

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CHIQUINHA GONZAGA: De *outsider* ao reconhecimento perante o domínio masculino.

MARISTELA ROCHA DE ALMEIDA MAGALHÃES

ORIENTADOR: PROF. DR. DMITRI CERBONCINI FERNANDES

Juiz de Fora

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CHIQUINHA GONZAGA: De *outsider* ao reconhecimento perante o domínio masculino.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais

Juiz de Fora

2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

CHIQUINHA GONZAGA: De *outsider* ao reconhecimento perante o domínio masculino.

Maristela Rocha de Almeida Magalhães

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de doutora em Ciências Sociais

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Professor Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professor Dr. Frederico Machado de Barros
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Dr. Leonardo Andrada
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professora Dra. Célia da Graça Arribas
Universidade Federal de Juiz de Fora

Professor Dr. Wallace Faustino da Rocha Rodrigues
Universidade do Estado de Minas Gerais

Juiz de Fora

2019

DEDICATÓRIA

Às minhas amadas incentivadoras irmã, Stella Márcia, e mãe, Maria de Lourdes, ambas no Plano Espiritual.

Ao companheiro de longa data, de todos os momentos, e grande incentivador, amado Sílvio Reis.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes, referência na área de Sociologia da Cultura e magnânimo exemplo de excelência acadêmica.

Aos familiares, Anacleto (meu amado pai, espírito afim, amor eterno - *in memoriam*), Mariana e Pedro (presentes da minha irmã na minha vida), e Luiz Carlos (pelo incentivo na área acadêmica).

Aos muitos amigos que acompanham a minha trajetória, representados neste espaço pelo sociólogo e professor Dr. Paulo Baía/ UFRJ (entusiasta dos meus trabalhos sobre a Chiquinha e incentivador da minha empreitada na área de Ciências Sociais). Aos não menos incentivadores, William Ponte, Juliane Lara, Rita Rocha, Igor Rodrigues, prof. Rodolfo Valverde (IAD/UFJF), Madu Barbosa, Geny Barbosa (amiga e mãe espiritual, também em Outro Plano), Marcia Bertolato, Camila Ferraz e Elis (a cadelinha que adora música e acompanhou todas as etapas deste trabalho).

Aos professores do PPGCSO, aqui representados pelo Prof. Dr. Felipe Maia, cujo trabalho acompanhei no estágio doutoral. Agradeço a receptividade e o incentivo.

Ao Prof. Dr. Gilberto Vasconcellos, pela acolhida calorosa no estágio doutoral, pelo incentivo, carinho, pelos ensinamentos e pelo trabalho intelectual que conheço de longa data.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar como as composições de Francisca Gonzaga (1847-1935) para o teatro musicado contribuíram para que ela transpusesse a condição de *outsider* para a tomada de uma nova posição nas últimas décadas de vida. Procuo investigar e explicar sociologicamente como isso ocorreu naquele microcosmo do Rio de Janeiro, sobretudo entre 1885 e 1935. Além das peças, outros elementos contribuíram para que ela se tornasse uma *persona* estabelecida. Será elucidado, ainda, o quanto a personalidade de Chiquinha, desafiadora para o *establishment* da sociedade do seu tempo-espaço, foi preponderante para a repercussão das suas obras. Concluiu-se que a análise dos elementos apontados ratificaram, bem como dilucidaram a conquista do capital simbólico pela maestrina.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Maxixe; Teatro musicado.

ABSTRACT

This work intends to investigate how the compositions of Francisca Gonzaga (1847-1935) for the musical theatre contributed to transcend her condition of outsider to take a new position in the last decades of her life. I propose to investigate and explain sociologically how this occurred in that microcosm of Rio de Janeiro, especially between 1835 and 1935. In addition to the pieces, other elements contributed to her becoming an established persona. It will also be elucidated how much Chiquinha's personality, challenging to the establishment of the society of his time-space, was preponderant for the repercussion of his works. It was concluded that the analysis of the elements indicated ratified the conquest of symbolic capital by the maestrina.

Keywords: Popular Brazilian Music; Maxixe; Musical theater.

SUMÁRIO

CHIQUINHA GONZAGA: De *outsider* ao reconhecimento perante o domínio masculino.

1.0 INTRODUÇÃO	10
1.1 Problemática das fontes biográficas.....	14
1.2 Seleção das peças segundo a repercussão nos periódicos	19
2.0 DOS SARAUS FAMILIARES À RODA DE BAMBAS: a ordem confrontada e o percurso sinuoso de Chiquinha.....	20
2.1 Os estabelecidos e os <i>outsiders</i> segundo a música na sociedade imperial.....	24
2.2 Mulheres no âmbito social do século XIX: luta pela profissionalização e disputa simbólica.....	28
2.2.1 Campanhas pelo sufrágio universal e pela abolição da escravatura.....	41
2.2.2 Chiquinha Gonzaga afinada com o seu tempo-espaço.....	48
2.2.3 Entre os vários gêneros, o maxixe, a marcha-rancho e a ênfase nas valsas	52
2.3 Jogo de luz e sombra na <i>Belle Époque</i> tropical.....	61
2.3.1 Novos espaços de sociabilidade.....	65
2.3.2 Coristas, <i>cocottes</i> , estrelas... <i>personas</i> femininas em cena.....	68
3.0 “A CORTE NA ROÇA” E “FORROBODÓ” APONTAM O CAMINHO PARA A CONQUISTA DO CAPITAL SIMBÓLICO	71
3.1 “Festa de São João”: o sonho realizado 133 anos depois.....	76
3.2 “A Corte na Roça”: maxixe, censura e a luta pela afirmação no espaço social.....	79
3.3 Antes de Forrobodó... ..	82
3.3.1 Com “Abacaxi!”, a participação entre <i>personas</i> de destaque no cenário musical	85
3.3.2 “Zizinha Maxixe”, “Amapá”, “Manobras do Amor”, “Pomadas e Farofas”: sucesso contínuo!.....	88
3.4 “Forrobodó” de Chiquinha Gonzaga: ah! Gostoso como ele só!.....	94
3.4.1 “Depois de Forrobodó”, mais sucessos da “laureada maestrina”... ..	100
3.4.2 A “ilustre senhora” se consagra também em Portugal.....	103
3.5 (Des)ordem, ocaso e adesão ao <i>establishment</i>	106
3.5.1 O encontro com o grande nome da ópera no Brasil.....	113
3.5.2 Das transgressões à adesão ao <i>status quo</i>	116
4.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
5.0 BIBLIOGRAFIA	129



A frouxa luz da alabastrina lâmpada
Lambe voluptuosa os teus contornos...
Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
Ao doudo afago de meus lábios mornos.

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

1.0 INTRODUÇÃO

Trazer à luz na atualidade um novo trabalho acadêmico sobre uma compositora brasileira do século XIX implica ultrapassar obstáculos, como evadir-se do risco da obviedade de informações, levando-se em consideração as publicações já disponibilizadas no mercado editorial sobre a maestrina e pianista carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), além de dissertações de mestrado, bem como outras produções científicas produzidas em várias instituições, e em fluxo contínuo ao longo do tempo. Dentre elas, ABREU, 2015; BOSCOLI, s.d.; CESAR, 2015; DINIZ, 1991; 2009; LAZARONI, 1999; LIRA, 1997; MILLAN, 2000; MUGNAINI, 2005; PERES, 1995; PONTES e CESAR In: PULICI e FERNANDES, 2019; RIBEIRO, 2015; ROCHA, 2001; SIMÕES, 2018; STIVAL, 2004; TORTOLA, 2018.

Não pretendemos desconstruir a imagem artística da compositora; muito menos enaltece-la, já que a própria história se incumbiu de tal empreitada – embora Chiquinha Gonzaga ainda não tenha, nacionalmente, o reconhecimento pretendido pelos apreciadores da sua obra. Ademais, o distanciamento necessário a qualquer pesquisador, neste caso, com o fito de contribuir com um olhar renovado sobre a compositora, não seria um desafio se não trabalhássemos há tantos anos com a divulgação da vida e obra de Chiquinha, o que implica, obviamente, numa apreciação estética muito particular e apaixonada.

Do primeiro programa sobre a compositora, veiculado na extinta rádio Farol FM (105.3), em 1991, às pesquisas para esta tese, na atualidade, muitas descobertas foram nos motivando a delinear uma trajetória própria em prol da memória da compositora. Não estávamos, entretanto, satisfeitos e buscávamos a realização de um trabalho realmente científico, o que nos instigou a adentrar o denso, profundo e copioso campo das Ciências Sociais.

Muito mais do que dedicar uma dissertação de mestrado ou uma tese de doutorado a esse objeto, e extrapassando a admiração diletante, é essencial conferir um tratamento científico ao mesmo, disponibilizando, dessa forma, uma contribuição sociológica às biografias já publicadas. Há, indubitavelmente, grande preocupação em como tratar o nosso objeto sociologicamente, ou seja, sem reduzir o problema a uma apreciação estética ou estabelecer uma narrativa biográfica triunfal.

Os sociólogos Norbert Elias (1995¹, 2000) e Pierre Bourdieu (1989, 1996, 2003, 2007, 2008, 2016) auxiliam a descortinar a nossa visão anterior acerca da vida e obra da compositora, encorajando-nos a investigar mais detalhadamente a trajetória de Francisca Hedwiges. Ademais, instiga-nos tratar da sua condição feminina em um microcosmo² dominado pelo universo masculino e que, extrapolando os cânones em voga, utilizou do teatro musicado para ajudar a revelar a realidade da sociedade carioca – e muito do Brasil - daquele tempo. Ao longo deste trabalho, nos remetemos à inserção periférica de Chiquinha Gonzaga em um sistema materializado pelas estratégias e ordens sociais determinadas no contexto do seu tempo e espaço de vida (BOURDIEU, 2007).

Este é o objeto do nosso trabalho: mostrar como o teatro musicado contribuiu para que a maestrina firmasse sua posição como mulher profissional no âmbito cultural, desencadeando, a *posteriori*, a sua conquista dos capitais econômico, social e simbólico. Afinal, do nascimento da compositora ao início da sua profissionalização, e, por conseguinte, desse ponto da sua trajetória à sua consagração através do teatro musicado, Francisca Gonzaga assumiu variadas posições naquela sociedade, demarcando, bem como intercalando, condições *outsiders* e legitimadas. Dessa forma, o percurso sinuoso da sua trajetória, com voltas e reviravoltas, demarcava ora posições estáveis, ora desestruturantes.

Cabe-nos investigar, enquanto hipótese deste trabalho, se realmente, e como, o teatro musicado foi oportuno e teve papel protuberante no empoderamento³ de Francisca como mulher e profissional perante a sociedade carioca. Salientamos que toda essa movimentação da compositora no contexto social e

¹ Em *Mozart, sociologia de um gênio*, Norbert Elias explica o não pertencimento do compositor austríaco (1756/1791) ao *habitus* burguês e a dificuldade de sujeição aos costumes da sociedade de corte considerados legítimos, o que causava instabilidade emocional e desconforto social, pois a postura esperada de um compositor genial contrapunha-se à individualidade de Wolfgang Amadeus Mozart. As atitudes subservientes exigidas pelo pai foram impostas também pelos seus empregadores. “Seu descortês *habitus* social se deslocava numa relação paradoxal com sua obra”, o que contribuiu para o seu fracasso social (ELIAS, 1995, p. 105). Trata-se, pois, de obra relevante para nossas reflexões sociológicas em torno da vida e obra de Chiquinha Gonzaga, sobretudo no que se refere à sua postura como *outsider*.

² Consideramos inapropriado utilizar, especificamente, o conceito de campo – na verdade, ainda em formação naquele tempo-espaço. Utilizamos, pois, o sentido de “campo” ao longo do trabalho, segundo BOURDIEU (1989; 1996; 2003; 2007; 2008), como um microcosmo com regras preestabelecidas, determinadas, embora relacionais dentro de espaço social mais abrangente, ou seja, como um espaço simbólico de forças, enfrentamentos e tomadas de posição. “A estrutura do campo é um *estado* da relação de força entre os agentes ou as instituições envolvidas na luta, ou se se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer das lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores” (BOURDIEU, 1989, p. 120).

³ Não adentraremos, minuciosamente, ao extenso *corpus* teórico trabalhado ao longo do tempo pelo movimento feminista, bem como aos desdobramentos vigentes nas últimas décadas. Entretanto, analisaremos, no segundo capítulo, a trajetória da compositora levando-se em consideração a “primeira onda” do feminismo. Quanto ao termo empoderamento, o utilizamos no sentido da luta da musicista pela participação nos debates políticos, culturais e sociais do seu tempo, bem como pelo desempenho das suas atividades profissionais, em um campo social dominado pelo gênero masculino (BOURDIEU, 1989), a partir de prerrogativas econômicas, de gênero e patriarcado, determinantes, esses, das distinções de classe e *status*.

cultural não aconteceu em um percurso que pode ser considerado natural, previsível. Tampouco o sucesso no teatro musicado aconteceu aleatoriamente, ao acaso.

Pretendemos mostrar como esse processo aconteceu, sob quais condições inerentes ao tempo-espço⁴ da trajetória de vida da compositora, levando-se em consideração que a maestrina não atuou isoladamente, como uma única *persona* célebre, ou em condição de genialidade, de excepcionalidade, mas que suas ações foram também frutos de todo um conjunto de circunstâncias que aconteciam no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro daquela época. Para tal demonstração, utilizaremos como recurso metodológico a análise da repercussão do seu trabalho na mídia impressa do seu tempo.

Tais considerações, se não enfatizadas, desvinculariam todo o trabalho do viés sociológico e, não obstante, parece-nos inexequível, segundo parâmetros científicos, analisar qualquer obra de arte se desvinculada, descontextualizada do tempo-espço no qual foi produzida; e o olhar sociológico acautela-nos a remetermos a realidades coletivas, bem como a possíveis rompimentos de paradigmas, conforme acontece com o objeto da nossa proposta, ainda que a reflexão tenha como ponto de partida ações individuais. Da mesma forma, a sociologia nos abastece de ferramentas teóricas e metodológicas para a compreensão desse processo. Ademais, independente da reflexão acerca da estética das obras de Chiquinha Gonzaga e da questão de gosto, de foro íntimo, a documentação analisada revela uma mulher em contraponto com os costumes vigentes.

Através do teatro musicado será possível conhecer a Chiquinha Gonzaga engajada em movimentos políticos, culturais e sociais, bem como a emancipação feminina e o sucesso como compositora no tempo-espço em questão. Para compreender esse posicionamento, faz-se necessário levantar dois aspectos centrais: primeiro, as dimensões macrossociológicas, o lugar estrutural, social e cultural da mulher no contexto da produção artística de Chiquinha Gonzaga e, em segundo, quais traços de sua personalidade a tornavam, portanto, contraposta a tais conformações.

Como em um jogo onde as peças são constante e estrategicamente movimentadas, Chiquinha Gonzaga teve que resistir, recuar, apostar e avançar para

⁴ Utilizamos na tese o conceito de tempo-espço segundo o teórico britânico David Harvey, no sentido de que as ordenações simbólicas espaciotemporais subsidiam uma ordenação por meio das quais depreendemos quem somos e como estamos inseridos em determinada sociedade. Dessa forma, as expectativas sociais estão canalizadas para o local e o momento em que as ações acontecem e têm seus desdobramentos (HARVEY, 1992).

que alcançasse notoriedade através das suas posições e sua obra artística. Sempre com o intuito de contextualizar esse axiomático plano de disputas, escolhemos tratar, inicialmente, em *Do sarau à roda de bambas*, de algumas *personas* que resistiram também às inúmeras adversidades, para que pudessem ocupar um espaço legitimado na sociedade, bem como alcançar capital econômico e/ou simbólico, ou mesmo para usufruir da prática artística profissionalmente. Mostraremos, dessa forma, o encontro da caricaturista Rian, Nair de Teffé, e da “divette” Cinira Polonio com Francisca Gonzaga. Cada uma, ao seu modo, causou, como não poderia ser diferente, estranhamentos perante o *modus vivendi* dos estabelecidos na então capital brasileira.

Tais ilações propõem uma análise da engenhosidade social que vigorava no Brasil do século XIX, bem como das amarras que envolviam as mulheres, em seus espaços previsíveis e circunscritos. Nesse aspecto, a investigação na área das Ciências Sociais nos ajuda a descortinar as estratégias utilizadas por essas figuras para movimentação nos âmbitos social, cultural e político, bem como os desencadeamentos das ações e dos seus consequentes legados.

As contribuições teóricas de Norbert Elias e Pierre Bourdieu também nortearam a contextualização, bem como análise das ocorrências desencadeadas na cidade do Rio de Janeiro, possibilitando percebê-la como um profícuo laboratório na esfera do poder, por meio da história dessas personalidades que transpuseram o limite determinado pelo *establishment*, enquanto situadas numa combinatória sistemática de relações de atração e repulsão, em constante vulnerabilidade acerca das tomadas de posições nos campos, levando-se em consideração suas trajetórias particulares e o tipo de capital de que dispunham (BOURDIEU, 1996).

Ainda nesse capítulo, vamos tratar dos padrões de sociabilidade e das inovações no espaço urbano, sobretudo, com o advento do teatro musicado no Rio de Janeiro, área profissional em expansão, bem como o que chamamos de “jogo de luz e sombra”: de um lado, os encantos da *Belle Époque*; de outro, uma cidade matizada com sérios problemas de infraestrutura urbana.

O teatro de revistas foi apenas um dos gêneros do teatro musicado trabalhados por Chiquinha Gonzaga, que também compôs para burletas, operetas, peça de costumes campestres, dentre outros. Optamos por abordar tais gêneros contextualizando-os junto a obras de Chiquinha. Dessa forma, preferimos tratar

mais especificamente do teatro de revistas em algumas seções do capítulo 3, sobretudo no espaço reservado à “Forrobodó”.

A análise dos libretos de “A Corte na Roça” e de “Forrobodó” possibilitará a explanação acerca do maxixe, da censura acerca de obras artísticas, bem como a luta de Chiquinha Gonzaga para afirmação na esfera cultural. Essas duas peças, salientemos, foram preponderantes para a trajetória de sucesso da maestrina. Outras que ajudaram a consolidar a sua carreira como compositora para o teatro, antes e depois de “Forrobodó”, possibilitarão elucidar o caminho trilhado por Francisca Gonzaga até a sua consagração.

Em *(Des)Ordem, ocaso e adesão ao establishment*, ainda no último capítulo, explicamos porque a compositora pode ser considerada uma personalidade escandalosa e, para isso, tomamos como referencial, especialmente, a obra *Media Scandals: Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace* (LULL e HINERMAN, 1997). Dessa forma, a abordagem sobre escândalo e visibilidade na mídia são explicitados como componentes essenciais, junto ao teatro musicado, para a consagração de Chiquinha Gonzaga no âmbito social.

Nas considerações finais, ressaltamos o impacto positivo de “Forrobodó”, dentre outros fatores considerados de relevo e destacados ao longo da tese, para a notoriedade da compositora Francisca Gonzaga: a figura feminina desconhecida, subjugada, que se transforma de uma mulher com postura *outsider*, partindo das festas da corte para o limbo e, posteriormente, para a respeitabilidade pública como personalidade artística feminina, validando a nossa hipótese.

1.1 Problemática das fontes biográficas

Esse foi um dos primeiros desafios instaurados para o desenvolvimento da tese, que teve como ponto de partida uma pesquisa exploratória. Optamos, na sequência, por uma revisão bibliográfica específica sobre Chiquinha Gonzaga e o teatro musicado, seguida de uma investigação mais apurada, além da análise de informações detectáveis em materiais como documentos, partituras e burletas das peças. Ressaltamos, entretanto, que música e teatro aparecem transversalmente por não serem o objeto específico desta tese. Decidimos, ainda, não fazer uma análise musicológica das peças, já que nem todas as burletas e partituras estão resgatadas e disponibilizadas na íntegra.

Os impressos daquele tempo-espaço também foram empregados como fontes documentais e, mais do que isso, apresentaram-se basilares para o desenvolvimento deste trabalho, muitas vezes utilizados como fontes primárias não encontradas em outros títulos já publicados. Inicialmente, elencamos para pesquisa os jornais Gazeta de Notícias, Jornal do Commercio, Correio da Manhã, Jornal do Brasil e O Paiz, entre os de maior representatividade no período demarcado (MARTINS e LUCA, 2012; BARBOSA 2010).

Consultamos também todos os periódicos disponibilizados na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, como Diário de Notícias, Diário da Noite, além das Revistas Ilustrada, O Malho, Careta e Fon Fon!, assim como o site do Instituto Moreira Salles, da Fundação Casa de Rui Barbosa, dentre outros. Dessa forma, excertos de impressos são inseridos no texto ao longo da tese. Mostraremos a disseminação do tratamento respeitoso à Francisca Gonzaga na mídia, graças à repercussão de sua obra para o teatro musicado.

Investigamos, além de títulos sobre a compositora, obras da área de Sociologia, de Música, de História, bem como reportagens, entrevistas, depoimentos, dissertações, teses, documentários e minissérie. Deparamo-nos, entretanto, com a problemática das fontes, visto a falta de documentação para análise, o que implica prejuízo substancial para um trabalho na área de Ciências Sociais. Entre as publicações sobre a compositora, elencamos quatro, de maior envergadura, para tratamento nesta seção.

A primeira contribuição para a memória de Chiquinha Gonzaga veio pelas mãos do teatrólogo, compositor e escritor Geysa Gonzaga de Bôscoli, sobrinho-neto da compositora. O próprio autor deixa evidente a falta de pretensão com o seu trabalho, cuja linguagem coloquial, em determinados trechos, beira à oralidade: “Tudo quanto aqui ofereço não passa de UMA SIMPLES REPORTAGEM. Narrei o que vi e o que li. Conteí, também, o que ouvi da própria biografada, durante os dezessete anos em que convivemos (...)” (s.d., p. 11). Não há, entretanto, documentação sobre a maioria dos fatos narrados e os relatos não constituem uma metodologia de história oral⁵. Um aspecto relevante é a apresentação de um catálogo com composições de Chiquinha, os respectivos editores, as peças inéditas e as que já tinham sido gravadas em disco.

⁵ No Brasil, essa metodologia de pesquisa que consiste no tratamento científico de entrevistas gravadas só foi iniciada, oficialmente, na década de 1970, com a criação do Programa de História Oral do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC FGV, 2017). Não foi um método utilizado por Bôscoli porque não há gravações comprobatórias sobre os seus relatos.

A obra da biógrafa Edinha Diniz (1991) talvez seja a mais conhecida e mais bem conceituada para consulta de apreciadores, diletantes e pesquisadores, sobretudo por apresentar a sistematização de uma cronologia básica, catálogos das músicas e peças teatrais de Chiquinha. As várias entrevistas da socióloga sobre a maestrina disponibilizadas ao longo de quase três décadas para veículos de mídia impressa, eletrônica e digital cuidaram de projetar a história de vida da compositora para um público vasto, além de suscitar outras biografias, trabalhos acadêmicos, espetáculos, documentários, assim como o Acervo Digital Chiquinha Gonzaga, idealizado pelos pianistas e pesquisadores Alexandre Dias e Wandrei Braga.

Para comemorar os 25 anos da primeira edição da biografia sobre Chiquinha, Edinha Diniz lançou a obra revista e atualizada com informações inéditas. Consideramos esta a mais completa referência bibliográfica sobre a compositora. Entretanto, não há o emprego de uma metodologia sociológica no trabalho, conforme reconhece a própria autora: “Nesse sentido, o livro é mais um ensaio biográfico, mas terminou sendo enquadrado nessa tradição biográfica que se formou na área de música popular a partir dos anos 1990”⁶.

Já a obra de Mariza Lira (1997), cuja primeira edição data de 1939 e teve sua reedição apenas 40 anos depois pela Funarte, tem seu mérito também como uma das obras precursoras sobre Chiquinha Gonzaga, embora seja apresentada de forma romanceada, assim como a outra biografia por nós elencada: “O livro que baseou a série de TV”⁷. A frase aparece registrada na capa do livro de Dalva Lazaroni (1999), que traz uma abordagem acerca do tempo-espço da trajetória da compositora, o que não acontece na obra de Lira. No prefácio, a autora deixa explícita a escolha por uma “releitura da vida de Chiquinha Gonzaga”: “E o resultado está aí, não sei se uma biografia romanceada ou se o romance de uma existência” (p. 11). A própria autora já atesta a nossa colocação.

⁶ Entrevista ao site chiquinhagonzaga.com, disponível em <http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia-que-revelou-a-historia-de-chiquinha-gonzaga-completa-30-anos/>

⁷ Há um imbróglio que envolve a minissérie Chiquinha Gonzaga exibida pela TV Globo em 1999. MILLAN explica que, ao contrário da reportagem veiculada no *Jornal do Brasil* (em 14/03/1999), afirmando que Dalva Lazaroni teria sugerido a produção de uma minissérie em prol da memória da compositora, a sugestão teria partido dela. “Nada mais falso do que esta afirmativa: a sugestão de uma minissérie foi por nós proposta em 1996 na dissertação de mestrado, que serviu de base para este livro, e distribuída a todas as instituições culturais ligadas ao tema “Chiquinha Gonzaga” (2000, p. 191). Outra questão, além da ideia, é acerca da obra que, realmente, baseou a minissérie. Inicialmente, apenas o trabalho de DINIZ aparecia nos créditos da minissérie global, o que motivou uma ação judicial movida por Dalva Lazaroni contra a emissora, segundo informações de Daniel Castro, disponíveis em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televsao/chiquinha-gonzaga-apos-19-anos-globo-e-condenada-por-causar-baque-psicologico-em-escritora-21793>. Segundo Lazaroni, seu nome também deveria constar nas legendas de encerramento do programa, o que aconteceu. Nos cliques que encerram os capítulos da minissérie os créditos ficaram assim: “Obras consultadas: “Chiquinha Gonzaga uma história de vida” autora Edinha Diniz. “Chiquinha Gonzaga, Sofri e chorei – Tive muito amor” autora Dalva Lazaroni”.

As narrativas deixam controversas uma das mais famosas transgressões de Francisca Hedwiges: o abandono do marido, do posterior companheiro e dos filhos. Geysa Bôscoli afirma que a futura maestrina levou consigo os filhos, após abandonar os companheiros Jacinto e, posteriormente, João Batista

(...) As ameaças ao engenheiro não cessavam. Dominada pela inquietação, CHIQUINHA, resolveu, então, aniquilar o sonho de felicidade que, só então, conseguira construir, e, de surpresa (para ter coragem), sem se despedir de seu amado, certa manhã partiu com os seus cinco filhos pequenos – JOÃO GUALBERTO, MARIA DO PATROCÍNIO, HILÁRIO, ALICE E JOÃO BATISTA (...)” (p. 28).

Em conformidade com Geysa, Lira afirma que Chiquinha Gonzaga morava com os filhos: “Várias vezes a inspiração lhe soara aos ouvidos, mas o tempo era escasso, precisava lutar pelos seus pequeninos, dar pão às boquinhas queridas que a aguardavam ansiosas todas as tardes” (p.31). Mais adiante, a autora reafirma a colocação no seguinte trecho

Como mãe, foi de uma dedicação bem brasileira, não poupou sacrifícios para orientar os filhos e prepará-los para a vida. Recebeu, porém, o prêmio. Filhos e netos tinham pela grande artista uma verdadeira adoração, principalmente o Joãozinho, que fez de sua vida uma veneração perene, intensa e viva (1997, p. 45)

Tais considerações são refutadas na obra de Diniz (1991, p.63), que ressalta que apenas o filho João Gualberto a acompanhou ao longo da vida. Na edição revista e atualizada (2009), ela relata o abandono dos filhos (p.69). A questão da afrodescendência de Chiquinha só aparece claramente a partir da obra de Edinha Diniz, nas duas edições: “Rosa de Lima Maria, sua mãe, era filha da parda escrava Tomásia e fora alforriada na pia batismal” (2009, p. 23). Ao contrário, segundo Mariza Lira: “Na linhagem de Francisca Gonzaga, encontram-se, no Brasil, em Portugal e na Itália, nomes ilustres na música, na poesia, nas armas e na diplomacia” (LIRA, 1997, p.19).

Indubitavelmente, não nos surpreende, levando-se em consideração aspectos socioeconômicos, culturais e políticos da história do Brasil, o reconhecimento tardio da ascendência negra da compositora. Provavelmente, para os biógrafos anteriores à Edinha Diniz, tal origem seria antagônica com relação ao patamar conquistado por ela como figura célebre da música brasileira. Também não poderíamos deixar de mencionar a quase “invisibilidade” de dona Rosa nos textos que divulgam a vida de Chiquinha, o que também nos remete à ideologia

vigente naquele tempo-espaço, que estabelecia o papel maternal e de “dona de casa” como modelos universais a serem apreendidos, vivenciados e compartilhados. Não obstante, excluía-se da esfera pública as temáticas femininas consideradas tradicionalmente como oportunas apenas para o âmbito privado.

Outro episódio que sempre nos instiga, é o fato de Francisca ter acompanhado o marido, a bordo do navio São Paulo, rumo à Guerra do Paraguai. O lirismo do texto de Lira nos leva a argumentar até que ponto algumas informações são verídicas, como esta: “De uma vez, nas terras do Prata, conseguira Chiquinha um violão e, para suavizar a saudade da música, aprendeu as trovas e cantares platinos, intercalando-os com as canções e modinhas brasileiras” (LIRA, 1997, p. 27). Edinha Diniz também não apresenta documentação oficial sobre a viagem de Chiquinha (1991; 2009), assim como o pioneiro Geysa Bôscoli (s.d., p.21). Em entrevista para este trabalho, Edinha Diniz confirmou: “Não encontrei documentação sobre a ida dela para a Guerra do Paraguai, só relatos”.

O romance iniciado com o jovem Joãozinho, então com 16 anos, também só é devidamente retratado através da obra de Edinha: “Transbordante de sensualidade aos 52 anos, Chiquinha exerce irresistível fascínio em um dos rapazes do Clube Euterpe. (...) Desde o momento em que se conheceram no clube, jamais se separariam” (2009, p. 188). Já a obra de Lira é dedicada “Ao Sr. JOÃO BATISTA GONZAGA. Exemplo admirável de dedicação filial” (p.5). Geysa também induz o leitor a acreditar na relação apenas familiar entre os dois: “O método de trabalho de JOÃO BATISTA GONZAGA, o mais querido filho de CHIQUINHA, modelo de dedicação, seu permanente inseparável companheiro ...” (p. 87). Entretanto, o título do capítulo 35 do livro de Lazaroni induz à dúvida que pairava sobre a maestrina e o rapaz: “Este é meu filho português! Filho???”.

Ao contrário de Bôscoli, Lira e de Lazaroni, a memorialista Cleusa de Souza Millan ofereceu um tratamento acadêmico, com apuração das informações de forma criteriosa em sua obra (2000), desdobramento da dissertação de mestrado em Memória Social e Documento pela Escola de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro. O livro traz, basicamente, os assuntos tratados por Diniz (1991), embora o enfoque primordial seja tratar do “esquecimento da memória de Chiquinha Gonzaga no imaginário coletivo do nosso povo” (MILLAN, 2000, p. 189).

A autora desenvolve as hipóteses que levaram a tal realidade, bem como aponta possíveis soluções para o “resgate permanente da memória de Chiquinha”, como uma iniciativa perene: a criação de um “Memorial Chiquinha Gonzaga, moderno, dinâmico, e particular, fazendo ‘parceria’ com as autoridades públicas e instituições culturais empresariais e oficiais” (p. 190). São apontadas, então, sugestões para minorar “o antagonismo *memória-conhecimento*, da elite, e *memória-desconhecimento*, do povo brasileiro”, acerca da relevância de Chiquinha Gonzaga, ressalta Millan.

1.2 Seleção das peças segundo a repercussão nos periódicos

Além das obras originais da compositora (vocais e instrumentais) que são mencionadas no texto, atentamos, singularmente, para a análise das peças de teatro musicado elencadas: “Festa de São João” (1884), “A Corte na Roça” (1885), “Abacaxil!” (1893), “Zizinha Maxixe” (1895), “Amapá” (1896), “Manobras do Amor” (1911), “Pomadas e Farofas” (1912), “Forrobodó” (1912), “Depois de Forrobodó” (1913) e “Juriti” (1916).

Inicialmente, realizamos buscas no acervo digital da Biblioteca Nacional com os nomes de todas as peças musicadas por Chiquinha, tendo como base o catálogo encontrado na obra de Edinha Diniz. Dessa forma, com base no número de inserções das peças nos periódicos, descartamos algumas, como a revista “Abolidemrepcochindégó!” (1889), e inserimos outras, como “Pomadas e Farofas”.

Definida a seleção das peças, então, de acordo com essa visibilidade, ou seja, levando-se em consideração o número de inserções nominais das mesmas nos periódicos, passamos a apurar, mais detalhadamente, a repercussão dessas nesses impressos, de que forma elas foram divulgadas e como Chiquinha Gonzaga aparecia nessas publicações (atentando, inclusive para a possibilidade dos dois registros: Chiquinha e Francisca). Havia uma dúvida quanto ao tratamento destinado à compositora: seria respeitoso e compatível com a qualidade do trabalho por ela apresentado? Buscamos, também, as burletas e partituras que poderiam ser encontradas no Instituto Moreira Salles e no site oficial da compositora.

Faz-se necessário, entretanto, enfatizar que nessa fase de coleta de dados esperávamos encontrar muito mais material específico disponibilizado, afinal

nem todas as peças estão resgatadas e apresentadas na íntegra, o que dificultou uma análise mais detalhada e proporcional entre as selecionadas para o trabalho, no que se refere ao enredo, burleta, partituras, bem como repercussão das mesmas.

2.0 DOS SARAUS FAMILIARES À RODA DE BAMBAS: a ordem confrontada e o percurso sinuoso de Chiquinha

As recepções de agregados da corte e os teatros onde se executavam música de concerto eram os espaços de sociabilidade legitimados no tempo de Chiquinha Gonzaga e dos quais, obliquamente, ela fazia parte através das relações de parentesco e amizade do pai, o militar Basileu. Como as jovens da sua estirpe social, ela também tinha um piano, instrumento que, *a posteriori*, gerou sua independência financeira, afixando sua desvinculação familiar.

O próprio nascimento de Francisca Hedwiges já poderia ser considerado uma transgressão para aquela época, por se tratar de filha bastarda de dona Rosa, destituída de capital econômico e social, mestiça e solteira, que, por sinal, retratava o perfil de mulheres em condições de vulnerabilidade, inclusive quanto à exploração sexual. Mulheres afrodescendentes, na maioria das vezes, eram objeto de desejo, e excluídas da possibilidade de ascensão social através do casamento.

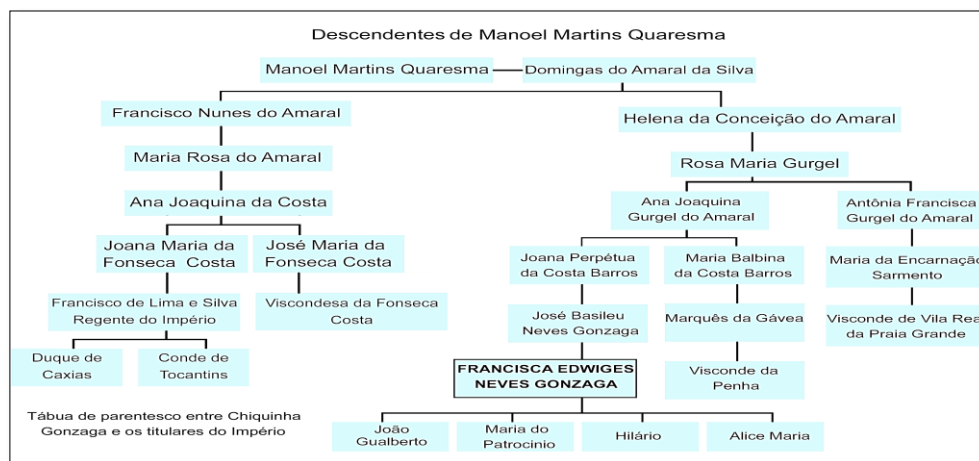
Entretanto, o destino de dona Rosa e de Chiquinha ficou resguardado através da legitimação do concubinato com José Basileu Neves Gonzaga, e do batismo da menina na Igreja de Santana, seguindo os costumes tradicionais do Império. A terceira filha do casal estava, à vista disso, adotada legitimamente pela sociedade escravista, conforme também ocorreu com os seus irmãos⁸. Mediante uma petição, foi um “casamento de consciência⁹” (“oculto”), pois a união contrariava a ascendência branca e bem posicionada na esfera social da família de Basileu, além da situação de mancebia com dona Rosa, uma situação considerada por eles improcedente.

⁸ Juca (José Basileu Filho), José Carlos e Feliciano eram os irmãos mais novos de Francisca. Segundo a biógrafa Edinha Diniz, é provável que Mamede e Joana, nascidos antes de Chiquinha, e Tomásia, de 1853, tenham falecido pois não foram encontrados desdobramentos sobre a vida deles nas memórias da família (DINIZ, 2009, p. 51). Entretanto, mais à frente, a biógrafa acrescenta outros irmãos: “Todos os quatro haviam sido batizados como filhos naturais de Rosa e agora eram legitimados por subsequente matrimônio dos pais. O casal ainda teria mais tarde **Rosa**, Joana e **Nicolau Tolentino**” [grifos nossos] (2009, p. 53).

⁹ Para a realização do casamento em sigilo, os casais tinham que encaminhar uma petição ao bispo. Dessa forma, o seu conteúdo nos proclames deveria ser ocultado dos paroquianos. “Culturalmente comum, mas pouco querido pela Igreja, o concubinato era uma situação indesejável. Muitos casais assim viviam. Mas não queriam ser descobertos neste delito” (SILVEIRA, 2004, p. 2), por isso o “casamento de consciência” era uma forma de regularizar a situação.

José Basileu era um homem culto, bem instruído, possuía o curso completo na Escola Militar, era bacharel em matemática e ciências físicas, e tinha, ainda, certo conhecimento de línguas estrangeiras, como inglês, latim e francês (DINIZ, 1991). Posteriormente, foi nomeado desenhista do arquivo militar, o que garantiu a sua estabilidade na corte (DINIZ, 2009). Cuidou, então, de propiciar à menina Francisca uma educação esmerada, como exigia o *habitus* da corte, contratando o professor cônego Trindade para lhe ministrar os conteúdos abalizados pelo *establishment* daquele tempo, ou seja, leitura, escrita, cálculo, catecismo e idiomas.

O pai preocupou-se, ainda, com a educação musical, que ficou a cargo do maestro Lobo (1834-1901)¹⁰. As possibilidades de acesso à vida social na corte de D. Pedro II ficaram-lhe, portanto, garantidas porque José Basileu mantinha estreitas ligações com pessoas dotadas de capital social e simbólico no campo, como o jurista, poeta e ativista político, o inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, o compositor Francisco Manoel da Silva, autor do hino nacional, e o militar Luís Duque de Lima e Silva, conhecido como o “Duque de Caxias” (1803-1880). A mãe de José Basileu, Joana Perpétua da Costa Gonzaga, era parente da avó paterna de Luís Lima, Joana Maria da Fonseca Costa, conforme a tábua de parentesco



Fonte: MILLAN, 2000, p. 231

Há que se considerar que tal feito distinguia a menina Francisca entre as demais de sua classe social pela notoriedade do padrinho que, naquela ocasião,

¹⁰ Segundo informações da Academia Brasileira da Música, o instrumentista e compositor Elias Álvares Lobo, nascido em Itu (São Paulo), estudou no Conservatório de Música no Rio de Janeiro. Em 1859, escreveu para a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional “A Noite de São João”, considerada a primeira ópera brasileira. A “Missa de São Pedro de Alcântara” foi dedicada ao Imperador Dom Pedro II e apresentada na Capela Imperial. Além de outras obras do repertório sacro, integram o legado peças para piano solo e música de salão, como o lundu “Chá preto, sinhá?” e a modinha “Nerina, maga estrela”. É patrono, cadeira nº 14, da ABM.

era o “Barão de Caxias”, título conquistado após a sua atuação pacificadora na revolta da Balaiada¹¹, em 1841. Além da relevância simbólica, do rito de passagem do indivíduo da condição de pagão para a de iniciado nos preceitos cristãos e dogmas da igreja católica, os vínculos de compadrio no Brasil colonial também apontavam interesses seculares, ou seja, sociais, políticos e econômicos (NA-CIF, 2014).

