre otras. En ellas, más allá de las denominaciones que adquieren, se respira siempre el ritmo filtrado del maxixe como si cada una de esas canciones representara una tensión entre revelación y ocultamiento, permitida por un acuerdo implícito que privilegia el divertimento por encima de la moral. Y más aún, si tenemos en cuenta que el trabajo de músico era considerado por parte de la élite como una actividad menor, artesanal y de divertimento, no es de extrañar que los ritmos y sonoridades de tradición africana, mestiza o pobre solo pudieran acceder al ámbito de lo permitido en tanto entretenimiento, de ahí el gran impulso que cobran a través del teatro musical y que paulatinamente van ganando espacio hacia salones y pianos de las casas (Carvalho: 38-39). Se conforma así un circuito que recorre los grupos de músicos asentados en las llamadas Casas de Tias, como las de *Tia Ciata* (Diniz: 217), donde luego más tarde nacería la primera samba *Pelo felefone*, y las escenas teatrales de las que *Forrodobó* se destaca.

El “*Grêmio Recreativo Familiar Dançante Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova*” es el espacio donde ocurren los hechos en la burleta y alude al encuentro de clases que reclaman un lugar en la conflictiva sociedad de la época. Chiquinha profundiza la sátira a través de los ritmos ocurrentes de sus canciones que se entrelazan de modo especular con hechos y tipologías: la risa, la parodia y el equívoco.

El comienzo se abre con un bullicio de hombres y mujeres en trajes de dormir y el guarda-nocturno quienes, alertados por un robo de gallinas que denuncia el chacarero *Sebastião*, asisten al desfile de personajes que intentan ingresar al club de baile y que son interpelados por el personaje *Praxedes*, debido a que ninguno ha pagado la cuota como miembro. La música de esta apertura, el *Coro e Sebastião*, acompaña en su compás de 2 x 4 y en los acentos rítmicos de las corcheas del bajo al grito del tumulto en las frases que cantan los hombres primero: “*Que sera? Que haverá? Sarrabulho?/Porque está todo o povo alarmado?/ Que barulho! Que barulho!// Não se pode dormir sossegado!*” y las que

responden luego las mujeres: “*Que foi isso? Que foi isso?/ Porque tanto reboliço*” (Peixoto y Bettencourt 1961: 4). Las células rítmicas aglutinantes de silencios de semicorcheas, semicorcheas y corcheas que encajan con las acentuaciones de las palabras y frases como “Sarrabulho” y “Qué barulho” contribuyen al movimiento ágil, vivaz y enredado de la escena. Cuando aparece el guarda-nocturno y canta con el coro, la melodía se desarrolla en una progresión descendente sobre la tonalidad de fa menor apoyada en un bajo constituido por la célula rítmica del maxixe. El guarda dice: “*Sou professor de clarineta e de sanfona, / Durante o dia para ganhar para os pirões./ Durante a noite sou o guarda aqui da zona. / Tomando conta dos quintais de dos porões*” (Peixoto y Bettencourt 1961: 5), doble moral del personaje que encaja en la alternancia de estructuras rítmicas espejadas en la pieza musical. Uno de los personajes que ingresa luego de este barulho es *Siá-Zeferina* quien, portando el estandarte del gremio, intenta ingresar al club. Aquí se produce un juego de seducción entre la mulata y el guarda que resalta en la letra de su canción refiriéndose a su vida y a la forma provocativa del maxixe:

*Sou mulata brasileira/ Sou dengosa feiticeira/ A flor do maracujá/ A flor do maracujá/ Minha mãe foi trepadeira/ Arteira e eu arteira/ Vivo igualmente a trepar/ Vivo igualmente a trepar/ Pança com pança / Bate com jeito/ Entra na dança/ Quebra direito/ Quebra direito/ Este maxixe/ quase que mata/ Não se enrabiche/ Pela mulata/ Pela mulata*” (Peixoto y Bettencourt 2015: 8).

Estas primeras canciones diseñan la progresión *in crescendo* hacia el mayor punto de tensión de la obra constituido por la canción que comienza con *o Forrodobó de maçada*, una pieza popular dentro de la tradición brasileña por la alusión a la vida cotidiana, el baile y los conflictos urbanos:

*Guarda: Forrodobó de massada/ Gostoso como ele só/ É tão bom como a cocada/ É melhor que pão de ló/ Coro: Forrodobó de massada/ Gostoso como ele só/ Guarda Xi! A zona está estragada/ Meu Deus que forrodobó/ Coro: Tem enguiço/ Tem enguiço,/ Na garganta faz um nó/ Sebastião: então seu Guarda/ Que é isso? / Coro: Meu Deus que forrodobó!/ Sebastião: Mas então pelo que vejo/*

*Não apanho um frango só?!/ Guarda: Eu vejo que já não vejo/ Todos: Meu Deus que forrobodó”.* (Peixoto y Bettencourt 2015: 13).

Desde la letra y el ritmo del maxixe, esta pieza concentra el sentido burlesco de la obra, el pueblo queriendo imitar a la élite y burlándose de sus rituales aristocráticos, suerte de carnavalización gracias a la cual finalmente las danzas populares se abren paso.

Sin pretender realizar un análisis profundo de la pieza *Forrobodó* resulta interesante observar, desde el breve recorrido, cómo la matriz prohibida del maxixe contrarresta el proceso de “des-mulatización” al que se vio sometida Chiquinha Gonzaga durante su vida. La resistencia, en diversas acciones que desarrolló no solo en lo personal sino en lo público, tales como la campaña republicana-abolicionista y la fundación, en 1917, de la Sociedad Brasileña de autores teatrales, representa los grandes impulsos por superar la “desidentificación” que marcó su origen y la inserción en la sociedad de su época. Por ello hoy, desde la “recapitulación progresiva” concepto benjaminiano con el que Muniz Sodré (Diniz: 6) asocia el gesto de Edinha Diniz, ha comenzado una etapa reparadora para esta gran música y compositora brasileña.

## **Bibliografía**

Andrade, Mario (1977). *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Editora.

Bartolini, Giácomo (2000). *Violão. A imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960*. 310f. Tese (Doutorado). Universidad Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Carvalho, José Alexandre Leme Lopes (2006). *Os Alicerces da folia: A linha de baixo na Passagem do maxixe para o samba*. 2006. 170f. Tese (Mestrado). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas.

do Nascimento, Abdias (1978). *O genocídio negro brasileiro, processo do um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Diniz, Edinha (2009). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Gonçalves, Augusto (1967). “Os vinte e um fundadores”. Revista de teatro da SBAT, Rio de Janeiro: N° 359, 360. 21-23.

Heidegger, Martin (2007). *La pregunta por la técnica (y otros textos)*. Barcelona: folio.

Machado, Cacá (2007). *O enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Mbembe, Achille (2016). “Necropolítica”. *Arte y ensaios*. Revista do PPGAV/EVA/UFRJ, n° 32. 123-151.

Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Peixoto, Luiz e Bettencourt Carlos (1961). “Forrobodó: burleta de costumes cariocas”. *Revista de teatro*. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. n° 322.

----- (2015). *Forrodobó: burleta de costumes cariocas*. Acervo digital Chiquinha Gonzaga. Recuperado de: [ChiquinhaGonzaga.com/acervo](http://ChiquinhaGonzaga.com/acervo).

Tinhorão, José Ramos (1974). *Pequena história da música popular – Da modinha à canção de protesto*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.