

# REVISTA MARACANAN

## Artigos

### Considerações decoloniais sobre a opressão sistêmica aos corpos dissidentes na música da *Belle Époque* de Fortaleza

*Decolonial considerations on the systemic oppression of dissidente bodies in the musico of Fortaleza's Belle Époque*

**Ana Luiza Rios Martins\***

Universidade Estadual do Ceará  
Fortaleza, Ceará, Brasil

**Emílio Albuquerque Fernandes\*\***

Secretaria de Educação do Estado do Ceará  
Fortaleza, Ceará, Brasil

**Recebido em:** 19 abr. 2023.


**Aprovado em:** 18 ago. 2023.

**Publicado em:** 29 dez. 2023.




---


\* Professora da Universidade Estadual do Ceará, Universidade Aberta do Brasil. Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco; Mestre em História pela Universidade Estadual do Ceará; Especialista em História do Brasil pelo Centro Universitário Uninta; graduada em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú. (luiza.rios@uece.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-2627-5144>

 <http://lattes.cnpq.br/7683715326018849>

\*\* Professor da Secretaria de Educação do Estado do Ceará. Mestre em História pela Universidade Federal do Ceará; graduado em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú. Formado em Violoncelo pelo Conservatório Dramático e Musical de Tatuí. (emilio.fernandes@prof.ce.gov.br)

 <https://orcid.org/0009-0008-2397-4488>

 <http://lattes.cnpq.br/1149846745307234>

## Resumo

Este artigo tem como objetivo debater a opressão sistêmica aos corpos dissidentes por meio da disseminação da ideia de cultura popular propagada na música da *Belle Époque* de Fortaleza. Acreditamos que essa prática se configura como uma forma de silenciamento mais sofisticada vinculada à colonialidade do poder, que passa pelo processo de julgamento e tentativa de tutela do outro para destituí-lo de um *locus* próprio de enunciação e de autoridade epistêmica para a elaboração de suas próprias experiências históricas. Usamos como referências as músicas que foram registradas em partituras e discos de 78 rpm dos acervos de Miguel Ângelo de Azevedo e da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará; correspondências, livros de música, coletâneas de crônicas e periódicos. 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 que, por sua vez, incide na realidade dos corpos colocados em dissidência em relação às estruturas de poder. Nesse sentido, refletimos sobre essas questões com base no pensamento decolonial. Acreditamos que esse tipo de análise funciona como uma provocação que tenciona e enriquece a nossa agenda de problemas da Teoria da História e da História da Historiografia.

**Palavras-chave:** Música. Cultura Popular. Belle Époque. Decolonialidade.

## Abstract

This article aims to discuss the systemic oppression of dissident bodies through the dissemination of the idea of popular culture propagated in the music of the *Belle Époque* of Fortaleza. We believe that this practice is configured as a form of silencing of the most sophisticated coloniality of power, which goes through the process of judgment and attempted tutelage of the other to deprive him of his own *locus* of enunciation and epistemic authority for the elaboration of his own historical experiences. We used as references the songs that were recorded in scores and 78 rpm records from the collections of Miguel Ângelo de Azevedo and the Banda de Música da Polícia Militar do Ceará; correspondence, music books, collections of chronicles and periodicals. We understand, first of all, the *Belle Époque* as a discourse that operates within the logic of coloniality, imposing a pattern of domination developed by modernity that, in turn, affects the reality of bodies placed in dissent in relation to power structures. In this sense, we reflect on these issues based on decolonial thinking. We believe that this type of analysis works as a provocation that intends and enriches our agenda of problems of History Theory and History of Historiography.

**Keywords:** Music. Popular Culture. Belle Époque. Decoloniality.

## **A colonialidade e o fenômeno da Belle Époque: dialogando com a historiografia e debatendo os conceitos**

O historiador cearense Sebastião Rogério Ponte (2014) aponta que a *Belle Époque* costuma ser descrita como um momento de prosperidade e progresso, marcado por avanços econômicos, inovações tecnológicas e culturais, crescente urbanização e industrialização, além da ascensão do gosto da burguesia pelas artes, principalmente pelo teatro, literatura e música. No entanto, Rogério Ponte destaca que nas principais capitais brasileiras, dentre elas Fortaleza, a *Belle Époque* emergiu como um fenômeno de discursos e práticas e procurou por meio de medidas remodeladoras, saneadoras e higienistas ordenar o espaço urbano e disciplinar sua população. Valendo-se das ideias do filósofo Michel Foucault, Rogério Ponte 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* (2018). 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, Foucault se opõe a uma certa racionalidade moderna, aproximando-se de intelectuais que se preocupam com os efeitos da colonialidade, a saber: Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Ranajit Guha, Achille Mbembe e Franz Fanon.