Dessa forma, o apadrinhamento por parte do Duque erigia a menina Francisca a uma posição privilegiada na sociedade colonial. Ademais, há que se destacar que dois irmãos de José Basileu participaram dos batismos dos seus filhos, José Feliciano, testemunha no batismo de Mamede, e Antonio Eliseu, padrinho de Francisca. A união de Basileu com dona Rosa poderia, certamente, no interior daquela estrutura social, ter causado uma estagnação em sua carreira. Entretanto

(...) o que termina ocorrendo é que, sobretudo pelos laços que o ligavam ao duque de Caxias (...), sua carreira militar se faz sem maiores atropelos; chega ao posto de marechal de campo, condecorado com as comendas das ordens do Cruzeiro, Avis e Cristo, oficialato da Rosa e também as medalhas das campanhas do Uruguai e a geral do Paraguai (DINIZ, 2009, p. 49).

Francisca Hedwiges recebeu os ensinamentos fundamentais através de tutor particular, como acontecia com as meninas da sua classe social, já que a educação formal era desenvolvida em seminários, escolas religiosas e aulas em residência, assim como o ensino de música. Para uma festa natalina, a menina Chiquinha, treinada para ser o que se conhecia como uma “pianista do lar”, compôs a loa¹² “Canção dos Pastores”, aos 11 anos, em parceria com o irmão Juca, José Basileu Neves Gonzaga Filho, então com 9 anos. O que os pais não imaginavam é que este seria apenas o início de uma história repleta de dissabores para o núcleo familiar. Daí viria a bancarrota de Chiquinha no domínio social, embora os pais fossem austeros e vigilantes ao comportamento excêntrico da adolescente.

¹¹ Iniciada no Maranhão, em 1838, a Balaiada foi uma reação contra as desigualdades sociais e políticas vigentes, e teve início com o confronto entre os partidos que representavam a elite no Maranhão - os cabanos (conservadores) e os “bem-te-vis” (liberais). O conflito se estendeu ao Piauí através de artesãos, culminando na revolta da Balaiada. Tais problemas atingiram, naturalmente, os interesses econômicos e políticos da elite – sobretudo com a concorrência do algodão norte-americano - e, dessa forma, “bem-te-vis” e cabanos se uniram contra os balaios. O movimento foi enfraquecendo, em especial a partir do conflito armado comandado pelo coronel Luís Alves de Lima e Silva (futuro Duque de Caxias), pela anistia por Dom Pedro II, dos rebeldes que se entregaram, e da captura e assassinato do líder quilombola Cosme Bento, em 1841.

¹² Cantiga secular dedicada aos santos podendo ser apresentada em versos improvisados. Uma singela interpretação da loa composta por Chiquinha Gonzaga, apresentada na festa de Natal da família, em 1958, pode ser conferida no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=wLul6xWxeQQ>.

A formação musical de Chiquinha foi aperfeiçoada, *a posteriori*, por meio dos estudos de manuais disponibilizados naquele tempo, e de contatos com os amigos músicos. Não estudou no Conservatório de Música, fundado oficialmente um ano após o seu nascimento¹³, também não se diplomou, posteriormente, em faculdade, nem teve a oportunidade de estudar no exterior através de subsídios do governo imperial¹⁴.

Contrariando a tradição social, a vida privada de Chiquinha começava a ser impactada por segredos, utilizando estratégias não legitimadas como visitas, na ausência do pai, aos amigos músicos, considerados boêmios, em ambiente predominantemente masculino do ponto de vista social e profissional. Além das músicas de origem europeia apropriadas ao gosto da elite, Chiquinha passava a se interessar também pela música dos afrodescentes. Entretanto, as moças que confrontavam a sociedade patriarcal, ainda mais com gostos não legitimados pelo *establishment*, sofriam sérias represálias, como foi o caso de Francisca Hedwiges, ameaçada pelo pai caso não se casasse com o “distinto e promissor” senhor Jacinto Ribeiro do Amaral, proprietário de terras e de criações de gado.

As formas de coerção eram afinadas segundo regras impostas pela igreja, pela família e pela sociedade com o mesmo intuito: “abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO In: PRIORI, 2000, p.45). Seguindo o paradigma social, o matrimônio¹⁵ foi imposto a Francisca aos 16 anos, com o jovem Jacinto - então com 24 anos. O casamento contou também com as bênçãos do padrinho de batismo, Luís Alves de Lima e Silva, àquela altura já intitulado Marques de Caxias pelo êxito na campanha militar contra os ditadores Rosas, da Argentina, e Oribe, do Uruguai, segundo registro do Diário do Rio de Janeiro¹⁶.

¹³ O decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847, estabeleceu as bases para o funcionamento do Conservatório, segundo solicitação da Sociedade Beneficência Musical, e foi fundado, então, em agosto de 1848 no Museu Nacional.

¹⁴ Possibilidade essa oferecida apenas aos compositores do sexo masculino, como Carlos Gomes (1836-1896) que, contemplado com apoio de D. Pedro II, viajou para a Itália e, posteriormente, foi diplomado como Maestro pelo Conservatório de Milão.

¹⁵ O site chiquinhagonzaga.com disponibiliza a certidão de casamento de Francisca Hedwiges e Jacinto Ribeiro do Amaral. Optamos por não reproduzi-la neste trabalho em função da qualidade da imagem (sem nitidez para reprodução). Disponível em <http://chiquinhagonzaga.com/wp/casamento-de-chiquinha-gonzaga-com-jacinto-ribeiro-do-amaral/>, a grafia não deixa evidente o registro do nome Edwiges, Edviges ou **Heduviges** (esse último, como aparece no anúncio do casamento). Mantivemos neste trabalho o nome como aparece em algumas partituras: Francisca **Hedwiges**, embora seja mais comum encontrar “Edwiges”, uma possível homenagem à Santa Edwiges – “protetora dos pobres e endividados”. A biografia de Edinha Diniz vincula o nome de Francisca à essa santa (DINIZ, 1999) [grifos nossos].

¹⁶ A Guerra contra Oribe e Rosas teve início em 1851, envolvendo a Argentina e o Uruguai (que pertenceu ao Brasil até 1828). Em 1851, Oribe, líder do Partido Blanco, tomou o poder no Uruguai, e com o apoio de Rosas, ditador argentino, bloqueou o porto de Montevideu, prejudicando o comércio brasileiro na bacia Platina. As tropas brasileiras, comandadas pelo então conde de Caxias, aliaram-se às tropas lideradas por políticos rivais a Oribe e Rosas. O Brasil venceu a guerra em 1852. Já a Guerra do Uruguai, ou Guerra contra Aguirre, aconteceu em 1864, depois que os uruguaios realizaram diversas incursões contra o território gaúcho, espaço de fazendeiros pecuaristas. Em defesa ao território gaúcho, o governo

Casamento.

Casou-se no dia 5 do corrente, na freguezia de Sant'Anna, o Sr. Jacintho Ribeiro do Amaral, com a Sra. D. Francisca Heduviges Neves Gonzaga, filha do Sr. major José Basílio Neves Gonzaga; foram padrinhos o Exm. Sr. marquez de Caxias, e o Sr. Dr. João Emilio Neves Gonzaga com sua mulher, a qual acompanhou a noiva.

Casamento de Francisca e Jacintho – Diário do Rio de Janeiro, 08/11/1863 In: Acervo SBAT

O casamento e a maternidade não foram suficientes para que Francisca desistisse da música. Ao contrário, a jovem esmerava-se na dedicação ao piano, a contragosto do senhor Jacinto Ribeiro do Amaral. Como se não bastasse, Chiquinha mantinha a cupidez pelo engenheiro de estradas de ferro, João Batista de Carvalho Jr. (DINIZ, 1991). Segredos que começavam a perturbar a vida conjugal e que, brevemente, se tornariam escândalo na vida pública, afinal a conexão entre os agentes e as instituições é mediada por uma estrutura historicizada imperativa às ações particulares. Não há, pois, uma liberdade irrestrita, mas um fundamento do campo e da posição na qual estamos inseridos em determinado momento, mesmo levando-se em consideração que a estrutura é dinâmica (BOURDIEU, 2008).

Após o nascimento do terceiro filho, Francisca detonou uma crise familiar, ao decidir, oficialmente, pelo abandono da família. Aos vinte e nove anos, através de uma atitude transgressora, passou a se apresentar publicamente como uma mulher livre, independente e pronta para viver o relacionamento amoroso idealizado com o engenheiro João Batista, o “sensual J.B.” ou Carvalhinho. A jovem senhora Francisca rompia, então, com uma tradição familiar, passando a frequentar a boemia carioca ao lado de artistas.

2.1 Os estabelecidos e os *outsiders* segundo a música na sociedade imperial

A vida de corte no Brasil com a vinda da família real foi impactante nos âmbitos econômico, político, social e cultural, com reflexos, obviamente, na prá-

brasileiro interveio na política uruguaia contra Aguirre, retomando a região e apoderando-se de alguns territórios, como União e Paysandú, dirigindo-se para Montevidéu, capital do Uruguai. A convenção de paz foi assinada em 1865, e as terras uruguaias, que se encontravam sob o domínio do Brasil, foram então devolvidas ao Uruguai.

tica musical do Brasil colônia. Dessa forma, “se considerarmos o histórico musical da Família Real portuguesa e suas ligações com a casa de Habsburg¹⁷, constatamos estar lidando com conexões diretas com compositores como Scarlatti, Haydn, Mozart e Beethoven” (VIDAL, 2014, p. 29). Não obstante, nos salões da sociedade abastada economicamente, os idiomas estrangeiros imperavam nas apresentações musicais, ao longo do século XIX, pois os artistas seguiam uma lógica como agentes da estrutura estruturada do *habitus* (BOURDIEU, 2008). Vigorava o despreço pela música espontânea, folclórica, incluindo as manifestações artísticas em língua portuguesa¹⁸; descaso esse, fruto da submissão cultural e ideológica à dominação imperialista europeia

Revela, sobretudo, um absoluto desprezo pelas coisas da terra e pela cultura nacional e popular. A adoção de um padrão normativo estranho à realidade lingüística do país integra um projeto elitista de poder e de exclusão social, no qual a grande maioria da população do país deve ficar fora dos centros de decisão política e da distribuição da riqueza nacional, até porque “nem sequer sabe falar o idioma pátrio” (LUCCHESI In: LIMA e CARMO, 2008, p. 158).

Inserida na sociedade de corte, Francisca Hedwiges vivenciava essa realidade ao frequentar as festas e os saraus, onde predominavam as danças de salão de origem europeia, o canto em italiano, a declamação de versos em francês, além da música de concerto. Essa questão é relevante para apontar uma ruptura, uma mudança impreterível de posição na esfera social, após a pianista abandonar a vida familiar com Jacinto Ribeiro do Amaral para compartilhar sua trajetória pessoal com “Carvalhinho”. De estabelecida na corte, ela passava a ser posicionada junto a *personas* inseridas no meio artístico e consideradas *outsiders* naquele tempo-espço.

Se Chiquinha foi expulsa da família sob a ira do pai ao solicitar acolhida após a separação de Jacinto, foi bem recepcionada no ambiente musical, em especial pelo flautista e compositor Antônio Callado (Joaquim Antônio da Silva Callado, 1848-1880) que, além de grande incentivador de Chiquinha, che-

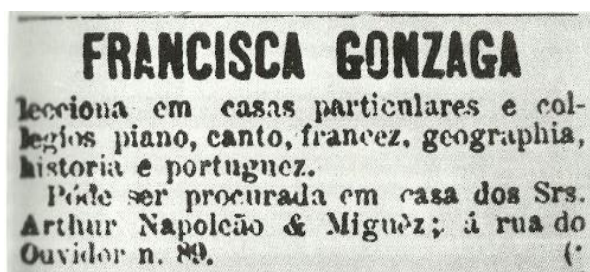
¹⁷ Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena, a Maria Leopoldina, primeira esposa do imperador Dom Pedro I, era a sexta filha do imperador Francisco I da Áustria e de sua segunda esposa, Maria Teresa de Bourbon-Sicília.

¹⁸ Coube ao compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) introduzir o canto em língua portuguesa nas salas de concerto onde se apresentava. Mozart e Haendel¹⁸ (esse naturalizado cidadão britânico em 1726), respectivamente em Viena e Londres, haviam tido a mesma luta, um século antes, pela implantação do canto em alemão e inglês.

gou a homenageá-la com a polca “Querida por todos” (DINIZ, 1991). Músico dotado de alta performance na flauta, Callado foi um dos músicos responsáveis pela fixação do choro enquanto gênero na música brasileira.

Callado trabalhou no Imperial Conservatório de Música, e, em 1879, foi condecorado com a Ordem da Rosa, no grau de Comendador, junto a outros colegas do Conservatório. Atuou como professor também no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Uma das suas peças mais conhecidas é "Flor amorosa", com versos de Catulo da Paixão Cearense. Compositor, especialmente, de polcas, lundus e quadrilhas, faleceu vítima de uma meningite, no dia 20 de março de 1880, deixando cinco filhos do casamento com Feliciano Adelaide Callado (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN, s.d.).

O término do segundo relacionamento amoroso de Chiquinha detonou novas hostilidades sociais. Chiquinha deixou com “J.B.” a filha Alice e partiu, novamente, carregando o “peso moral” de ter interrompido um casamento com Jacinto e, posteriormente, uma relação estável, embora de amancebamento, com João Batista. Para sobreviver economicamente, ofereceu aulas particulares de piano, canto, francês, geografia, história e português, conforme anúncio veiculado na Gazeta de Notícias



Fonte: Gazeta de Notícias In: Acervo SBAT

A partir da influência, bem como da experiência adquirida através do contato com os músicos das confeitarias e dos saraus particulares, que procuravam desenvolver um estilo de música mais urbana (em processo de formação e com elementos musicais ainda não propriamente definidos), Chiquinha aventurou-se na composição da sua primeira peça para piano, “Atraente”, durante uma sessão de choro realizada na casa do compositor, maestro e instrumentista Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), publicada em 1877. Esse ambiente frequentado por músicos foi favorável ao desenvolvimento artístico de Chiquinha, que dedicou ao maestro o tango característico “Só no Choro”, de 1889.

Mesquita é outra personalidade oriunda de uma posição *outsider*, pois era afrodescendente e filho de pais não casados oficialmente. A prática musical, iniciada como trompetista aos 17 anos¹⁹, permitiu o deslocamento do compositor em outro sentido na esfera social, pois foi o primeiro aluno a receber o “Prêmio de Viagem à Europa²⁰” para estudar no Conservatório de Paris, aprimorando estudos de harmonia com François-Emmanuel-Joseph Bazin (1816-1878). Regressou ao Brasil em 1866, passando a integrar a orquestra do Alcazar, como trompetista, e, a partir de 1869, tornou-se regente da orquestra do Teatro Fênix Dramática. Foi, ainda, organista da Igreja de São Pedro e professor do Conservatório

Além de suas atividades como instrumentista e compositor que o levava a tocar em diversos teatros da cidade, atuou em irmandades religiosas – foco de tensões e disputas entre os músicos atuantes –, e frequentou o Conservatório de Música, onde foi premiado, em 1856, com a grande medalha de ouro (AUGUSTO, 2014, p. 16).

A música sacra e a música para teatro caracterizam suas primeiras produções. “Mas esta produção incluiria também a ópera, a mágica, a música orquestral e diversas formas da música popular urbana, como a polca, a quadrilha, a valsa e o tango” (AUGUSTO, 2014, p. 63), além de modinhas e peças para piano. Ficou conhecido também pela repercussão do tango “Olhos matadores”. Ademais, lograram êxito operetas e mágicas²¹ como “Trunfo às avessas”, “Ali Babá” e “A Coroa de Carlos Magno”²².

Os pianistas de choro, também chamados planeiros, não tinham, necessariamente, uma formação musical sistematizada em escolas regulares ou aulas particulares com professores inseridos no *habitus* da música de concerto de tradição europeia. Chiquinha Gonzaga despontou como planeira antes mesmo do

¹⁹ Segundo Antonio J. Augusto, esse primeiro registro data de 12 de julho de 1847, quando o *Jornal do Commercio* anunciava o benefício do trompista Luiz José da Cunha, no teatro São Francisco, cujo trecho trazia: “... apresentação de Henrique Alves de Mesquita, executando belas *Variações para piston*, compostas pelo senhor Desidério Dorison...” (AUGUSTO, 2014, p.15).

²⁰ O intitulado “Prêmio de Viagem à Europa” consistia em uma viagem de aperfeiçoamento oferecida aos artistas que se destacavam nas “Exposições Gerais de Belas Artes”, e eram disponibilizadas desde o período colonial. O aluno da Academia que almejasse tornar-se pensionista, deveria inscrever-se no concurso para o “Prêmio de Viagem” (Prêmio de Primeira Ordem). Em 1855, houve a anexação do Conservatório à Academia de Belas Artes e, em 20 de março de 1857, o então diretor do Conservatório, Francisco Manoel da Silva (1795-1865), apresentou à congregação da Academia a sua primeira indicação: Henrique Alves de Mesquita, que foi, então, enviado à Paris (AUGUSTO, 2008).

²¹ Segundo Antonio Augusto, a mágica pode estar associada à opereta e à revista, embora seja anterior a essas, já sendo encontrada na capital do Império no início da década de 1870. Poderia ser, ainda, uma simples tradução da *féerie* francesa, segundo Décio de Almeida Prado e João Roberto de Faria, e isso se fundamentaria a partir das várias traduções de operetas francesas realizadas no Brasil naquele tempo. A *féerie*, como gênero do teatro musicado, teve grande popularidade no século XVIII, e como iniciador, na França, o compositor Jean-Philippe Rameau, através de suas *opéras-ballet* (AUGUSTO, 2014).

²² O compositor é patrono, cadeira número 16, da Academia Brasileira de Música. Sugerimos consultas ao Acervo Digital Henrique Alves de Mesquita, site dedicado ao compositor, que disponibiliza catálogo de obras, partituras, discografia, letras e vídeos, com coordenação, pesquisa e revisão de partituras de Alexandre Dias.

compositor Ernesto Nazareth²³, um dos mais reconhecidos nomes da música brasileira para piano, que também se apresentava em salas de cinema, cafés e confeitarias. As músicas que integravam o repertório dos pianeiros eram, em especial, as que faziam sucesso naquele tempo-espaço.

Chiquinha chegou a integrar o reconhecido Choro do Callado; o que foi impactante para a sua carreira. Ela passava, então, a dedicar-se profissionalmente à música para sua manutenção econômica e teve que suportar os desafios daquela nova posição. Podemos, indubitavelmente, afirmar que, naquela etapa de vida, ela partira de uma conformação no campo para uma condição *outsider* (ELIAS, 2000), descendendo, obviamente, na esfera social e econômica, bem como no campo simbólico (BOURDIEU, 1996), até que alcançasse o pleno reconhecimento como maestrina, *a posteriori*.

2.2 Mulheres no âmbito social do século XIX: luta pela profissionalização e disputa simbólica

Pretendemos analisar nesta seção algumas estruturas históricas nas quais prevalecem a ordem masculina, ou seja, as divisões constitutivas da ordem social, das relações de dominação que estão instauradas entre os gêneros, e que demarcam explicitamente duas classes distintas de *habitus*, incluindo princípios de percepção, ação e de distinção que culminam na classificação das práticas sociais em masculinas e femininas, em sentidos antagônicos na maioria das vezes (embora relacionais).

A vida social no século XIX era desafiadora para as mulheres que insistiam em adentrar o universo artístico, também considerado eminentemente masculino, muitas vezes transgressor e repleto de desregramentos, reforçando a posição de *outsiders*, de pessoas boêmias, insatisfeitas com o *status quo*, além de contestadoras do *establishment*, sem estabilidade financeira e valor simbólico. Não obstante, mais do que isso, muitas figuras femininas ultrapassaram as barreiras impostas pelas regras de conduta familiares e tornaram-se artistas profissionais.

Tais enfrentamentos ocorrem sempre que a dominação masculina usufrui de legitimação no campo social e, dessa forma, as diferenças biológicas entre

²³ Em comemoração ao 151º aniversário de nascimento de Ernesto Nazareth, o Instituto Moreira Salles publicou, em formato digital, a pesquisa biográfica de Luiz Antonio de Almeida, desenvolvida ao longo de 38 anos de trabalho. São 400 páginas disponibilizadas em ordem cronológica: <http://ernestonazareth150anos.com.br/>

homens e mulheres, originalmente constituídas, são incorporadas através do *habitus*. Destarte, os esquemas de representação dominantes acabam por reproduzir, ciclicamente, a influência sobre os dominados, como em uma retroalimentação. Dessa forma, muitas vezes, as próprias mulheres cuidam de alimentar esse ciclo (BOURDIEU, 2016). Na contramão da história, muitas outras procuram romper esse transcurso.

Entretanto, a vida urbana burguesa apresentava ainda nítida divisão social, com enlaces matrimoniais, por exemplo, alicerçados em posições culturais, políticas e econômicas pensadas para a manutenção do prestígio das famílias bem conceituadas e legitimadas na esfera social, o que nos remete também à obra machadiana e às várias posições femininas demarcadas nos romances, descrevendo as nítidas tramas presentes no jogo social, segundo seu *modus operandi*.

Não só na ficção machadiana, mas também no plano real, as mulheres apareciam, sobretudo naquele tempo, ora frágeis e dóceis, ora manipuladoras e transgressoras; dotadas, assim, de ambiguidades e de variabilidade de posições no jogo das relações sociais, de acordo com o enredo em curso. Dessa forma, os papéis de esposa, mãe e dona de casa, construídos socialmente e “pertencentes ao imaginário ocidental, podiam ser encontrados na literatura, no sermão das missas, nos textos escolares, nas tradições locais” (PEDRO In: PRIORI, 2000, p. 281). Tudo era ordenado convencionalmente, segundo os preceitos em voga, e o peso das punições era inexorável para as mulheres que quebravam as normas, como também retrata Lima Barreto (1881-1922) em “Clara dos Anjos”.

O livro, concluído em 1922 (ano da morte do autor), e publicado em 1948, apresenta uma trama que expressa, claramente, o preconceito social vigente, além da austera realidade imposta pelos padrões em voga: para moças afrodescendentes não era necessário ocorrer “reparação moral”²⁴ por parte de famílias de cor branca e mais abastadas social e economicamente. Assim foi com Clara dos Anjos, quando deflorada por um galanteador descompromissado, chegando a engravidar.

²⁴ O Decreto nº. 847 do Código Penal, de 11 de outubro de 1890, dispõe sobre a violência carnal, instituindo como crime, de acordo com o art. 267: “Deflorar mulher de menor idade, empregando sedução, engano ou fraude,” com pena de prisão de um a quatro anos. O Decreto está disponibilizado no site do Senado Federal <http://legis.senado.gov.br>.

A “amorfa” e “pastosa” Clara, dezessete anos, é filha de um carteiro e flautista e de uma dona de casa, família destituída de recursos financeiros e moradora de subúrbio carioca. As normas de conduta estabeleciam regras claras para as mais variadas circunstâncias: das relações amorosas à prática musical. Dessa forma, era inapropriado para uma moça educada, segundo os paradigmas do seu tempo, dedicar-se a instrumentos como flauta ou violão (esse último considerado periférico até as primeiras décadas do século XX).

O instigante e antagônico escritor Lima Barreto “antifeminista” por um lado; entusiasta de direitos das mulheres (como o aborto, em determinados casos, o divórcio e as relações extraconjugais), além de ter condenado o uxoricídio²⁵, de outro, deixa evidente os conflitos vigentes (como questões oriundas do preconceito racial), ou seja, as mazelas encobertas pelo *establishment* da sociedade burguesa.

Por conseguinte, a fragilidade feminina era incentivada como um predicado, e assim aparecia na literatura do século XIX, lembrando que, tanto na vida quanto na arte, a mulher aprendia a ser (ou parecer) ingênua, néscia, sensível, a se adequar a uma imagem, mesmo que não se fizesse reconhecer intimamente por ela. Muitas vezes, as mulheres assim aparecem representadas nos textos literários, levando-se em consideração que essas representações não são neutras, tampouco destituídas de determinados contextos, pois são encarnações “textuais” da cultura que as gera

O século XIX não via com bons olhos mulheres envolvidas em ações políticas, revoltas e guerras. As interpretações literárias das ações das mulheres armadas, em geral, denunciam a incapacidade feminina para a luta, física ou mental, donde concluem que as mulheres são incapazes para a política, ou que esse tipo de idéia é apenas diversão passageira de meninas teimosas que querem sobressair (TELLES, 2000, p. 407).

Essa “frágil feminilidade” deveria ser evidenciada nos costumes, até mesmo com relação ao vestuário. Entretanto, os ares da modernidade carioca sugeriam mudança nos códigos da moda. O jornal O Século traz o registro de duas mulheres agredidas, em 1911, por usarem saia-calça, e que ficaram, em

²⁵ O uxoricídio refere-se especificamente ao assassinato que tenha como autor o próprio marido, não tendo a abrangência do termo feminicídio que, com a lei 13.104/15, teve o código penal alterado após a inclusão desse termo como uma modalidade de homicídio qualificado, nos casos em que o crime for praticado contra a mulher por razões da condição de sexo feminino, tendo, inclusive, a pena aumentada se o crime acontecer durante a gestação ou nos 3 meses seguintes ao parto; contra menores de 14 anos ou maiores de 60 anos; também aplica-se em casos de mulher com deficiência ou, ainda, se executado na presença de ascendente ou descendente da vítima.

pouco tempo, cercadas de populares que as vaiaram e as ameaçaram (JB In: O SÉCULO, 1911, p. 2)

As jupes culotes e as jupes pantalons estão a fazer aqui o mesmo barulho que fizeram as saias *entravées* e **sans dessous** em Paris. Lá como aqui a moda foi lançada pelos modistas, que sujeitando a uma vaia e à risota publica uma de suas contra-mestres de oficina puderam ver no fim de contas aceita a nova toilette no meio do maior alvoroços femininos (O SÉCULO, 1911, p. 3)

Assim como os *jupes culotes* apontavam novos tempos, o chapéu traduzia ainda um índice de pertencimento, tradição, sofisticação e elegância, além de evidenciar uma forma simbólica de expressão da feminilidade; integravam códigos de poder e diferenciação de estratos sociais. Destarte, esses traços distintivos simbolizavam a posição diferenciada dos agentes na estrutura social (BOURDIEU, 2008). Não deveriam, isto posto, ser extravagantes como os usados por artistas do teatro musicado, por exemplo. Essas seriam informações irrelevantes para este trabalho, caso Chiquinha Gonzaga não tivesse sido insultada pelo simples fato de não usá-los constantemente, já que não dispunha de recursos financeiros para tal, e tornou-se emblemática, então, a sua foto com um laço de seda.



(DINIZ, 1991, p.189)

Trata-se, pois, do que mencionamos sobre a retroalimentação da dominação masculina nas mais diversas instâncias, inclusive através da apresentação do corpo regido pela comunicação de conduta, e da dominação simbólica (seja pela etnia, língua, indumentária, acessórios, dentre outros) (BOURDIEU, 2016). No caso da moda, ela funciona como um veemente instrumento de assimilação das “dimensões que conformam o jogo fascinante e impiedoso das interações sociais”

(...) Com o advento da burguesia, da democracia (que anulou os privilégios de sangue e eliminou as leis suntuárias no tocante ao uso de certos trajes, tecidos e cores que até então tinham sido privilégio e apanágio das elites aristocráticas), de novos espaços de sociabilidade burguesa (como o teatro, a ópera, as festas, os salões), dos grandes magasins (que ajudaram a introduzir a mulher burguesa no espaço público das cidades), da voga dos grandes costureiros e da máquina de costura (que tornou possível a reprodução em série e a popularização das vestimentas, a moda ganha uma relevância especial ... (PONTES, 2004, p. 30-31).

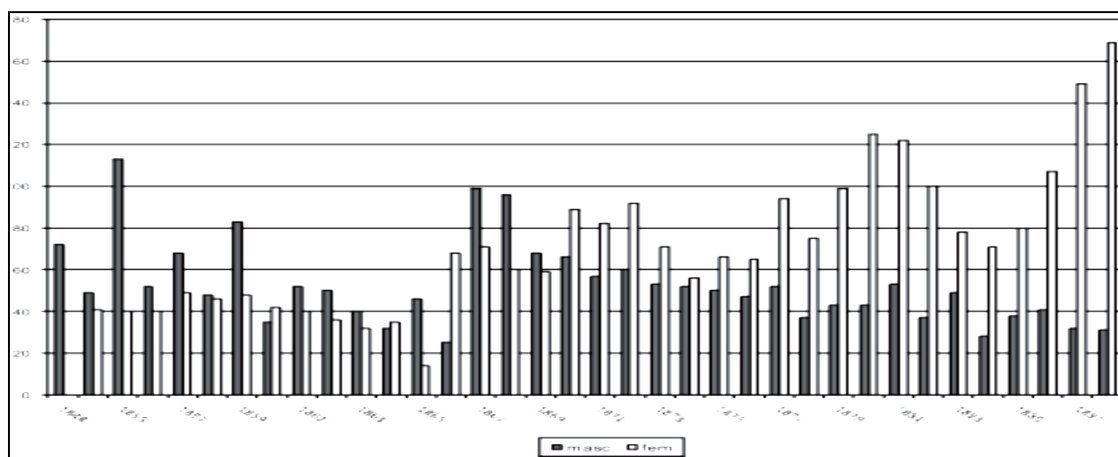
São, pois, dados relevantes por apontarem mudanças significativas na estrutura de produção fabril, bem como na delimitação ao posicionamento de classes. De certa forma, a reprimenda ao uso das calças compridas pelas mulheres burguesas apontava a sustentação de um signo de superioridade de classe das mesmas perante as trabalhadoras da área rural, por exemplo: no caso, a indumentária.

No jogo dessas interações sociais, não desconsideramos o fato de que a música, a pintura, as artes manuais, a literatura eram atividades mais circunscriptas ao universo feminino, ou seja, não comprometiam moral e socialmente as mulheres no campo, por já serem habilidades e competências incentivadas desde a sociedade colonial. Entretanto, os mecanismos discriminatórios com relação às mulheres eram acionados de forma contundente, quando elas se inseriam em atividades tipicamente delegadas ao universo masculino. A ordem social implica em uma “máquina simbólica” que assegura a dominação masculina sobre a qual está alicerçada, “... é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos” (BOURDIEU, 2016, p. 24).

Como Chiquinha Gonzaga não atuou isoladamente, e levando-se em consideração que ela estava inserida em um tempo-espaço que apontava, ainda que lentamente, uma série de modificações, urge ser realizada uma reflexão acerca de uma mudança no posicionamento feminino nos âmbitos cultural, social, político e econômico. Certamente, foram muitas as mulheres que, nos Novecentos, já apresentavam uma nova tomada de posição, além daquelas já demarcadas pelo *establishment*, ou seja, inúmeras outras *personas* também contribuíram para o empoderamento das mulheres, quando ainda nem se cogitava esse conceito contemporâneo.

O acesso à educação formal era restringido à maioria das mulheres, mesmo em cursos que poderiam conferir capital simbólico, como o Direito e a

Medicina. Embora o decreto nº 7.247 de 19 de abril de 1879 autorizasse a participação feminina em faculdades, essa prática ainda era balizada por preconceitos. Entretanto, muitas delas reagiram aos mecanismos de dominação e buscaram aprimoramento até mesmo nas práticas artísticas. No Conservatório de Música, por exemplo, a partir do decênio de 1870 as mulheres já eram maioria; e no decênio de 1880, o número de alunas representava o dobro de alunos que frequentavam o estabelecimento (AUGUSTO, 2010). Apesar do crescimento apontado, o curso não tinha o intuito, especificamente, profissionalizante.



1848 1855 1857 1859 1861 1863 1865 1867 1869 1871
 Fontes: Acervo Museu D. João VI; Relatórios do Ministro de Estado dos Negócios de Estado (1848 -1889); Almanaque Laemmert (1849 -1889); Relatórios dos Diretores do Conservatório de Música ao Ministro de Estado dos Negócios do Império (1856-1887) [In: AUGUSTO, 2010, p. 85].

A profissão de musicista não era ainda considerada algo ideal nem mesmo para os homens em 1897, daí a preocupação de Leopoldo Miguez (1850-1902), enquanto diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, expressa através do documento *Organização dos conservatórios de música na Europa*

A desproporção entre o número de alunos e alunas que frequentam o Instituto é lamentável. Enquanto o Governo ou a Intendência, não criar o teatro nacional e subvencionar o teatro lírico (...), enquanto não se resolver a garantir, por esta forma, o futuro do artista-músico, a carreira do cantor e do instrumentista de orquestra não será tão animadora que faça afluir à matrícula alunos homens bastantes (MIGUEZ, 1897, p. 31).

Naturalmente, o músico ainda não possuía naquela estrutura *status* profissional, e poderia ser equiparado a um trabalhador “comum” e voltado aos interesses das pessoas dotadas de capitais econômico, social e cultural: a música europeia, de concerto, voltada, sobretudo, para o entretenimento. Dessarte, não era perceptível ainda um grau de autonomia no campo de produção erudita com

base no poder próprio para estabelecer as regras de produção e princípios de funcionamento, o que aponta a falta de legitimidade perante o *habitus* da música de concerto europeia predominante naquele microcosmos (BOURDIEU, 2007). Dessa forma, parecia irrelevante se pensar em estudos musicais para alicerçar o exercício profissional.

No caso das mulheres, o ensino musical bastava para serem diletantes, “pianistas do lar”. A possibilidade da prática profissional para o público feminino viria, gradualmente, a ser ratificada na área educacional, levando-se em consideração que o magistério era considerado uma extensão da maternidade, e esse discurso justificava validar a prática feminina enquanto docente profissional. Além de senhoras do lar, as mulheres passavam a ser as “tias” da escola. Dessa forma, a possibilidade de atuar no magistério começava a despertar, cada vez mais, interesse feminino. Por volta de 1870, o Império possuía 5.077 escolas primárias, públicas e particulares, frequentadas por 114.014 alunos e 46.246 alunas (AUGUSTO, 2010).

Algumas mulheres que pertenciam à elite letrada e às camadas médias urbanas utilizavam a imprensa para expor seus posicionamentos e reivindicar melhorias de gênero. Foi o que aconteceu com a argentina Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875)²⁶ responsável por lançar, pioneiramente, no Rio de Janeiro, o *Jornal das Senhoras*, em 1852, que durou três anos. Além da conscientização em prol do espaço da mulher no plano cultural e político, as edições traziam temas como moda, literatura e belas artes.

Seguiram-se no Rio de Janeiro outras publicações como *Belo Sexo* (1862), *O Domingo* (1874), *Eco das Damas* (1879), *O Leque* (1887). Eram ainda produções isoladas, dentre as que veiculavam interesses femininos tradicionais. De qualquer forma, já havia também neste setor o germe da profissionalização, já que as mulheres apareciam não só como leitoras, mas como produtoras e consumidoras de produtos de mídia impressa

Nessa última condição, mobilizou-se todo um mercado, tornando-se alvo de editores em busca de lucro, cientes do potencial de consumo daquele segmento às voltas com a economia do lar, dos produtos de saúde e beleza, de trabalhos domésticos – tricô, crochê e bordados – estampados com frequência nas páginas das revistas que já se tornavam de variedades (MARTINS e LUCA, 2012, p. 69).

²⁶ Após seis meses, a baiana Violante Ataliba Ximenes de Bivar e Velasco assumiu a edição do periódico; posteriormente, a direção ficou a cargo de Gervásia Numésia Pires dos Santos Neves.

A literatura de cordel também era valorizada, assim como os contos de Machado de Assis publicados no *Jornal das Famílias*, para o qual colaborou entre 1864 e 1878, periódico que trazia também sugestões de moda, receitas e dicas de beleza, embora fosse uma publicação ainda ortodoxa, de cunho moralizante. Entretanto, os impressos buscavam, gradativamente, agradar ao público feminino, cujas preferências eram as notas sociais, o folhetim, ou seja, conteúdos palatáveis, “... criam-se colunas de moda, de entretenimento, concursos femininos, destinam-lhe artigos e enquetes. Como resposta, as cartas das leitoras inundam as redações” (BARBOSA, 2010, p. 209).

Somente após a implantação da República, o acesso à educação artística passou a vigorar legalmente, com a Escola Nacional de Belas Artes. Ao longo do Império, as mulheres não puderam ter acesso a uma educação nos mesmos moldes daquela disponibilizada aos homens pela Academia Imperial de Belas Artes. As alternativas permissíveis eram o Liceu de Artes e Ofícios, cursos particulares, ou no próprio ambiente doméstico (SIMIONI, 2008, p.32).

Mais especificamente, apontamos neste trabalho o exemplo de Chiquinha Gonzaga, Nair de Teffé e de Cinira Polônio no que se refere ao empoderamento feminino como mulheres-artistas, o que inclui a consequente visibilidade alcançada em veículos impressos. Assim como Francisca, Nair era filha de militar, o fluminense natural de Itaguaí Antonio Luiz Von Hovnholtz (1837-1931), mais conhecido como Barão de Teffé. Entretanto, diferente da pianista, Nair recebeu educação cosmopolita com passagens pela Bélgica, França e Itália, devido às funções diplomáticas do pai, considerado um “herói” da Guerra do Paraguai, especialmente pelo combate na Batalha Naval do Riachuelo, já que o Almirante Hoonholtz foi o único sobrevivente entre os nove comandantes nesse conflito (HOONHLTZ²⁷, 1865, p. 160).

Assim como Chiquinha Gonzaga na música, Nair já demonstrava, ainda na infância, o talento para a caricatura – ambas já apresentavam temperamento audaz. No caso de Nair, “sua personalidade, seu jeito agitado não combinavam com a rígida disciplina dos colégios religiosos franceses, tornando sua vida insuportável, e as injustiças sofridas por ela eram revidadas nas caricaturas que fazia das freiras” (RODRIGUES, 2002, p. 25).

²⁷ A obra *Memórias do Almirante Barão de Teffé. Batalha Naval do Riachuelo*, editada pela Garnier, está disponibilizada, na íntegra, na Biblioteca do Senado Federal, cujo endereço eletrônico está disponibilizado nas referências bibliográficas deste trabalho.

Se Chiquinha Gonzaga interpretava peças de gêneros europeus ao piano nos saraus familiares, a menina Nair representava, através de caricaturas, as visitas nas festas de sua família. Absolutamente normal para aquele tempo e para a classe social a qual ambas pertenciam, por isso seguiram, inicialmente, o gosto determinado pela tradição, inerente à aristocracia do Rio de Janeiro. O que não se pensava é que as duas causariam, posteriormente, tanta tensão naquela estrutura social. Como agentes orquestradas pelo *habitus*, a subversão da ordem pela prática artística, extrapolando os limites da vida privada, apontavam uma possível ruptura com os agentes e as instituições - distintos através do capital simbólico e da “doxa”, das “leis sociais” que imperavam no campo (BOURDIEU, 2007).