Esses autores centralizam o regime colonial como fundante das nossas relações sociais. Nos anos 90, momento importante da luta do MST, dos piqueteiros, dos movimentos indígenas na Bolívia, Argentina e México, um grupo de intelectuais reuniu-se para discutir sobre os eixos que sustentam as relações de poder contemporâneas. Esse grupo foi nomeado em 2002, pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar, de Modernidade/Colonialidade. O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2018), 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. O conceito de colonialismo designa um processo de exploração historicamente localizado e remete às modalidades de dominação mais antigas que nem sempre implicaram em relações racistas de poder, como é o caso da colonialidade. O conceito de colonialidade designa 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, se renova, sob formas variadas, se perpetuando como uma espécie de reencenação vivida de uma forma violenta e traumática, uma reencenação de lógicas, conflitos e desigualdades.

Do ponto de vista de Aníbal Quijano (2002), o fenômeno do poder é caracterizado como um tipo de relação social constituída pela co-presença permanente de dominação, exploração e conflito, que afeta as quatro áreas básicas da existência social e que é resultado e expressão da disputa pelo controle delas.

1) o trabalho, seus recursos e seus produtos; 2) o sexo, seus recursos e seus produtos; 3) a autoridade coletiva (ou pública), seus recursos e seus produtos; 4) a subjetividade/ intersubjetividade, seus recursos e seus produtos. As formas de existência social em cada uma dessas áreas não nascem umas das outras, mas não existem, nem operam separadas ou independentes entre si. Por isso mesmo, as relações de poder que se constituem na disputa pelo controle de tais áreas ou âmbitos de existência social tampouco nascem, nem se derivam, umas das outras, mas não podem existir, salvo de maneira intempestiva e precária umas sem as outras. Isto é, formam um complexo estrutural cujo caráter é sempre histórico e específico. Em outras palavras, trata-se sempre de um determinado padrão histórico de poder (*Ibidem*, p. 4).

Um dos principais padrões de poder contemporâneos consiste na articulação entre a colonialidade do poder, ou seja, a ideia de raça como fundamento do padrão de classificação social básica e de dominação social; o capitalismo, como padrão de exploração social; o Estado como forma central de controle da autoridade coletiva; o moderno Estado-nação como sua variante hegemônica; e o eurocentrismo como forma hegemônica de controle da subjetividade/intersubjetividade, em particular no modo de produzir conhecimento. 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 Fanon (2008) são fundamentais para a formulação da ideia de colonialidade do poder criada por Quijano. Fanon entende que a ideia de raça esteve como uma das formas de legitimação das relações de poder e o racismo como um elemento que tem consequência direta na destruição dos valores culturais do grupo colonizado. Na concepção de Aníbal Quijano, 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. Desse modo, a decolonialidade pode ser compreendida como um compromisso ético-político e instrumento teórico-metodológico de investigação e análise que nos permite identificar o lugar epistêmico da produção do conhecimento.

O corpo branco no Sul global continua reproduzindo a lógica da modernidade/colonialidade e seu universalismo abstrato, pois esse corpo se encontra em situação de vantagem estrutural de privilégios raciais. Ademais, os corpos são atravessados interseccionalmente por diferentes formas de opressão (de gênero, de raça, de classe, de

sexualidade, de territorialidade). A historiadora carioca Maria Beatriz Nascimento, em um texto escrito em 1974, que ganhou formato de livro com o título *Eu sou Atlântica*, entende o corpo negro como um lugar de memória. Sobre isso ela diz: "Ao se deslocar, o corpo negro suporta dois continentes de memória. Aqui ele teve que inventar sua própria história e ela passa pelo corpo, porque além de ser guardião da memória, o corpo foi a matéria a ser utilizada e buscada". (apud Ratts, 2006, p. 61).