Sempre envolvida em atividades culturais, como o teatro, aos 23 anos Nair teve sua primeira caricatura - da atriz Réjane - publicada na revista Fon-Fon!, na edição de 31 de julho de 1909. Foi apenas o ponto de partida para dezenas de publicações em impressos nacionais e franceses (RODRIGUES In: CPDOC, s.d.). Ademais, Nair frequentava as festas da elite carioca e divertia-se com suas caricaturas, tanto que “... requeria um nome artístico para separar as suas duas vidas e, também por divertimento, escolheu Rian, Nair ao contrário, idéia que parece ter surgido de uma brincadeira de seu irmão Oscar” (RODRIGUES, 2002, p.29).

Logo Nair passou a caricaturar personagens literários, como a Capitu, do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O ano de 1911 se tornou um marco pois, com o sucesso das suas caricaturas, foi contemplada com uma condecoração do governo francês no grau de *Officier de l'Instruction Publique*. No ano seguinte, realizou a primeira exposição individual nos salões do Jornal do Commercio, onde apresentou cerca de 100 trabalhos (RODRIGUES, 2002, p. 32). Esse é mais um aspecto que denota, para além do talento artístico, a condição de classe da artista.

Se Chiquinha Gonzaga foi compelida pela família a se casar, este não foi o caso de Nair. Ao contrário, os pais foram resistentes à ideia, inicialmente, sobretudo pela diferença de idade entre ela e o então viúvo Marechal Hermes da Fonseca, 31 anos mais velho. Mesmo com 27 anos de idade, a consideravam nova para ele, além do mais “possuía um gênio alegre, extrovertido com alma de artista; era irreverente, estouvada e estourada, qualidades ou defeitos que não combinavam com a sisudez de Hermes da Fonseca” (RODRIGUES, 2002, p. 61)

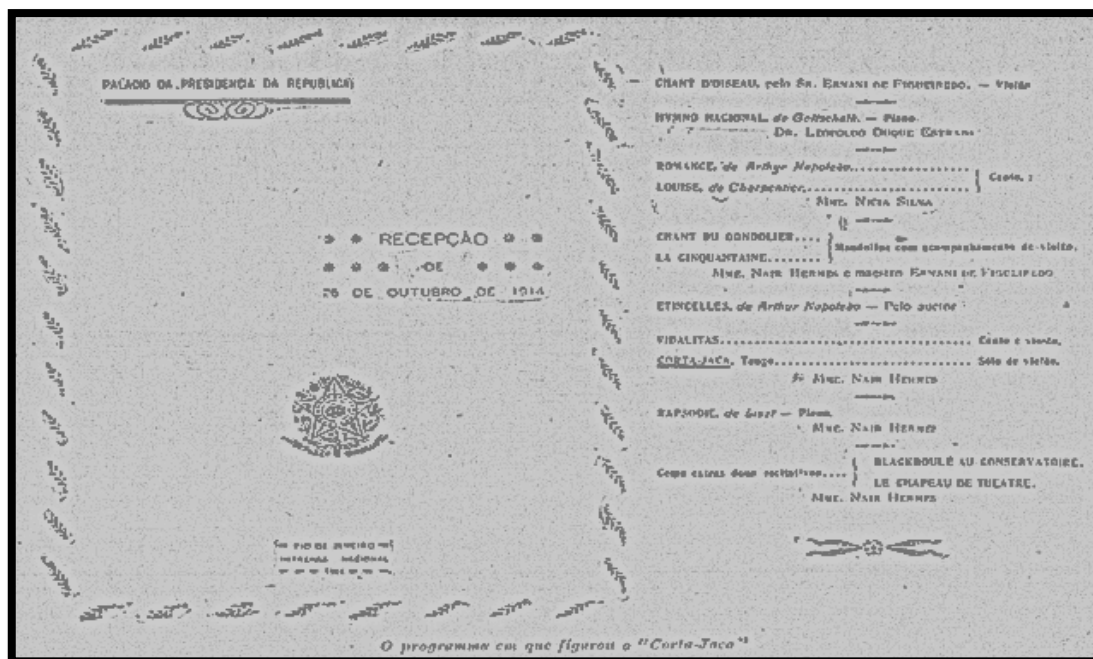
que, não obstante, tinha filhos do primeiro casamento. Como era de se esperar, segundo parâmetros da tradição, Nair e Hermes da Fonseca se casaram em 08 de dezembro de 1913, no Palácio Rio Negro, em Petrópolis. A união, entretanto, pareceu obscurecer Rian como figura popular: “Depois de seu casamento, a imprensa parou de mencionar o nome de Nair, aparentemente por respeito à mulher que agora era primeira-dama” (RODRIGUES, 2002, p. 32).

Há, ainda, outra diferença bem significativa nas trajetórias de Chiquinha e de Nair, segundo Paulo Rezzutti, “... Nair não romperia com a sociedade aristocrática em que nascera (...). Em entrevista a Herman Lima sobre sua arte, ela mesma disse que colaborou em revistas, ‘embora sem remuneração, é claro’” (LIMA apud REZZUTTI, 2018, p. 212). Dessa forma, a artista parecia não estar disposta a se desvencilhar totalmente dos privilégios e das convenções inerentes à sua classe social, dotada de capital social, financeiro e cultural. Na verdade, Chiquinha Gonzaga profissionalizara-se no campo musical por uma imposição material, um caráter de sobrevivência – o que é incontestável; percalço não vivenciado pela caricaturista.

Há, entretanto, outro aspecto em comum: Nair de Teffé teve, também, uma incursão pelo teatro musicado em 1912, atuando na peça “Miss Love”, de Coelho Netto. A peça foi especialmente produzida para ela, e alcançou “estrondoso sucesso” com apresentações no Cassino Beira-Mar, no Passeio Público e em Petrópolis (RODRIGUES, 2002). A caricaturista ficou viúva em 1923 e não se casou novamente.

Contraponto à tradição, homofonia²⁸ entre Chiquinha e Nair: o Corta-Jaca no Catete é uma emblemática passagem que une as duas *personas*. Durante uma recepção oferecida ao corpo diplomático, ocasião em que deveria prevalecer, segundo o *establishment*, a música de concerto, a primeira dama interpretou a música “Corta-Jaca”, transcrita pelo seu professor, Emílio Pereira, ao violão, conforme programa da recepção

²⁸ Referimo-nos ao termo segundo a música, no sentido de semelhança entre as vozes, embora não necessariamente em uníssono.



Fonte: chiquinhagonzaga.com

Podemos considerar que o maxixe, certamente, causaria estranhamento, ainda que tivesse sido interpretado ao piano. Naquele contexto, pareceu mais repreensivo por ter sido transcrito para um instrumento considerado periférico e para a execução por uma mulher, sobretudo para inserção em um programa que trazia, entre outras peças, conforme registro no documento acima, uma das 19 rapsódias compostas pelo húngaro Franz Liszt (1811-1886), *persona* ilustre da música de concerto na Europa.

Ademais, além de expressar o gosto musical, Nair teve, provavelmente, o intuito contestador em apoio à difusão do maxixe, devido à repercussão negativa do gênero na sociedade. Curiosamente, o próprio Hermes da Fonseca havia proibido as bandas militares de o executarem, em 1907. Nota-se que, enquanto primeira-dama, Nair de Teffé utilizou do capital simbólico para prestigiar um gênero denegrado, o que evidencia o quanto um campo do poder pode regular as lutas de outros campos (ou subcampos) (BOURDIEU, 2007). Por mais que pareça contraditório, a posição sócio-cultural de Nair a possibilitava “apropriar” do gênero musical de uma classe subalterna, no caso o maxixe, destinando a ele valor estético e prestígio perante a cultura estabelecida.

Dessa vez, entretanto, o protesto veio da parte do senador Rui Barbosa no diário do Congresso Nacional

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? 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 consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!" (Diário do Congresso Nacional, 8/11/1914, p. 2789. Refere-se à 147ª sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914)²⁹

Há que se levar em consideração que Rui Barbosa e Hermes da Fonseca protagonizavam posições opostas no campo político, sobretudo após a campanha civilista, com a disputa do baiano Rui Barbosa na corrida presidencial de 1910 contra o marechal. Ademais, o escândalo do “Corta-Jaca” no Catete nos reporta, mais uma vez, a Chiquinha Gonzaga e a Heitor Villa-Lobos (1887-1959)³⁰, também, pelo caráter simbólico do violão como instrumento marginal.

Estigmatizado, o instrumento era associado às serestas e à boemia, longe ainda de alcançar o prestígio do piano. “Mas, em contrapartida, os anos 20 marcam a busca pelo que é nosso... na discussão e afirmação de uma identidade nacional o violão foi eleito o timbre mais característico – “o alto-falante da alma nacional” (TABORDA In: MACHADO, 2011). E, no que se refere ao episódio do Palácio do Catete, a censura de Rui Barbosa em nada interferiu na trajetória de Nair de Teffé ou de Francisca Gonzaga. O maxixe teve vida longa, e o dia 26 de outubro de 1914 tornou-se emblemático para a música brasileira referente àquele período.

Dez anos de diferença quanto ao nascimento separam Chiquinha Gonzaga da atriz, cantora, compositora, instrumentista e “divette carioca” Cinira Polonio (1857-1938), que teve uma vida pessoal liberta dos paradigmas da sociedade. Era, inclusive, considerada uma estrela da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, nas duas primeiras décadas do século XX, além de ter conseguido ampla visibilidade na mídia impressa do seu tempo.

²⁹ Disponibilizado no site oficial Chiquinha Gonzaga <http://chiquinhagonzaga.com/wp/corta-jaca-no-catete-centenario-da-alforria-da-musica-popular-brasileira/>

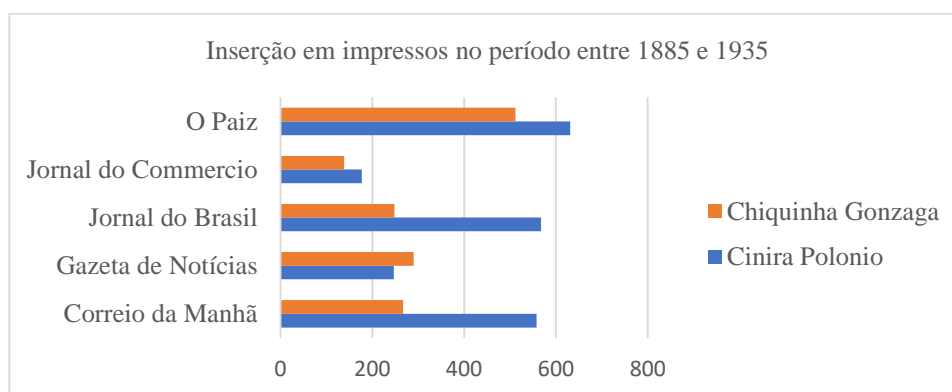
³⁰ A obra de Heitor Villa-Lobos para o violão tornou-se um marco para a difusão do instrumento como “estabelecido” na esfera da música de concerto no Brasil. Além da “Suíte popular brasileira” e do “Choros nº 1”, são emblemáticos os “12 estudos para violão” e os “Cinco prelúdios para violão”.

Comparamos, então, a repercussão do trabalho de Cinira com o de Chiquinha em alguns dos principais periódicos daquele tempo, já supracitados: Correio da Manhã, Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil, Jornal do Commercio e O Paiz. Escolhemos o período estimado entre 1885 e 1935 (data da estreia oficial de Chiquinha Gonzaga no teatro musicado, “A Corte na Roça”, e seu último ano de vida).

Tais dados aqui disponibilizados quantitativamente se justificam para atestar, mais uma vez, que Chiquinha Gonzaga não teve uma atuação isolada, mas contextualizada em um tempo-espço de modificações na estrutura social, que já se prenunciavam anteriormente, e que se desenvolveriam de forma mais aprofundada e impactante, sobretudo a partir dos anos 1960 no Brasil. Constatamos que, quanto à visibilidade no cenário carioca, Cinira Polonio apareceu 725 vezes mais que Chiquinha, o que representa 66,75 % a mais de citações, nos mesmos periódicos e períodos analisados.

Jornais / Inserções	Cinira Polonio	Francisca Gonzaga/ Chiquinha Gonzaga
Correio da Manhã	564	284
Gazeta de Notícias	379	290
Jornal do Brasil	568	248
Jornal do Commercio	171	139
O Paiz	651	512

Fonte: A autora



Fonte: A autora

Ambas conseguiram maiores inserções no jornal diário O Paiz, criado em 1884 por João José dos Reis Júnior, o conde de São Salvador de Matozinhos, sob direção do jornalista e político Quintino Bocaiúva. O impresso se destacava como espaço de articulação de ideias acerca das campanhas abolicionista e re-

publicana, pelo prestígio perante a sociedade, além do grande número de tiragens - algo superior a 20 mil exemplares. O jornal, conservador, destacava-se, então, como formador de opinião naquele tempo-espaço.

Além da projeção midiática das artistas, pode-se, seguramente, afirmar que o tratamento respeitoso e até elogioso às duas davam pistas do começo da aceitabilidade da mulher no mercado de trabalho artístico, da emancipação feminina, bem como do empoderamento frente ao domínio masculino na esfera pública. Essa tendência à uma reconfiguração da posição da mulher no âmbito social, entretanto, implicaria no aumento do conflito entre os agentes (masculino/feminino) segundo a posição de mando (no caso, os homens) dos que possuíam capitais (social, econômico e cultural) específicos daquele tempo-espaço.

O tempo de intempéries políticas que antecedeu à República, foi também a década em que a carreira de Chiquinha Gonzaga foi impulsionada. A partir de fevereiro de 1877, data de publicação da polca “Atraente”, a compositora firmava-se no precário mercado musical do Rio de Janeiro, onde as oportunidades de trabalho restringiam-se, praticamente, a atividades de ensino musical, interpretação para venda de partituras nas casas de música, apresentações em cafés e confeitarias, além do teatro musicado. No caso do teatro e da impressão de partituras: “(...) Uma canção ou uma dança que alcançassem sucesso nos palcos, dias depois saíam à luz impressas, para serem vendidas nas casas de música e avidamente consumidas por diletantes que as executavam em casa ao piano” (PEREIRA, 2007, p. 226).

Novamente, invertera-se a história no tempo e no espaço: uma mulher afastada dos pais, do marido e dos filhos tornava-se artista profissional e participante da política, em posição de confronto à dominância masculina nos debates, nas campanhas e na formação da opinião pública. A compositora envolveu-se nos episódios da Revolta do Vintém, ocorrida em 1880, quando a população - que chegou a destruir bondes no centro da cidade - se mobilizou contra o governo por causa de uma taxa sobre o transporte urbano repassada ao usuário. Os jornais abolicionistas apoiaram a Revolta e a população mostrou que podia, mesmo modestamente, se manifestar e ser mais atuante.

2.2.1 Campanhas pelo sufrágio universal e pela abolição da escravatura

Nesta seção, abrimos um parêntese para comentar que as atitudes transgressoras da compositora eram previsíveis na camada popular que ela passara a ocupar ao abandonar a família. No mundo do trabalho no entresséculos, muitas mulheres sentiam-se fortalecidas perante o domínio masculino, chegando a tentar coibir a violência física, moral ou psicológica no ambiente doméstico. Mas estavam ainda longe do alcance de uma emancipação³¹, cuja reivindicação só logrou organização coletiva em movimentos sociais na Europa e nos Estados Unidos, ganhando força no Brasil, *a posteriori*. Com esse intuito, desenvolveram-se manifestações em épocas diferentes, de acordo com o contexto sociopolítico em curso, imputando mudanças conceituais de terminologias específicas, como gênero³².

Florescia no transcorrer do século XIX, sob a batuta de mulheres de cor branca e classe média, a “primeira onda” do feminismo, especialmente voltada para o sufrágio universal, para a luta pela igualdade de direitos jurídicos entre homens e mulheres, o acesso à educação e às profissões liberais. As “três ondas” do movimento foram determinadas de acordo com as peculiaridades de cada período histórico, e suas demandas oriundas de modificações sociais, econômicas, políticas e culturais. Essa divisão em “ondas” pode facilitar a análise sobre os avanços alcançados pelas manifestações, práticas, além dos seus desdobramentos, embora receba muitas críticas de teóricas do feminismo (SANTOS e MOURA, 2018).

Pretendia-se o enfrentamento à ideologia burguesa, que privilegiava o sujeito masculino, excluindo as mulheres, os seus questionamentos e as suas reivindicações (tradicionalmente considerados de âmbito privado) das pautas da

³¹ A emancipação é outro conceito amplamente debatido nas Ciências Sociais, sobretudo a partir de Adorno, Horkheimer e Habermas, na esteira da Teoria Crítica. Ganhou progressiva ênfase a partir das campanhas em prol dos direitos das mulheres, dos afrodescendentes, indígenas, dentre outros, sob a batuta dos movimentos e organizações sociais. No sentido aqui empregado, a emancipação pressupõe a possibilidade de intervenção ativa dos indivíduos, independente de determinações convencionais de sexo, cor, credo religioso, dentre outros, nas relações sociais, culturais, econômicas e políticas, inclusive nas de trabalho. “(...) tem a ver com a capacidade de o homem desvelar e exercer a expressividade, perceber as contradições dialéticas do contexto social, interagir criativamente nas contingências e restituir como sujeito a todo o momento, mediante o exercício de pensar sua condição humana” (SILVA, 2013).

³² Sobre a desconstrução do conceito de gênero, pilar da teoria feminista ao longo do tempo, sugerimos a obra *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler. A filósofa norte-americana discorre, criticamente, sobre a questão da identidade, outro fundamento da teoria, e a respeito da diferença entre os sexos, da oposição sexo e gênero, além da heterossexualidade, mediante a ampla gama de sexualidades manifestadas na contemporaneidade. Trazendo a biologia para o campo social, a autora desconstrói a dicotomia entre sexo e gênero, partindo do princípio de que esse não deve ser balizado conforme a inscrição cultural de significado estabelecida a partir da matriz heterossexual (BUTLER, 2019). Outra contribuição relevante vem de Joan Scott. Para a historiadora estadunidense, o gênero é um elemento constituído de relações sociais que se baseiam nas diferenças entre os sexos, e uma forma primeira de significação das relações de poder; portanto, Scott divide em duas etapas (com outros segmentos) sua definição. O gênero é um elemento constitutivo do âmbito social, e fundamentado pelas diferenças verificadas entre os sexos, além de ser uma forma primeira de significação das relações de poder. Ela ressalta que, além do sistema de parentesco, o uso dessa categoria deve incluir o mercado de trabalho, a educação e o sistema político; afinal, é (o gênero) um meio de decodificação do sentido e da compreensão das relações complexas entre as diversas formas de interação dos seres humanos (SCOTT, 1989).

esfera pública. Nesse sentido, a teórica feminista Jane Flax propõe o resgate e a reescrita das histórias de mulheres, bem como dos seus costumes e ofícios, numa ótica para além das narrativas oficiais³³. Além disso, “precisamos pensar sobre como as chamadas atividades femininas são parcialmente constituídas por e através de sua localização dentro da trama de relações sociais que formam qualquer atividade” (FLAX In: HOLLANDA, 1991, p. 217).

A inserção das mulheres na esfera pública do Rio Janeiro foi um processo desencadeado lentamente, ao longo do século XIX. Incluído em uma seleção de documentos sobre mulheres naquele microcosmo, entre 1801 e 1900, encontramos o seguinte relato³⁴

PROFISSÕES LIBERAIS

Os membros das diferentes profissões no Brasil se distinguem pelo anel usado no indicador, o advogado, a vermelha, o doutor em Medicina, a esmeralda, o farmacêutico, o topázio e o doutor em Engenharia, a safira. (...) As representantes da “nova mulher” no Brasil não são tão agressivas quanto as de outros países (...), mas a autoridade da mulher brasileira nos “direitos domésticos” não corresponde mais à criaturinha meiga, que a ficção pinta, sempre sujeita à vontade soberana de seu amo e senhor (1889, Maria Robinson Wright [p. 446] In: LEITE, 1993, p.138).

Quais eram, pois, as principais inquietações das “suffragettes” no país? “As líderes do movimento sufragista brasileiro não expressaram desejo significativo por uma reestruturação radical do sistema político da nação, muito menos da sociedade. Essas mulheres procuraram juntar-se ao sistema como participantes iguais” (HAHNER, 1981, p. 114). O Brasil foi um dos países pioneiros quanto ao debate parlamentar e à concessão do voto às mulheres na América Latina (o Equador foi o precursor, em 1929). Entretanto, foi um processo que demandou empenho político, além de ações continuadas por parte das lideranças vanguardistas³⁵.

Vigoravam no país, nos períodos colonial e imperial, o voto censitário, as fraudes eleitorais, através do voto por procuração, e a ausência de documentos comprobatórios. Somente em 1881, o título de sufragista foi implantado, através da chamada Lei Saraiva (nº 3.029), embora o documento não tivesse ainda foto para identificar o cidadão, além de excluir os analfabetos do pleito. Entretanto,

³³ Durante nossa pesquisa, sentimos falta de relatos da própria Chiquinha Gonzaga sobre várias questões, como o movimento feminista. Não encontramos tais documentos no Instituto Moreira Salles, nem em outras fontes.

³⁴ A documentação que compõe a obra organizada pela socióloga e historiadora Míriam Moreira Leite é extraída de textos sobre as mulheres no Rio de Janeiro, e é apresentada pela ordem cronológica de chegada dos autores ao Rio, ou seja, é uma visão de estrangeiros sobre a realidade brasileira.

³⁵ Recomendamos a consulta à obra de Eva Blay e Lúcia Avelar, que apresenta uma sucinta cronologia do movimento feminista no Brasil (BLAY e AVELAR, 2017).

esse direito foi estendido aos não-católicos e aos libertos. Imigrantes alfabetizados poderiam se candidatar mediante renda não inferior a duzentos mil reis. Essa lei, cujo relator foi o então deputado Rui Barbosa, foi uma homenagem ao ministro do Império, José Antônio Saraiva. O sufrágio feminino, entretanto, ainda demandaria muita discussão

Apesar do apoio de alguns republicanos radicais na assembleia (...), que eram a favor do divórcio e do sufrágio feminino, os defensores do voto das mulheres permaneciam uma minoria decidida. Fracassou mesmo a proposta em favor do sufrágio limitado, para mulheres altamente qualificadas, com títulos universitários ou de ensino, ou que tivessem propriedade, sem estarem sob autoridade do pai ou do marido (HAHNER, 1981, p. 87)

O médico e intelectual baiano César Zama defendeu a extensão do voto às mulheres, na sessão de 30 de setembro de 1890, durante os trabalhos de elaboração da primeira Constituição Republicana. Posteriormente, foi a vez de outro constituinte, Almeida Nogueira, interceder favoravelmente à pauta feminina com base na legislação vigente. “No mesmo raciocínio, Lopes Trovão, ao discutir a Declaração de Deveres, usou da palavra para defender com afincos essa causa, que para ele era como uma reparação que vinha tardiamente” (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 2002), discurso que causou embate entre as partes, como os opositores Barbosa Lima e Lauro Sodré, e que não resultou no êxito esperado.

Em primeiro de janeiro de 1891, trinta e um constituintes assinaram uma emenda de Saldanha Marinho ao projeto de Constituição, concedendo o direito de voto às mulheres. O apoio, entretanto, não vigorou, além de ter sido retirado, sob pressão, por parte de Epitácio Pessoa. Na sessão de 27 de janeiro de 1891, coube esta fala ao deputado Pedro Américo

A maioria do Congresso Constituinte, apesar da brilhante e vigorosa dialética exibida em prol da mulher-votante, não quis a responsabilidade de arrastar para o turbilhão das paixões políticas a parte serena e angélica do gênero humano (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 2002).

Outras ações foram sendo realizadas em prol do sufrágio feminino ao longo dos anos, como a do deputado Basílio de Magalhães, autor do Projeto de Lei nº. 247, que pleiteava a concessão do voto às brasileiras; a do deputado Maurício de Lacerda, que apresentou a emenda nº. 47, em 1917, alterando a lei eleitoral anterior e incluindo o alistamento das mulheres maiores de 21 anos. E, ainda, a do senador Justo Leite Chermont, que apresentou o projeto de lei nº. 102, em 1919, que só seria aprovado, em primeira discussão, dois anos depois.

O presidente Washington Luís também se manifestou favoravelmente, em 1927 (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 2002).

Um passo importante para o acesso feminino ao pleito aconteceu em 23 de dezembro de 1910, com a fundação do Partido Republicano Feminino (PRF), apresentando como primeira presidenta a feminista baiana Leolinda Daltró³⁶, que nasceu em 1859 e faleceu no mesmo ano que Chiquinha Gonzaga, também no Rio de Janeiro³⁷. Trata-se de mais uma personalidade emblemática a ser destacada neste trabalho. Como pauta, o PRF destacava o combate à exploração sexual, bem como a possibilidade da efetiva participação política, incluindo o direito ao voto e à candidatura.

Leolinda sofreu discriminação social, pois sua figura era associada ao “mau feminismo”, e tornou-se conhecida mediante as alcunhas de “mulher do diabo”, “herege”, “anticristo”, dentre outras, (o que também nos remete a Chiquinha e ao seu “excomungado” maxixe)

Seu nome e sua luta foram identificados por boa parte da imprensa com o movimento feminino inglês das *suffragettes*. Movimento militante e considerado pernicioso, por suas táticas agressivas e violentas que passou a ser apresentado ao público brasileiro pela imprensa como um exemplo negativo que não deveria ser seguido pelas brasileiras (Karawejczyk, 2014).

Apesar das severas críticas, houve o reconhecimento do trabalho de Leolinda como militante e educadora. O Correio da Manhã divulgou o falecimento da professora, enfatizando sua atuação como “precursora do feminismo no Brasil”. A notícia, com subtítulo “Traços Biographicos”, trazia a *causa mortis* da atívida, informações sobre o cortejo fúnebre e o enterro, além das relações com os familiares. O Jornal do Brasil também destinou espaço, priorizando a contribuição profissional

PROF. D. LEOLINDA FIGUEIREDO DALTRO
O seu falecimento ontem

(...) Figura singular de mulher, o vulto que ora desaparece teve uma **longa projeção na história do feminismo no Brasil do qual foi denodada pi-**

³⁶ A Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro aprovou a Resolução nº 233 de 2003, de iniciativa da deputada Inês Pandeló, que instituiu o “Diploma Mulher-Cidadã Leolinda de Figueiredo Daltró”. Durante as atividades do Dia Internacional da Mulher são escolhidas dez representantes para receber a homenagem por seu destaque na vida pública e na defesa dos direitos da mulher (OBSERVATÓRIO BRASIL DA IGUALDADE DE GÊNERO, 2011).

³⁷ Segundo a edição do Correio da Manhã do dia 05 de maio, ela, que era divorciada, faleceu ao lado dos filhos, noras e netos. Leolinda foi precursora também do indigenismo, defendendo a efetiva incorporação dos índios à sociedade por meio da alfabetização laica, e publicou, em 1920, informações relevantes sobre as viagens em prol dessa campanha, bem como o atentado em Conceição do Araguaia, onde foram assassinados o coronel Leão Leda e seu filho, Alfredo de Figueiredo. Para mais informações sobre o assunto, sugerimos o artigo *Elas também desejam participar da vida pública: várias formas de participação política feminina entre 1850 e 1932* (MARQUES, 2004).

oneira. (...) **Criou (...) uma escola para moças**, verdadeiramente modelar quanto á eficiência dos métodos adotados a despeito da precariedade das instalações (...) (JORNAL DO BRASIL, 1935, p. 8) [grifos nossos].

Outra figura paradigmática nessa campanha é a paulista Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976; tradutora, feminista e educadora), que atuou de forma contundente no Brasil, após regressar da Europa onde conheceu a campanha sufragista inglesa. Junto à militante Maria Lacerda de Moura, criaram a Liga de Emancipação Intelectual da Mulher (LEIM), embrião da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF). Bertha Lutz, inclusive, representou as brasileiras na Assembleia-Geral da Liga das Mulheres Eleitoras, nos Estados Unidos, sendo eleita, em 1922, vice-presidente da Sociedade Pan-Americana (SENADO, 2015).

Destarte, o feminismo considerado pacífico, com plataforma mais discursiva, era associado à Bertha Lutz, figura bem posicionada socialmente; outrossim, o “movimento negativo” era coordenado por Leolinda, pertencente à camada proletária, que “invadia espaços exclusivamente masculinos, expunha-se pessoalmente às críticas, sempre buscando chamar a atenção da sociedade para as desigualdades e injustiças” (MARQUES, 2004).

A primeira tentativa efetiva de voto feminino aconteceu no Rio Grande do Norte. Em 1927, Celina Guimarães Viana reivindicou essa garantia com base em texto constitucional do estado que contemplava a participação no processo eleitoral sem distinção de sexo. Os votos, entretanto, foram anulados por decisão da Comissão de Poderes do Senado Federal, em 1928, sob o pretexto da ausência de uma lei específica sobre o assunto. No ano seguinte, entretanto, saía vitoriosa na cidade de Lajes a primeira prefeita da América do Sul, Alzira Soriano, viúva e mãe de três filhas, com 60% dos votos válidos.

No entanto, uma década após o ingresso de brasileiras na Liga das Mulheres Eleitoras, em 1932, por decreto-lei do presidente Getúlio Vargas, foi criado o Código Eleitoral brasileiro, que instituiu a Justiça Eleitoral e passou a regulamentar as eleições, implantando os votos secreto e feminino, além do sistema de representação proporcional de votação³⁸.

³⁸ Em maio de 1932, o Tribunal Superior Eleitoral foi instalado no Rio de Janeiro, passando a regular as eleições federais, estaduais e municipais, e delegando à Justiça Eleitoral a organização do processo eleitoral, incluindo o alistamento de eleitores, a organização das mesas de votação, a apuração dos votos, o reconhecimento e a proclamação dos eleitos (TSE, 2013).

Todavia, esse direito chegou tarde para Chiquinha Gonzaga, já que tinha 85 anos quando o sufrágio universal se tornou uma realidade. Não encontramos na documentação analisada um parecer da maestrina a respeito do movimento sufragista, embora ela tenha se engajado em outras manifestações. Além da participação na Revolta do Vintém, a compositora conseguiu, como abolicionista, a alforria do músico “Zé Flauta” com a venda de suas partituras. Tal fato aponta mais um exemplo do enfrentamento de Chiquinha perante as imposições do patriarcado³⁹.

O povo negro era considerado uma propriedade do sistema escravista, e as mulheres, conseqüentemente, também eram vistas como unidades lucrativas. Se as burguesas deveriam desempenhar o papel de mães e donas de casas, as subalternas eram “praticamente anomalias”, trabalhadoras que só podiam se dedicar à maternidade durante o pouco tempo vago de que dispunham. Não obstante, além de açoitadas, as escravas eram vulneráveis a todas as formas de coerção sexual, e o estupro era mais uma forma de domínio econômico do proprietário sobre as afrodescendentes na condição de trabalhadoras (DAVIS, 2016).

Inconformada com esse processo histórico, Chiquinha Gonzaga procurava cumprir o seu papel em prol da campanha abolicionista, tanto no ato discursivo quanto na ajuda direta ao alforriado. Era o que se poderia esperar dela como mulher-artista naquele momento, ademais, através da produção cultural, ela agia, mais uma vez, como uma agente desestruturando a hierarquia simbólica e subvertendo a ordem histórica e política naquele contexto.

Entretanto, não se tratava, novamente, de um posicionamento, bem como uma ação isolados. Os abolicionistas associavam-se aos artistas, proclamavam seus discursos, estabeleciam parcerias com o intuito de atingir a opinião pública, e criavam associações e polos abolicionistas. Havia, ainda, a influência de uma rede abolicionista transnacional⁴⁰ (ALONSO, 2015).

³⁹ São várias as teorias desenvolvidas em torno do termo patriarcado, já utilizado, anteriormente ao século XIX, com relação aos dignitários da Igreja, e, posteriormente, quanto à organização global da sociedade. Ao longo do tempo, foi adquirindo vários significados que desencadearam debates em diferentes áreas do conhecimento. Sob a batuta do movimento feminista na década de 1970, passou a designar um sistema a ser debatido, compreendendo, especialmente, a dominação dos homens, sejam eles pais biológicos ou não, prevalecendo a noção de autoridade. Nesse trabalho, utilizamos patriarcado como uma estrutura social na qual predomina a dominação masculina e a submissão feminina, em posições relacionais e de confronto. As sociólogas feministas cunharam expressões como “relações sociais de sexo”, empregado frequentemente na Sociologia como uma alternativa a “patriarcado”. No entanto, há que se ressaltar que em Ciências Sociais tais termos não possuem definição ortodoxa e unânime (HIRATA, LABORIE, LE DOARÉ, SENOTIER [orgs.], 2009).

⁴⁰ Os interessados no aprofundamento sobre a densa estrutura da rede de ativistas, bem como de associações que contribuíram para o movimento abolicionista no Brasil, encontrarão informações relevantes e consistentes na obra de Angela Alonso (2015).

Posteriormente, Chiquinha Gonzaga comemorou a “boa nova” da abolição com seus pares, o cartunista, caricaturista, ilustrador e crítico Angelo Agostini, o poeta e jornalista Paula Nei, o ator, dramaturgo, compositor, pianista, poeta e empresário Furtado Coelho, além do “messias da raça negra”, o poeta José do Patrocínio, deixando como legado para marcar o fato histórico o “Hino à redentora”, para coro e piano (a composição foi datada em 13 de maio de 1888).

Notadamente, a compositora se posicionava ao lado de personalidades masculinas, o que apontava, cada vez mais, a crescente conquista do espaço de atuação no Rio de Janeiro. Com o desenvolvimento, ainda que lento, de uma sociedade urbano-industrial e, apesar do Código Civil de 1916 consagrar o pátrio poder, exaltando a superioridade masculina, movimentos de insubmissão à ordem patriarcal ganhavam força, confrontando a desigualdade de gênero nas mais variadas esferas. O subsequente impasse vivido por Chiquinha Gonzaga foi lutar pela proclamação da República, fazendo campanha contra o regime do qual seu próprio pai era um legítimo representante como membro do Exército Imperial.

2.2.2 Chiquinha Gonzaga afinada com o seu tempo-espaço

O fato de Francisca Gonzaga acompanhar artisticamente as inovações da capital ficou evidenciado em suas composições, como a valsa “Animatógrapho”, o tango brasileiro “Água do vintém”, a dança característica “Pehô Pekim”, a valsa brilhante “Carlos Gomes”, a polca “O Diário de Notícias”, a marcha militar “Duquesne”, o tango “Os oito batutas” e a marcha “O Século”, peças que comunicam muitos dos acontecimentos que incidiam naquela estrutura. Poderíamos, então, considerá-la uma “cronista musical”, caso existisse essa denominação. Certamente, contribuiu para isso o contato frequente com os seus pares ligados à imprensa, além do cronista João do Rio, o médico Lopes Trovão, bem como outros jornalistas engajados nas campanhas de abolição dos escravos e da proclamação da República⁴¹.

⁴¹ Não consta em suas biografias, nem nos jornais digitalizados pesquisados, a menção à maestrina quanto ao sufrágio universal. Porém, podemos aventar a possibilidade dela ter se entusiasmado com a extensão do voto às mulheres, levando-se em consideração a sua trajetória de vida.

As constantes modificações que se delineavam naquele tempo-espaço, e eram retratadas nas artes, refletiam também as formas de organização econômica, social e política estruturadas no mundo ocidental moderno, e tornavam-se, cada vez mais, o padrão a ser seguido no Brasil, o que gerava a constante tentativa de adaptação da tradição (controlada pela aristocracia agrária) aos ideais culturais burgueses que emergiam e apontavam uma nova ordem social direcionada aos centros urbanos. Concomitantemente, a prática musical já apresentava, desde os Oitocentos, os germes de uma produção capitalista, afinal, se, gradualmente, surgiam as salas de concerto, os teatros e, conseqüentemente, os empresários, a música passava a adquirir o caráter de um produto dotado de propriedade intelectual e valor comercializável. Se antes o artista estava submetido à Igreja e à nobreza, agora passava-se a estabelecer formas e relações de produção, afinal os atos de produção cultural implicam na pretensa afirmação da sua legitimidade cultural (BOURDIEU, 2007).

Nesse processo, não só os gêneros musicais imbricavam-se em outros, como a polca-choro, mas também as formações musicais apontavam transições. No caso das bandas de músicas⁴², por exemplo, que já desempenhavam uma destacada função na esfera social desde a década de 1830, e cuja importância nacional dava-se, principalmente, pelo fato de serem colocadas democraticamente em apresentações públicas, no século XX passaram a denotar *status* com a divulgação da música popular em discos. A propósito, uma das atitudes pioneiras da maestrina Francisca Gonzaga foi reger a banda da Polícia Militar, em 1885, e talvez tenha sido a primeira mulher a executar a regência de um conjunto musical, publicamente, no Brasil⁴³.

⁴² As bandas de música da Guarda Nacional, organização paramilitar criada pela lei de 18 de agosto de 1831, foram introdutoras em seus repertórios de marchas, dobrados, além dos hinos. Era notória a respeitabilidade alcançada pelo músico militar, pois o fato de ser um musicista implicava na dispensa das outras obrigações militares. Ademais, as bandas passaram a ocupar um lugar de destaque na sociedade com participações em festas populares sacras e profanas.

⁴³ O jornal O Globo, na edição de 08 de março de 2016, trazia reportagem sobre a primeira musicista da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, em 206 anos de história, a clarinetista Crisleane Memória. Naquela ocasião, a Polícia contava com 4463 mulheres em seu efetivo, entre praças e oficiais. As informações estão disponibilizadas no site <http://oglobo.globo.com/rio/no-dia-internacional-da-mulher-banda-da-pm-apresenta-sua-clarinetista-18827965#ixzz4ed-kubMq8>. Sobre a participação da maestrina junto à banda da Polícia Militar, em 1885, não encontramos mais registros nos documentos analisados.



Chiquinha Gonzaga e orquestra, formada por ocasião da visita do escritor português Júlio Dantas⁴⁴ à SBAT. Fonte: Diniz, 1991, p.182.

Nota-se na fotografia que a maestrina era a única figura feminina presente no conjunto musical. Percebe-se uma relação bilateral e harmônica entre os integrantes homens e a figura feminina de Chiquinha configurada pela afinidade de *habitus*. Não obstante, naquele subcampo, enquanto maestrina, ela aparecia alocada em uma posição de comando, de domínio, o que nos remete ao caráter dinâmico desse sistema de disposições e princípio de ação constituído pelo *habitus* (BOURDIEU, 2007, 2008).

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

Assim, o judeu tcheco Frederico Figner utilizou-se do promissor mercado fonográfico, chegando ao Brasil e fazendo sucesso com o aparelho no Rio de Janeiro, como era de se esperar, na movimentada Rua do Ouvidor. Posteriormente, Figner demonstrou o aparelho em Minas Gerais, em especial em São João Del Rei, Ouro Preto e Juiz de Fora. Dessa forma, o início das gravações

⁴⁴ Júlio Dantas (1876-1962), médico, escritor, deputado e diplomata português de grande produção literária, escreveu teatro, romances, poesia, contos e crônicas. Sua obra “Pátria Portuguesa”, de 1914, reúne novelas históricas que retratam da formação de Portugal, no século XII, à era dos descobrimentos, narrando os episódios mais impactantes da epopeia portuguesa que elevou o país a nível de império. Chegou a ser condecorado pelo governo brasileiro com a comenda da Ordem do Cruzeiro do Sul, além de membro honorário da Academia Brasileira de Letras e da Academia de Medicina do Rio de Janeiro (COSTA JUNIOR, 2014, p. 01)

mecânicas no Brasil em 1902, na Casa Edison, tornou possível o registro de gêneros considerados periféricos, como o lundu e o maxixe.