## **Corporeidade e a produção da dicotomia sujeito-objeto na música em Fortaleza**

No campo da música, consideramos que as opressões aos corpos dissidentes se propagaram nesse momento majoritariamente de duas maneiras: 1. Por meio de perseguições, preconceitos e tentativas de cerceamento das manifestações artísticas afrodiáspóricas, com base em medidas repressivas das autoridades eclesiásticas, policiais e jurídicas 2. Folclorização, sendo esta uma prática que se configura como uma forma de silenciamento mais sofisticada que passa pelo processo de julgamento e tentativa de tutela do outro para destituí-lo de um *locus* próprio de enunciação e de autoridade epistêmica para a elaboração de suas próprias experiências históricas.

Dois conceitos se articulam em torno da colonialidade do poder de Aníbal Quijano, o da *colonialidade do saber*, do sociólogo venezuelano Edgardo Lander (2005), e a *colonialidade do ser*, do filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2022). 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 *locus* 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 na qual o constructo raça vem justificar a desqualificação epistêmica do outro. Tal desqualificação representa uma tentativa de negação ontológica.

Foram postos na ilegalidade músicas, festas, rituais e práticas habituais da população afrodiáspórica com base na retórica da modernidade. Porém, os sujeitos coloniais que estão nas fronteiras físicas e imaginárias da modernidade não eram e não são seres passivos. Eles podem tanto se integrar ao desenho global das histórias locais que estão sendo forjadas, como podem rejeitá-las. É nessas fronteiras, marcadas pela diferença colonial, que atuam a colonialidade do poder, do saber e do ser, bem como é dessas fronteiras que pode emergir o pensamento de fronteira como projeto decolonial.

Isto posto, usamos como referências as músicas que foram registradas em partituras e discos de 78 rpm dos acervos de Miguel Ângelo de Azevedo<sup>1</sup> e da Banda de Música da Polícia

---

<sup>1</sup> Com mais de meio século de existência, o Arquivo Nirez caracteriza-se como um dos maiores acervos de música do país. O Instituto Moreira Salles adquiriu, em 2015, a versão digital da coleção de discos de 78 rotações e o banco de dados do Arquivo Nirez. Este conjunto, com mais de 40 mil gravações, está sendo

Militar do Ceará; correspondências, livros de música, coletâneas de crônicas e periódicos. Via de regra, a música desse período, estimulada pela literatura, foi marcada pelo interesse em temas da cultura popular, tais como: as paisagens da nossa terra, os povos originários, a vida no campo e na cidade, a idealização feminina. Com base na ideia de *Volksgeist* do filósofo Johann Gottfried Herder (1959) e com o apoio de D. Pedro II aos intelectuais e artistas, o romantismo brasileiro se transformou 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. Conforme Juvenal Galeno (2010, p. 61),<sup>2</sup> escritor cearense:

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 versos.

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 arredores. Essa comissão visitou também outros estados do Norte<sup>3</sup> num momento em que se acreditava que a grande riqueza cultural da nação se encontrava nesta 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 povo.

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 Rangel, incorporaram em suas canções os poemas de Juvenal Galeno. Alberto Nepomuceno, compositor, multi-instrumentista e regente, que se filiou em 1884 ao

---

disponibilizado ao público através do portal *Discografia da Música Brasileira*, projeto antigo do setor de Música do IMS que, enfim, torna-se realidade. Os registros sonoros do Arquivo Nirez somam-se agora aos milhares de fonogramas das diversas coleções pertencentes ao Instituto e já viabilizados há mais de uma década para audição via internet, como os dos pesquisadores e colecionadores José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi.

<sup>2</sup> Juvenal Galeno da Costa e Silva nasceu em Fortaleza, a 27 de setembro de 1836, em uma residência na Rua Formosa, n.º 66 (hoje Rua Barão do Rio Branco). Filho de José Antônio da Costa e Silva e Maria do Carmo Teófilo e Silva, abastados agricultores cafeeiros na encosta da Serra de Aratanha em Pacatuba. Primo pelo lado paterno de Capistrano de Abreu e Clóvis Beviláqua e pelo lado materno de Rodolfo Teófilo. É considerado o fundador do primeiro jornal puramente literário no Ceará. Escreveu numerosas poesias, assim como a obra *Lendas e Canções Populares*. Seu livro *Prelúdios Poéticos*, de 1856, foi um dos marcos iniciais do Romantismo no Ceará. A casa de Juvenal Galeno foi transformada em um importante centro de cultura em 1919 por suas filhas Júlia e Henriqueta Galeno.

<sup>3</sup> O Nordeste como espaço territorial tem data de nascimento. Foi durante o Estado Novo que o IBGE criou a primeira Divisão Regional do Brasil, dividindo o território nacional em cinco regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste.

grupo abolicionista Centro 25 de Dezembro, em entrevista à revista carioca *A Época Teatral*, lamentava a ausência dos elementos característicos da nossa cultura não estarem incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores:

não ter ainda aparecido um gênio musical imbuído de sentimentos regionalistas que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão ("A época teatral entrevista o Maestro Alberto Nepomuceno", *A época teatral*, 27 dez. 1917).

O poema "Porangaba", publicado em 1861, fruto desse encontro, inspirou Alberto Nepomuceno a escrever uma ópera. 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 se desenvolve com o que Alberto Nepomuceno chama de "alienação das raças", ou seja, o surgimento do elemento mestiço. O vínculo de Alberto Nepomuceno com Juvenal Galeno não se encerrou em "Porangaba". O compositor registrou cinco canções sobre versos do poeta, entre elas "Tu és o sol" (1894), "Medroso de amor" (1894), "Cativeiro" (1896), "Cantiga triste" (1899) e "A Jangada" (1920).

Alberto Nepomuceno indica em correspondência destinada a Guilherme Studart o seu interesse em "educar artisticamente o povo" cearense dentro de uma lógica eurocêntrica. Nesse projeto os "povos 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. Em 1903, Guilherme Studart encomendou o "Hino do Ceará", sobre versos de Tomás Lopes, para comemorar os trezentos anos da chegada dos primeiros portugueses na região.

Em primeiro lugar é minha opinião que a aceitação por um povo de um canto comemorativo de fatos históricos ou que simbolize aspirações de raças e regimes, depende de um dado momento histórico. Tive de despreza 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 grau ("O Hymno do Tricentenário", *A República*, 29 jul. 1903).

A conjuntura na qual Alberto Nepomuceno estava inserido era a da chamada "geração de 1870", responsável, segundo a historiadora Lilia Schwarcz (1993), pela construção do conceito de raça no Brasil. Para esses estudantes das faculdades de Direito, 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.

O historiador cearense José Hilário Ferreira Sobrinho (2011) 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.

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. Para Zacarias Gondim, que trabalhou no Asilo dos Alienados da Parangaba, instituição voltada ao recolhimento de pessoas com problemas psiquiátricos, nacionalismo era sinônimo de assimilação do 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 índoles e costumes diversos, assim também a sua literatura, sua musica etc.etc., tem uma feição especial, de acordo com os seus caracteres.

[...]

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 especial.

[...]

Cumpra, portanto, que o governo facilite os meios, elevando a arte de nosso país, 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 frequência de boas escolas, sem a audição de boas musicas, que é o que desenvolve o gosto e encaminha-o para os grandes cometimentos. O Brasil precisa progredir porque tem sede de glória e esta só lhe pode advir pelas letras, pela sciencia e pelas artes! (Gondim, 1903, p. 8; 14; 19, respectivamente).

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 (1903), 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 instituições. 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”, contrariamente à popular, o que sugere perseguição contra aqueles que não se submetiam à condição de acessório.

No momento que Zacarias Gondim e Alberto Nepomuceno escreviam essas peças e esses ensaios, eram propostas em todo país políticas culturais que viabilizassem uma autêntica identidade brasileira. Com esse fim é que foram criadas e aprimoradas instituições culturais que visavam “resgatar” nosso folclore, nossa arte e nossa história paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente branqueados em meio a esse contexto. Para o antropólogo congolês Kabengele Munanga (2019), esse mecanismo de absorção do mestiço foi difundido não para a ascensão social dos não-brancos, mas para a hegemonia da classe dominante, que é majoritariamente branca.

Branca Quixadá Rangel trabalhava como professora de piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, instituição que ajudou a reinaugurar em 1938 com Esther Salgado Studart da Fonseca e Nadir Morais Parente. As diretoras do conservatório eram professoras e pianistas oriundas de famílias tradicionais cearenses 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”, “Minha Terra”, “Viola” e “Mistérios do Mar” (todas s./d.).