Os “discos” eram gravados no Rio de Janeiro, mas fabricados na Alemanha, através da *International Zonophone Co.*, subsidiária da *Universal Talking Machine Co.* Considera-se o *Zon-O-Phone* nº 10001, com o lundu “Isto é bom”, gravado por Baiano (Manuel Pedro dos Santos), como o primeiro disco brasileiro. Em 1904, a novidade era o gramofone com discos de cera, cujo som era reproduzido pela ação de uma agulha metálica ligada a um diafragma de mica, obra do germano-americano Émile Berliner (MARCONDES, 1998).

Outro fator de importância da criação das chapas era que a gravação de músicas com o intuito comercial permitia a ampliação do campo de trabalho, propiciando, em especial aos chorões, pianeiros e cantores populares, algum ganho pelas suas performances. Iniciava-se, entretanto, uma outra história: a da exploração dos compositores populares pelos industriais do disco. Numa época em que ainda não existiam os direitos autorais, era fácil a apropriação de composições por parte de alguém que, desonestamente, poderia gravá-la como se fosse de sua própria autoria ou anônima.

Os equipamentos de Fred Figner se popularizaram rapidamente, atingindo maior alcance do público, a partir do momento em que surpreende a população com a gravação de cilindros com música popular brasileira. A indústria do disco passava, então, a favorecer a produção e a conseqüente reprodução da música popular. Os primeiros agraciados com a inovação foram os cantores de serenatas Cadete (Manuel Evêncio da Costa Moreira), o Baiano (Manuel Pedro dos Santos), e a banda do Corpo de Bombeiros sob a batuta de Anacleto de Medeiros. “Durante o período em que vigorou no Brasil o sistema de gravação mecânica (1902-1927), foram lançados cerca de sete mil discos, a maioria pela Casa Edison e os demais por gravadoras de vida curta como a Faulhaber, a Phoenix e os discos Gaúcho” (MARCONDES, 1998, p. 244).

Naturalmente, os discos com repertório popular tornavam-se, cada vez mais, o sonho de consumo da classe média. Como os preços do gramofone ainda eram elevados, as pessoas costumavam fazer rifas, na tentativa de realizar o desejo de ter em residência o aparelho da moda. Havia também a oportunidade de ouvir os discos de gramofone tocados nos bares e, muitas vezes, a música dos discos substituía os velhos pianeiros. Por sinal, enquanto pianeira, Chiquinha também desfrutou da tecnologia do fonógrafo e teve sua produção

impulsionada após a gravação de suas composições em disco, a partir de 1911, junto ao intitulado Grupo Chiquinha Gonzaga - que reunia Tute (Artur Nascimento), no violão, Nelson dos Santos Alves, no cavaquinho, Antônio Maria Passos, na flauta, e Chiquinha, no piano.

O filão do incipiente e irregular mercado musical de edição de partituras, de trabalho nas orquestras e no teatro musicado, após ser impactado com o advento do disco, teve como desafio a concorrência entre o teatro e o cinema. Dessa forma, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais reclamava, em 1924, da disputa por espaço de entretenimento com o “maior inimigo do teatro”, pois, com a abertura de várias salas⁴⁵, a sétima arte triunfou, em especial com os espetáculos por sessões. A disputa suscitou inovações, e coube a Cinira Polônio, após temporada na Europa, a instituição do teatro por sessões no Rio de Janeiro, em 1908 (REIS, 1999; VENEZIANO, 2013; RUIZ, 1988).

O Boletim da SBAT, número 35 do ano 1927, traz no corpus da crítica de um de seus fundadores, o revistógrafo Alvarenga Fonseca, esse temor de que o cinema suplantasse o teatro. Seus argumentos principais eram o preço baixo das sessões cinematográficas, a quantidade de apresentações num mesmo dia e, até mesmo, a escuridão da sala que propiciaria a “libertinagem” do público (SBAT, 1927).

Quando Chiquinha Gonzaga tinha 76 anos de idade, surgia no Brasil o rádio com a instalação da primeira emissora, fundada pelo antropólogo e ensaísta Roquette Pinto (1884-1954), a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Mesmo com o intuito educativo e cultural, a mídia radiofônica era econômica e tecnologicamente pouco acessível inicialmente, fazendo com que, mais uma vez, prevalecesse a cultura dita legítima.

“A elite da época, que possuía meios para adquirir um aparelho (...), possuía em casa discos de ópera. Esses discos eram cedidos temporariamente às rádios para que cada uma pudesse programar as suas atrações” (MOREIRA, 1991, p. 16). Vigorava, ainda, o gosto pela música herdada da sociedade colonial, mas, indubitavelmente, as casas de edição de partituras, o advento do disco, o teatro musicado, o incremento da sociabilidade no período noturno, as

⁴⁵ No Rio de Janeiro havia 107 cinemas comerciais em funcionamento regular, entre 1929 e 1930, número que se reduziu até 1932. A partir de então, porém, apontava-se um novo crescimento, com 108 salas funcionando já em 1934, e chegando a 129 salas inauguradas em 1938 (GONZAGA apud FREIRE E ZAPATA, 2017).

salas de recepção do cinema, e o advento do rádio foram fatores primordiais para a veiculação da música popular no Brasil.

2.2.3 Entre os vários gêneros, o maxixe, a marcha-rancho e a ênfase nas valsas

Chiquinha Gonzaga deixou um legado de quase duas mil peças nos mais variados gêneros. No tempo em que frequentava as festas da corte, a polca, a modinha e a valsa estavam entre os gêneros mais apreciados. É presumível que o lundu tenha mesmo despertado o interesse da menina pela música com características afrodescendentes, já que era uma manifestação popular impactante, sobretudo se comparada às demais, estabelecidas pela tradição.

Apreciada em Lisboa como música aristocrática, a modinha ganhara popularidade no Brasil com as composições de Cândido Inácio da Silva, Padre José Maurício Nunes Garcia, Gabriel Fernandes da Trindade, dentre outros. No Segundo Reinado, as modinhas passaram a incluir letras de poetas como Castro Alves, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, apontando o início das parcerias na música popular⁴⁶. No final dos Setecentos, literatos e cronistas portugueses já diferenciavam a modinha portuguesa da brasileira, e atribuíam - a essa última - características próprias desenvolvidas na colônia.

A modinha, então, no final do século XVIII apresentava já uma plasticidade com influência também da ópera italiana e do cordel. Como canais folkmedia⁴⁷, as modinhas ganhavam circularidade e chegavam ao domínio público, sobretudo pelo caráter literomusical com versos diretos e melodias mais simples, ou seja, “em detrimento do contraponto tonal barroco, a modinha estará completamente sintonizada com a estética da sensibilidade e do sentimento que irá dominar o século das luzes (...)” (LIMA⁴⁸, 2010, p. 232).

⁴⁶ Até o fim do Primeiro Reinado, as modinhas e os lundus se dividiam entre os compostos por músicos de escola para edição em partituras de piano, citando os nomes dos autores, e os compostos por artistas das baixas camadas, que se espalhavam anonimamente.

⁴⁷ O termo foi cunhado pelo professor Luís Beltrão (Luís Beltrão de Andrade Lima, 1918-1986), em 1967, aclamado por ter sido o primeiro doutor em Comunicação no Brasil - e um dos pioneiros no ensino de Jornalismo - a partir da sua paradigmática tese defendida na Universidade de Brasília, intitulada *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e meios populares de informação de fatos e expressões de idéias*. Posteriormente apresentado em livro, em 1980, foi intitulada *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. Os canais folkmedia permitem a circulação de informações para além das mídias tradicionais inseridas na produção capitalista dos meios de comunicação de massa. Há que se considerar que os fenômenos folkcomunicacionais extrapolam os processos de recodificação popular de mensagens dos *mass media* porque descortinam e analisam a apropriação de bens da cultura popular pela indústria cultural, bem como seus efeitos e desdobramentos. O tema é amplamente estudado na contemporaneidade no Brasil e em outros países, com profundas análises acerca dos fenômenos atuais.

⁴⁸ A tese de doutorado de Edilson Vicente de Lima traz várias - e importantes - sugestões de escuta. Disponível online, discriminado na bibliografia deste trabalho.

Apontava-se uma nova perspectiva caracterizada pela simplicidade dos arranjos, revelando interpretações mais intimistas e uma única voz solista acompanhada por uma espécie de guitarra portuguesa, precursora da viola caipira (PAIVA, 2008). Ademais, muitas modinhas passaram a apresentar uma musicalidade peculiar, como pequenos motivos melódicos, síncope, acompanhamento em arpejos de quatro colcheias, parafraseando as batidas de um pandeiro ou ganzá (BÉHAGUE, 1968), ou seja, uma “modinha à brasileira”.

No final do Império, a sociedade branca do Rio de Janeiro começava a assimilar a cultura dos afrodescendentes, o que incluía o lundu que, “como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas” (SODRÉ, 1998, p.30). Entretanto, é provável que o lundu tenha se originado a partir de danças ibéricas, assimilando particularidades musicais da cultura africana, provavelmente rítmicas, e difundindo-se entre pardos e negros no Brasil durante o século XVIII (CASTAGNA, 2006, p. 21).

Analisando modinhas e lundus⁴⁹, é possível perceber semelhanças em algumas peças. Ambas, na maioria das vezes, apresentam-se em forma binária (embora possam aparecer em forma ternária também). Entretanto, é possível apontar diferenças entre os dois gêneros, se levarmos em consideração aspectos como a tonalidade predominante (menor no caso das modinhas; maior, nos lundus – obviamente, podem ocorrer exceções); as frases melódicas mais curtas e o caráter afrodescendente das síncopas, em especial, além de improvisos (nos lundus).

Além da modinha, outros gêneros como a polca, valsa, quadrilha, os minuets, as contradanças e o *schottisch*, executados nos bailes, saraus e demais encontros sociais, adentraram o período republicano. “Em curto tempo essas manifestações alcançaram grande reverberação também meio ao grosso da população, caindo no gosto de trabalhadores alforriados, funcionários públicos (...), de toda uma camada lúmpen, e ainda uma burguesia ascendente” (CERBONCINI, 2018, p. 33)⁵⁰.

⁴⁹ Vários pesquisadores vêm se dedicando ao estudo da modinha e do lundu, como Sílvio Romero, *A modinha In: Revista Brasileira* (1881); Mário de Andrade, *Cândido Inácio da Silva e o lundu In: Revista Brasileira de Música* (1930) e *Modinhas imperiais* (1944); João Baptista Siqueira, *Modinhas do passado: investigações folclóricas e artísticas* (1956); e Eunice Mendes, *Contribuição para o estudo da modinha In: Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* (1959); Mozart de Araújo ARAÚJO *A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica* (1963) (CASTAGNA, 2006, p. 21).

⁵⁰ Este processo pode ser investigado, detalhadamente, em dezenas de obras, entre elas DINIZ (2007), GUÉRIOS (2003), HEITOR (2016), MARIZ (2000), PEREIRA (2007), SANDRONI (2012), TINHORÃO (1997; 1998).

Parece-nos ilusório, entretanto, precisar exatamente a data de adesão a esses gêneros no Brasil, bem como dos seus entrelaçamentos estruturais. No caso da polca, por exemplo, há ambiguidade acerca da sua entrada no Brasil, no caso com três anos de diferença, entre 1844 e 1846 (MACHADO, 2007). Concordamos, entretanto, com o autor que, mais relevante do que precisar datas exatas, é trazer à tona as obras (o que se aplica a todos os demais gêneros).

A dança camponesa, originária da Polônia, com melodia ritmada em compasso binário e andamento *allegretto*, foi adquirindo um caráter brasileiro, o que levou à designação de polca-choro, surgindo, inclusive, o verbo “polcar”. Não obstante, tornava-se evidente o próprio despertar do interesse dos artistas consagrados na música de concerto pelas manifestações populares, o que desencadeou o surgimento de novos gêneros, como a modinha seresteira, surgida da linguagem poética e da sonoridade mestiça dos choros.

Esse tipo de canto, desde o século XVIII transformado em canção de câmara, voltou a ter grande popularidade com as serenatas acompanhadas pelos chorões, em especial no século XX. A grande referência do tempo de Chiquinha era mesmo “O Choro do Calado”, constituído de um instrumento solista, dois violões, um cavaquinho e caracterizado pela improvisação dos músicos, característica inerente ao estilo. Os grupos de choro⁵¹, em geral, animavam festas e bailes populares, principalmente antes do advento do disco no Brasil.

Se é impossível traçar um corte cronológico preciso entre os vários gêneros que foram aparecendo e misturando seus elementos característicos, da mesma forma ocorre com relação à técnica interpretativa, à introdução de instrumentos nos grupos, e quanto à própria performance musical, como aconteceu também com o choro. E o tango também aportou em terras brasileiras, originando o tango brasileiro, que misturou a *habanera* com a polca. Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth representam alguns dos nomes mais significativos na difusão desses gêneros. São muitos os tangos de Chiquinha que integram o repertório pianístico brasileiro, entre eles “Água do vintém”, “Sedutor”⁵², “Biónne” e “São Paulo”; assim como as polcas “Não Insistas Rapa-riça!”, “Sultana” e a habanera “Oh! Não me iludas”.

⁵¹ Especialmente quanto ao choro, indicamos *Sentinelas da Tradição: A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro*, de Dmitri Cerboncini Fernandes, obra que revela vasta e profunda pesquisa do ponto de vista musical, além da análise aclamada do ponto de vista sociológico. Ademais, o autor desconstrói algumas informações viciosamente reproduzidas em trabalhos acadêmicos e publicações em geral (FERNANDES, 2018).

⁵² Essa última em resposta à polca “Sedutora”, composta em homenagem a ela pelo flautista e compositor Joaquim Callado.

O gênero, entretanto, que aparece mais enfaticamente ao longo deste trabalho é aquele “espúrio, indecente, dança da ralé e ‘coqueluche’ da cidade” (EFEGÊ, 1974, p.16): o maxixe que, além da repercussão nacional, foi um dos primeiros ritmos brasileiros a alcançar sucesso na Europa, em especial pelo trabalho dos dançarinos Gaby e Antonio Lopes de Almeida Dinis, o “Duque”. Gênero de resistência, vigorou até as primeiras décadas do século XX no Brasil.

O maxixe, como dança urbana, estendeu-se dos forrós e cabarés aos clubes carnavalescos e palcos do teatro de revista, ficando também conhecido como saca-rolha, parafuso ou carrapeta. De gênero marginal da Cidade Nova, local de concentração popular desfavorecida economicamente no Rio de Janeiro, no século XIX, passava a fazer parte da moda, apontando uma “articulação” entre as culturas periférica e dominante. O maxixe - infausto para uns, arrebataador para outros – terá uma maior explanação no capítulo destinado ao teatro musicado.

Apresentamos abaixo quais desses gêneros foram os cinco mais utilizados por Chiquinha Gonzaga em suas composições, segundo Catálogo de Músicas apresentado na obra de Edinha Diniz (1991). Dentre as 311 peças apontadas (incluindo as músicas cujas partituras não foram localizadas, mas que estão registradas), destacaram-se as obras para canto e piano, em gêneros variados.

GÊNEROS	QUANTIDADE	PERCENTUAL
Peças para canto e acompanhamento (Canções, cançonetas, fados, modinhas, dentre outros)	107	34,30%
Valsas (instrumentais e vocais com acompanhamento)	47	15,11%
Tango/tango brasileiro/ tango característico/tango-choro	34	10,09%
Polca/ polca-choro/ polca-tango/ polca de salão	37	11,89%
Choro/ choro-tango	13	4,18%
Maxixe	03	0,96%

Fonte: A autora

Assim como nos gêneros musicais acima apontados, as modificações nas estruturas das obras (como ocorrem com as formas musicais, por exemplo) são homólogas às transições das funções sociais que ocorrem perante a transformação da estrutura das relações sociais. Bourdieu (2008, p. 114) explica o caso dos minuetos, danças populares na corte de Luís XIV, que, após grande repercussão na Europa, passaram a integrar a sonata e o quarteto de cordas.

Destacamos nesta seção o caso das valsas, exemplo também pertinente dessas modificações.

Se o minueto era um gênero que conotava tradição, o contrário acontecia com a valsa, inicialmente considerada vulgar pela proximidade entre os parceiros na dança. No século XIX, entretanto, passava a denotar elegância em eventos balizados pelo *establishment*, como festas de casamento no Brasil, chegando, inclusive, a integrar, como a valsa intermediária de “Forrobodó”, o teatro musicado (“obra menor, de gosto duvidoso”). Isso acontece justamente porque a estrutura implica em um conjunto histórico dinâmico e relacional. Ademais, cada campo apresenta sua história autônoma que determina suas regras e apostas específicas (BOURDIEU, 1996).

É interessante observar que, segundo o Catálogo, a compositora registra apenas três peças como maxixe. São elas: “Maxixe de Carrapatoso e Zé Povinho” (para piano), da revista Amapá; “A Bota do Diabo” (para canto e piano), da peça fantástica homônima, de Avelino de Andrade, Lisboa, 1907; e “Lição de maxixe” (para canto e piano), da opereta Colégio de Senhoritas, de Frederico Cardoso de Menezes, 1911 (DINIZ, 1991). Nota-se, ainda, a prática usual aos compositores do período de variar as notações dos gêneros, como polca, choro, tango, choro-tango, polca-choro, dentre outros. Seria preciso analisar cada partitura (o que implicaria em um desvio do escopo deste trabalho) para perceber, estruturalmente, o gênero de cada uma dessas peças, e verificar o que há acerca das terminologias imbricadas. Ademais, além da própria indefinição dos conceitos naquele período, algumas denominações têm especificidades inerentes ao estilo, como a valsa de concerto, a valsa de salão e a valsa-choro.

Tratar da vida e obra de Chiquinha Gonzaga é sempre uma tarefa circunscrita por causa da sua atuação em variadas frentes, e, mesmo destituídos da intenção de traçar uma narrativa biográfica, certos aspectos não serão exonerados de espaço nesta tese. Em 1894, a maestrina já era uma mulher madura, com 47 anos. O navio francês Duquesne, comandado pelo Almirante Fournier, visitava a Baía de Guanabara. Certo dia, um grupo de oficiais franceses dessa embarcação adentraram a Casa Buschmann e Guimarães à procura de músicas brasileiras. Encontraram partituras assinadas por “F. Gonzaga” e ficaram encantados ao saberem que se tratava de uma compositora, uma personalidade feminina cujos trabalhos estavam em voga.

Naquele tempo, o mercado de produção e edição de partituras era auspicioso, levando-se em consideração que o piano era o instrumento da moda, e que havia um número considerável de pianistas diletantes nas famílias burguesas, sobretudo porque a indústria fonográfica ainda não estava plenamente desenvolvida e disponibilizada. Parecia natural o interesse dos oficiais por partituras; atitude comum aos amadores e profissionais da música. Dessa forma, durante o período em que o navio ficou ancorado, Chiquinha participou de algumas festas e presenciou a execução de peças suas pela banda. No último dia da visita, foi contemplada com um broche com os primeiros acordes da valsa para orquestra “Valquíria”, além do título de “Alma cantante do Brasil”. Tratava-se, pois, de um reconhecimento simbólico, ou seja, de mais uma pista, um signo indicial do seu crescente distanciamento da condição de figura *outsider* no campo sociocultural.



Percebe-se na imagem o broche com os primeiros compassos da valsa Valquíria e a medalha do Duquesne. Cada fato como esse, aparentemente isolado, colocava a compositora em um patamar que a deixava, de certa forma, cada vez mais distante da posição periférica na qual estava inserida anteriormente. Se levarmos em consideração que o poder de consagração acontece também na rede de relações de troca através da qual ela se (re)produz (BOURDIEU, 1996), percebemos que Francisca Gonzaga, em uma nova disposição pela repercussão do seu trabalho, começava a despertar atenção e conquistar deferência de agentes que outrora poderiam repeli-la, como no caso do comandante Fournier, afinal, todas as posições dependem da situação atual e potencial na estrutura do campo; no caso, daquele microcosmos.

Quanto à valsa, é um gênero que integra o repertório pianístico brasileiro, do período colonial à música moderna e contemporânea, como as “10 valsas” de Radamés Gnattali (1906-1988), as “Doze valsas de esquina”, “Doze valsas-choro” e “24 valsas brasileiras”, de Francisco Mignone (1897-1986). Difundida no Brasil, em especial por Dom Pedro I (1798-1834), que compôs peças orquestrais e sacras (incluindo o Hino da Independência), e pelo compositor e pianista austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858), a valsa floresceu entre as últimas décadas do século XIX e os anos 1930-1940 no país, tornando-se, assim como a modinha, essenciais nas serenatas, integrando, posteriormente, o repertório dos discos e dos programas radiofônicos.

São muitas e conhecidas pelos apreciadores da obra de Chiquinha Gonzaga as duas valsas dedicadas a Carlos Gomes, sendo uma homônima, bem como outras frequentemente divulgadas em concertos e gravações como “Faelena”, “Plangente”, “Desalento”, “Ismênia”, “Valquíria” e “Iara”. “Carlos Gomes” foi publicada em 1880 por Narciso, Artur Napoleão e Miguez. Já a valsa de salão “Saudade”, a outra em homenagem ao maestro, só foi publicada pelo Acervo Digital Chiquinha Gonzaga em 2011, embora ela tenha sido incluída na série de choros “Alma Brasileira”, em 1932, transcrita para saxofone.

O ato da dedicatória ao maestro, em si, parece ser comum à época, visto o grande número de partituras, de autores diversos, encontradas com dedicatórias. Entretanto, as duas valsas, “Carlos Gomes” e “Saudade”, merecem relevo por terem um significado especial na trajetória da maestrina (por sinal, o terceiro capítulo da tese apresenta uma seção sobre a proximidade entre Chiquinha e o maestro, bem como o impacto deste encontro na carreira da compositora). Em 30 de agosto de 1889, por ocasião da homenagem realizada ao compositor no Rio de Janeiro, a valsa homônima foi executada por uma orquestra.

Com compasso ternário e andamento lento evidenciados⁵³, segundo denominação bem genérica e pertinente ao final do século XVIII, a valsa ganhou maior amplitude no movimento a partir do século XIX, sobretudo a partir da sua popularização, sob a batuta de Johann Strauss. Como todos os gêneros, possui um comportamento rítmico peculiar, daí um compasso ternário, com um acento facilmente perceptível no primeiro tempo, marcando o tempo principal da dança;

⁵³ O compasso ternário é quase uma *conditio sine qua non* para a valsa; não obstante, o andamento lento já é bem discutível, e um exemplo significativo é a *Grand Valse Brillante*, Op. 18 in E-flat major, de Chopin, dentre outras do próprio compositor. Por sinal, bem além do caráter dançante é possível encontrar diferentes afetos nas valsas do pianista polaco radicado na França.

já o segundo e o terceiro tempos são muito mais leves, particularmente o terceiro (ainda mais leve que o segundo); e tais inflexões permitem uma flexibilidade agógica. Esse é um diferencial, por exemplo, perante outras danças ternárias, como a mazurca e a sarabanda (uma das mais populares danças barrocas, com outra acentuação métrica). A valsa de salão, dessa forma, passou a impor uma movimentação própria, e no Brasil interagiu com a modinha e o choro.

Há, entretanto, um outro gênero que contribuiu para que Chiquinha Gonzaga adentrasse o século XXI como compositora de destaque na música brasileira: a marcha-rancho. O rancho, que já existia anteriormente com caráter religioso, também era uma agremiação carnavalesca, e fez a sua primeira aparição em 1873. Os foliões desfilavam em comemoração aos festejos natalinos no Dia de Reis (6 de janeiro), as músicas possuíam letra e melodia específicas, além de um ritmo cadenciado que gerou a chamada marcha-rancho, em andamento moderado.

Dois de Ouros, Reis de Ouros, Ameno Resedá⁵⁴ e as Jardineiras foram alguns dos ranchos mais conhecidos. Havia também os blocos e cordões, com forte influência dos rituais religiosos e das festas africanas. Mais especificamente, os cordões possuíam música própria, desfilavam com estandarte e eram comandados pelo apito de um mestre. O primeiro a ser formado chamava-se Flor de São Lourenço. Aflorava também o interesse de Chiquinha Gonzaga pela música para carnaval, sempre procurando integrar as novas formas de manifestações musicais naquele microcosmos

No final do século os cordões já entoavam algumas canções, ora de empréstimo, ora improvisadas, e era comum se utilizarem de uma marcha, com versos pedindo para abrir alas e apresentando o nome do cordão. Enquanto isso se dava na rua, os salões mantinham seus bailes. Todos os teatros organizavam bailes mascarados. Sempre atenta a tudo que a rodeava Chiquinha escrevia músicas especialmente para a festa. Entre elas: *O Diabinho*, tango carnavalesco, *Democrático*, tango (cordão dos bichos), *Evoé*, tango brasileiro, *Viva o Carnaval!!!*, polca, etc. (DINIZ, 1991, p. 159)

⁵⁴ O Ameno Resedá teve relevância sobretudo por apresentar inovações. “O novo rancho investe mais na música e na coreografia de majestosas piruetas lentas, incrementando o luxo das fantasias e dividindo o rancho em setores – como abre-alas, mestre-sala, porta-bandeira, etc. – e carros alegóricos” (GALVÃO, 2009, p. 82). Sobre a instrumentação, também aconteceram modificações: aos pandeiros, ganzás, pratos, violas e violões foram acrescentadas clarinetas e flautas.

A marcha-rancho “Ó Abre alas”⁵⁵, composta em 1899, alcançou rápido sucesso pela melodia e pelos versos de fácil memorização e entoação. Por sinal, a letra da música enfatiza um ato desafiador, e a compositora, a esse tempo com 52 anos e uma artista já conhecida, mais uma vez ampliava o seu espaço de provocação e de liberdade, trazendo com “Ó abre alas” a música da rua para o salão. Tal fato é mais um indicativo de como se estruturava aquela sociedade com a nítida divisão entre as pessoas que podiam participar das festas nos clubes, bem como dos cursos em automóveis conversíveis, e os menos favorecidos econômica e socialmente: esses aproveitavam os festejos de momo na rua do Ouvidor e na Avenida Rio Branco. Para os demais, considerados do “populacho”, o espaço era a Praça Onze.

Criada durante ensaio do cordão Rosa de Ouro no Andaraí, bairro na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde ela residia naquele tempo, Chiquinha certamente não imaginava que sua marcha-rancho se tornaria emblemática como música carnavalesca, adentrando o século atual como uma de suas músicas mais conhecidas e gravadas, pela Banda da Casa Edison e por artistas da estirpe de Linda e Dircinha Batista, Marlene, Emilinha, Antonio Adolfo, Maria Teresa Madeira, Clara Sverner, dentre muitos outros.

2.3 Jogo de luz e sombra na *Belle Époque* tropical

Os ares de modernidade contagiavam, gradualmente, a sociedade do Rio de Janeiro nos mais variados aspectos. Como era de se esperar, a pele branca representava, inicialmente, pertencimento ao *establishment*. Havia, inclusive, fotógrafos especializados em “embranquecer” fotos de afrodescendentes. Mesmo as mulheres de cor branca tinham que manter a pele muito clara, porque a maquiagem colocava em risco a reputação feminina perante a sociedade, fosse solteira ou casada.

As unhas deveriam estar sempre bem cuidadas, hidratadas e usava-se massageá-las com pós coloridos e cremes, já que a indústria de esmaltes só se

⁵⁵ Encontramos no jornal A Noite, na edição de 10 de janeiro de 1913, um anúncio da revista carnavalesca em três atos e quatro quadros intitulada “Abre Alas!!!”, de Armando Rego e Luiz Peixoto com música de Luz Junior e Francisca Gonzaga. O mesmo anúncio foi veiculado no Jornal do Commercio nos dias 10, 12 e 13 de janeiro de 1913. A revista estreou em 13 de janeiro no Theatro Apollo.

desenvolveu a partir da década de 1920 – e no Brasil mais de uma década depois. Os hábitos e costumes foram se modificando com a incrementação da vida social urbana e, a partir daquela década, “as mulheres começaram a se liberar, a procurar os banhos de sol, a se bronzear e a utilizar a grande e ousada invenção cosmética da época: o batom (...)” (MATTOS e TRAVASSOS, 1994, p. 99).

Os gostos e costumes, a estética corporal e a moda já não eram os mesmos desde o Rio *fin de siècle*, o que nos remete aos textos de João do Rio: “o ser humano, seja homem ou seja mulher, é hoje compreendido como um composto de carne, osso, pano, com olhos, monoculo, cabellos, chapéus, mãos, luvas, aneis, pés, meias, botas — segundo a moda” (RIO, 1911, p. 84). Ser civilizado era estar afinado com a *manière d'être français*, e isso abrangia do vocabulário e comportamento à leitura: assim imperava a prática social das pessoas afinadas com o mundo burguês e a modernidade.

Não obstante, podia-se também flunar... E flunar tornou-se algo habitual. “É vagabundagem? Talvez. (...) é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico”, registrava ainda João do Rio (2008, p. 3). Daí o “*desocupado flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas”

O flâneur é o bonhomme possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão. (...) O *flâneur* é ingênuo quase sempre. Pára diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio (RIO, 2008, p. 3).

A rua se transforma - parafraseando o sociólogo alemão Walter Benjamin - a moradia do *flâneur* que, “entre as fachadas dos prédios sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes (...) bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho observa o ambiente” (BENJAMIN, 1989, p. 35). E a figura do dândi que, muitas vezes, representava o intelectual burguês travestido de um indivíduo de sua classe para uma outra, naturalmente mais abastada, é o “herói” moderno; já o boêmio é o artista enquadrado no proletariado. De certa forma, o dissimulado refinamento do dândi é correlato à depravação do boêmio: ambos se contrapõem à aparente conformidade burguesa.

O dândi é bem articulado, crítico, avesso às convenções, mas elegante à moda do poeta Oscar Wilde (1854-1900) e do lorde George Bryan Brummel (1778-1840). E quando Wilde “classifica a obra de arte que pretende fazer de sua vida, a arte com que modela suas conversações, relações e hábitos, acima de suas obras literárias”, vislumbra, certamente, o dândi de Baudelaire, ou seja, “o ideal de uma existência absolutamente inútil, sem propósito nem motivação” (HAUSER, 1995, p. 932). Sem embrenharmos na complexidade conceitual do dandismo, e seus desdobramentos na literatura, nas artes e na moda, apontamos aqui o sentido apontado por Angélica Adverse

O corpo-espírito do dândi está situado entre dois gêneros e o desafio de sua mise-en-scène vestimentar representa um modo de desobediência às práticas normativas. O dândi aspira o ser pelo ato de invenção de si mesmo. A arte moderna introduz a ética criativa insubmissa à norma coletiva e o papel reflexivo do Dandismo é o de construir novos dispositivos de experiência capazes de promover intervenções na percepção dos modos de vida (...) (ADVERSE, 2016, p. 33).

Um dândi nunca pode ser um homem vulgar e, para ele, o dinheiro, o amor e a moda transcendem à natureza grotesca das paixões. “Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito”, afirma o poeta francês Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*. “O tipo da beleza do dândi consiste sobretudo no ar frio que vem da inabalável solução de não se emocionar; é como um fogo latente que se deixa adivinhar, que poderia – mas não quer – se propagar” (2010, p. 87).

Para o escritor Honoré de Balzac, em um universo dividido em três classes de seres, há o homem que trabalha, o homem que pensa e o que não faz nada, que se dedica à vida elegante; e o artista é uma exceção: “sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; veste segundo o seu capricho, a blusa do lavrador, e determina o fraque usado pelo homem da moda; não segue leis. Ele as impõe” (BALZAC apud BOURDIEU, 1996, p. 73).

Como que sob holofortes, a sociedade carioca frequentava os cafés, as confeitarias, os teatros, apontando a modificação do *ethos*. O mundo dos salões, afinal, dera lugar ao mundo da rua com todas as suas peculiaridades e as suas contradições. Para além da vida assentada e disciplinada na sociedade colonial, configurava-se no âmbito social uma nova ordem, desafiando as regras do jogo: “o estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante à

invenção do estilo de vida de artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas...” (BOURDIEU, 1996, p. 73).

No Rio de Janeiro, as mulheres transitavam pelas ruas – do Ouvidor, em especial, e, no período da tarde, aderiam às seletas reuniões sociais em residências, casas de chá ou nas confeitarias para o *five o'clock tea*, com seus elegantes *teagowns* ou *wrappers* (vestuário considerado apropriado para tais eventos) – longos, fluidos, sem espartilhos. Mas para isso era preciso acompanhar, atentamente, a moda *dernier bateau* (chegada no último navio) e esse foi um longo processo até aderirem às pantalonas, que causaram alvoroço, conforme abordado anteriormente.

A rua do Ouvidor se tornou um “corredor de mexericos, que, por seu desleixo, parece dependência de uma oficina de roupas feitas e por seu singular aspecto arquitetural lembra uma rua do Cairo com pretensões europeias” (DUQUE, 1910, p. 152). Além disso, a prática do *footing* também se tornava perceptível nas calçadas da Avenida Rio Branco e em outros espaços, inclusive através de grupos que se reuniam por afinidade de *habitus* de classe: “e o Flamengo recorda uma alameda de Athenas, onde a Bellêza, na sua mais alta expressão, espairose...”, trazia o jornal A Rua, em 10 de março de 1917 (p. 2).

Os romances que se iniciavam nos bailes elegantes da sociedade naturalmente passaram a ter outro espaço de sociabilidade com tais práticas nas ruas (como o *footing* e o chá da tarde), com a sociedade seduzida pelos automóveis e os *flirts* à moda de Paris, o que nos remete, mais uma vez, ao escárnio de João do Rio: “O flirt só pertence á nata, ao escól, ao *dessus d'u panier*, ao pessoal *demière pétrolette* (...). Nunca passou pela imaginação de ninguém o flirt de um vendedor de balas ou de uma lavadeira” (RIO, 1911, p.117).

E justamente em outro lado do campo, as agremiações eram também ambientes propícios aos flertes, conforme registra o jornal Cidade do Rio, em 17 de outubro de 1895, com relação a um grêmio na Tijuca, bairro da zona norte: “Celebra no sábado, 19 do corrente, o seu segundo aniversario, este grêmio onde se faz o mais adoravel dos *flirts*, se tem o *chic five* de senhoras lindissimas, em dois dedos de palestra e de riso” (CIDADE DO RIO, 1895, p. 2).

Ainda no contraplano da *glamourosa Belle Époque* do Rio de Janeiro, dos *flirts* de cavalheiros com senhoras elegantes, evidenciava-se ainda problema grave de infraestrutura com epidemias de febre amarela, malária, peste bubônica

e variola, bem como consequentes reformas urbanas que desassistiam a população desfavorecida economicamente, com demolição de casas e cortiços em condições insalubres. Era a “Frívola City”, “cantada” por João do Rio; a cidade anônima e a conhecida, com os transeuntes elegantes que fingem não perceber os *outsiders*

(...) ninguém vê a miséria. Podem parar nas terrasses dos bares, podem entrar pelas casas de chá os mendigos, ressequidos esqueletos da seca do norte, estrangeiros de falar confuso (...) a luz de inverno lustra os aspectos, faz ressaltar os primas belos, apaga a fealdade. Não há gente desagradável, como não há automóveis velhos. Ninguém os vê (...). É um desfile de ópera (RIO, 2008, p. 9).

Os profissionais de ofícios modestos, como os tatuadores, os divulgadores de orações, os vendedores e músicos ambulantes, as “mariposas de luxo” (RIO, 2008), transeuntes diversos começavam a dividir o mesmo espaço urbano. “A rua criou todas as blagues todos os lugares-comuns” (RIO, 2008, p. 3).

2.3.1 Novos espaços de sociabilidade

A vida noturna carioca tornava-se cada vez mais vigorosa, desde 1870, com a introdução dos bondes no tráfego carioca, facilitando o transporte para as rodas boêmias. Uma nova configuração dos padrões de sociabilidade era estabelecida e, justamente nesse espaço temporal, destacamos a presença constante de Chiquinha Gonzaga nessas rodas, nos debates políticos, nos eventos musicais, com o seu comportamento “afrontoso”. Como uma mulher independente, não precisava frequentar as confeitarias apenas até às 17 horas, conforme protocolo social daquela época.

Era, assumidamente, uma transgressora, uma mulher convicta das suas ações na vida privada, e suas atitudes irreverentes fizeram com que sua imagem pessoal fosse concatenada a uma mulher aberta a relacionamentos amorosos e sexuais não oficiais, livres, o que não podemos atestar com base em documentos oficiais, mas através de interpretações das suas biografias. Entretanto, torna-se presumível a veracidade do fato dela ter se engajado em causas do seu tempo e o seu pertencimento a grupos comuns a artistas e jornalistas.

Chiquinha Gonzaga e o cronista João do Rio, por exemplo, eram dessas personalidades que, pelo capital cultural de que dispunham, transitavam bem entre a boemia e a elite carioca. Ironizavam, entretanto, o *modus vivendi* em

vigor com suas posturas estereotipadas, *snoobs*, que privilegiavam o estrangeirismo exacerbado e o culto aos costumes europeus. Ambos eram personalidades conhecidas, excêntricas e com algumas atitudes antagônicas, além de terem legado obras documentais acerca do tempo e espaço de suas trajetórias de vida. Mais do que em sua obra pianística, Chiquinha deixou um consistente legado através das composições para as peças teatrais.

O teatro musicado ganhava ênfase no Brasil, sobretudo a partir da década de 1880, e já tinha como um dos principais pontos de encontro para os apreciadores o Alcazar Lírico, anteriormente intitulado Teatro Lírico Francês, um modesto espaço na rua da Vala, atual Uruguaiana, inaugurado em 1859 pelo empresário francês Monsieur Arnaud e que, posteriormente, recebeu outros nomes, como Alcazar Fluminense, Alcazar Lírico Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Izabel (AUGUSTO, 2014). O Alcazar representava um espaço mais apropriado aos novos tempos do Rio de Janeiro, “o grande centro teatral da América do Sul” (VENEZIANO, 1991). Entretanto, segundo Flora Sússekind, era um “teatro do cosmopolitismo e da modernização”

(...) a Capital que inventa um Brasil com fisionomia européia é, ela mesma, uma invenção. E invenção cuidadosamente trabalhada e submetida a diversos “aperfeiçoamentos”: ora Corte imperial, ora Capital federal, cria-se a miragem de um Rio de Janeiro, pólo de atração para migrantes diversos e *imago* a ser imitada pelo resto do país (SÜSSEKIND, 1986, p. 15).

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

Além das damas, os boêmios também marcavam presença nos espaços de sociabilidade urbana no horário diurno, junto a estudantes, jornalistas, funcionários públicos, literatos, artistas plásticos e políticos, como os cafés (também inspirados nos cafés da França) – sendo uns dos mais tradicionais o Café do Rio e o Café Paris. Mais do que um estabelecimento comercial voltado para o consumo, os cafés tinham uma atmosfera híbrida de agremiação, um local onde se

discutia literatura, política, manifestações artísticas, bem como ocorrências cotidianas.

O emblemático “cafedório”⁵⁶, Café do Rio, por exemplo, ficava localizado em ponto de grande movimentação e atraía público eclético, “*rendez-vous* obrigatório dos que descem dos bondes vindos de Botafogo, das Laranjeiras ou da Gávea, dos que chegam e saltam no Largo de S. Francisco, dos carros de S. Cristóvão, Vila Isabel ou Engenho Novo...” (EDMUNDO, 2003, p. 310).

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

A Gazeta de Notícias, de 13 de março de 1901, trazia publicidade sobre o “Alcazar Fluminense – Primeiro Café Cantante do Rio de Janeiro”

horas da tarde.