**I**  
 Cabôcla faceira,  
 Requebros, encantos  
 Doou-te a natura!  
 Que porte garboso...  
 Tu és feiticeira!  
 Teu seio donoso,  
 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!<sup>4</sup>

“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 (2006) para justificar o estupro de mulheres indígenas pelos

<sup>4</sup> “Cabôcla”, de Branca Rangel, canção para piano (Fortaleza: Melografia Gilberto Petronillo, 1955).

colonizadores. Os portugueses não seriam preconceituosos e teriam uma predisposição ao “relacionamento” com mulheres de 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” (*Ibidem*, p. 161).

De um modo geral, os personagens representados nas canções de Alberto Nepomuceno e Branca Rangel 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 de intelectuais e artistas brancos para revelarem as suas potencialidades. Indígenas, negros e mulheres assumiam nessas canções a estrita condição de objeto.

O compositor alagoano Euclides da Silva Novo ingressou na carreira militar no ano de 1907. Em sua juventude aprendeu a tocar flauta no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Estudou no ano de 1913 harmonia, contraponto, regência e composição. Foi nomeado em 1919 ao cargo de Mestre de Música do Colégio Militar do Ceará, onde permaneceu até o ano de 1938. O maestro Henrique Jorge o convidou para ministrar aulas de teoria musical, solfejo e instrumentos de sopro na Escola de Música Alberto Nepomuceno, inaugurada em 1919. Euclides da Silva Novo foi autor de peças, dentre as quais um conjunto de choros: “Verde, Amarelo e Vermelho”. A capa da partitura (Figura 1) chama a nossa atenção por conta do uso de *blackface* e o “sorriso banania”, denunciado como um estereótipo pelo senegalês Léopold Sedar Senghor.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Nos Estados Unidos, o símbolo mais popular entre as chamadas *blackface* é o do personagem Jim Crow, representado em meados do século XIX pelo ator novaiorquino Thomas Rice. Nessas apresentações ele incorporava o que achava ser o “típico negro”: um cara de inteligência limitada, malvestido e trapaceiro. O sucesso do personagem influenciou todo um gênero de apresentações semelhantes, *the minstrel show*, onde se pagava para ver brancos fazendo *blackface* e imitando negros em diversas situações cômicas e estereotipadas. Posteriormente, as famosas leis de segregação racial tomaram o nome dessa figura que tentava ser engraçada. Jim Crow continuou vivo no século XX. No filme *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz, 1927), o ator Al Jolson atuava com o rosto pintado de preto e lábios exagerados delineados em branco. Atores norte-americanos como Shirley Temple, Judy Garland e Mickey Rooney também usaram maquiagem preta para pintar seus rostos em filmes.

**Figura 1** – Partitura de Choro Verde, do compositor Euclides da Silva Novo, publicada pela Ceará Musical



Fonte: Acervo de Partituras de Miguel Ângelo de Azevedo, [s. d.].

Há variadas e persistentes formas de silenciamento que a colonialidade tende a produzir e a reproduzir na sua difícil relação com os sujeitos-outros, tais como negros, mulheres, indígenas, quilombolas, comunidade LGBTQIAPN+. Em seu livro intitulado *Pode o subalterno falar?*, publicado primeiramente em 1985 com o subtítulo *Especulações sobre o sacrifício das viúvas*, a escritora indiana Gayatri Spivak (2010) levanta alguns pontos sobre a condição do subalterno, aquele que não tem espaço de fala, as camadas mais baixas da sociedade constituída pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política, da justiça, da legalidade e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato dominante.

Além de Gayatri Spivak, autores como Ranajit Guha, Partha Chatterjee e Dipesh Chakrabarty integraram os chamados Estudos Subalternos, grupo de estudos sul-asiáticos que se mobilizaram em torno dos questionamentos e consequências do pós-colonialismo na maneira de pensar, criar conceitos, explicar a realidade e organizar a vida social dos países que foram colonizados. Para este grupo, a colonização física chegou ao fim, mas continua na maneira de ver e pensar o mundo. Nesse sentido, eles buscam compreender a condição de subalternidade não apenas amparados na ideia de classe. Ranajit Guha (1983) e Gayatri Spivak (2010) utilizam

a categoria "subalterno" para se referir a grupos marginalizados, grupos esses que não possuem voz ou representatividade.