ALCAZAR FLUMINENSE
PRIMEIRO CAFÉ CANTANTE DO RIO DE JANEIRO
Regento A. CAPITANI
HOJE Quarta-feira 13 de março de 1901 **HOJE**
DESLUMBRANTE E ATTRAHENTE PROGRAMMA
REPETIÇÃO DO ESPECTACULO DE HONTEM
Pela 2ª vez PLACIDA cantará a nova canção brasileira—**MULATINHA**, letra de Patrocínio Filho, musica da festejada e applaudida maestrina brasileira Francisca Gonzaga. **FADO LUSO-BRASILEIRO**, letra de Esculapio, musica de Francisca Gonzaga, cantado por PLACIDA e offerecido á colonia portugueza. **MACHUCA**, musica da maestrina Francisca Gonzaga, letra de Patrocínio Filho, tango cantado mais uma vez por PLACIDA, a pedido geral.

Takacsy elegantissima cantora hungara, apresentará novas e lindas canções do seu paiz.

Lanzetta nesta noite exhibirá os mais escolhidos numeros do seu inexgotável repertorio.

Les Cecchini grandes novidades por estes applaudidos duettistas excentricos.

⁵⁶ Assim pronunciavam alguns portugueses de passagem ou instalados no Rio de Janeiro.

O anúncio destaca músicas da “festejada e aplaudida maestrina brasileira Francisca Gonzaga”: “Mulatinha” e “Machuca”. O recorte nos leva a apostar que, angariando atenção midiática, tornava-se mais plausível no campo cultural o intercâmbio de interesses entre os agentes que dominam (o público pseudointelectual e elitista) e os que pretendem dominar (os artistas através da sua obra, com aceitação, respeito e respaldo social naquela estrutura). Isso sugere também, entre outros elementos que estamos elencando ao longo do trabalho, a nova disposição da maestrina por uma afinidade de *habitus* com esses receptores (BOURDIEU, 1996, 2007, 2008).

À medida em que o teatro musicado brasileiro se distanciava da influência com elementos portugueses, como explanaremos adiante, os espaços também procuravam atender às novas demandas, assim como as companhias se modernizavam, sobretudo a partir da década de 1920. Da Praça Tiradentes à Cinelândia, o entretenimento noturno se expandia, sobretudo com a vinda da companhia francesa *Ba-ta-clan* e a inserção de mulheres desnudas em cena. “Para a *Tro-lo-ló*, mais malícia, mais sensualidade, mais *double-sens*, mais folias com charme parisiense. Depois da *Tro-lo-ló* a *Ra-ta-plan*, no mesmo estilo, em casas da Cinelândia” (VENEZIANO, 2013, p. 76).

Outros espaços de sociabilidade eram as confeitarias, entre elas, a Pascoal (onde se encontravam personalidades como Olavo Bilac), a Cailteau, Cavé, Deroche, Lallet, e a Colombo, fundada em 1894. Ademais, a Colombo, uma das poucas ainda em funcionamento, reunia intelectuais, poetas, escritores e artistas: entre eles, Chiquinha Gonzaga. Entretanto, afrodescendentes e pessoas destituídas de capital financeiro e social não eram bem recebidos nas confeitarias. Mulheres desacompanhadas, muito menos; afinal, o domínio masculino aparecia normativo, arraigado às estruturas sociais.

Para desfrutarem dos ares da modernidade carioca, as mulheres deveriam, além de acompanhadas, apresentarem-se com trajes e acessórios condizentes com a classe social à qual pertenciam, a comunicação de conduta limitava ainda gestos e expressões, vocabulários e intensidades vocais que soavam extravagantes e inoportunas para ambientes públicos “familiares”.

2.3.2 Coristas, *cocottes*, estrelas... *personas* femininas em cena

O *Alcazar Lyrique* "... escandalizou os conservadores ao apresentar em seu palco mulheres desnudas 'de corpos apetitosos': as 'odaliscas alcazalinhas', como passaram a ser chamadas; referência direta ao nome de origem árabe do estabelecimento" (MENEZES, 2007, p. 80). As peças musicais eram apresentadas em curta temporada para não perder a clientela ávida por novidades, ademais era preciso aproveitar a grande circulação de pessoas entre as imediações da rua do Ouvidor, da Vala, do Largo da Carioca, regiões de estabelecimentos comerciais como confeitarias, cafés, restaurantes, livrarias, joalherias, lojas de roupas e de artigos finos, dentre outros.

Os teatros podiam ser divididos em três categorias, segundo preços dos ingressos. O mais elitista era o Teatro Provisório; em seguida, Alcazar, Ginásio Dramático, São Luiz e São Pedro; já o teatro Phênix Dramática aparecia na categoria mais acessível economicamente (AUGUSTO, 2014). Comerciantes, pequenos empreendedores, funcionários públicos, artistas, jornalistas, políticos e a própria Chiquinha Gonzaga frequentavam no período noturno, especialmente, o Alcazar Lírico.

"Diversão para muitos, maldição para outros, ele ficaria imortalizado nas crônicas sobre a cidade pela beleza das mulheres que se apresentavam em seu palco e pela introdução de um teatro de variedades" (MENEZES, 2007, p. 72). As alcazalinhas eram as *cocottes* que atraíam, especialmente, o público masculino. Logo, a *cocotte comédienne* tornou-se elemento tradicional do teatro ligeiro e das operetas. Quanto ao perfil dessas mulheres que se apresentavam na noite carioca

Primeiro elas eram estrangeiras. Francesas, para ser mais exata. Vieram com um empresário chamado Monsieur Arnaud que trouxe, em 1859, um tipo de espetáculo de variedades para o Rio de Janeiro, com números de canto, dança, ginastas e um corpo de baile de lindas francesinhas que levantavam a saia e mostravam as pernas envolvidas em justíssimas meias no ritmo do canção. Chegaram para se apresentar no Alcazar Lyrique... (VENEZIANO, 2010, p. 19).

Estrelas no teatro, *outsiders* na esfera social. As atrizes-cantoras causavam furor entre os homens, mas eram protagonistas de escândalo e vítimas de críticas ácidas, como Mlle. Aimé e Susana Castera, algumas das referências daquele tempo. Ismênia dos Santos, Hermínia Adelaide, Pepa Ruiz também eram *personas* de destaque no teatro musicado e apareciam, constantemente, citadas em anúncios das peças das quais participavam. Os espetáculos serviam, ainda,

como oportunidade para as prostitutas, esteticamente bem produzidas, conquistarem seus clientes, por isso tais formas de entretenimento não eram recomendadas às “senhoritas ou senhoras”.

As coristas, conhecidas também como *girls*, eram as bailarinas que atuavam no coro, e muitas delas aspiravam por posições de maior relevo no teatro de revista, como as vedetes e as estrelas da companhia. Mlle. Aimée atuou no Rio de Janeiro, entre 1864 e 1868, e era uma cantora-dançarina das mais aplaudidas. Foi aclamada pela interpretação de *Le soleil de la liberté*, de Henrique Alves de Mesquita, com letra do poeta e dramaturgo Luiz Antonio Burgain, obra composta especialmente para as comemorações do dia da independência (AUGUSTO, 2014).

Aimée ficou imortalizada em cartas, crônicas, notícias e no imaginário carioca como “a bela francesa que associou a graça e a alegria de viver ao trabalho competente e profissional” (VENEZIANO, 2010, p. 24). Na coluna “Ao Acaso”, no Diário do Rio de Janeiro, Machado de Assis que, inicialmente criticava a “farta indumentária” das artistas, também acabou se rendendo às apreciações acerca de Mlle. Aimée

- Dize aos teus leitores, escreve-me agora um amigo, que, se querem ver um demoninho louro, - uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, - um nariz como o de Safo⁵⁷, - uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por uma das canções de Ovídio⁵⁸, - enfim a graça parisiense, “*toute purê*”, vão.....

Adivinhem os meus leitores aonde quer que o meu amigo que eu os mande ver este idílio?...ao Alcazar: é Mlle. Aimée (...) (ASSIS, 1864).

Apesar dos “rebolados sedutores”, as danças populares de origem europeia ainda estavam em voga e só foram consideradas ultrapassadas a partir da década de 1920 em diante, com o advento de gêneros como o foxtrote e o charleston, dentre outros de influência americana. Há, entretanto, uma peculiaridade em comum com as danças ao longo do tempo: assim como a valsa sucedeu o

⁵⁷ Safo, natural da ilha de Lesbos (meados do ano de 612 a. C.), é considerada a maior poetisa grega do gênero lírico; acredita-se que tenha sido a primeira escritora do sexo feminino a se destacar na literatura ocidental. Muito da sua obra foi censurada e destruída pela Igreja em função do erotismo presente em sua poética.

⁵⁸ O poeta romano Publius Ovidius Naso (Sulmona, 43 a. C.) é considerado ao lado de Virgílio (70 a.C. -19. a.C) e Horácio (65 a. C – 8. a. C) um dos três poetas canônicos da literatura latina. Publicou, aos 25 anos, *Ars amatoria*, obra que lhe trouxe efêmero sucesso e prestígio, mas que resultou no exílio pelo fato do romance ter sido considerado ultrajante ao incitar o público feminino para a prática do adultério. Há também a versão de que o poeta tenha se envolvido em escândalo na vida privada do palácio, envolvendo a ex-esposa do imperador. Sua maior obra de referência é *Metamorphoses* (*Metamorfoses*), poema narrativo organizado em 15 livros, um compêndio de mais de duzentos e cinquenta mitos gregos e romanos, terminado no mesmo ano (8 d. C.) em que foi mandado para o exílio.

minueto como dança da moda, as que surgiam sempre causavam algum impacto quanto à sua “moralidade”.

“A “dança de rodopio”, por exemplo, que precedeu a valsa, não só era atacada por ser cheia de gestos escandalosos e movimentos pouco modestos, mas também acusada de ser reponsável por crimes e desvios” (SPENCE, 1979, p. 98). O mesmo acontecia no Rio de Janeiro, onde as danças populares, em geral, eram estigmatizadas como expressões vulgares e destinadas a mulheres de baixa estirpe social, sobretudo quando se tratava do maxixe ou do samba. No caso de Chiquinha, o maxixe, em especial, a levou “das trevas ao nirvana”, da bancarrota à notoriedade.

3.0 “A CORTE NA ROÇA” E “FORROBODÓ” APONTAM O CAMINHO PARA A CONQUISTA DO CAPITAL SIMBÓLICO

O teatro popular ligeiro no Brasil acabou se generalizando com o nome de teatro de revistas, embora haja diferenças entre os gêneros como vaudevilles, zarzuelas, revistas de ano, burletas, dentre outros. E a esse ponto da nossa abordagem, já podemos ressaltar que é impossível dissociar o teatro musicado da vida cultural do Rio de Janeiro no entresséculos. Abrimos este capítulo abordando alguns desses gêneros do teatro musicado, destacando, nesta seção, a opereta “Casei com titia!” e a zarzuela “A Dama de Ouros”, ambas com músicas de Chiquinha Gonzaga.

O que pretendemos nesta parte e nas seguintes subseções, além de pontuar especificidades desses gêneros, é salientar como Chiquinha Gonzaga conseguiu aferir gradual visibilidade na mídia do seu tempo-espço com o seu trabalho. A ascensão midiática da maestrina foi proporcional ao aumento das produções e do público receptor dos espetáculos, bem como ao incremento do mercado que possibilitava uma fonte de capital econômico o que, a longo prazo, suscitou seu novo posicionamento no campo social.

No Brasil, o teatro musicado recebeu influência especialmente francesa, cuja ópera ligeira ficou conhecida como *Opéra comique*, com expressiva teatralidade e diálogos falados ao invés dos recitativos cantados (STEVES, 2015). A partir da segunda metade do século XVIII, por influência italiana, desenvolveram-

se produções com *ariettes* (árias menores) de estilo misto, franco-italiano. Originalmente, o *Opéra comique* advém de entretenimentos populares para apresentações em eventos paroquiais, com simples melodias seculares intituladas *vaudevilles* (*voix de ville*, voz da cidade), sem encadeamento e conexões entre as cenas. Esses espetáculos incluíam entretenimentos diversificados ao longo do tempo, como ilusionismos, acrobacias, danças, dentre outros.

Por volta de 1860, surgiu, sob a batuta de Jacques Offenbach, o *Opéra bouffe*, caracterizado por elementos espirituosos e satíricos, como as obras “*Orphée aux enfers*”, 1858, e “*La belle Hélène*”, de 1864. “As farsas de Offenbach podem ser vistas como espelhos da sociedade, com política e correntes sociais sendo satirizadas e negociadas dentro de seus libretos” (ABBATE e PARKER, 2015, p. 372)⁵⁹. Outros compositores como o vienense Johann Strauss Filho (“*Die Fledermaus*”), o francês Charles Lecocq (“*La Fille de Madame Angot*”) e o austríaco Franz Lehár (“*Die Lustige Witwe*”) também fizeram da opereta um gênero amplamente divulgado em várias partes do mundo. E no Brasil não foi diferente.

“*Casei com titia*”, de Cardoso de Menezes, apresentava, em 1911, uma mistura de cinematógrafo e teatro com espetáculo por sessões. O anúncio no *Correio da Manhã*, de 10 de julho de 1911, aponta a opereta como um espetáculo da moda e música da “distinta maestrina Francisca Gonzaga”, além da chamada a “preços populares”. Trata-se de um dos espetáculos especificamente voltados para o entretenimento e com a demanda de inovações constantes para atrair o público

⁵⁹ Havia também o *dramma giocoso* que não impunha, enquanto gênero, um caráter trágico; ao contrário, leve e mavioso. Uma obra que define bem o estilo é *La buona figliuola* (*A Boa Menina*, 1760), uma adaptação do dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707– 1793) do romance *Pamela*, do escritor e editor inglês Samuel Richardson, publicado vinte anos antes. Outra obra de destaque é *O Barbiere di Siviglia*, 1782, do compositor lusitano Giovanni Paisiello (1740-1816), sobre a peça do dramaturgo francês Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).

THEATRO S. PEDRO

Cinematographo e Theatro
Espectaculos por sessões

Espectaculo da Moda

Companhia de Operetas, Vaudevilles, Magicas e revistas

HOJE 3 SESSÕES 3 HOJE

7, 8 e 9 representações da opereta em 1 acto,
de F. Cardoso de Menezes, musica da distincta maestrina Francisca Gonzaga

CASEI COM TITIA...

Distribuição:

Agenor (estudante).....	João Barbosa
Dr. Marcello.....	A. de Oliveira
Sinhá (filha de Marcello).....	Jenny Santos
Maria (afilhada de Marcello).....	E. Bergerath
Lóli (tia de Sinhá).....	G. Montani

Epoca-Actualidade Acção-Capital Federal

Sessões ás 7, 8 1/2 e 10 horas

Preços populares Frizas e Camarotes \$300 - Cadeiras e Galerias nobres
1900 - Geraes \$300

Brevemente -- PINGOS E RESPINGOS.

Assim se apresentam as peças do teatro musicado: podem retratar o cotidiano de determinado microcosmos, como as revistas, ou apresentar motes desvinculados da factualidade e destinados à jocosidade, como os vaudevilles e as mágicas (essas muito populares no século XIX, cujos personagens eram seres fantásticos, sobrenaturais). Outras influências também são notadas no teatro musicado no Brasil, como a zarzuela, gênero característico da Espanha e lá difundido desde o século XVII. Além da proximidade com a *Opera buffa* italiana e o *Ópera comique* francês, é possível também encontrar elementos em comum com o *singspiel*⁶⁰ alemão e o *Musical play* inglês.

Obra leve com alternância entre partes faladas e cantadas (solos e *ensembles*), teve como primeiro impulsionador o harpista e compositor Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685). Após um primeiro apogeu entre os séculos XVII e XVIII (tempo da zarzuela barroca, inspirada em temas mitológicos), o gênero enfrentou um declínio após 1750, sendo revigorado a partir da segunda metade do século XIX, consolidando a zarzuela romântica rica em regionalismos e mesclando elementos operísticos com canções de caráter popular⁶¹.

⁶⁰ Gênero desenvolvido entre os séculos XVIII e início do XIX, influenciado pela *Ballad Opera*, de caráter cômico e com texto, ou seja, com diálogos falados intercalados por canções populares.

⁶¹ A zarzuela reaparece no cenário artístico no século XIX apresentando uma lacuna deixada pela ópera espanhola, que não conseguiu substituir a italiana. A linguagem lírica e os recitativos a caracterizaram nesse período, e a obra que

“A Dama de Ouros”, de Pyeto e Ruesgo, em 3 atos, e estreada em 1890 no Teatro Variedades, além de arranjada por Soares de Souza Junior trazia música dos maestros Chueca, Valverde e Francisca Gonzaga. A peça exemplifica a longevidade dos gêneros ligeiros, pois teve representações até seis anos após a estreia. A Gazeta de Notícias, de 16 de outubro de 1890, trouxe o anúncio da peça, onde é possível conferir informações relevantes, como os 40 números musicais (que incluem marchas buffas, danças hespanholas, bolero, habanera, polca), a participação da “popularíssima maestrina Francisca Gonzaga”, bem como “cenários e adereços novos” como atrativos para o público.

THEATRO VARIEDADES DRAMATICAS
Empreza da actriz Ismenia dos Santos
HOJE VIVA A HESPAÑHA! HOJE
TERCEIRA REPRESENTAÇÃO

da magnífica e extraordinária zarzuela, em 3 actos, original de PRIETO Y RUESGA, arranjada por SOARES DE SOUZA JUNIOR, musica de CHUECA Y VALVERDE, tendo sido augmentados alguns numeros para serem compostos pela popularissima maestrina FRANCISCA GONZAGA

A DAMA DE OUROS

Estreiam nesta peça, que alcançou em Madrid successo *hors-tigne*, a festejada actriz-cantora SOPHIA CAMPS e a intelligente actriz GABRIELLA ATHAYDE. Reaparição do notavel primeiro actor GUILHERME DE AGUIAR. Toma parte na magnifica zarzuela o popular e sempre applaudido primeiro actor PEIXOTO, desempenhando um papel que é uma verdadeira criação. Encarregou-se do papel do Ingonio PEPELO, em elegante *travesti*, a sympathica actriz ELVIRA CONCETTA.

A DAMA DE OUROS

HOJE

TERCEIRA REPRESENTAÇÃO



A DAMA DE OUROS

HOJE

TERCEIRA REPRESENTAÇÃO

TITULOS DOS ACTOS.—1º acto. — *A Mulher-Homen*; 2º acto. — *O gato encantado*; 3º acto. — *O diabo na chaminé*.

Numeros de musica.—1º ACTO: Na. 1—Grande Symphonia (Chueca y Valverde) 2. *Boa tarde*; còro do aldeões. 3. còro de sahida. 4. *Tu me queres mimosa* valsa. 5. *O que faz teu bom marido*; terceto (Francisca Gonzaga) 6. Còro das sevillanas. 7. Còro de sahida (Chueca y Valverde). 8. Coplas do D. Pascoal. 9. Fiamenco. 10. Recitativo de Sophia. 11. Bolero. 12. *A carta e a rei*; Duetto-habanera (Francisca Gonzaga) 13. *De X. F. T. O. London*; coplas de D. Venegas. 14. Còro das Sevillanas. 15. *Não mezes aqui!* Dobrado final (Chueca y Valverde).

2º ACTO.—16. Entreacto (Julio Reis) 17. *O gato assanhado*; polka e còro. 18. *Reprise*. 19. *Salve-me!* duettino-mazurka. 20. Còro do gato assanhado. 21. *Pega o gato!* Coplas de D. Pascoal. 22. *Méu!*. Habanera de Marinitta e còro. 23. Còro de sahida. 24. Valsa duettino de Sophia e Peppolo. 25. Grande marcha da guarda de *Los Toros*. 26. Còro de sahida da guarda de *Los Toros*. 27. Còro de soldados e aldeões. 28. Recitativo do sacristão D. Venegas (Chueca y Valverde) 29. *Bim! Bol!*. Còro final dos sinos a fogo; galope (Francisca Gonzaga).

3º ACTO.—30. Entreacto (Chueca y Valverde). 31. *Cantata* Gonzaga! Habanera e còro. 32. *Andrinhas do Amor!* primeira valsa. 33. Còro das Sevillanas (Chueca y Valverde). 34. *Mariotas d' esta noite!*. Recitativo e polka de Sophia (Francisca Gonzaga). 35. *Comigo é nove!*!! Famoso terceto buffo. 36. *Eu ed sou assim!* Polka-lucto. 37. Còro de aldeões. 38. *Satan! Satan!* Grande avocação ao demonio. Terceto e còro. 39. *Viva a Dama de Ouros!* còro. 40. *Mo Fiamenco!*!! Dança caracteristica, com pandeiros e espateado (Chueca y Valverde).

40 Numeros de musica, marchas buffas, danças hespanholas, etc., etc. Cenários e adereços novos e esplendidos preparados a capricho pelo habil scenographo **Camões** e pelo aderecista do theatro **Antonio Galvo**. Vestuarios a caracter, elegantemente feitos nas officinas do theatro, sob a direcção da habilitissima e muito conhecida costureira, **Mme. Victorina Pazzana**. A esplendida zarzuela foi ensaiada a capricho pelo estimado e applaudido actor, e proveito ensaiador **Soares de Souza Junior**. Toda a musica da extraordinária peça foi ensaiada pelo distincto maestro **Costa Junior**, tendo sido por elle instrumentados os numeros do **Chueca y Valverde**, e pelo conhecido professor **Gregorio de Rezende** os da maestrina **Francisca Gonzaga**.

PREÇOS Chama-se a attenção do publico para esta grande zarzuela que alcançou em Madrid successo extraordinario. Precos e horas do costume.—**Aviso.** Sendo consideravel o numero de encomendas, previn-se ao publico que só serão ellas repartidas até ao meio-dia. O pequeno resto de bilhetes na bilheteria do theatro. Amanhã — 4ª da *Dama de Ouros*. Em ensaios **Frei Satanaz**. Vende-se na bilheteria o libreto da zarzuela *A Dama de Ouros*.

ENIX DRAMATICA | THEATRO RECRE

Há que se ressaltar, ainda, que os primórdios do teatro musicado no país tiveram a influência direta de peças portuguesas: “espelho do quotidiano, desfilavam acontecimentos, sátiras e modismos lusitanos, perfeitamente apreendidos pelo nosso público, ainda inteiramente imune às influências posteriores que lhe

marca este retorno é “Jugar con Fuego” (1851), de Ventura de la Vega, com música de Francisco Barbieri (LÓPEZ e TEMPLADO, 2003).

viriam através dos filmes americanos” (RUIZ, 1988, p. 15). O intercâmbio de experiências e informações foi profícuo entre os revisteiros brasileiros e portugueses, até que o gênero adquirisse peculiaridades nacionais.

A burleta é uma peça satírica e crítica, sem regras rigidamente determinadas, muito encontrada na Itália no século XVIII, podendo ser apresentada em um único ato ou em até três

Esse modelo caracteriza a obra de Martins Pena, comediógrafo sempre reverenciado por Artur Azevedo. As personagens alegóricas e a caricatura de pessoas reais, típicas das revistas, não entram na composição da burleta, que mantém o registro ficcional do início ao fim. Em contrapartida, o ritmo acelerado da ação e os quadros que se justapõem, bem como as cenas e situações que trazem para o palco os problemas urbanos mais urgentes, são comuns nas revistas. Artur Azevedo encerra *A Capital Federal* e *O Mambembe* com apoteoses, à maneira da revista de ano, mas esse recurso foi logo deixado de lado pelos comediógrafos que escreveram burletas depois dele (FARIA, 2016, p. 158).

Ademais, a burleta é a matriz de peças do teatro musicado genuinamente brasileiro (STEVES, 2015, p. 25), entretanto, é imprescindível ressaltar que, assim como os gêneros musicais muitas vezes eram classificados de maneiras diferentes, como tango brasileiro, choro e maxixe, por exemplo, mas que poderiam caracterizar uma mesma peça, isso também pode ser observado com relação ao teatro musicado e aos aspectos em comum entre as peças⁶². Para este trabalho, escolhemos a burleta “Forrobodó”, da qual trataremos, ainda neste capítulo, em seção específica devido à relevância da peça no conjunto da obra de Chiquinha.

Já a burlesque é um gênero menos difundido no Brasil, na qual “imperam o exagero e muitas vezes o gosto duvidoso. Personagens, cenários, figurinos e diálogos são exagerados, provocando o riso e o distanciamento imediatos” (STEVES, 2015, p. 25). O termo designa uma espécie de revista teatral “com números de dança, comédia, canções e até mesmo performances de strip-tease” (MOBLEY apud STEVES, 2015, p. 25). Além da variedade estilística das peças de teatro musicado, bem como suas variadas influências, é preciso perceber os interesses sociais, econômicos e empresariais sempre em jogo nos mais variados campos de disputas.

⁶² Artur Azevedo, quando publicou *A Capital Federal*, em 1897, chamou-a de “**comédia opereta de costumes brasileiros**”. Mas no folhetim “O Teatro”, que publicou em *A Notícia* de 11 de fevereiro do mesmo ano, comentando a estreia da peça ocorrida dois dias antes, afirmou: “A Companhia do Recreio Dramático ofereceu ao público a 1ª. da *Capital Federal*, **burleta em 3 atos e 12 quadros**, escrita pelo autor destas linhas e posta em música por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira”. Também nos anúncios dos jornais, a peça era referida como burleta. Difícil entender por que Artur Azevedo não manteve essa denominação quando a publicou. De qualquer modo, a posteridade consagrou-a como uma burleta – para muitos, sua melhor obra” (FARIA, 2016, p. 159). [grifos nossos]

No âmbito cultural, tornava-se necessário, cada vez mais, apresentar uma pretensa diminuição da distância entre a elite e a “massa”, ou seja, os receptores populares até então em lados opostos na esfera social que, a partir de então, começavam a ter acesso aos espetáculos. Destarte, demandava-se um posicionamento por parte dos empresários e artistas perante as novas formas de produção e, conseqüentemente, de recepção do público que emergiam nas artes em geral.

Requeria-se, pois, democratizar as produções artísticas antes voltadas para a elite cortesã⁶³. O processo de urbanização seguido do aumento da circulação, bem como estabelecimento de pessoas no cenário urbano⁶⁴, e do crescente fluxo de bens econômicos no Rio de Janeiro propiciavam a expansão do nível de escolaridade da população e, conseqüentemente, o acesso aos bens culturais e às obras artísticas. Dentro dessa conjuntura, a consolidação e popularização dos gêneros ligeiros impulsionava o incremento das produções, bem como a inauguração de casas de espetáculos; algumas, como os “Chopes berantes”, inspirados no *cabaret* francês, que uniam atrações artísticas em ambiente aconchegante ao consumo de comidas e bebidas.

Tal incremento na vida cultural desencadeou também inovações nas revistas⁶⁵ que não apresentavam mais, obrigatoriamente, uma retrospectiva do ano anterior, mas espetáculos de variedades. “E se aproximaram das festas populares, especialmente o carnaval, dada a força que as agremiações carnavalescas já haviam adquirido desde o século anterior” (STEVES, 2015, p. 65), originando as chamadas revistas carnavalescas, como “O Cordão”, de Artur Azevedo, em 1908. Não obstante, o caráter mágico e lúdico, o luxo e a tecnologia⁶⁶, de certa forma, passavam a sobrepor a crítica social das revistas, conforme abordaremos nas seções seguintes.

3.1 “Festa de São João”: o sonho realizado 133 anos depois

“Festa de São João”, opereta em 1 ato e 2 quadros, foi a primeira obra composta pela maestrina Francisca Gonzaga para o teatro musicado, em 1884,

⁶³ Sobre esse aspecto, consideramos de irrefutável relevância o clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin.

⁶⁴ Em 1872, a população do Rio de Janeiro era estimada em 274.972 habitantes, chegando a 1.157.873 em 1920, segundo Censo Demográfico dos anos 1872, 1890, 1900, 1920. Fonte: Biblioteca IBGE.

⁶⁵ O teatro de revista será abordado em seções do terceiro capítulo deste trabalho.

⁶⁶ De dominação em dominação na cultura brasileira mudavam-se apenas os atores. No final da década de 1920, a influência viria de Hollywood, do cinema e dos musicais americanos.

autora também do libreto, escrito quatro anos antes. Entretanto, a peça só foi montada 133 anos depois, com estreia mundial no Festival de Ópera do Paraná⁶⁷, integrando as comemorações dos 165 anos de nascimento da compositora. A primeira reflexão a ser feita é o que poderia ter levado a ousada Chiquinha Gonzaga, sempre envolta em questões político-sociais, a escrever e musicar a bucólica peça de costumes campestres. Seria, pois, uma boa estratégia para posicionar-se no campo do teatro musicado com um enredo pouco provocativo, ou seja, uma forma de adentrar nesta sonhada e promissora área de trabalho, de uma maneira genuinamente aceita pela sociedade daquele tempo?

Levantamos ainda outra questão: a escolha do santo para a opereta inicial, de alguma forma, remete psicologicamente à sua vida pessoal? É possível fazer uma relação nominal com João Gualberto, seu primeiro filho, além de João Batista, o grande amor por quem ela abandonou a vida estabilizada na corte imperial? As duas hipóteses são plausíveis, junto a outras duas: se levarmos em consideração aspectos históricos, o movimento romântico influenciava esteticamente os artistas brasileiros, que não evidenciavam apenas a abordagem de questões políticas e sociais em seus trabalhos, mas também as temáticas históricas, folclóricas e relacionadas ao ambiente natural. Ademais, eram tradicionais nas festas oriundas do legado católico e rural homenagens a santos populares, como São Pedro, São João e Santo Antônio.

Na peça, após o início com “Dança dos Pastores” (instrumental), o santo é aclamado pelo “Coro das Aldeãs”: “Cantamos, cantamos/ A ti São João/ Divino Santinho/ A nossa canção/ Viva São João!/ Viva São João/ Viva São João!”. O enredo, além da ode ao “santo casamenteiro⁶⁸”, apresenta o romance entre Luiz (um *outsider* na aldeia, oriundo “da cidade”) e Rozinha: “Alegres cantamos a São João!/ Santo querido!/ Por devoção, devoção!/ Preces ardentes, hinos e cantos/ Pedindo doces amores santos”.

Após a apresentação dos protagonistas em “Luiz Canta” e “Romance de Rozinha”, há, adiante, uma música de impacto para o público, pois um “sapateado andaluz” marca a “Grande Dança”. As danças seculares originárias das províncias do sul da Espanha, como o flamenco, denotam influências orientais e

⁶⁷ A gravação está disponibilizada online e encontra-se registrada nas referências bibliográficas deste trabalho.

⁶⁸ Referimo-nos ao santo da peça responsável pela “bênção” aos noivos na trama, embora a tradição considere Santo Antônio o genuíno “casamenteiro”. A cultura popular apresenta várias lendas sobre a fama do frade franciscano, nascido em 1195, em Portugal, e que viveu em Pádua, na Itália. Entretanto, “ele não pregava nada específico sobre casamentos, mas ficou conhecido como o santo que ajuda mulheres a encontrarem um marido por conta da ajuda que dava a moças humildes para conseguirem um dote e um enxoval para o casamento, como era a exigência da época” (AQUINO, 2017).

ocidentais, “uma mescla de culturas que atravessaram a Andaluzia durante séculos, entre elas: árabe, judia, hindupaquistanesa e bizantina, que foram se modificando em suas raízes populares” (GUGLIOTA apud CASERTA, 2008, p. 22). Um aspecto relevante a ser ressaltado é que muitas danças andaluzas são expressivas corporalmente (como o maxixe e o samba), além da origem considerada periférica, daí serem atrativas para o teatro musicado

Apesar de serem marginalizados pela sociedade espanhola durante vários séculos, fatos levam a crer que os ciganos-indianos foram os últimos a influenciarem esse processo; mas, nem por isso, deixaram de ter uma participação forte na formação do que foi essa arte no seu início (CASERTA, 2008, p. 22).

Após o dueto de Luiz, “Amo assim/ Amo assim/ Minha querida/ Minha querida/ Amar assim/ Amar assim/ É doce vida amar (...), e de Rozinha, “É doce vida/ Amar assim/ Oh! Meu querido/ Eu amo sim/ (...), e o casamento, a peça termina, segundo manuscrito original, com um tango. “[Na] primeira partitura da maestrina a dança final ainda atende por outros nomes como giga, por exemplo, uma antiga dança de origem italiana em movimento vivaz. No manuscrito, ela anotou “tango final”” (DINIZ, 2014⁶⁹). No que se refere ao libreto e à música, Chiquinha não trouxe uma inovação significativa para o gênero.

Se a maestrina não presenciou a estreia de “A Corte na Roça”, também não adentrou o ramo do teatro musicado com “Viagem ao Parnaso”, de Artur Azevedo, já que não aceitou assinar a obra com um pseudônimo masculino conforme solicitação do empresário. Essa era, entretanto, uma prática usual naquele tempo no jornalismo e nas artes. George Sand é um dos exemplos mais emblemáticos da literatura mundial. Pseudônimo de Amandine Dupin (1804-1876), cuja obra abrange mais de cem volumes, integrou o movimento romântico e a boemia parisiense, participou das manifestações políticas de 1848, além de tornar-se conhecida por seu relacionamento com Frédéric Chopin (SZULC, 1999). Por sinal, ela tinha entre seus pares *personas* da estirpe de Eugène Delacroix, Franz Liszt, Honoré de Balzac, Pierre Lerroux e Victor Hugo.

No Brasil também era comum encontrar a colaboração anônima de outras mulheres em impressos, usando pseudônimos. No caso do Jornal das Senhoras, o anonimato era permitido para incentivar a participação feminina, como foi o caso desta carta enviada por uma leitura não identificada

⁶⁹ Disponível online http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=festa-de-sao-joao&post_id=2422

SENHORA REDACTORA

A vossa nobre coragem, senhora, tem me de tal modo impressionado, que não posso deixar de felicitar-vos pela alta consideração que mereceis. Não é porque fosseis a primeira senhora que empreendeu a difícil tarefa do jornalismo, nem pelo útil entretenimento que dais as do nosso sexo sobre modas: não; é pelos sublimes e tocantes pensamentos com que desenvolveis as nossas inteligências no perfeito conhecimento do que nos cumpre saber para desempenho de nossa missão como filhas, esposas e mães. **Se eu fosse ilustrada como vós o sóis, apresentar-me-hia para coadjuvar a vossa empresa, não por que disso carecesseis, mas para mostrar-me gama a quem tão dignamente pugna pelos direitos da emancipação da mulher...** (JORNAL DAS SENHORAS, 1852, p. 44) [grifos nossos].

Boas Noites, Dr. Semana, João das Regras, Platão e Victor de Paula foram alguns pseudônimos utilizados por Machado de Assis; já a “maranhense” era utilizado pela escritora e professora Maria Firmina dos Reis (1822-1917), considerada a primeira romancista brasileira, pioneira na crítica antiescravista e conhecida, sobretudo, pelo romance *Úrsula* (1859).

As razões para uso dos pseudônimos no Brasil eram as mais variadas: a falta de prestígio da prática jornalística que ainda não dispunha de bases empresariais, nem era considerada uma profissão promissora, a maneira encontrada para se precaver de retaliações sociais e políticas devido às críticas publicadas, e, obviamente, o preconceito acerca da mulher artista, escritora e profissional. “Onde as atividades masculinas são justificadas e racionalizadas por uma classificação social, por um sistema de normas aprovando suas diversas atividades, as mulheres são classificadas em conjunto e seus objetivos específicos são ignorados” (ROSALDO, 1979, p. 48). Chiquinha Gonzaga teve que esperar por dois anos, até que estreasse a opereta “A Corte na Roça”, sem supor que teria pela frente mais de 100 apresentações de teatro musicado nos mais variados gêneros, sobretudo após a repercussão de “Forrobodó”.

3.2 “A Corte na Roça”: maxixe, censura e a luta pela afirmação no espaço social

Chiquinha Gonzaga estava perseverante no propósito de se lançar no teatro musicado e, dessa forma, conseguiu com o iniciante Palhares Ribeiro a parceria para o almejado projeto. Assim, “A Corte na Roça” foi entregue à empresa do Teatro Príncipe Imperial, dirigida pela companhia de Souza Bastos, mas até

que a estreia se tornasse realidade, em 17 de janeiro de 1885, Chiquinha enfrentou muitas atribulações. O empresário estava na Europa, deixando os colaboradores da companhia com os salários atrasados e o teatro sem uma direção. A situação era tão grave que mereceu registro do Jornal do Commercio na edição de 29 de janeiro

ARTES E MANHAS

(...) Imagina agora uma pobre mulher, no meio dessa balburdia toda, a fazer ensaiar composição sua! Além de grande desordem, má vontade: um respondia às observações que lhe fazia a compositora que na noite do espetáculo iria bem; outro queria supprimir a valsa (que horror!), sob o pretexto extraordinariamente colossalmente estapafúrdio de não saber o que fazer enquanto se cantava a valsa; o regente dormia sobre a partitura e, quando por acaso acordava, era para levar os andamentos à sua vontade como se fosse elle quem tivesse composto a musica; e por cima de toda esta trapalhada falta de dinheiro. Que lutas! (...) (1885, p. 08).

Outro problema foi driblar a censura, imbróglio que já vigorava com relação ao teatro. A manutenção do *status quo* era incumbência do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão criado no século XIX com o propósito de promover a arte cênica no país. Entretanto, se transformou em uma instituição censória, pois, o que anteriormente era tratado pela polícia, passou a ser executado pelos próprios artistas que trabalhavam para o governo. Criada em 15 de janeiro de 1843, tinha entre os censores figuras da estirpe de Carlos Gomes, João Caetano, Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis.

Com o intuito primordial de “promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo que esta se tornasse a escola dos bons costumes e da língua”, atuava segundo o Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845, substituindo a Comissão de Censura (anteriormente vinculada ao governo imperial). Recebia subsídios do Ministério do Império e foi extinto, por decisão de assembleia geral, em 10 de maio de 1864 (LEMOS, 2014).

Não obstante, a instituição foi reativada com a criação do segundo Conservatório Dramático Brasileiro, de acordo com o Decreto no 4.666, de 4 de janeiro de 1871. Consoante com o então ministro João Alfredo Correia de Oliveira, a entidade apresentava relevante papel social e deveria ter atribuições peculiares: evitar que fossem encenadas peças que contivessem “ofensa à moral, à religião e à decência”, e privilegiar a censura literária, visando “a regeneração e progresso da literatura e da arte dramática entre nós” (SOUZA, 2016, p. 45). Como ocorreu com o primeiro CDB, a instituição, que durou 26 anos, foi alvo de

constantes críticas, além de impasses advindos dos autores, empresários e da imprensa. Acabou extinto em 23 de julho de 1897 pelo Decreto no 2.557

Nele, velhas práticas se fortaleceram (...). Parece sintomático que o segundo Conservatório tenha sido mais atacado pelos jornais, pois nele atuavam muitos dos homens de letras que foram censurados pelos censores, a exemplo de Augusto Fábregas e Arthur Azevedo. Em suas mãos, a imprensa se transformou em instrumento de combate a uma instituição por eles considerada um atentado à liberdade de pensamento (SOUZA, 2016, p. 63).

A partir de 1889, com a proclamação da República e a promulgação da Constituição de 1891, coube aos órgãos policiais realizar a atividade censora acerca dos espetáculos. No que se refere à censura em “A Corte na Roça”, mesmo com aprovação prévia por parte do Conservatório, a polícia determinou a alteração em versos como: “Já não há nenhum escravo/ Na fazenda do sinhô/ Tudo é bolicionista/ Até mesmo o **imperadô**”. A palavra imperadô foi substituída por seu **dotô** [grifos nossos].

Houve também uma advertência quanto à dança final que, após muita insistência dos atores, acabou sendo autorizada, desde que não atendessem ao pedido de *bis*, conforme registra e protesta o Jornal do Commercio: “(...) Os actores dançarão porventura o tango de maneira que escandalisassem a pudibundice das genericas senhoras que se achavão naquela noite no theatro? Não. Então, porque? Seria alguma conspiração contra a Sra. Gonzaga? (...)” (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 08).