A autora critica a dinâmica da produção do conhecimento histórico, o que teria levado a um processo de violência epistêmica. Com isso, o sujeito soberano constituiu as subjetividades do sujeito subalterno dos países periféricos. Os subalternos são silenciados a todo momento e uma forma de silenciamento é a representação, mas não é qualquer representação. Spivak (Spivak, 2010) trabalha com dois tipos: *vertretung* e *darstellung*. Representação como "falar por" (*vertretung*) um grupo, relacionada com as instituições políticas e a suposição de conhecimento e substituição do representado (como se esse grupo não tivesse a condição de se autorepresentar), e representação como "re-presentação" (*darstellung*), vinculada a dimensões estéticas e de encenação. Essa distinção, diz Spivak, desvela um movimento cruel. Por vezes o sentimento nobre de um discurso de libertação pode esconder a manutenção de essencialismos e imperialismos. Nesse sentido, os subalternos apenas poderão falar por meio dos seus próprios esquemas explicativos.

## Considerações finais

Os artistas brancos foram os principais responsáveis pela opressão sistêmica aos corpos dissidentes na música da *Belle Époque* de Fortaleza, visto que elevaram os sujeitos-outros como entidade e construíram todo um sistema de pensamento sobre eles por meio da ideia de cultura popular. Foi a primeira operação política que consistia em reconhecer no povo a existência própria que eles não tinham antes. A concepção de cultura popular elaborada por eles sugeria encobrir, sob o signo de suposta unidade, toda uma série de contradições e conflitos de classe, de gênero, de raça, de sexualidade e de territorialidade. Embora essas produções musicais contribuíssem para interdições representacionais, os sujeitos-outros criaram ferramentas para enfrentar esses silenciamentos.

A própria institucionalização do folclorismo no século XIX assentou-se em uma política de apagamento elaborada por intelectuais que reproduziam o lugar epistêmico dos interesses particulares do sujeito masculino, branco, heterossexual, cis normativo, proveniente do Norte global, que historicamente constitui a imagem ideal do burguês construída ainda na modernidade. Nessa direção, enquanto eles ocupam a condição de sujeito, restringem a condição de objeto aos grupos subalternizados. Pela lógica da colonialidade do poder instaura-se 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 (2017, p. 52) descreve da seguinte maneira:

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".

Para o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2018), somente em virtude da articulação de formas de ser, poder e saber que a modernidade/colonialidade poderia sistematicamente produzir lógicas coloniais, práticas e modos do ser que aparecem, não de modo natural, mas como uma parte legítima dos objetivos da civilização ocidental moderna. Colonialidade, por isso, inclui a colonialidade do saber, a colonialidade do poder e a colonialidade do ser como três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade.

Cada uma dessas principais dimensões do que constitui uma visão de mundo tem ao menos três componentes básicos, e cada um deles inclui referência ao sujeito corporificado: saber (sujeito, objeto e método); ser (tempo, espaço e subjetividade); poder (estrutura, cultura e sujeito). Comum às três dimensões é a subjetividade. O que quer que um sujeito seja ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber (*Ibidem*, p. 49).

## Referências

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOQUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

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

FERREIRA SOBRINHO, José Hilário. "Catirina, minha nêga, tão querendo te vendê...": escravidão, tráfico e negócios no Ceará do século XIX (1850-1881). Vol. 1. Fortaleza: Secult, 2011.

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

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. Fortaleza: Secult, 2010.

GONDIM, Zacarias. Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: *Comemorando o Tricentenário do Ceará*. Fortaleza: Typographia Minerva, 1903.

GROSGOQUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais, Epistemologias do Sul*, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

GUHA, Ranajit. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Delhi: Oxford Univ. Press, 1983.

- HERDER, Johann Gottfried. *Ideas para una filosofia de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada, 1959.
- LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre a colonialidade do ser*. Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.
- MARQUES, Janote Pires. *Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.
- MARTINS, Ana Luiza Rios. *Entre o Piano e o Violão: a modinha e os dilemas da cultura popular em Fortaleza (1888-1920)*. São Paulo: Alameda, 2016.
- MIGNOLO, Walter D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. *Revista Lusófona de Educação*, n. 48, v. 48, 2020.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 94, v. 32, jun. 2017.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2014.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Revista Novos Rumos, UNESP, Marília (SP)*, n. 37, v. 17, 2002.
- RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.