Com enredo sobre costumes do interior, a peça se passa na fazenda de Cebolas, em Queimados (região metropolitana do Rio de Janeiro). O libreto não agradou muito, embora a música tenha recebido aprovação por parte do público. O desânimo da plateia foi mencionado no Jornal do Commercio, que encorajava a maestrina a aprimorar seus estudos com grandes mestres da música, e a, ironicamente, assinar suas peças com um pseudônimo francês. “Siga a Sra. Gonzaga o meu conselho: assigne a sua próxima composição com um pseudonymo francez, e verá o entusiasmo dos brasileiros” (1885, p. 08). A competência da maestrina também mereceu registros na Gazeta de Notícias e na Revista Ilustrada, respectivamente apontados abaixo; assim como a estreia de uma mulher no teatro musicado foi destacada em O Mequetrefe

Lastimamos sinceramente a sorte do *spartito* escripto pela Sra. D. Francisca Gonzaga para a farça que, guindada ás alturas da opereta, foi antehontem com o titulo de Corte na Roça (...)

Lastimamos, porque aquella **musica, boa, bem feita, original, verdadeiro mimo, que denota da parte da sua auctora real merecimento**, está jungida a um libreto impossível, inverosimil e desempenhado de uma maneira indecente e repugnante.

A Sra. D. Francisca Gonzaga foi merecidamente aplaudida (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1885, p. 02). [grifos nossos]

A côrte na roça, tango brasileiro, da opereta do mesmo nome, recentemente representada, música de D. Francisca Gonzaga.

Aplaudida pelas plateias, e pela imprensa, é mais uma revelação do **talento original** da auctora.

Grazzie (REVISTA ILLUSTRADA, 1885, p. 07). [grifos nossos]

Os theatros

(...)

É a primeira vez que nos **nossos theatros se representa uma peça posta em musica por uma senhora**.

D. Francisca Gonzaga tem-se feito notar por algumas peças de musica, publicadas pelos Srs. Buschmann & Guimarães (O MEQUETREFE, 1885, p. 07). [grifos nossos]

De gênero leve, com alternância entre canto e fala, o libreto apresenta personagens previsíveis de acordo com figuras sociais características daquele tempo: os roceiros, o fazendeiro, o coronel da Guarda Nacional, o padre, o professor e, como não poderia faltar, a artista estrangeira. Em um tempo em que os interesses nacionais estavam voltados ainda para as narrativas da tradição do “além-mar”, uma peça com temática rural certamente não despertaria grande interesse público. O libreto, que mereceu críticas dos jornais, ao contrário de uma opereta, mais parecia “uma scena de costumes do interior do nosso paiz” (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 01).

Apenas quatro meses depois, Chiquinha estreava “A Filha do Guedes”, de Augusto de Castro, um vaudeville em três atos, adaptado da comédia francesa *Les Boussignefs*. Demanda-se explicar que a opereta de origem francesa, originada da *opéra-comique*, aparecia, cada vez mais, “abrasileirada”, com especificidades que agradavam ao público, como a musicalidade desenvolvida no país, através de gêneros como cateretê, lundu, maxixe, tango, jongo, dentre outros. Com essa peça, a história se repetiu: o tratamento respeitoso, bem como elogios à maestrina, “Sra. D. Francisca Gonzaga”, que passava a conquistar, ainda que lenta e modicamente, seu capital social e econômico.

Na seção seguinte, seguem desdobramentos sobre algumas das contribuições de Chiquinha para o teatro musicado, destacando algumas peças mais representativas das quais participou. Essas aparecem no trabalho divididas entre

antes e depois de “Forrobodó”, respeitando-se a ordem cronológica de estreia, tendo como fonte primordial alguns impressos digitalizados.

3.3 Antes de Forrobodó...

Nesta seção, tratamos mais especificamente do formato do teatro de revista e retornamos ao tempo em que Chiquinha Gonzaga tinha 12 anos de idade. Estreava, em 9 de janeiro de 1859, a revista “As surpresas do Sr. José da Piedade”, de Figueiredo Novaes. Daquela data em diante, o teatro musicado se tornava, gradativamente, um negócio promissor, evidenciado não só por censuras, mas também por plágios e pela exploração econômica dos compositores e atores por parte dos empresários (o que desencadeou *a posteriori* a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais).

Artur Azevedo (que já se lançara como revisteiro desde 1877, com “O Rio de Janeiro”, em parceria com o autor português Lino D’Assunção) se uniu a Moreira Sampaio para escreverem “O Mandarim”, encenada no Teatro Príncipe Imperial em 1884, evidenciando a caricatura pessoal, um elemento que desencadeou sucessos posteriores no teatro musicado. Dessa forma, a peça apresentava um trabalho esmerado e já apontava Artur Azevedo como o mais aclamado revisteiro do Brasil, cuja parceria com Moreira Sampaio é comparada apenas a uma dupla posterior: “a constituída por Luís Peixoto e Carlos Bettencourt, os autores de Forrobodó” (RUIZ, 1988, p. 19).

Se “O Mandarim” representa o marco do primeiro período das revistas de ano (VENEZIANO, 2013), há que se ressaltar que, além do legado de Artur Azevedo para o gênero, ele também foi o responsável por interligar, tematicamente, os quadros da revista. Embora a construção dramatúrgica tenha sido fortemente influenciada pelas peças musicais portuguesas, as revistas, que ilustravam os acontecimentos do ano anterior, eram ambientadas na realidade do Rio de Janeiro, com indivíduos caricaturados e exploração de temas urbanos como as doenças, as dívidas públicas, a política, dentre outros.

Havia, ainda, a representação do ano velho e do ano novo, bem como a presença do *compère*, conduzindo e alinhavando os quadros. O uso de recursos como a metalinguagem e as alegorias também caracterizava as revistas. Posteriormente, deixaram de ser obrigatórias a presença do *compère* ou da *comère*.

As coplas de apresentação, entretanto, eram sempre oportunas para compreensão do público

Para as alegorias, tal procedimento era constante, já que o desvio de significação não seria admitido. A quase todas elas estava destinado seu *couplet* de apresentação, que não se dispensava o verbo ser. “*Sou a moda*”. “*Sou o câmbio*”. “*Sou a República*”. “*Sou a Rua do Ouvidor*”. Tudo poderia ser personificado, desde que corretamente apresentado. Ao público, no teatro popular, cabem todas as explicações. Ele é o Deus. Tem que compreender tudo (VENEZIANO, 2013, p. 221).

Ademais, a própria estrutura das revistas foi sendo alterada com o passar do tempo, “afastando-se do modelo de *revue de fin d’année* para chegar a uma sucessão de quadros aparentemente desconexos que se encaminhavam para um final apoteótico” (VENEZIANO, 2013, p. 127). Os textos eram sempre divididos em três atos, incluindo o fio condutor e os quadros episódicos, e o desfecho do terceiro ato apresentava a encenação de um acontecimento impactante do ano anterior. No curso do tempo, as revistas deixaram de ser anuais, obrigatoriamente, assim como os três atos, tradicionais na estrutura do gênero.

Inicialmente, as revistas apresentavam quadros de fantasia, evidenciando luxo nos figurinos e na cenografia, com incremento da iluminação e valorização das mulheres, levando-se em consideração os seus atributos físicos. É importante ressaltar que esses quadros integravam o enredo da peça, e que somente da década de 1920 em diante ganhariam ainda mais ênfase, e se tornariam independentes da narrativa.

O prólogo é outro elemento imprescindível nas revistas e sofreu variações. Do formato convencional, esse elemento passou a apresentar o elenco da companhia: normalmente ficando para o final as estrelas do espetáculo. Havia, ainda, os quadros de comédia, *sketch*, de fantasia, os contrastes que poderiam ser demarcados com uma cançoneta ou um monólogo sucedido pela apoteose, ou seja, “a cena final das peças dramáticas, a qual, comumente era formada por figuras sobre nuvens e enriquecida por vários artifícios” (VENEZIANO, 2013, p. 156). Além desses, as alegorias apareciam ao longo da trama, exibindo a personificação de estratos sociais. O caráter ilusionista, fantasioso era denotado no gênero revistas, entretanto, “poderia se passar até em gabinete, desde que cumprisse adequadamente a sua função: desencadear o movimento do fio condutor” (VENEZIANO, 2013, p. 135).

É importante salientar que a Primeira Guerra Mundial afetou economicamente a produção, bem como a própria assiduidade do público nos eventos. Por outro lado, o afastamento da influência internacional propiciou uma imersão na realidade brasileira. A atualidade, a política, os costumes e as mazelas sociais se tornavam a essência dos libretos o que, *a posteriori*, acabou desencadeando um problema para as revistas, sobretudo com o desenvolvimento dos *mass media*⁷⁰, cujo agendamento das notícias chamava a atenção do público para o factual, para a vida cotidiana, e, dessa forma, “a revista não conseguiu o meio de manter em cena uma visão de mundo atual e interessante, usando recursos adequados às transformações históricas” (RUIZ, 1988, p. 13).

E como nem tudo é sucesso na trajetória dos grandes artistas, assim também ocorreu com Francisca Gonzaga. Uma revista que ficou marcada pelo fracasso de público (com apenas cinco apresentações) foi “Abolindenrepcochindegó”⁷¹, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, com música da compositora, estreada em 18 de janeiro de 1889 no Teatro Lucinda. O título engloba as sílabas de acontecimentos relevantes do ano anterior: A **Abolição** da escravidão, a **indenização** dos senhores de escravos, a campanha pelo advento da **República**, a queda do gabinete **Cotegipe**, a passagem de um grupo de **chineses** pelo Rio de Janeiro, e a chegada do meteorito **Bendegó**. A revista também serviu de conflito entre os autores e Oscar Pederneiras, acerca de possível plágio de “Bendegó”, sucesso de público após a estreia em 25 de janeiro. Entretanto, não era incomum a coincidência de temas no repertório revisteiro.

3.3.1 Com “Abacaxi!”, a participação entre *personas* de destaque no cenário musical

O dia 15 de agosto de 1893 marcou a estreia, pela Companhia do Theatro Apollo, da revista “Abacaxi!”. De Moreira Sampaio e Vicente Reis, a peça em 3 atos e 12 quadros, com direção dos atores Mattos, Brandão e Machado, teve Xisto Bahia, Brandão e Pepa como atores de destaque. A revista contou com 52

⁷⁰ Sob este aspecto, a imprensa também exerce esta dualidade de lembrar e esquecer. Segundo Marialva Barbosa, a própria seleção dos fatos e a produção da notícia (da apuração à edição e diagramação) implicam em um olhar subjetivo sobre o fato e, dessa forma, “aos relatos que devem ser perenizados, imortalizados na prisão da palavra escrita, contra-põem-se outros que deve ser relegados ao esquecimento. A memória é, antes de tudo, a dialética entre lembrança e esquecimento” (BARBOSA, 2010, p. 131).

⁷¹ Trata-se do único exemplo significativo de insucesso encontrado na literatura disponibilizada sobre a maestrina. Não encontramos outras referências a esse respeito nos jornais digitalizados.

números musicais de vários compositores, entre eles Henrique Alves de Mesquita e Francisca Gonzaga. Neste ponto, é relevante ressaltar que, gradativamente, a música ia conquistando espaço no teatro musicado e deixando de ser apenas mais um dos elementos composicionais das revistas. “Após a explosão da Primeira Grande Guerra, a música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto” (VENEZIANO, 2013, p. 68).

“Abacaxi!” teve muitas representações até 1894, e, posteriormente, foi apresentada em São Paulo no Theatro São José, e no Theatro da Paz, em Belém, segundo informações do jornal Gazeta de Notícias, de 26 de julho de 1896, na página 3 (discriminada nas referências deste trabalho). A peça foi escolhida para reabertura do teatro Recreio, quatro anos depois, e o jornal A Notícia trouxe a seguinte nota no dia 17 de agosto

Realizou-se ante-hontem a reabertura do theatro Recreio, completamente reformado. **A peça escolhida para estreia foi a famosa revista Abacaxi, que tanto sucesso fez quando há alguns annos foi representada n’esta Capital.** A sala e o jardim do theatro, completamente cheios, apresentava o aspecto mais festivo que se pode imaginar, e, foi de baixo de palmas, de calorosos applausos e de exigentes pedidos de bis, que a companhia conseguiu representar ate o fim a tão festejada peça. O Brandão e a Pepa se mais não fizeram é porque mais não puderam nem se podia desejar; o resto da companhia soube, galhardamente, secundar os esforços de seus primeiros artistas (A NOTÍCIA, 1897, p. 3) [grifos nossos].

Em outubro, a peça continuava sendo encenada: “Volta hoje a scena do theatro Recreio Dramático a popular revista Abacaxi, (...). O publico não se esquece mais da engraçada peça, que por sua vez não se lembra de deixar a scena” (A NOTÍCIA, 1897, p. 3). Na mesma página há um anúncio sobre a apresentação. Já o Correio da Manhã também fazia menção positiva à “popularíssima peça do inesquecível comediógrafo Moreira Sampaio (...) para início das *soirées* carnavalescas”. Entre os personagens, havia o “Bota Abaixo” – uma referência ao Prefeito Barata Ribeiro⁷². A nota descrevia outros personagens, como Progresso e sua companheira, Transacção, e o soldado que repetia sempre “Esteje preso”!

(...) é a quinta reprise que tem o Abacaxi, que nos traz à memoria saudosas recordações de artistas que a este mundo já não pertencem. Xisto

⁷² O médico baiano Cândido Barata Ribeiro (1843-1910) participou das campanhas abolicionista e republicana, e foi prefeito do Rio de 1892 a 1893; entretanto, foi perseguido pela maioria oposicionista no Senado e foi rejeitado durante uma sessão secreta. Posteriormente, entretanto, chegou a integrá-lo, entre 1900 e 1908.

Baia⁷³, o grande Xisto, Zeferino de Almeida, Bernardo Lisbôa e o proprio autor há muito que o tumulto os reclamou. (...) Abacaxi, como sempre que sobe à scena, levou hontem ao Apollo concorrência, nao obstante o máo tempo. Brandão, já sabem os leitores, é o único *Progresso* que o publico atura, fazendo diabruras num papel que está no seu feio. Peixoto deu-nos um magnifico typo no policial capenga, o famoso *Esteje preso*. Blanche fez a *Transacção*, creada pela Villiot (CORREIO DA MANHÃ, 1904, p. 2)

Encontramos ainda menção à peça no Correio da Manhã em edições posteriores, em 1920 e 1928. Ademais, no período entre 1890 e 1899 encontramos 47 ocorrências sobre “Abacaxi!” na Gazeta de Notícias. A edição de 31 de agosto de 1893, por exemplo, trazia nota com solicitação de reprise em horário diurno⁷⁴. As notas e os anúncios dão destaque aos atores, e não aos maestros, por isso o nome “Francisca Gonzaga” não apareceu nessas notas. No jornal O Paiz, no mesmo período – 1890 a 1899, encontramos 57 menções a “Abacaxi!”, o que denota a longevidade da peça e do gênero. Além disso, evidencia-se o sucesso dos revisteiros e demais profissionais envolvidos nos espetáculos. Obviamente, a obra da compositora apenas integrava aquele circunscrito mercado musical.

Mas o que isso representava na trajetória de Chiquinha Gonzaga: ela conseguia recorrentes menções na mídia impressa, seguindo o mesmo padrão. Aumentava-se a visibilidade da sua obra, o que delineava pistas de uma futura conquista de capital simbólico com o tratamento respeitoso ao seu trabalho e à sua figura pública, afinal, tratava-se da repercussão em impressos de grande circulação no Rio de Janeiro⁷⁵, conforme salientamos em seguida. Esse era, naturalmente, um processo lento, mas profícuo. Não obstante, naquele íterim, a trajetória da maestrina parecia não ter tido tantos desvios como outrora.

A Gazeta de Notícias, em 1890, tinha uma tiragem de 35 mil exemplares, e, entre 1895 e 1900, chegava a 40 mil. Além de notícias, veiculava informações sobre literatura, arte, crônicas, piadas, caricaturas, reportagens fotográficas, dentre outros. Embora fosse apreciado pela elite letrada, era um jornal economicamente acessível à população, levando-se em consideração os seus concorrentes.

⁷³ O baiano Xisto de Paula Bahia (1841-1894) destacou-se na história da música brasileira como compositor, cantor e instrumentista. Iniciou a carreira em Salvador, e teve a trajetória marcada especialmente como cantor de modinhas e lundus. Atuando também como comediante, excursionou pelo norte e nordeste a partir de 1861, tendo a oportunidade de mostrar composições de sua autoria. Atuou também em teatros de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1887, passou a dirigir o Teatro Lucinda, no Rio, onde teve a oportunidade de montar cinco revistas e mágicas. Foi o autor da primeira música gravada no Brasil, “Isto é bom”, na voz de Bahiano, Manuel Pedro dos Santos, disco nº 1 da Casa Edison, 1902.

⁷⁴ http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=revista%20Abacaxi!

⁷⁵ No que se refere à tiragem dos jornais, as informações foram colhidas do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas e da obra *História Cultural da Imprensa*, de Marialva Barbosa, discriminados nas referências bibliográficas.

O Correio da Manhã se impunha como um periódico independente, voltado para as inovações na capital da República. Inicialmente acessível às classes populares, aumentou o seu público-alvo despertando interesse da classe média, sobretudo pelo apuro técnico e estético. A tiragem diária chegava a 30 mil exemplares e foi, inclusive, o primeiro jornal a apresentar edição especial aos domingos.

Já o periódico O Paiz era conservador e de grande repercussão no Rio de Janeiro, além de veicular um slogan dotado de exagero e de veracidade duvidosa: “O Paiz é a folha de maior tiragem e de maior circulação na América Latina”. A tiragem inicial era de 11 mil exemplares, mas chegou a colocar em circulação mais de 60 mil, após a proclamação da República.

Pode-se concluir, ainda, que Chiquinha Gonzaga, com a peça “Abacaxil”, unia-se a outros maestros, que também pleiteavam projeção através do teatro musicado, e que, dessa forma, ela também aparecia profissionalmente ao lado de nomes já estabelecidos no mercado em expansão, como Henrique Alves de Mesquita, em um momento em que as músicas para teatro apontavam também um caminho para um incremento financeiro.

À vista disso, produtores, escritores, técnicos, cantores, maestros, empresários, colaboradores indiretos relacionados à limpeza e bilheteria, dentre outros, encontravam no teatro musicado um “filão” de mercado. Ademais, a maestrina estava rompendo com o domínio masculino na arena de disputas, e ultrapassando os limites impostos para uma pretensa mulher na esfera social através do teatro musicado.

3.3.2 “Zizinha Maxixe”, “Amapá”, “Manobras do Amor”, “Pomadas e Farofas”: sucesso contínuo!

Outra peça por nós elencada é “Zizinha Maxixe”, opereta burlesca de costumes nacionais, gênero que explora a sátira, a paródia e a sensualidade, normalmente com enredo ficcional completo, ou seja, uma história com princípio, meio e fim. Constituída por 3 atos, estreou em 20 de agosto de 1895 pela “Grande Companhia de operetas mágicas e revistas”, no Theatro Eden-Lavradio, com direção de Pepa Ruiz (Josefa Maria do Rosário de La Santíssima Trindad Ruiz), também conhecida como “Pavlova⁷⁶ Brasileira”. De origem espanhola,

⁷⁶ Referência à bailarina russa Ana Pavlova (1881-1931), que também fez sucesso no entresséculos, sobretudo com a obra que a tornou um ícone no mundo da dança, “A Morte do Cisne”, criada especialmente para ela pelo coreógrafo

Pepa estudou em Portugal e na Espanha, transferindo-se para o Brasil em 1920. Seu ponto de partida como atriz e bailarina para uma carreira de sucesso aconteceu em 1921, na revista carnavalesca “Reco Reco”, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, no Teatro São José.

Noticiava a Gazeta de Notícias na edição de 11 de agosto: “...Zizinha Maxixe tem muito bonita musica, tão bonita quanto característica, pois a partitura é da lavra da apreciada compositora Francisca Gonzaga”. Entre as músicas de Chiquinha, constava o “Gaúcho”, inspirado na dança sertaneja “Corta-Jaca”, que ganhou versos do ator Machado, firmando-se como dança da moda

(...)

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 coió

Não há velho carrancudo

Nem sisudo

Que não caia em trololó, trololó

Quem me vir assim alegre

No Flamengo

Por certo se há de render

Não resiste com certeza

Com certeza

Este jeito de mexer

Um flamengo tão gostoso

Tão ruidoso

Vale bem meia-pataca

Dizem todos que na ponta

Está na ponta

Nossa dança corta-jaca, corta-jaca! [grifos nossos]

Posteriormente, o mesmo jornal trazia na edição de 21 de agosto de 1895, com destaque e centralizado na página 8, a chamada para a apresentação da opereta, além de informações sobre os personagens e sobre a peça

Michel Fokine (1880-1942), com música de “O cisne”, que integra a obra “O carnaval dos animais” (Camille Saint-Saens, 1835-1921).

THEATRO EDEN LAVRADIO
GRANDE COMPANHIA DE OPERETAS, MAGICAS E REVISTAS
 Direcção da actriz **PEPA RUIZ** — Maestro regente **ADOLPHO LINDNER**

HOJE QUARTA-FEIRA 21 DE AGOSTO DE 1895 HOJE

Grande e surpreendente novidade theatral!
 2ª representação da opereta burlesca de costumes nacionaes, limitada do francez por ***; musica original da popular maestrina Francisca Gonzaga

ZIZINHA MAXIXE

Personagens.—Chico Paçada, rapaz lirado das casellas, pucteio e resignado; Machado; Constancio, rapaz de uns 16 annos presunheiro, que tem a felicidade de não haver da prudencia a competente dose do senso commum; D. Adelia Nunes; Thomaz Casca; marmajo da roça, com um pouco menos do jobo do que qualquer douto varrão; Francisco Mesquita; Nivaldo, creado estúpido, mas entusiasmado por uma velha mais estúpida que elle; Phebo; Cato da policia em exercicio activo na estação de Cascadura; Vicado; Albuquerque, cavalista de eleição, que tem a prudencia de se estender com todos a pao; Casado; Mattias, capanga decidido, mas que agradece a quem o obsequia com algumas caçadas; Luiz Bastos; Um capanga, homem servil para quem lha paga; Cordeiro; Um soldado, guarda da estação; Hipolito; Zizinha Maxixe, ex-conviveira e ex-amante do Chico, mulher de feio e calbão; D. Sophia Caspa; Carolina, senhora que se parece muito com uma esponja molhada enquanto não se agarra aquillo que as mulheres mais desejam; D. Adelaide Lacerda; Anastacia, tia do Carolina.

Preços e horas do costume.
 Os bilhetes á venda na bilheteria do theatro. As encomendas só se reservam até ao meio-dia.

Todas as noites - ZIZINHA MAXIXE

Quarta-feira, 21 — Inauguração do plano de assuncões.

ACTUALIDADE.
 O 1º acto na Capital Federal, em uma sala, casa de Chico Paçada; o 2º acto em Cascadura, no jardim da casa de Anastacia; o 3º acto na estação policial de Cascadura. **23 Numeros do musical! Grande successo!**
Musica-scena do actor MACHADO
 Todos os coros foram ensaiados pelo distincto maestro Adolpho Lindner e os artistas pela festejada maestrina autora da partitura, D. Francisca Gonzaga.
 A instrumentação do 1º acto é devida ao intelligente maestro Sr. Stelmal, o 2º e o 3º actos ao habil maestro Adolpho Lindner.
 Rencarios preparados sob a direcção do machinista do theatro, Sr. Arruda; Cabelleiras do conhecido artista Nello; Adereços de Domingos Costa; As roupas necessarias á peça foram colleccionadas na casa Mundo Theatral.

Preços e horas do costume.

(...) 2ª representação da opereta burlesca de costumes nacionais (...) música original da popular maestrina Francisca Gonzaga. "Todos os coros foram ensaiados pelo distincto maestro Adolpho Lindner, e os artistas pela festejada maestrina autora da partitura d. Francisca Gonzaga", trazia o anúncio do Jornal do Brasil, na edição de 21 de agosto de 1895. [grifos nossos].

A publicidade estendia o convite a “soldados, convidados de ambos os sexos, capoeiras, curiosos, músicos etc., etc.” Dessa forma, essa era uma outra estratégia da indústria do teatro musicado para ampliar, cada vez mais, o seu público-alvo. O consumo das manifestações da cultura popular, como essas peças, não dependia do nível de instrução do público (ao contrário da arte erudita), já que tende a adaptar-se às demandas recorrentes.

Esse tipo de publicidade, então, cuidava de persuadir o público a participar, a consumir a obra que, além de “palatável” tecnicamente, era acessível do ponto de vista econômico. Em geral não se exige desse público (compatível com o que Bourdieu trata como “cultura media”) o “conhecimento das regras técnicas ou dos princípios estéticos que constitui parte integrante dos pressupostos e acompanhamentos obrigatórios na fruição das obras legítimas” (2007, p. 148).

Ademais, o trabalho de Chiquinha Gonzaga continuava sendo mencionado em impressos de maior difusão no Rio de Janeiro. O Jornal do Brasil⁷⁷,

⁷⁷ Após uma crise financeira e sob uma nova gestão, o “popularíssimo” passou, a partir de 1919, a buscar a reconquista do seu valor simbólico perante a sociedade através da reestruturação editorial, implementando seções literária e artística.

por exemplo, firmava-se como impresso acessível, com espaço para reivindicações dos cidadãos, além de informações sobre o jogo do bicho, eventos carnavalescos, dentre outros, ou seja, era mais informativo do que, propriamente, um veículo de opinião.

Há que se levar em consideração, ainda, que os jornais eram lidos em voz alta no período noturno em ambientes familiares, o que representava um aumento na recepção das informações. Segundo Marialva Barbosa, pelo menos quatro pessoas tomavam conhecimento do conteúdo do exemplar lido oralmente (2010, p. 125), o que denota, além de outra forma de recepção, a difusão de informações na sociedade (2010, p. 125).

No enfrentamento do teatro de revista para despertar o interesse contínuo do público, era preciso, desde o início, atentar para as ocorrências no cenário urbano local e nacional, a fim de reelaborar linguagens e estratégias, como foi o caso do contestado franco-brasileiro, intitulado Questão do Amapá, ocorrido no final do século XIX. “Propondo uma olhadela rápida e desinteressada para o que acontece, o teatro de revista se obriga a acompanhar as mudanças da olhadela, como ela acontece em cada época, além da mudança da imagem que se faz do mundo” (RUIZ, 1988, p. 10).

Classificada como revista fantástica, “Amapá”, de Moreira de Vasconcelos, estreou em 14 de novembro de 1896. Composta por 4 atos e 19 quadros, apresenta o enredo acerca do conflito no Amapá, relativo ao rio Oiapoque e o limite fronteiro entre o Brasil e a Guiana Francesa. A disputa foi acirrada em 1895, quando tropas francesas invadiram o território brasileiro apropriando-se de aproximadamente 260 mil km². Como desdobramento, foi necessário recorrer a uma arbitragem internacional na Suíça que, em primeiro de dezembro de 1990, despachou favoravelmente ao Brasil, que, por conseguinte, recuperou o território ocupado.

(...) esse assumpto ao mesmo tempo que dá ensejo a tiradas que fazem vibrar o espírito nacional, permite, com mais ou menos fantasia, a intervenção de personagens cômicos, que dão à peça uma feição extremamente alegre. **A peça contém nada menos de 56 numeros de musica**, de diversos compositores, alegres e salientes. (...) É de se perguntarem ao público qual o melhor trecho da musica, onde tantos existem, escriptos por Cavallier, Costa Junior, Moreira, Luiza Leonardo e **Francisca Gonzaga**, a resposta com certeza, será a indicação do maxixe “Ora bolas p’ra moral⁷⁸” que logo foi decorado (...) (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896, p.6) [grifo nosso].

Em “Amapá”, a apoteose final é consagrada ao compositor Carlos Gomes; foi “pintada pelo distinto scenographo Coliva e é de uma sumptuosidade pouco com-mum em nossos theatros”, registrava O Paiz (1896, p.2). A apoteose do primeiro ato era a de maior relevância (assim como o próprio ato inicial), e não era vinculada necessariamente ao enredo, ou seja, quando os atos pareciam encerrados, apresentava-se uma apoteose. “Durante muito tempo este quadro final teve a conotação de exaltação patriótica. Principalmente entre 1914 e 1918, o período da Primeira Guerra Mundial e com a fase regional-nacionalista” (VE-NEZIANO, 2013, p. 157).

A Gazeta de Notícias também destacava a exuberância, os recursos da revista: “A peça de mais luxo, aparato e riqueza que tem subido à scena. O Amapá é, segundo opinião do publico e da imprensa d’esta capital e do norte da Republica, a revista mais sensacional que se tem apresentado no Brasil...” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896, p. 6). Já o Jornal do Brasil, no dia primeiro de novembro, trazia menção mais evidente à compositora: “A maestrina Francisca Gonzaga escreveu para a celebre revista Amapá um lindo numero de musica, que será cantado pelos artistas Rocha, Machado, Sophia Campo e Rosa Couto. Com certeza fará furor” (JORNAL DO BRASIL, 1896, p. 2).

Outra peça musicada por Chiquinha, a opereta de costumes “Manobras do Amor”, estreada em 2011, trouxe, novamente, o nome da maestrina aos anúncios de jornal. No Correio da Manhã encontramos 95 menções à peça no período entre 1910 e 1919. A edição de 13 de outubro de 1911, na sessão Theatros & Sports, trazia nota sobre o lançamento da “peça escolhida para a estrea da graciosa *divette* Pepa Delgado...”. Em 6 de novembro, trazia citação positiva à Francisca Gonzaga

“Manobras do Amor”

No cinema-theatro S. José subirá à scena, no proximo dia 16 do corrente (segunda-feira), a opereta de costumes Manobras do Amor, letra de Osorio Duque-Estrada e musica da maestrina Francisca Gonzaga (...). **A musica é uma das melhores que tem produzido a inspirada maestrina...** (CORREIO DA MANHÃ, 1911, p. 4) [grifos nossos].

(...) A musica de Chiquinha Gonzaga agradou em cheio e os números da **barcarola, dos fados e da desgarrada⁷⁹ final são bisados com entusiasmo** todas as noites (...) (CORREIO DA MANHÃ, 1911, p. 3) [grifos nossos]

⁷⁹ A barcarola foi muito explorada na França e na Itália, utilizada em obras de compositores como Chopin, Offenbach, Villa-Lobos, Rossini, dentre outros; já o fado e a desgarrada (cantiga profana com improviso em forma de desafio) são tradicionais na música portuguesa.

Além do Correio, o jornal A Noite, na edição de 24 de outubro de 1911, trazia na coluna “Da Plateia” uma nota exaltando a peça e a compositora, além do sucesso de bilheteria e a montagem de uma peça original.

Manobras do Amor

Tem attrahido grande concurrencia ao theatro S. Jose a burleta Manobras do Amor, original de Ozorio Duque Estrada, musicada pela maestrina Francisca Gonzaga. (...) Ozorio Duque iniciou-se bem no novo genero, dando-nos uma peça interessante e engraçada. As Manobras do Amor têm uma excellente musica, diversos numeros de grande exito, **notadamente uma desgarrada, que já conquistou popularidade** (A NOITE, 1911, p. 2) [grifos nossos]

O Jornal A Rua, na edição do dia 22 de abril de 1918, fazia menção à Francisca na coluna Scenas e Telas

Continúa ainda variando os seus espetaculos o popular theatro S. José (...).

Na terceira sessão subirá à scena a magnifica burleta “Manobras do Amor”, original do talentoso escriptor Osorio Duque Estrada, com **musica da insigne maestrina Francisca Gonzaga** (...) (A RUA, 1918, p. 5) [grifos nossos].

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

A respeito da musica, as melhores referencias á sua autora são justas. A maestrina Francisca Gonzaga mais uma vez demonstrou a sua originalidade, apresentando um conjunto de numeros encantadores. **Conhecida, como é pelas suas produções genuinamente brasileiras, Francisca Gonzaga, que já honrou o nosso meio artistico levando a Lisboa a musica de uma opereta apresentada representada com grande sucesso, obtendo ali as melhores referencias da imprensa, hontem, foi chamada á scena e aplaudida delirantemente.** Para finalizar o espetaculo, ella fez a platéa vibrar, **fechando com chave de ouro a sua partitura, com uma desgarrada á portuguesa.** O desempenho foi o melhor possível. Os artistas esforçaram-se por salvar a peça (O PAIZ, 1911, p. 4).

Manobras do Amor

Francisca Gonzaga teve a mais feliz inspiração ao escrever a linda musica das Manobras do Amor, ora em scena no theatro S. José. Cada numero é um encanto, havendo tres que se destacam pela beleza da concepção. Aquelle delicado duelo entre Ernestina (Pepa Delgado) e Rosalia (Laura Godinho), conduz a platéa ao auge do entusiasmo! A *desgarrada*

portuguesa, cantada no ultimo acto, por todos os artistas e corpo de coros, dansando com elegancia máxima, pelos principaes artistas, deve trazer gratas recordações do seu paiz aos portuguezes aqui residentes (O PAIZ, 1911, p. 4) [grifos nossos].

Em seguida, a edição de 1 de novembro, na mesma seção, congratulava a maestrina, e informava sobre a entrada em cartaz de “Pomadas e Farofas”, de Frederico Cardoso de Menezes

Cinema theatro S. José

(...) Está firmada reputação de peça de primeira ordem da retumbante opereta Manobras do Amor (...). E **Chiquinha Gonzaga, que é glorificada todas as noites no São José**, deve estar satisfeitíssima pela fórmula mais brilhante com que a massa popular aplaude a empolgante musica das Manobras do Amor. Em breve, no mesmo theatro, após a *Mimi bilontra*, subirá á scena a revista *Pomadas e farofas*, para a qual, **a infatigável maestrina escreveu a mais deslumbrante partitura**, que há de fazer sucesso retumbante, que echoará nos quatro angulos da cidade. **Bravos, muitos bravos á Chiquinha Gonzaga** (O PAIZ, 1911, p. 6) [grifos nossos].

Os vários recortes dos impressos destacados anteriormente são de extrema relevância por demonstrarem o quanto o nome Francisca Gonzaga firmava-se, cada vez mais, com respeitabilidade perante a sociedade daquele tempo-espço, fruto de um processo lento e coletivo, em desenvolvimento numa estrutura social que também apresentava inovações em vários âmbitos apontados ao longo deste trabalho. Distanciando-se de uma figura periférica e indesejada no corpo social, enquanto maestrina ela passava, também, a desempenhar um papel de destaque e a lograr *status* compatíveis com as expectativas dos agentes sociais inseridos naquela estrutura.

Dessa forma, ela começava a ficar conectada aos padrões de sociabilidade que vigoravam naquele microcosmos, ainda que não tivesse, ainda, sua posição reconfigurada socialmente. Não obstante, enquanto artista, ela aumentava a sua penetração social através do público mais heterogêneo, e despontava ao lado de pares já reputados, mesmo antes de “Forrobodó”.

3.4 “Forrobodó” de Chiquinha Gonzaga: ah! Gostoso como ele só!

Nesta seção deixaremos mais evidentes as características da revista e da burleta, através do enredo de “Forrobodó”. Se o dramaturgo Martins Pena des-cortinou histórica e sociologicamente os costumes através do teatro, podemos afirmar que essa peça inaugura um corte no teatro musicado daquele tempo, ajudando a firmar tanto o gênero (assim como “O Bilontra”, de Artur Azevedo)

quanto o trabalho de Francisca Gonzaga como maestrina. Com “Forrobodó”, a prosódia portuguesa foi praticamente substituída pela brasileira, com seus tipos popularmente caracterizados e representados através da linguagem coloquial também.

“Forrobodó”⁸⁰ é uma burleta de costumes cariocas, cômica, em 3 atos, com música original de Francisca Gonzaga. O libreto aborda um baile popular na Cidade Nova, bairro surgido por volta de 1860 com o aterro do canal do mangue, substituindo uma vala existente entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio. Tornou-se logo um local de entretenimentos de “reputação duvidosa”, como uma área de meretrício.

A burleta apresentada de forma despretensiosa, inicialmente, alcançou um marco inimaginável de apresentações, conforme comprova o jornal da SBAT: “E “Forrobodó”, com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, **sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas! ...**” (SBAT, 1961, p. 2). [grifos nossos]

A peça tem como enredo um furto de galinhas, e as aves vão aparecer fritas no leilão de uma festa. Trata-se de episódio pitoresco porque quem leva galinhas para o leilão é o próprio personagem, o Guarda-noturno, que deveria, por sua função, descobrir o culpado pelo furto. A trama vai se desenvolvendo dentro e fora do baile, até o momento do leilão e o desvendamento da “gatunagem”. Se, inicialmente, “Forrobodó” causou impacto negativo pelos elementos popularescos e linguajar “xulo”, aos poucos foi conquistando o público. O “Correio da Manhã” do dia 17 de julho de 1912 trazia a seguinte nota

“FORROBODÓ” – **Mais uma noite de entusiasmo** a de hoje, no S. José onde se representa, em todas as sessões a famosa burleta *Forrobodó*, **a grande victoria do teatro popular**. A afinada companhia que ali trabalha dedicou-se de corpo e alma ao desempenho do Forrobodó e levou-o até onde se tem visto. Alfredo Silva especialmente, no Guarda Nocturno é impagável de graça e naturalidade! (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p. 5) [grifos nossos].

⁸⁰ O libreto e as partituras estão disponibilizados, na íntegra, em http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1912/07/revista_de_teatro_forrobodo.pdf

Em edições posteriores, reiterava-se o êxito da peça nos dias 06 de setembro e 09 de novembro. E no início de 2013, a nota ganhava destaque na página 11.

“FORROBODÓ” – Lá está de novo, hoje, no cartaz do S. José, a burleta *Forrobodó*, **o grande sucesso do teatro popular**, em sessões. A valente peça está caminhando velozmente para o seu segundo centenário, de casas a cunha (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p. 6) [grifos nossos].

“FORROBODÓ” – **Parece não querer sahir do cartaz** do S. José a engraçadíssima burleta “O Forrobodó”, que há dias ali fez “reprise” a pedido e que **está dando enchentes sobre enchentes, impondo-se á própria empreza**. Antes assim... hoje lá o temos (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p.5) [grifos nossos].

Encontramos, pois, em “Forrobodó”, vários temas que demarcam aquele período, como a pretensa liberdade sexual nos setores menos abastados da sociedade, a ironia ao estrangeirismo, e o “espúrio” maxixe. Além disso, com “Forrobodó”, “o *carioquês*, os nossos sotaques passaram imediatamente às revistas que, até então, mantinham-se fiéis à prosódia lusitana” (VENEZIANO, 1991, p.66). Embora a burleta não siga, necessariamente, as regras dramatúrgicas das revistas, utilizamo-nos dessas, como referencial, para apontar elementos característicos encontrados em “Forrobodó”: a apresentação de personagens, os tipos populares, o representante da imprensa, o sujeito estrangeiro e a linguagem coloquial.

O primeiro ato começa com uma movimentação por conta do desaparecimento das galinhas, até a chegada do policial. O enredo vai, em seguida, se desenvolver em torno da agremiação, onde populares tentam entrar no recinto sem pagar a entrada. Entre os vários personagens, apontaremos, inicialmente, a apresentação do personagem Guarda-noturno, elemento encarregado da manutenção da ordem no ambiente periférico em que se desenvolve a trama. A sensualidade é encontrada em todo o libreto

Sou professor de clarineta e de sanfona,
Durante o dia pra ganhar para os pirões.
Durante a noite sou o guarda aqui da zona,
Tomando conta dos quintais e dos porões.
(...)
Vivo a rondar,
vivo a apitar
nas horas mortas
**e apalpo as portas
por não ter mais nada que apalpar.**
(...) [grifos nossos].

Destacamos, também, a apresentação da mulata Zeferina, porta estandarte da agremiação. Denota-se a forma voluptuosa como eram abordados os sujeitos femininos nas peças do gênero

VOZES - Chegou a porta-estandarte!
GUARDA - Olha quem ela é! Sá Zeferina! Estou te gostando, mulata! Cada vez **mais viçosa, mais gelatinosa, mais inzuberante!**
ZEFERINA - Bondade sua ...
GUARDA - Como é? **Continua namorando pra fóra?**
ZEFERINA - Como?
GUARDA - Cozinhando, quero eu dizer ...
ZEFERINA - Cozinhando? Iche! Suba! Agora estou cantando no circo.
GUARDA - É natural. **Você sempre foi do picadeiro rasgado...** (Tomando-lhe uma das mãos e fazendo-lhe dar uma volta) Maravilhosa! Olhem só esta plástica! Parece uma Vênus de Milho! (...) [grifos nossos].

ZEFERINA
Sou mulata brasileira
feiticeira
frutinha nacional.
Sou perigosa e matreira,
Sou arteira
Como um pecado mortal.
Pra provar o gostoso
delicioso
sabor que esta fruta tem
todo mundo anda ansioso
e que guloso
está seu guarda também!

Quando eu danço no salão,
- que peixão –
diz aquele que me vê
E eu vou girando o balão
como um pião, somente para moê! (Côro repete) [grifos nossos].

Os tipos populares são elementos essenciais no gênero por retratarem sujeitos inseridos em um microcosmo no qual se desenvolvem, de forma peculiar e cotidiana, os interesses políticos, econômicos, sociais e culturais. Utilizamos, pois, a burleta “Forrobodó” para detalhamento dessas características gerais do teatro musicado. Desse modo, encontramos na peça os mulatos (penetras no baile), as mulatas, a estrangeira e o representante da imprensa. Ademais, esses elementos antagônicos que, muitas vezes, causam tensão no âmbito social são bem explorados no teatro musicado: urbano e rural; moderno e tradicional; estrangeiro e caipira; malandro e coronel; estabelecido e *outsider*, dentre outros.

O segundo ato de “Forrobodó” acontece no salão do baile onde é executada uma quadrilha. Nos seguintes trechos é possível perceber a linguagem co-

loquial, a indumentária como norma de conduta e o preconceito entre os indivíduos da mesma classe social (“corretos pretos”). O personagem Escandanhas da Purificação é o secretário da agremiação

ESCANDANHAS – Alabautú! Chá de dentro! Gran chen de paletó rondo! Anda roda! Outra vez! A ces places! Balancete! Atencion! Changer de damas! Trocá de parêias...

(Confusão. Cada qual procura o seu par.)

ZEFERINA – **(Ao Guarda)** Tira êsse chanfalho, que está me atrapalhando as pernas, home! **(Entram seis “corretos” pretos, de branco, calças bombacha, polainas e flor à lapela.) (...).** [grifos dos autores].

O personagem Bico-Dôce é o representante da imprensa, redator-contínuo do Jornal do Brasil; Praxedes de Maçada, o porteiro da associação:

“PRAXEDES – Eis que surge, meus senhores, um insigne **arrepresentante da imprenca. (Bico-Doce dirige-se para o centro de cena.)** Tenho a honra de vos apresentá o doutor Bico-Dôce. **(A Bico-Dôce, indicando Escandanhas :)** Aqui o nosso iminente secretário.” (...) [grifos dos autores].

Entra firme, seu Manduca,
agora avança os metá!
Sustenta a nota, seu Juca,
Fum-fum-fum-fum fungagá!
Enquanto o bronze demora
tapiando o violão,
A clarineta vai embora.
Vórta depois com o pistão.
Ao som da varsa chorosa
na maior animação todos dança, todos goza –
Só quem não dança é o Frazão ...

No terceiro ato há o dueto entre o personagem Guarda-noturno e a francesa. Apontamos os recursos de linguagem para denotar o estrangeirismo, bem como as conotações sensuais

GUARDA –
Madama, tu qué me dá
uma aulas de franciú?

FRANCESA
**Oui, je te donnerai,
Marque-moi um rendez-vous.**

GUARDA –
Lá nas Marreca não vou
e se fôr é de relance.

FRANCÊSA –
**Aprés le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue, maxixê.**

GUARDA –

É só querê ... (...)

FRANCÊSA –
(...) Après le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue maxixê.

GUARDA É só querê.

FRANCÊSA
J'aime ça, mon petit cochon!

GUARDA –
Colchão tá bom ... Dormir, sonhar... que prazê!
Vem, meu amor, me embalá.

FRANCÊSA
Tu peux faire ce que tu quiser,
mais ne me chatouille pas!
O maxixe no ato final

ESCANDANHAS
- Ordens são ordens!
Mas ainda temos direito a um maxixe final!

TODOS –
Ao maxixe! (...) [grifos nossos].

Analisado o libreto, é possível encontrar de forma contundente a sexualidade recorrente nas letras: a combinação perfeita entre o gênero apelativo e o sentido libidinoso explorado, especialmente, através dos personagens Madame Petit-Pois e o Guarda. “Toda a conversa entre a francesa e o Guarda é um aparente diálogo de surdos, com os dois sempre respondendo algo diferente do que o outro perguntou, sendo perguntas e respostas carregadas de sentido sexual” (REIS, 1999, p. 104). Madame Petit-Pois, interpretada por Cinira Polonia, “revela muito sobre os recursos utilizados pela atriz para compor sua imagem de intérprete, na qual se destacam a combinação da elegância com a caracterização do personagem através de procedimentos linguísticos” (REIS, 1999, p. 104).

A esse tempo, Chiquinha já dispunha de prestígio no teatro musicado ao ter efetivada essa parceria com Cinira Polonio, principal atriz do elenco. Além desse, e em outros espetáculos, há vários encontros entre as duas artistas, que trabalharam com as mesmas pessoas (ainda que não simultaneamente), como os empresários Pascoal Segreto e Sousa Bastos; os autores Artur Azevedo, Raul Pederneiras, Carlos Bittencourt, Luís Peixoto e Cardoso de Menezes; além dos músicos Luís Moreira, Paulino Sacramento, José Nunes, dentre outros artistas (REIS, 1999). Ambas representavam um novo perfil feminino que já se delineava

anteriormente, mas que poucas mulheres naquele tempo conseguiam efetivamente ostentar: a vida privada independente; a social, de alguma forma, respeitada; e a artística-profissional em pleno desenvolvimento e reconhecimento.

No dia 20 de agosto de 1913, a coluna “Artes e artistas” do jornal O Paiz trazia comentário sobre a repercussão da peça “**que bateu o record de enchen-tes e representações no teatro por sessões foi, sem duvida alguma, o Forrobodó** levado á scena tresentas vezes (...)”. “(...) O publico nunca mais se fartou de ver aquella impagavel burleta toda cheia de piadas, verdadeira charge de um baile...”. Em seguida, o texto deixa evidente o lucro dos empresários com o teatro musicado: “E ainda hoje basta colocar o Forrobodó no cartaz, para **o Sr. Paschoal Segreto apanhar casas á cunha em seu teatro e receber folgados cobres**” (O PAIZ, 1913, p. 8) [grifos nossos].

A segunda montagem aconteceu em 1995, também no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, com direção de André Paes Leme e direção musical da pianista Maria Teresa Madeira. O musical ganhou o Prêmio Mambembe, como uma das cinco melhores peças do ano. E um século após a estreia, “Forrobodó” ganhou nova montagem, em 2013, com nova parceria de André Paes Leme e Maria Teresa Madeira. Dessa última vez, não houve a preocupação com reconstituição de época, pois o espetáculo apresentou, entre as inovações, o enredo desenvolvido em uma roda de samba. Houve, ainda, inserção de músicas de outros compositores⁸¹.

3.4.1 “Depois de Forrobodó”, mais sucessos da “laureada maestrina”

Após “Forrobodó”, seguiram-se cerca de vinte e quatro obras para o teatro, levando-se em consideração apenas as peças catalogadas, entre elas, “Sertaneja”, de 1915, que lançava o maranhense Viriato Corrêa, considerado introdutor da comédia de costumes sertanejos, e que apontava uma outra inovação: o samba como número final. Entretanto, “Depois de Forrobodó” foi o outro grande sucesso da maestrina. Dessa forma, “seu” Escandanhas e a mulata Zeferina,

⁸¹ O espetáculo ficou em cartaz no Rio de Janeiro, no Sesc Ginástico, entre 13 de julho e 8 de setembro, tendo no elenco, Flavio Bauraqui, Érico Brás, Juliana Alves, Marcos Sacramento, Pedro Miranda, Alan Rocha, Edna Malta, Joana Penna, Sara Hana e Sérgio Ricardo Loureiro.

bem como outros personagens, voltaram em cena, em 1913, através dessa burleta em 3 atos e 4 quadros.

O jornal O Paiz, de 20 de agosto, destinou o seguinte espaço à peça: “Depois do *Forrobodó* já foi lido à alguns artistas da companhia do teatro S. José, que o acharam superior ao proprio *Forrobodó*. Isso quer dizer que a nova peça vai alcançar igual ou maior sucesso que a primeira (...)”. Em seguida, há menção à compositora

Da musica então nem se fala: **Chiquinha Gonzaga, a laureada maestrina** que compoz toda a partitura de *Forrobodó*, e que no genero de musica carioca acompanha Carlos Bittencourt na giria capadócia, está acabando de fazer os ultimos números da burleta Depois de *Forrobodó* (...) (O PAIZ, 1913, p. 08) [grifos nossos].

Em uma edição posterior, apontava-se o sucesso da burleta em O Paiz: “Continúa assombrando o empresario Paschoal a engraçadissima burleta (...) que está sendo representada com sucesso estrondoso no teatro S. Jose, onde todas as noites a **receita é colossal**” [grifo nosso]. Mais uma vez, evidencia-se a lucratividade das peças para os empresários, especialmente. Em seguida, há o registro sobre a compositora “(...) e a esplendida música da maestrina Chiquinha Gonzaga têm deliciado bastante o publico que frequenta o teatro S. José” (O PAIZ, 1913, p. 05).

A burleta “Depois do *Forrobodó*” apresenta os termos polca, maxixe, choro, *schottisch*, tango, valsa e quadrilha no vocabulário; gêneros ainda em voga e explorados nas composições de Chiquinha, instrumentais ou para o teatro

Nº 2 e 3 – TERCETO - DEPOIS DO FORROBODÓ

1.Sou roxa por uma dança
Até na guarda eu **maxixo**
Eu danço desde criança
Nós todos temos rabicho.

No **choro** sou baluarte
Sou famoso secretário
Eu então porta-estandarte
O choro é nosso fadário.

(Estribilho)
Morro de gozo
No deslizar
Ai que gostoso
Que bom dançar

O choro mata
Nos faz chorar
Vamos mulata
Nós três **polcar**
(bis) (...) [grifos nossos].

Como diferencial com relação a outras peças, o ato final apresentava um dobrado carnavalesco: “com a entrada Triumfal do cordão “Chora na Macumba”, fazendo as suas evoluções características” (O PAIZ, 1913, p. 5). Possivelmente, tratava-se do “Bloco Carnavalesco Chora na Macumba”, sediado na Gamboa, já que era habitual encontrar nos mesmos espaços urbanos barracões, terreiros e associações carnavalescas. “Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico (...). Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á” (RIO, 1976, p. 1).

A inserção do “Bloco Carnavalesco Chora na Macumba” na peça permite-nos também comentar que, justamente naquele período, as religiões de matriz africana, o Pentecostalismo (também oriundo de manifestações de resistência à dominação branca, como *negro spirituals*), assim como o espiritismo Kardecista passavam de uma posição periférica para uma modesta aceitabilidade social, sobretudo a partir da Constituição de 1891, primeira da história do Brasil após a proclamação da República, que assegurou a liberdade de culto religioso, bem como a proteção aos locais litúrgicos e suas manifestações.

Ademais, o feitiço, a magia, o poder do oculto, do sagrado eram uma forma simbólica de superioridade, de autoridade espiritual dos negros perante os brancos, ou seja, uma espécie de desagravo quanto à longa história de dominação escravocrata e da contínua situação periférica na esfera social. Não obstante, essa era mais uma oportunidade para Chiquinha Gonzaga trazer a periferia para o “holoforte” e os aplausos do público. O perfil politizado e o engajamento da compositora em causas sociais, presentes em tantas das suas músicas conforme já abordado, aparecia também na obra para o teatro musicado.

Escrita por Viriato Corrêa (1884-1967) em 1919, “Juriti” foi musicada por Chiquinha Gonzaga e estreada no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1919. Dedicada “ao ilustre maestro Bernardino Vivas”, pianista e compositor que também atuou no teatro musicado, a peça aborda a vida cotidiana do sertanejo. “Juriti” consagrou o ator Procópio Teixeira e teve a

participação de dois nomes relevantes naquela época, o cantor carioca Vicente Celestino (1894-1968) e a cantora, atriz e bailarina gaúcha Abigail Maia⁸², conhecida como “*la reine de la chanson*” (1887-1981) – como protagonistas⁸³.

A peça de costumes em três atos, com regência do maestro Luiz Moreira e *mise-en-scène* de Eduardo Vieira, traz uma trama que envolve a jovem Jurity, o vaqueiro Graúna e o “aleijado” Corcumdinha. Uma personagem idosa “mexeriqueira” aparece para fazer intrigas e separar Jurity de Graúna, que acaba se casando com Corcumdinha. Já Graúna pede perdão e segue desolado “pelo mundo”. Além disso, há a disputa entre dois representantes de partido político, inseridos no contexto de uma festa de São João com direito a Bumba meu Boi. “(...) O seu tom agreste e sentimental prestou-se às mil maravilhas ao temperamento da compositora Sra. Francisca Gonzaga, que deu certamente à Jurity, a musica que lhe convinha (...)” (JORNAL DO COMMÉRCIO, 1919, p. 7). E em outra edição do impresso, a maestrina era também destacada

(...) A música da Sr^a Francisca Gonzaga é excelente. A conhecida compositora patricia compartilhou, com justiça, das glórias obtidas. Os números de música da “Juriti” são inspirados, graciosos e leves. Ele tem, sobretudo, um delicioso sabor sertanejo (JORNAL DO COMMERCIO apud DINIZ, 1991, p. 315) [grifos nossos].

As peças de costumes campestres apontavam contraposições no plano social. De um lado, o homem do campo (ingênuo, simples, possuidor mais de valores morais que financeiros); e do outro, o sujeito astuto e moderno (muitas vezes o filho do coronel que foi estudar fora e retornou bacharel em Direito, por exemplo). As festas típicas também são muito presentes nas burletas. No caso de Jurity, o diferencial ficou por conta de “Fogo, foguinho”, registrado como samba (o único) pela maestrina. Provavelmente, mais uma estratégia para atração do público, já que o samba começava a ascender como gênero naquele tempo-espaço.

“Esta peça teve inúmeras representações (atingiu o 2.º centenário, quando foi vista por mais de 2.800 pessoas) e constituiu o maior sucesso no gênero” (DINIZ, 1991, p. 315). Além das reapresentações no Rio de Janeiro, “Jurity” foi encenada em São Paulo, no Teatro do Parque (24 de novembro de 1924), no Teatro Cassino (24 de julho de 1928), e no Teatro Cassino Antartica

⁸² Segundo o centro de memória da TV brasileira, Abigail Maia nasceu em Porto Alegre, em 1887, e faleceu no Rio de Janeiro aos 94 anos. Com o marido e diretor Oduvaldo Vianna, montou uma companhia de teatro. Integrou, ainda, a Companhia Teatral de Viriato Correa e Nicola Viggiani, além de ter atuado no cinema e em radionovelas (PRÓ-TV).

⁸³ Vicente Celestino e Abigail Maia formavam uma dupla de sucesso em outras parcerias, como, por exemplo, a peça “Flor Tapuya”, de Alberto Deodato e Denton Vampré, musicada por Pixinguinha e com participação de Os Oito Batutas.

(24 de julho de 1929); Em Recife, no Teatro Santa Isabel, em 21 de março de 1935.

3.4.2 A “ilustre senhora” se consagra também em Portugal

O marco inicial do teatro musicado português foi a revista “Lisboa em 1850”, de Francisco Palha e Latino Coelho, estreada no palco do Ginásio Dramático em 11 de janeiro de 1851, com coordenação musical de Thomaz de Lima, sem composição original, “sendo preferida a utilização de música coordenada, entre melodias populares e excertos de obras de repertório erudito” (FILIPE, 2012, p. 64). Posteriormente, a revista brasileira também encontrou acolhida no público português, e teve Artur de Azevedo como o primeiro revisteiro brasileiro a se apresentar em Lisboa, alcançando sucesso com a opereta “Capital Federal”, com música de Nicolino Milano.

“Foi nos anos 1903-1904 que decorreu a sua temporada lisboeta, no Teatro da Trindade a cujo palco subiu em 16 de setembro de 1903, totalizando trinta e uma representações” (MADUREIRA apud PEREIRA, 2008, p. 166). Embora a peça tenha sido encenada em 1900, “só em 1908, quando a dupla brasileira Os Geraldos⁸⁴ a reapresentam, é que os portugueses deliram” (DINIZ, 1991, p. 169). A influência lusitana, evidente nos primórdios da revista no país, transparecia da formação do elenco ao vocabulário. Uma montagem dotada de êxito foi “Fado e Maxixe”, de 1909, em coautoria do brasileiro João Foca (Batista Coelho) e o português André Brun.

A primeira participação da maestrina no teatro musicado em Portugal aconteceu em 1908, embora não tivesse sido sua primeira viagem a Lisboa. A maestrina conseguiu incluir um maxixe de sua autoria na revista intitulada “Salão do Tesouro Velho”, de André Barun (1881-1926), estreada em 29 de janeiro no Teatro D. Amélia. A revista em um prólogo e um ato trazia o maxixe no final com interpretação da atriz Hermínia Adelaide, figura reconhecida no meio artístico.

Em seguida, Chiquinha teve a oportunidade de musicar, integralmente, a revista em um ato e quatro quadros intitulada “A Batota”, de Baptista Dinis (1859-

⁸⁴ Neste tempo, a parceria do cantor e dançarino Geraldo Magalhães era com Nina Teixeira. Além do Brasil, apresentaram-se também no México e na França. Em Paris, lançaram o tango-xula “Vem cá mulata”, que haviam gravado três anos antes em disco da Casa Edison do Rio de Janeiro. Em 1909, foram para Portugal e, no retorno ao Rio de Janeiro, continuaram a agenda de apresentações. Posteriormente, voltaram a Lisboa e a Paris, repetindo temporada de sucesso (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN).

1913). A peça estreou no mesmo ano, no Teatro Trindade, agitando os “alfacinhas” (designação popular para os lisboetas). Em oito de agosto de 1908, o jornal Novidades reverenciava a maestrina, pessoal e profissionalmente

D. Francisca Gonzaga é uma senhora brasileira, cujo talento musical honra a mulher na sua terra. Esta senhora compõe música com a máxima facilidade e orchestra ela mesma os seus trabalhos. (...) **É muito estimada e apreciada no seu meio, onde tem um nome. Entre nós, também o vai tendo,** pois já muita coisa conhecemos que a distingue. (...) A apresentação que fazemos desta **ilustre senhora**, nestas muito simples linhas, é uma pequena exteriorização da grande admiração que nos inspira **uma mulher de súbito valor**, não somente como compositora musical, mas também nas suas superiores qualidades de coração, que se revelam em muitos atos particulares da sua vida (...) (NOVIDADES, apud DINIZ, 1991, p. 173) [grifos nossos].

Já em novembro, a revista “Cá e Lá”, peça de costumes e fatos nacionais e estrangeiros, em 3 atos, 11 quadros e 3 apoteoses, de Tito Martins e Bandeira de Gouveia, foi adaptada ao público português e apresentada no Teatro Carlos Alberto, na cidade do Porto. Era a esperada oportunidade para que os lusitanos pudessem conhecer o emblemático “Corta-Jaca”. Por ocasião da estreia da peça no Rio de Janeiro, em 15 de março de 1904 no Teatro Recreio Dramático, pela Companhia Dias Braga, Cinira Polônio era a estrela do espetáculo, além de atuar como maestrina na première. A partitura era composta de 48 músicas, sendo apenas uma de Chiquinha Gonzaga, assim como Raul Saldanha, Carlos Gomes e Alfredo Keil. Cinira Polonio participou com sete músicas, Luiz Moreira com duas e José Nunes com 14 delas. Os demais autores eram estrangeiros.

Entretanto, na montagem em Portugal, em 1908, Chiquinha foi a responsável por toda a partitura, aproveitando só uma parte do original, e dessa vez, portanto, foram 41 composições suas (DINIZ, 1991). Enquanto revista de costumes e fatos nacionais e estrangeiros, “Cá e Lá” explora a modificação pelas quais passavam as revistas, pontuando a quebra das regras dramáticas convencionais com a apresentação de vários números musicais, além de não se caracterizar especificamente como as revistas de *fin d'année*.

Em seguida, com autoria de Augusto de Castro e Luis Aquino⁸⁵, foi apresentada a ópera-cômica em três atos - “As Três Graças”, no Teatro Águia D'Ouro. Finalizando o ano repleto de sucessos, Chiquinha estreou, em 18 de

⁸⁵ Luis Aquino é o pseudônimo do jornalista, dramaturgo e empresário teatral Luis Galhardo (1874-1901). Foi diretor do Teatro Nacional em 1922, e, entre outras atuações, participou da fundação da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, em 1925.

dezembro, a peça fantástica, em três atos, dez quadros e três apoteoses, intitulada “A Bota do Diabo”, de Avelino de Andrade (1866-1937), no Teatro Avenida, em Lisboa.

Em 1935, o Diário Portugues veiculava reportagem exaltando o engajamento pessoal de Chiquinha Gonzaga em causas sociais, além do legado profissional, e por sua trajetória de sucesso no teatro musicado em Portugal.

Nas bodas de ouro da vida artística de Francisca Gonzaga

.....
O “DIARIO PORTUGUÊS” OUVI A GLORIOSA MAESTRINA, ALMA ENAMORADA DE PORTUGAL, SOBRE A SUA OBRA MUSICAL INSPIRADA NOS COSTUMES DA NOSSA TERRA
.....

Revivendo noites inesquecíveis de Lisboa. Os nossos escritores e Poetas, interpretados pelo rouxinol do Brasil. O entusiasmo do povo português ante as canções brasileiras

(...) Francisca Gonzaga visitou nosso país (...) e, desde então, nunca mais deixava de peregrinar até lá, espalhando pelos salões elegantes que se honraram em a acolher; pelas festas de beneficência que contavam sempre com seu patrocínio: por simples colectividades recreativas ou cerimônias publicas e de carácter religioso, onde se comprazia em tomar contacto com as multidões anônimas e humildes, os tesouros do seu imenso talento e do seu coração, embebido de doçura e de bondade.

Foi, porém, em 1909 que o nome e a obra dessa hierática figura da arte musical atingiram, na nossa terra, o máximo de popularidade e de projeção.

(...) **Chiquinha Gonzaga tornara-se, assim, o ídolo das multidões de Lisboa**, em geral, frias e indiferentes para quem as não saiba conquistar... [grifos nossos]⁸⁶.

A posição de um agente na estrutura social não pode ser vista de um ponto estático em certa estrutura e determinado momento. O ponto da trajetória, sincronicamente, sempre apreende o sentido do trajeto social. Isso significa que demanda-se analisar cada posição no deslocamento no campo para poder aferir até que ponto houve uma progressão ou um retrocesso (BOURDIEU, 2007). Tal premissa nos permite considerar a necessidade de examinar cada etapa da vida de Chiquinha Gonzaga até podermos aferir o que significou o todo da sua trajetória. Trata-se de analisar a “proximidade”, o “ponto fixo”, o factual, visualizando o “longo percurso”. Naquele ínterim, 1909, Chiquinha tinha 62 anos. Não tivesse vivido muito acima da expectativa de vida das pessoas nascidas no seu tempo⁸⁷, não teria vivenciado o sucesso das suas produções no Brasil e em Portugal,

⁸⁶ A reportagem integra a dissertação de mestrado da pianista Talitha Peres, mas não se encontra disponibilizada na íntegra, nem muito legível. O trabalho encontra-se postado no site oficial Chiquinha Gonzaga, http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2014/05/Talitha_Peris.pdf

⁸⁷ Segundo dados do IBGE, a expectativa de vida da população em 1900 era de 33,7 anos.

embora ainda tivesse pela frente uma longa batalha em prol do teatro musicado.

3.5 (Des)ordem, ocaso e adesão ao *establishment*

No decorrer deste trabalho, apontamos o torso percurso da trajetória de Chiquinha Gonzaga, e as muitas situações que foram delineando o caminho para a sua consagração no campo social e cultural. Nesta seção, trataremos de três temáticas que julgamos também de grande monta para a conquista do capital simbólico pela maestrina: a fundação da SBAT, o encontro com o maestro Carlos Gomes, e as suas transgressões que cederam lugar à conformação no âmbito social.

A SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, é uma entidade de utilidade pública, que administra e arrecada direitos autorais dos seus associados ou de autores representados por obra. Fundada em 1917, por iniciativa de artistas e autores de teatro interessados em uma regulamentação profissional, teve Francisca Gonzaga à frente da empreitada.

No início do século, quando a maestrina viajava pela Europa, encontrou, casualmente, numa loja de músicas em Berlim, algumas composições de sua autoria editadas sem sua autorização. João Baptista Gonzaga, Joãozinho, seu então inseparável companheiro e empregado na Casa Buschmann e Guimarães – essa, concorrente da Casa Edison, de Fred Figner - descobriu que, na verdade, fora Figner quem autorizara a publicação das músicas na Alemanha. O empresário detinha alta margem de lucro porque pouco, ou nada, era destinado aos músicos naquele tempo.

Joãozinho, tão indignado quanto a maestrina, exigiu explicação do sr. Figner. Esse, por sua vez, iniciou uma “negociação”. Alguns dias depois, Figner entregou a Gonzaga nada mais do que 15 contos de réis pelas músicas editadas sem autorização e o “seu” Guimarães recebia outros 15 contos das mãos de Figner, graças à intervenção de Gonzaga em defesa do repertório de propriedade de Buschmann e Guimarães, usado por Figner à revelia.

Em 7 de janeiro de 1913, Chiquinha Gonzaga concedeu entrevista à Gazeta de Notícias sobre a questão autoral. Segundo a compositora, era preciso mobilizar seus pares da classe artística por estar exausta de vivenciar os direitos dos artistas e autores à margem de discussões e de processos legais. Já que não havia um órgão responsável, efetivamente, para resolver os imbróglios que

envolviam os interesses da classe, os próprios artistas deveriam tomar a frente de tal movimento. “Diz que de Paris mandaram buscar 20 tangos seus: O maxixe triunfava nos palcos e salões franceses”, traz a reportagem. Na oportunidade, a maestrina também alertou sobre Fred Figner: “que só com um tango seu, em chapa (disco), lucrou mais de 30 contos de réis” (GAZETA DE NOTÍCIAS⁸⁸ In: DINIZ, 1991, 213).

De fato, em 1902, o proprietário da Casa Edison, Fred Figner, começava a fazer gravações em disco, produzindo patentes importadas e mantendo contratos com empresas estrangeiras. Os autores não participavam dos lucros e não tinham o nome impresso no selo. No caso de “Forrobodó”, cinco anos após a estreia, a peça tinha gerado para a empresa Paschoal Segreto 97 mil contos de réis, líquido, 600 mil réis a cada um dos autores do libreto e Chiquinha havia ficado “a ver navios”.

A Primeira Constituição Republicana, de 1891, estabeleceu normas de Direito Autoral, determinando que, conforme o parágrafo 26 do artigo 72 da Constituição Federal, “aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar”. Essa lei, de Medeiros Albuquerque, foi publicada cinco anos depois, sob o nº 496, em 1º de agosto de 1896.

Considerada falha sob vários aspectos como, por exemplo, conferir sua proteção apenas por 50 anos contados da primeira publicação, esta lei vigorou até o advento do Código Civil, de janeiro de 1917, cuja lei nº 3.071 dispõe sobre a propriedade literária e artística. Mas a resolução não era ainda suficiente para Francisca Gonzaga e seus pares. Por isso, ela convocou autores teatrais e jornalistas, como Raul Pederneiras e Viriato Corrêa, para uma reunião sobre a importância do engajamento dos artistas em prol da garantia de pagamento dos direitos autorais.

Outros artistas foram, então, convidados para um novo encontro, que aconteceu em sala cedida pela Associação Brasileira de Imprensa. Esse fato repercutiu negativamente entre os empresários, suscitou discussões na imprensa, e fortaleceu o posicionamento dos artistas. As discussões culminaram

⁸⁸ Não encontramos essa edição no acervo de jornais digitalizados, por isso utilizamos o registro da biógrafa Edinha Diniz.

na implantação da SBAT, inspirada na *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (1829)⁸⁹, sob a batuta de Francisca Gonzaga. Ficou determinado que os sócios da instituição poderiam pedir os honorários que julgassem convenientes, desde que não fossem inferiores à tabela por eles determinada. Certamente, a instituição de um piso mínimo não resolveria totalmente o problema dos direitos de autor, dando continuidade à exploração e ao superfaturamento por parte dos empresários, além de brechas para todo tipo de negociação.

Com Chiquinha Gonzaga à frente, como uma das fundadoras, a sessão inaugural foi secretariada por Viriato Correa, da Academia Brasileira de Letras, e contou com presenças como Oduvaldo Vianna, Oscar Guanabara, Luiz Peixoto e Raul Pederneiras. O jornalista João do Rio, que já havia sido eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1910 (cadeira 26), foi o primeiro presidente da SBAT. Francisca Gonzaga era a única personalidade feminina, entre os outros 21 fundadores.

Consta que Cinira Polonio também havia se engajado nas lutas pelos direitos autorais, inclusive sugerindo um Centro de Atores (REIS, 1999). O imbróglio aconteceu em torno da *revuette*, termo preferido por Cinira para a burleta intitulada “Nas zonas”, com músicas de sua autoria e do maestro Paulino Sacramento, e versos de J. Brito. Transcrevemos abaixo entrevista para o Correio da Manhã, na edição de 29 de novembro de 1912, em que a artista explicava o motivo por que não seria exibida, no São José, a sua *revuette*, que acabou sendo entregue ao teatro Rio Branco

A REVUETTE “NAS ZONAS...”

(...). O motivo foi apenas um. Quando escrevi a minha *revuette*, fil-o com o intuito de qualquer coisa; de uma brincadeira, por exemplo. Não tive em mira os proventos pecuniarios nem tão pouco venceu-me a ideia de ser aplaudida como autora ou maestrina. Depois de concluída, como já tive ocasião de dizer, entreguei-a á empresa Paschoal Segreto, afim de que fosse exhibida no teatro S. José, de cuja companhia eu me honro de fazer parte, tendo então o prazer de ver a minha *revuette* colocada na vanguarda das muitas peças entregues áquella empresa, e logo depois, mandado para os ensaios. Tratei, então, de cuidar dos meus direitos autoraes. O diretor técnico fez-me sciente de que a empresa costumava pagar 15\$ por noite, isto é, 5\$ por sessão. O preço estabelecido é diminuto, mas, sabendo eu que, pelo menos, um autor percebe 30\$, contrariei-me com tal selecção e retirei a minha *revuette*; verdade é que muito magoada porque o meu maior desejo era o de ver o meu trabalho exhibido no S. José (...). (POLONIO In: CORREIO DA MANHÃ, 1912, p. 5).

⁸⁹ *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, sociedade coletiva francesa que administra direitos coletivos para os autores, teve como fundador o dramaturgo Charles-Guillaume Étienne.

Entretanto, Francisca Gonzaga foi quem, realmente, levou a questão adiante, assumindo a batuta da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, convocando, inicialmente, para reuniões, bem como integrando a direção do órgão consultivo após a sua fundação. Concretização, essa, que apontava, novamente, o prestígio da maestrina perante os seus pares.

Um episódio significativo de plágio pode ter sido protagonizado pelo compositor francês Darius Milhaud (1892-1974), que resolveu “amaxixar” seu poema sinfônico “Le Boeuf sur le Toit”, “O boi no telhado”. Milhaud é autor de praticamente quatrocentas obras, que incluem peças ligeiras, óperas, oratórios, sinfonias e peças para música de câmara. Formou-se no Conservatório de Paris e durante a Primeira Guerra Mundial foi adido cultural da embaixada francesa no Rio de Janeiro, onde encontrou Villa-Lobos e entusiasmou-se com a cultura espontânea brasileira. Quando retornou a Paris, após o término da guerra, conseguiu sucesso com o “Le Boeuf sur le Toit”, “inspirado em canções brasileiras”

Sua obra *Le Boeuf sur le toit* estreia na Comédie des Champs Elysées em 1920, quando os franceses puderam ouvir, sem o saber, 24 peças de músicos brasileiros. De Ernesto Nazareth, Milhaud utilizou “Apanhei-te Cavaquinho”, “Carioca”, “Escovado” e “Ferramenta”. **De Chiquinha, incorporou “Gaúcho”,** de Álvaro Sandim, a “Flor do abacate”, de Marcelo Tupinambá, “São Paulo Futuro”, “Matuto”, “Tristeza do Caboclo” e de Alberto Nepomuceno, “A Galhofeira” (MUSICA BRASILIS, 2017) [grifo nosso].

Há que se explicar, entretanto, essa história também sob uma outra perspectiva. Quando chegou ao Brasil em 1917, aos 25 anos de idade, Darius Milhaud já era um compositor conhecido, sobretudo pela repercussão de “Les Choéphores⁹⁰”. Os dois anos em que esteve no país foram emblemáticos para a sua carreira *a posteriori*, assim como o contato cotidiano com o poeta, dramaturgo e diplomata Paul Claudel (1868-1955), de quem fora secretário na Legação da França, e com o qual desenvolveu parcerias também na arte. Para o compositor foram surpreendentes a beleza geográfica e a riqueza dos recursos naturais do Rio de Janeiro, as relações com o *establishment* musical carioca, bem como o viés vanguardista da produção musical conectada à música moderna francesa, além do carnaval (LAGO, 2012).

⁹⁰ Obra belíssima para coral e orquestra escrita em 1915, que usa o texto da trilogia “Oresteian” (*Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*), do dramaturgo Ésquilo, traduzido do grego para o francês por Paul Claudel. Sugerimos a escuta disponibilizada em <https://www.youtube.com/watch?v=Ac-UJju34Lg>

A técnica composicional de “colagem” começou a ser utilizada por Milhaud no Rio durante a composição do balé “L’Homme et son désir”, se consolidando em “Le Boeuf sur le toit”, escrito em Paris em 1919 - e apresentado pela primeira vez em 21 de fevereiro, na *Comédie des Champs-Élysées*; e em Londres, em 12 de julho, no *Coliseum*. A obra foi composta “como um complexo tecido contendo mais de vinte citações de música popular brasileira impressa”

De um total de aproximadamente trinta citações e de uma quinzena de autores destacam-se principalmente Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá; entretanto o universo representado é mais amplo, **incluindo compositores famosos, como Chiquinha Gonzaga** (...) e autores hoje pouco lembrados como Carlo Pagliuchi, Pedro Hallier, “Xon-Xon” (pseudônimo de João de Souza Lima), Álvaro Sandim, Oswaldo Cardoso de Menezes, Soriano Robert e “Zé Boiadeiro” (pseudônimo de José Monteiro), autor do tango O boi no telhado (LAGO, 2012, p.78) [grifo nosso].

Trata-se, ou não, de um plágio?! A maioria das peças que compõem essa “fantasia-em-forma-de-rondó-sobre-temas-brasileiros” (EULALIO apud LAGO, p. 175) foram previamente editadas por casas como E. Bevilacqua & Cia, Casa Artur Napoleão, Casa Mozart, Casa Beethoven-Nascimento Silva & Cia, Casa Carlos Gomes-Eduardo & Cia Casa Viúva Guerreiro, dentre outras no Rio de Janeiro. E, ainda, na Casa Levy, A. Di Franco, Campassi & Camim, Sotero de Souza, em São Paulo (LAGO, 2012). É importante, pois, ressaltar que “Le Boeuf sur le toit” é desenvolvida, na íntegra, através de peças já publicadas, ou seja, baseada em transcrições.

Enquanto alguns sentiram-se honrados pela utilização das suas composições na obra de Milhaud, outros viram nesse trabalho motivo de indignação. Alguns acusavam o compositor de desonestidade por extorquir, assenhorar-se de direitos acerca do uso das peças musicais dos demais compositores “contemplados” com as transcrições.

Entretanto, o pianista, compositor e musicólogo Aloysio de Alencar Pinto afirma que não foi uma transgressão dos direitos de autor porque naquele tempo não estava, ainda, devidamente regulamentado. A então recém criada Sociedade Brasileira de Autores Teatrais não havia implementado um mecanismo próprio de arrecadação, bem como de fiscalização, sobretudo quanto à edição e execução da música brasileira em países estrangeiros. “Esses pectos eximiam o compositor francês das pechas de um comportamento ético duvidoso” (PINTO In: LAGO, 2012, p. 226).

De qualquer forma, a crescente popularização das obras de Chiquinha Gonzaga era atrativa para a reprodução indevida e, muitas vezes, suas composições eram apropriadas por outros autores que as consideravam “patrimônios coletivos”, “anônimas”. Remetendo a apenas um trecho da ata da diretoria da SBAT, de outubro de 1929, podemos retratar a situação vigente naquele tempo

...suas composições musicais estão sendo impressas e gravadas em discos, sob autoria de diversos senhores, como por exemplo, a canção ‘Fogo, foguinho’, da opereta ‘Juriti’, gravada em disco Odeon, como sendo da lavra de Américo Giacomini; a canção ‘Bela rosa’, da peça ‘Não venhas’, representada em 1904, no Teatro Apolo, impressa pela Casa Vieira Machado, com o título ‘Casa de Caboclo’, como sendo da autoria do Sr. Hackel Tavares, e também gravada em disco Odeon; e, finalmente, **a modinha ‘Siá Zeferina’ da burleta ‘Forrobodó’, com o nome ‘Lua branca’, como sendo da autoria de J. Otaviano.** A oradora solicita providências da SBAT para que cesse de uma vez essa apropriação indébita e prejudicial aos seus interesses e de seu nome (SBAT, 1929, p. 6) [grifo nosso].

Prova das tantas violações autorais naquela época é o fato de artistas chegarem a plagiar peças inteiras. Em 1925, Norberto Teixeira apresentou, na Bahia, uma peça intitulada “Juraci” que, na verdade, tratava-se de um plágio de “Jurity”. Infrações como essa foram registradas pela Sociedade de Autores Teatrais

Seguro pela golla...
O actor Norberto Teixeira na Bahia

Mais um caso de pirataria theatral (felizmente esse gênero de sport está muito reduzido, graças á acção energica que a nossa Sociedade tem desenvolvido)...

Chegou, porém, ao conhecimento do nosso digno Representante na Bahia, o Dr. Silio Boccanera Junior (que, por motivo justo não pudera assistir á 1ª representação) que a tal *Juracy* original do actor Norberto Teixeira, era – nada mais, nada menos – a *Jurity*, de Viriato Corrêa; e que a musica de Ariston Corrêa, era a mesma partitura da **eximia maestrina brasileira D. Francisca Gonzaga.**

A peça era a mesma; nem lhe faltava o rapaz aleijado; só os nomes dos personagens é que estavam mudados! (SBAT, 1925, p. 26) [grifo nosso].

Mais uma vez destacamos o tratamento reverente à “eximia maestrina brasileira D. Francisca Gonzaga”, denotando seu estabelecimento na esfera sociocultural e firmando sua posição no *establishment*, bem como a relevância do seu trabalho perante os seus pares. A página seguinte do boletim traz depoimento indignado do representante da SBAT, Silio Boccanera Junior: “outros, porém, que venham a proceder de igual modo, talvez não sejam tão felizes e tenham de prestar contas à justiça”. E reafirma a responsabilidade da instituição perante as infrações autorais: “A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes à

vista desse facto já está providenciando de maneira a garantir, ainda mais, no futuro, os trabalhos dos seus associados (SBAT, 1925, p. 27).

Pelo Decreto nº 4.092, de 4 de agosto de 1920, ficava reconhecida a “Sociedade Brasileira de Autores Theatraes” como entidade pública, com sede no Rio de Janeiro, conforme Boletim nº 1, de julho de 1924. Ademais, consta em outros boletins da sociedade atuações efetivas

Musicas apreendidas

A casa editora Leo, Feiat & Co., de Nova York, adquiriu a propriedade autoral da valsa “Ramona”, de Mabel Wayne, que vinha sendo exposta à venda entre nós, em edição não autorizada (*sic*). A requerimento do advogado Dr. Américo Repetto, deferido pelo juiz da 1ª vara cível, foram apreendidos, em um estabelecimento de musicas da rua do Ouvidor, vários exemplares dessa peça musical em edição clandestina. O nosso ingente esforço já vem produzindo resultados. Ainda bem... (SBAT, 1928, p.43).

Os autores de Portugal

A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes recebeu hontem mais uma prova de confiança, por parte de escriptores estrangeiros. É o caso que, registrada, recebeu ella de Lisboa uma procuração assignada pelos Srs. Lino Ferreira, Pedro Bandeira e Henrique Roldão, Presidente, 1º e 2º Secretários do Núcleo dos Autores Dramaticos, da Associação de Classe dos Trabalhadores de Theatro, com sede naquella Capital, para que seja aqui a representante e defensora dos interesses dos autores portugueses. A procuração é ampla, com todos os poderes em direito permitidos (SBAT, 1925, p. 5).

A centenária sociedade, que já teve entre seus dirigentes Heitor Villa-Lobos e Paschoal Carlos Magno, é sediada à rua Almirante Barroso, nº 87. Na sede, encontra-se um busto da maestrina em tamanho natural (réplica do que está no Passeio Público da cidade)⁹¹, fotos comemorativas na galeria dos grandes autores nacionais e a cadeira de sócia nº 1 com o seu nome. A partir de 2002, a sociedade passou a se chamar SBAT, Sociedade Brasileira de Autores⁹², ampliando, dessa forma, o campo de atividade.

Filiada à CISAC, Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, recolhe direitos de artistas de outros países encenados em território nacional e, através das sociedades estrangeiras, os direitos de autores

⁹¹ O Passeio foi construído em 1783 e foi o grande ponto de encontro da população carioca nos séculos XVIII e XIX. Em seu interior, os habitantes do Rio de Janeiro, bem como os turistas, podiam contemplar, além de variadas espécies da flora nacional, obras de arte, como chafarizes e esculturas, confeccionadas por Mestre Valentim. No início do século XX, o Passeio passou a ser ornamentado por bustos de personalidades brasileiras, esculpidos por variados artistas. O busto de Chiquinha foi esculpido em 1942.

⁹² A SBAT tem um acervo de mais de 35 mil peças teatrais manuscritas, que foram digitalizadas com o patrocínio da Petrobras/Lei Rouanet - MINC. Editou a mais duradoura das revistas de teatro do país (de 1924 a 2002), tendo em 2008, retomado sua publicação, graças ao apoio inicial da FUNARTE, que patrocinou três números, e do Ministério da Cultura.

brasileiros encenados no exterior. Sociedade sem fins lucrativos, é administrada e dirigida, desde a fundação, por autores teatrais e compositores, integrantes do seu quadro social e eleitos em assembleias gerais (SBAT, 2002).

3.5.1 O encontro com o grande nome da ópera no Brasil

Complementarmente à apreciação estética, ao valor de mercado e à comunicabilidade de uma obra artística, o comportamento do artista, enquanto praticante de um “ofício” incomum à maioria dos indivíduos, implica em uma direção ambígua e até enigmática. Por um lado, não há, muitas vezes, como enquadrá-lo num cotidiano convencional, o que pode situá-lo em uma posição *outsider*. Por outro lado, o “dom” que possui e que a maioria não tem, e talvez não seja capaz de desenvolver, destaca essa marginalidade de forma *glamourosa*, com ênfase em atributos especiais como o talento, estabelecendo o sujeito em uma posição favorável no campo cultural e social, sobretudo se ele dispôr de visibilidade midiática e capital econômico.

Não obstante, é das excentricidades, dos desregramentos, dos deslizes morais por parte dos artistas que os indivíduos anônimos se entretêm. Na medida em que o artista oferece ao público a sua obra, esse a consome, mas juntamente com as notícias factuais e com as anedotas sobre a “venturosa” vida privada. Suas alegrias e os seus conflitos, sua saúde e doença, seus amores, desafetos, amizades, flertes e relacionamentos rompidos, suas glórias e seus dramas são hauridos como componentes do seu trabalho. Sua vida pública torna-se mais atraente com suas desventuras, que foram muitas no caso de Chiquinha Gonzaga, conforme enfatizaremos na última seção deste trabalho.

Como figura pública, consideramos que a imagem da compositora ficou ainda mais fortalecida, perante a sociedade do seu tempo, a partir do encontro pessoal e profissional com o compositor Carlos Gomes. Natural de Campinas, Vila de São Carlos por ocasião do seu nascimento em 1836, Carlos Gomes iniciou os estudos de música sob a batuta do pai, Manoel José Gomes, o “Maneco músico”, mestre de capela. O menino foi aprendiz de alfaiate, mas optou pela carreira musical. Conhecido pelo público brasileiro, especialmente, pela modinha “Quem sabe?”, com letra de Francisco Leite de Bittencourt Sampaio, e por “Il Guarany”, tornou-se o maior nome da ópera no Brasil.

Interessou-se, naturalmente, pela música afrodescendente também e compôs, em 1857, a polca para piano “Cayumba”; tornou-se, entretanto, um compositor de ópera aclamado na Europa e elogiado por grandes nomes da música de concerto. Carlos Gomes era bem posicionado na sociedade e tinha entre seus pares, desde a passagem anterior por São Paulo, o escritor Álvares de Azevedo e o poeta Fagundes Varela. Desse tempo, destaca-se a “Missa de São Sebastião”, de 1854, com influência do *bel canto* italiano.

No Rio de Janeiro, ingressou no Imperial Conservatório de Música⁹³, em 1860, e já no ano seguinte exibiu a sua primeira ópera, "A Noite do Castelo", dedicada ao Imperador D. Pedro II, com libreto de Antônio José Fernandes, baseado no poema de Antônio Feliciano de Castilho. Em 1863, foi a vez da estreia de "Joana de Flandres", dedicada a Francisco Manuel da Silva, com libreto de Salvador Mendonça.

Foi em 1870, entretanto, que se tornou mais afamado com a estreia de “O Guarani”, cujo libreto de Antonio Scalvini era baseado no romance homônimo de José de Alencar, no Teatro Scala de Milão. A obra foi executada em várias capitais da Europa. Posteriormente, foi encenada no Rio de Janeiro, integrando comemorações pelo aniversário de Dom Pedro. Já "Fosca", tendo Antonio Ghislanzoni como libretista, e inspirado no romance “La festa della Maria”, de Luigi Capranica, estreou em 1873 no Scala de Milão.

Há, entretanto, que se fazer uma colocação. É certo que “O Guarani” trouxe muitas inovações, da temática excêntrica à expansão dos recursos rítmicos, melódicos e harmônicos com relação à produção operística tradicional; entretanto, “Fosca” revela um aprimoramento no trabalho do compositor

Tudo que havia se evidenciado, de forma discreta, em *Il Guarany* (1870), atinge seu apogeu com o enriquecimento de novas combinações tímbricas na orquestra, resultando uma instrumentação plena de matizes. Tratamento objetivo do libreto, excelente por sinal, de autoria de Ghislanzoni, sem divagações e repetições desnecessárias. O final da ópera, a partir da frase “Non m’abborrir... compiagimi tu” é um dos mais belos momentos

⁹³ O Imperial Conservatório de Música foi criado em 1841 e tornou-se importantíssimo para a história da música brasileira, por ter representado o primeiro empreendimento efetivo para romper com a paradigmática relação mestres-aprendizes das Irmandades. O Conservatório teve à frente da iniciativa o compositor Francisco Manuel da Silva (1795-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro, também mentor da Sociedade de Música, um órgão classista que assessorava e lutava pelos interesses profissionais dos músicos. Partiu dessa Sociedade a reivindicação ao governo imperial para a criação de um Conservatório de Música, com o intuito de formação artística de novos integrantes para as orquestras e coros do Rio de Janeiro. Consequentemente, através do Decreto Imperial nº. 238, de 27 de novembro de 1841, o governo deferiu à Sociedade de Música a extração de duas loterias anuais para a criação e a manutenção do Conservatório. A inauguração aconteceu em 13 de agosto de 1848, em sessão oficial no Museu Imperial, antigo prédio do Arquivo Nacional. Na ocasião, um concerto orquestral contemplou, entre outros, uma obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. Após a Proclamação da República, através do Decreto nº. 143, de janeiro de 1890, foi implantado o Instituto Nacional de Música, oriundo do Conservatório.

líricos de toda a história da ópera. “Fosca”, que fracassou na estréia em 1873, conheceu o sucesso em 1878, já reformulada (AGUIAR, 2006).

Em 1880, atendendo sugestão do historiador Visconde de Taunay acerca de tema sobre a escravidão, escreveu “Lo Schiavo”. A partir dessa obra, as trajetórias de Chiquinha Gonzaga e de Carlos Gomes ganharam um entrecruzamento, pois, devido a uma promessa não cumprida pelo Imperador acerca da montagem da ópera, colegas e amigos, entre eles a maestrina, iniciaram uma campanha para ajudá-lo, através de concertos. Podemos ressaltar que este evento significou mais um louro para a consagração da maestrina.

(...) **A festa, toda ela em homenagem ao maestro, contou com a participação de profissionais, amadores, discípulos de Chiquinha** e artistas da empresa do teatro. O anúncio no *Jornal do Commercio* do dia avisava que as composições da maestrina seriam por ela regidas na orquestra e que o teatro estaria ricamente iluminado a luz elétrica. O programa (enorme) abria com a sinfonia do Guarani para grande orquestra, continuava com diversas composições suas, inclusive uma gavota para instrumentos de arco com o sugestivo título **lo t’amo (insinuação de admiradora?)**, e terminava com uma novidade para esse tipo de concerto e de palco: a música Caramuru, fado brasileiro, dançado e cantado a caráter, executado por violões, violas e pandeiros por diversos amadores.

(...) **Neste concerto Chiquinha executou também ao piano e regeu, de sua autoria, a grande valsa para orquestra intitulada Carlos Gomes e dedicada ao próprio.** Maior atenção ao ídolo parece impossível. **A modesta maestrina conterrânea desta vez conquista a atenção do charmoso compositor.** Recebe dele uma fotografia da qual jamais se apartará. Até a morte conservou esta foto sobre seu piano e tinha dela grande ciúme (DINIZ, 1991, p. 138-139) [grifos nossos].

Carlos Gomes estreou, finalmente, “Lo Schiavo” no Rio de Janeiro em 1889. Com a proclamação da República, perdeu o apoio oficial e a esperança de ser nomeado diretor da Escola de Música do Rio de Janeiro. Retornou, posteriormente, a Milão, onde estreou “O condor” (1891), no Scalla. No ano seguinte, apresentou sua última ópera, “Colombo”, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, dedicada ao quarto centenário do descobrimento da América.

Não nos parece irrelevante o fato da compositora ser percebida naquele microcosmos interagindo musicalmente, bem como prestando homenagem pública a um regente já dotado de capital simbólico. A musicista que outrora era considerada uma *persona no grata* em ambientes sociais sofisticados, repudiada pelos familiares, desprezada por mulheres integradas ao *modus vivendi* do século XIX, agora tinha entre seus pares um artista aclamado internacionalmente.

Ademais, um maestro e compositor de ópera era considerado uma figura respeitável e colocada em um patamar superior aos músicos de gêneros populares naquele tempo-espaço.

Chiquinha Gonzaga não voltou a encontrar o maestro que, no mesmo ano, chegou ao Pará já bastante doente para poder ocupar a diretoria do Conservatório de Música de Belém, cargo criado pelo governador Lauro Sodré para ajudá-lo; o compositor faleceu poucos meses depois, de câncer, em Belém, em 16 de setembro de 1896. Pode-se concluir que a compositora que partira de uma posição periférica no cenário musical junto aos chorões, fortalecia sua imagem artística junto a uma celebridade da música de concerto, sobretudo se levarmos em consideração que das 21 óperas brasileiras apresentadas durante o século XIX, nove foram compostas por Carlos Gomes.

3.5.2 Das transgressões à adesão ao *status quo*

Escândalos acontecem frequentemente em todas as esferas e denotam uma forma de desconstrução das ideologias em voga. O escândalo pode ser desencadeado por uma ação ou palavra indecorosa, uma ofensa, injúria ou, ainda, uma inadequação aos limites éticos ou estéticos de determinado tempo-espaço. Ao menos duas sociologias tratam especificamente dos escândalos: a política e a da cultura, e nessa os escândalos são, na maioria das vezes, considerados pistas de inovações relevantes. “E nessa “positivação”, os seus deflatores costumam ganhar o estatuto invejado de grandes inovadores, um valor praticamente supremo nos espaços artísticos” (GRÜN, 2018, p. 17).

O escândalo tem como características essenciais a ruptura e a contestação, e é possível encontrá-lo em toda a história da humanidade, mesmo antes da visibilidade mediada. É certo que há uma lógica empresarial em torno da divulgação de escândalos na mídia, ainda que não perceptíveis pela maioria dos receptores, assim como a “necessidade” de posicionamento público, seguindo claras linhas editoriais. Sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX, é possível falar em escândalo como um evento midiático, principalmente segundo dois aspectos: a circulação de folhetos dos mais variados gêneros, incluindo volantes (sem continuidade e anônimos) e jornais impressos, sobretudo com o desenvolvimento do jornalismo profissional.

No final do século, circulava no Rio de Janeiro uma imprensa libertina, mais cotidiana e essencialmente humorística e, também, com intuito de criticar e desmoralizar os indivíduos. Diários e panfletos circulavam nos espaços urbanos e eram produzidas, também, paródias impressas para circulação nas ruas. Dessa forma, a escrita veiculada de maneira virulenta pelas folhas impressas emergia, essencialmente, do mundo da oralidade.

“Na cidade onde o borburinho de vozes é a marca mais evidente e onde as palavras se divulgam aos gritos, também os impressos espelham esse mundo de natureza oral” (BARBOSA, 2010, p. 39). Ocorrências não comprovadas, muitas vezes, adquirem uma força inimaginável através das mais variadas formas de comunicação

Lidos e comentados nas ruas, nos cafés, nos teatros e nas residências, esses impressos se multiplicam pela força do comentário. Essa tendência de as notícias serem ouvidas e vistas, mais do que lidas, será uma marca da sociedade brasileira até mesmo depois do surgimento de uma imprensa de massa, já no século XX (BARBOSA, 2010, p. 39).

Consta no acervo Chiquinha Gonzada do Instituto Moreira Salles uma paródia ao *Navio Negreiro*, de Castro Alves, intitulada “Esculhambações”, cuja estratégia discursiva faz, criticamente, menção às estrangeiras, à prostituição e à saúde pública, inclusive denegrindo a imagem pública da compositora, embora o documento tenha sido, curiosamente, mantido entre os seus materiais por ela própria.

Ó deuses do paganismo,
VÊNUS E APOLO! – vocês
Digam-se se é priapismo⁹⁴
Foder assim: que hediondez!
CLOTÓ! Por que não salpicas
Com a esporra de tuas cricas
Os caralhos sem tesão?
Putas! Sacanas! Donzelas
Que fodeis às furtadelas,
Vou pôr a porra em leilão!...

E a tolerância o seu lençol empresta
Pra cobrir tanta infâmia e putaria!
E deixa-o transformar nesta festa
Em *camisa de Vênus* noite e dia!

Madame CASTERA! Que coisa é essa?
Pois há tanta tristeza na alegria?
Musa! Acaba com isto... e grita tanto
Que as fêmeas fujam, a trêmulas de espanto!

⁹⁴ Priapo é um personagem da mitologia grega que se esconde atrás dos arbustos da floresta para agarrar as ninfas que passam pelo bosque. No âmbito da Psicologia do século XX, denomina-se priapismo a doença psicológica que tem por característica comportamental a “tara” sexual.

Que vieram fazer na minha terra
As mulheres da Bélgica, da França,
Da Alemanha, da Itália, da Inglaterra,
Todas aqui, num colossal *avança*...
Mensajeiras da sífilis, que aterra
Pelo horror do contágio, além da herança,
Antes vos enforcásseis na toalha
Com que enxugais a esporra que se espalha!

Putaria fatal, que a porra esmaga!
Engalica de vez o cono imundo
Daquelas que a SUSANA mais afaga
Por meter a língua mais no fundo...
... Mas é infâmia demais! CHICA GONZAGA!
Faze dançar as almas do outro mundo...
DEIRÓ! Arranca o teu pendão colosso!
SUSANA! Fecha-o dentro do teu poço [grifos nossos].

A popularidade de Chiquinha Gonzaga vinha acompanhada de uma vulgaridade sarcástica, evidenciando que a sua postura de vida a colocava no nível social das prostitutas, das *cocotes*; como Susana de Castera, figura popular que pertencia a uma camada social periférica por ser proprietária de uma casa artística que explorava, além dos shows, a prostituição. “Escandalizar é também um processo que exige e mobiliza recursos culturais e simbólicos que são distribuídos desigualmente na sociedade” (GRÜN, 2018, p.17).

Torna-se, pois, crucial refletir como isso aconteceu no tempo de Chiquinha Gonzaga, sendo ela o objeto das críticas. Se a reputação pessoal era afetada, havia conseqüente comprometimento dos capitais social e simbólico, e no caso da compositora isso teve uma força avassaladora. “O escândalo revela a estrutura moral da sociedade ou parte dela – se ela prospera, estamos diante de um conteúdo moral integralmente compartilhado” (GRÜN, 2018, p.73)”.

Dessa forma, para um episódio ser considerado escandaloso, é preciso que apresente características precisas, o que demanda ser analisado segundo princípios e padrões preestabelecidos no campo social. Justamente por isso, o microcosmo no qual Chiquinha estava inserida foi levado em consideração para podermos, ou não, considerá-la uma figura escandalosa. “Valores e normas possuem diferentes graus do que poderíamos chamar de *sensibilidade ao escândalo*, dependendo do quanto esses valores e normas significam para indivíduos ou grupos particulares” (THOMPSON, 2002, p. 41).

A fofoca e o boato⁹⁵ podem originar ou enfatizar um escândalo, sobretudo quando extrapolam a interação *face to face* e ganham espaço midiático. Fofocar, “mexericar”, implica em transmitir uma informação, verdadeira ou falsa, relatada em segredo, sem conhecimento do sujeito afetado. Já o boato é uma notícia sem confirmação precisa, difundida no domínio público. Dessa forma, diante da confirmação da falsidade de uma notícia, desfaz-se o boato (THOMPSON, 2002). Não obstante, a emissão da fofoca ou do boato pode alastrar de tal forma que impulse o indivíduo a responder publicamente, seja negando os fatos, seja adotando uma nova estratégia, de preferência legitimada pelo *establishment*.

“Os donos do capital, ou seus pressupostos imediatos, comandam o espetáculo” (GRÜN, 2018, p. 28). As “estrelas” da indústria cultural não têm como fugir à essa realidade: faz parte do jogo. Tal situação adquire novo patamar quando o fato extrapola um simples acontecimento corriqueiro e transforma-se em ato de discurso, em prática comunicativa que, além de poder levar o artista ao ápice da glória ou da desonra, permanecerá por um bom período encravado no contexto social no qual ele (o artista) está inserido e do qual é, artisticamente, um representante, um porta-voz. Trata-se de uma situação ambígua e retroalimentativa, afinal, o artista pode proporcionar prestígio ou macular o seu local de origem.

Ao longo deste trabalho estamos elucidando o quanto a personalidade ativa, enérgica e marcante de Chiquinha Gonzaga, evidenciada desde a adolescência, e o quanto a sua postura nas mais variadas situações, em etapas diferentes de sua trajetória, demarcaram mudanças de posições no âmbito social. A partir do momento em que ela optava por ultrajar as normas, os códigos de valores e de conduta impostos pela sociedade imperial, suas atitudes configuravam em escândalo na vida pública.

A configuração que nos atrevemos a chamar de “campo dos escândalos” nos remete ao já conhecido campo do poder, aquele em que os diversos

⁹⁵ Em outro tempo-espço, o envolvimento de artistas do quilate de Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Kurt Cobain, Jim Morrison, Amy Winehouse com drogas instigaram a atenção, preocupação, bem como a curiosidade dos fãs, com ampla repercussão por ocasião dos seus óbitos. Um caso recente a ganhar espaço na mídia foi o da cantora e compositora Demi Lovato, também conhecida pela dependência química e por passagem por clínicas de reabilitação. No Brasil, ganharam desdobramentos na mídia impressa, eletrônica e digital a sexualidade e as crises de abstinência da cantora carioca Cassia Eller, falecida em 2001.

Outro caso emblemático aconteceu em 1998, envolvendo a atriz Glória Pires, a filha Cléo (da união com o cantor Fábio Junior) e o marido Orlando Moraes. Boatos, que ganharam espaço na mídia, insinuavam que Orlando havia se envolvido sexualmente com a enteada, então com 15 anos, e que Glória Pires teria flagrado os dois. Através de cartas para o marido e para a filha, a atriz expressava a angústia vivida, especialmente, entre os meses de abril a junho daquele ano: “Cada passo que dávamos na direção de desmentir as notas só fazia a boataria aumentar”... E as farsas cresceram a ponto de ser noticiada uma falsa tentativa de suicídio da atriz, bem como a pseudo hospitalização no Albert Einstein para uma lavagem estomacal (ROSA, 2003).

setores das elites se encontram, cooperam na produção e reprodução da dominação social e também competem pela proeminência da consagração dos seus trunfos específicos na identificação do recurso decisivo, que subordina todos os outros (GRÜN, 2018, p. 28).

Para que um fato ou uma personalidade sejam considerados escandalosos, demanda-se, além do rompimento com a tradição, a visibilidade da ocorrência e a denúncia propriamente dita. Dessa forma, isso envolve o grau do conhecimento público de ações ou eventos que deveriam ser secretos, privados, cabendo, então, ao público não participante o processo de tornar visível o fato.

A confirmação do escândalo requer, ainda, a investigação da veracidade das ocorrências, posto que isso não pressupõe somente o compartilhamento do fato, mas a insatisfação social diante do acontecido. Isso quer dizer que as pessoas têm que desaprovar a ação, sentirem-se chocadas, insultadas pelo fato, evento ou indivíduo transgressor (THOMPSON In: LULL e HINERMAN, 1997). O ex-marido, Jacinto Ribeiro do Amaral, exigiu retratação legal de Francisca Hedwiges após as aparições públicas com “Carvalhinho”.

Para o sujeito heterossexual, branco, masculino, bem posicionado na esfera social, a confrontação do sujeito feminino parecia algo inconciliável com os parâmetros estabelecidos naquele microcosmos, e considerado um posicionamento estapafúrdio, inaceitável e digno de reprimenda legal, social e familiar. O “outro”, feminino, não estava autorizado a desestabilizar a autoridade masculina.

Não obstante, tal enfrentamento lhe custou, posteriormente, a condenação pelo Tribunal Eclesiástico do Bispado do Rio de Janeiro, por abandono do lar e adultério. Jacinto entrara com pedido de divórcio⁹⁶ e Chiquinha, grávida do novo companheiro, não comparecera à audiência conciliatória, o que desencadeou a fase litigiosa (DINIZ, 2009). A pena significava, objetivamente, assumir uma posição periférica no campo social.

Vistos estes autos que mostrei de que Jacinto Ribeiro do Amaral propôs a ação de Divórcio perpétuo em quanto ao leito e mútua coabitação contra sua mulher D. Francisca Edwiges Gonzaga do Amaral. No libelo de fl. 3 alega para provar o seu direito o crime de adultério formal e culposo que a Ré sua mulher cometeu e para provar a sua intenção traz a juízo várias testemunhas. A Ré contrariou o libelo mas não deu prova do que alega na contrariedade de fl. 9 e abandonou a sua casa contentando-se com dar as razões de finais de fl. 23. A prova testemunhal de fl. 14 a fl. 18 é concludente por quanto as testemunhas são conformes em jurar que a Ré abandonou a casa do Autor seu marido e foi viver em adultério com o Doutor

⁹⁶ Contrariando setores ligados à tradição patriarcal e à Igreja Católica, a Lei do Divórcio veio a lume em 1977, com a Emenda Constitucional do Divórcio (EC 9/77) e a Lei 6.515/77, oficializando a dissolução oficial do casamento, disciplinando a matéria segundo art. 1580 do Código Civil (JÚNIOR, 2009, p. 198).

João Baptista de Carvalho de quem tem uma filha adúltera. Em presença a dita prova nada resta a duvidar sobre o crime da Ré. Por estas razões a outras que se encontram nos autos julgo na conformidade da Constituição do Bispado liv: 1º Tit 72 e art. 312 provado o adultério formal e culpável da parte da Ré D. Francisca Edwiges Gonzaga do Amaral, a quem condena à separação perpétua de seu marido Jacinto Ribeiro do Amaral, em quanto ao toro e mútua coabitação. Julgo precedente a mútua ação e condeno a Ré nas custas.

Rio, 12 de junho de 1877
Monsenhor Felix de Albuquerque
Vigário Geral

Ainda segundo Thompson, o desagrado público não é o suficiente para o desenrolar do escândalo. É preciso que a insatisfação seja manifestada, expressa de alguma maneira. O próprio postulado acerca do escândalo é constituído por dois aspectos: os atos da transgressão e a resposta pública sob diversas formas de expressão. Sem respostas não há escândalo. “A terceira fase de um escândalo midiático é o clímax, ou desenlace. (...) Novas divulgações e renovada especulação podem aumentar a pressão sobre os indivíduos colocados no centro do escândalo” (THOMPSON, 2002, p. 105).

Tais postulados se conectam com a vida de Chiquinha em vários aspectos, como, por exemplo, quando a compositora foi chamada de Chica Polca, de forma pejorativa, e mencionada de forma desrespeitosa em comunicações, ainda que informais, como bilhetes anônimos e folhetos volantes (DINIZ, 1991). Da mesma forma, foi menosprezada, agredida simbolicamente, quando não usava, devido a questões financeiras, os tradicionais chapéus femininos, pois Chiquinha vestia-se modestamente, costurava as próprias roupas e, muitas vezes, usava o lenço de seda para ajeitar os cabelos, conforme explicado no segundo capítulo.

Nesse caso, as diferenças econômicas eram acrescidas às simbólicas, ou seja, eram as “distinções significantes” (BOURDIEU, 2007), levando-se em consideração que no século XIX os chapéus indicavam um sinal de pertença à elite, e os signos culturais demonstravam claramente traços de imitação e de distinção entre a burguesia e as classes populares. Foi, entretanto, ainda mais ultrajada quando suas partituras, à venda em locais públicos, eram danificadas por desagravo dos seus familiares

(...) Além do nome de família a honrar, havia a sua condição de militar [o pai] e carreira por que zelar, no momento em que Caxias exercia os mais

altos postos políticos. Nessas circunstâncias, o nome Gonzaga gritado pelas ruas, ligado a um produto que se chamava “Atraente” e “Sedutor”, era um escândalo (DINIZ, 2009, p. 122).

Quando a condenação dessas ações compromete a reputação dos envolvidos, o escândalo fica ainda mais caracterizado. Mesmo José Basileu tendo considerado a filha morta, desde que abandonou o marido, o sobrenome registrado nas partituras era uma forma de conspurcar a imagem da família. Além dos genitores terem se sentido ofendidos com a vida de Francisca Gonzaga, a filha Maria teve o noivado rompido⁹⁷ porque o noivo não pretendia estreitar laços com uma família difamada (após descobrirem – Maria e o noivo – a verdade sobre a filiação).

Não existe, nesse caso, a menor dúvida sobre o peso das condenações sociais na vida de Chiquinha Gonzaga, que sofreu constrangimentos de toda ordem. Como o capital de autoridade está diretamente ligado ao capital simbólico, os impactos negativos oriundos das transgressões de Francisca desvirtuaram sua personificação naquela estrutura social. O pai nunca havia lhe perdoado e o único contato que podia manter era com o irmão Juca⁹⁸, que seguira carreira diplomática e já mantinha um segundo relacionamento após a separação matrimonial. Por ocasião da morte de José Basileu, Francisca encorajou-se a tentar uma reconciliação para se despedir do pai, e o fez, acompanhada por Juca.

No leito de morte, José Basileu ouve o filho comunicar-lhe que Chiquinha estava lá fora e queria tomar-lhe a bênção. Sem se alterar, o velho militar indagou:

“- Chiquinha..., quem é?” – Juca foi rápido em dizer-lhe que era a filha ao que o pai ressentido respondeu: “-Chiquinha, minha filha, há muito já é morta.” (...) Naquela manhã de 20 de agosto de 1891 uma mulher dilacerada acompanhava à distância o cortejo pomposo da estação das barcas Ferry ao cemitério de S. Francisco de Paula. Ninguém ousava dirigir-lhe um olhar sequer. Como uma leprosa, esperou o sepultamento do lado de fora do cemitério (DINIZ, 1991, p. 139).

As consequências do escândalo são perigosas porque o indivíduo e sua problematização passam da esfera privada para a esfera pública, disseminando o fato em questão para toda a sociedade na qual o indivíduo está inserido. Um exemplo significativo foram os acontecimentos que envolveram Chiquinha por causa do maxixe. Ademais, a compositora sofreu a ação da censura, em sua longa trajetória musical, de uma “forma direta e indireta” (MILLAN, 2000).

⁹⁷ Segundo Edinha Diniz, Maria casou-se, posteriormente, com outro rapaz, Gustavo Mancebo, poucos dias antes do falecimento do avô Basileu, tendo o pai, Jacintho, como testemunha (2009, p. 162). Neste mesmo ano também se casara a irmã, Alice, em Alegrete, interior do Rio Grande do Sul.

⁹⁸ Mais informações sobre os familiares de Chiquinha Gonzaga estão disponibilizadas, em especial, na obra *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* (DINIZ, 1991).

Remetemo-nos, pois, ao tempo da Revolta da Armada⁹⁹, quando Chiquinha sofreu uma censura “de forma direta”. A cançoneta “Aperte o botão”, considerada ousada pelo governo Floriano Peixoto, foi apreendida, a edição inutilizada e a autora recebeu ordem de prisão (MILLAN, 2000). Entretanto, devido ao seu parentesco com pessoas dotadas de capital simbólico naquele microcosmo, foi absolvida sem maiores consequências para sua vida privada e pública.

Chiquinha foi objurgada “indiretamente” ao longo do final da década de 1910 e no início de 1920, quando a 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Distrito Federal e a Comissão de Censura do Conservatório Musical de São Paulo censuraram parte dos textos de peças teatrais musicadas pela maestrina. Músicas pertencentes aos diálogos que tiveram que ser retirados foram, conseqüentemente, descartadas e incorporadas ao acervo do DIP, mais adiante, durante o Estado Novo

Constam as seguintes peças teatrais musicadas por Chiquinha Gonzaga: *Juriti*, de Viriato Corrêa; *Estrela d’Alva*, de Mário Monteiro, e *Conspiração do amor*, de Avelino Andrade. Na Seção de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional identificou-se mais uma peça musicada por Chiquinha Gonzaga, com texto censurado: *Nu e cru*, de Antonio Quintiliano (MILLAN, 2000, p. 128).¹⁰⁰

Na peça *Nu e cru*, foram censurados em 1918, por exemplo, muitos trechos do ato 1, como o Quadro 1, cena 1, no diálogo entre os personagens “coro dos chapéus”, “chapéu armado” e “chapéu de entradas”

- “coro de chapéus” -
“Faladas chapeletas
Boas, boas chupetas”
- “chapéu armado” –
“Ora essa. Porque sou armado; ando sempre armado e a minha armadura nunca fica mole... é dura de virar”.
- “Chapéu de entradas” -
“Duvidas? Vou te apresentar dois companheiros nossos, os quais te farão ficar ainda mais mole do que já és... Trata-se de uma comprida e de um curto. Ei-los (entram a “cartola e o “claque”) (...)”¹⁰¹ (MILLAN, 2000, p. 131).

⁹⁹ Em 1893, a cidade do Rio de Janeiro foi bombardeada por navios revoltosos, constituindo um movimento de rebelião, com algumas unidades da Marinha Brasileira contra o governo do presidente Floriano Peixoto que, entre outros motivos, contestavam a legalidade constitucional do seu governo. O presidente não cedeu, convocou o Exército e conseguiu abafar a revolta em março do ano seguinte. O combate, entretanto, tem suas origens ainda em 1891, com a renúncia de Deodoro da Fonseca.

¹⁰⁰ Após a desativação do DIP, o acervo de peças censuradas fez parte do Ministério da Indústria e Comércio (MIC) que, então, doou-o ao Arquivo Nacional, onde está arrolado nas pastas SDA 021 (Peças Teatrais- Índice); SDA 022 (Peças Teatrais. 1) e SDA 022 A. (Peças Teatrais. 2.) (MILLAN, 2000).

¹⁰¹ Outros trechos censurados são encontrados na obra *A Memória Social de Chiquinha Gonzaga*, p.131-137 (MILLAN, 2000).

Os escândalos, muitas das vezes, apontam para a necessidade de um reposicionamento social, através da restauração da imagem pessoal degenerada, ou seja, da reconfiguração da reputação do sujeito envolvido. Chiquinha Gonzaga foi, gradativamente, se recolocando de acordo com a dinâmica do jogo social. Nas palavras de Thompson “os escândalos são, muitas vezes, caracterizados pelo que poderíamos chamar de *lutas por um nome*” (2002, p. 49).

A consagração de Chiquinha Gonzaga no campo simbólico aconteceu mais especificamente nas duas últimas décadas de vida, coincidentemente quando a maestrina apresentava comportamento mais adequado aos padrões vigentes: mais recatada e sempre acompanhada do pretenso “filho” João Batista. Segundo a biógrafa Edinha Diniz, não havia indícios evidentes da união amorosa entre os dois

A primeira pessoa a me contar que Joãozinho era amante e não filho de Chiquinha foi Raimundo Magalhães Júnior, presidente da Sbat à época da minha pesquisa na entidade. E ele complementou: “Mas ninguém ousava falar nada em respeito a ela”. (...) Por fim, com Amélia Amorim Gonzaga, a jovem portuguesa que ele trouxe de Portugal e com quem terminou por se casar muitos anos depois, encontrei inúmeras fotos. Entre a documentação que reuni consta uma foto da sua verdadeira mãe, portuguesa (...) (DINIZ, 2009, p. 292).

A cumplicidade do casal, entretanto, extrapolava o relacionamento sexual, pois a companhia do “adotado” era constante no Rio de Janeiro, assim como nas viagens à Europa e durante a estadia em Lisboa. Joãozinho trabalhou na casa Buschamnn & Guimarães onde Chiquinha lecionava piano e publicava partituras. Após o último retorno da Europa, empregou-se na Casa Edison, como gerente do setor de gravação, e, posteriormente, fundou uma fábrica de gramofones, em 1920, com a marca Disco Popular. Localizada nos fundos da residência do casal, no Engenho Novo, a fábrica teve a efêmera duração de dois anos, mas lançou o cantor Francisco Alves e divulgou boa parte da obra de Sinhô (DINIZ, 2009).

Encontramos, então, uma importante contradição na trajetória da maestrina. Pela primeira vez, ela cedia ao *establishment* e preferia não tornar pública, evidente e declarada a sua vida íntima com um rapaz 36 anos mais jovem que ela. Chiquinha, certamente, sabia do peso da condenação social dessa união, tanto que os filhos, mais tarde, desconfiaram da filiação e tentaram averiguar a quem pertenceria a possível “fortuna” de Chiquinha. Seriam previsíveis que a tensão, bem como a luta pelo compartilhamento da distribuição do capital econômico, pelo acesso à herança e o (re)ingresso a uma classe social abastada

intercorressem naquele círculo familiar (BOURDIEU, 2007). Entretanto, a compositora soube preservar sua privacidade com Joãozinho, com quem viveu até o fim da vida, às 18 horas do dia 28 de fevereiro de 1935.

Tais conjecturas também são explicadas por Thompson (In: LULL e HINERMAN, 1997), observando-se que as consequências do escândalo envolvem a reafirmação do *status quo*, ou seja, são rituais de absolvição coletiva: momentos em que a sociedade se confronta com as transgressões dos indivíduos e, trabalhando através de processos, denúncias e “desforras” acaba por reforçar as normas, convenções e instituições que constituem a ordem social. Foi justamente o que aconteceu com Chiquinha Gonzaga. Talvez ela estivesse exausta dos seus próprios envolvimento em episódios transgressores, mas o fato é que ela não se desvencilhou de seu relacionamento com Joãozinho; teve, entretanto, o recato de não o tornar declaradamente público.

4.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desafio aceito, partidas disputadas e vitória no jogo. Correto? Francisca Hedwiges conseguiu driblar as situações mais inusitadas para se tornar uma conhecida compositora. Teve que romper com a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, arcando, obviamente, com os efeitos da ordem social que era imperativa para as mulheres e propiciava aos homens todas as condições necessárias para a imposição de autoridade física, moral, psicológica e intelectual nas mais variadas esferas.

É evidente que a maestrina não atuou isoladamente, em uma situação de heroísmo ou de genialidade. Ao contrário, suas atitudes refletiam as mudanças paradigmáticas que começavam a despontar no Rio de Janeiro que, por sua vez, repercutiam as influências da vanguarda europeia nos costumes, na indumentária, e em vários outros aspectos. Dessa forma, outras figuras femininas como Nair de Teffé e Cinira Polônia apareceram no trabalho, paralelamente à trajetória de Chiquinha.

Os fatos que se desenrolavam naquele microcosmos reverberavam o movimento feminista que já se delineava e, no entresséculos, acontecia a chamada “primeira onda” com ênfase, especialmente, nos direitos legais e no sufrágio uni-

versal. Dessa forma, ganharam ênfase, também no segundo capítulo, as ativistas Bertha Lutz e Leolinda Daltro, figuras emblemáticas na história do feminismo no Brasil.

Para Chiquinha Gonzaga o direito ao voto chegou tardiamente. Entretanto, ela participou de manifestações de relevo para aquele tempo, como a campanha pela abolição dos escravos, através do discurso e da venda de partituras. Posteriormente, engajou-se nos debates acerca da proclamação da República. Novamente, essa não era uma ação rara, solitária; ao contrário, era o que se esperava de uma figura já reconhecida no meio artístico.

Do seu nascimento ao casamento com Jacinto Ribeiro do Amaral; do abandono da família, bem como da união com João Batista, o “Carvalhinho”, ao início da vida profissional, até que firmasse seu nome como profissional respeitada naquele microcosmos, Francisca Hedwiges assumiu variadas disposições, demarcando, bem como intercalando, condições *outsiders* e estabelecidas. “Nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, mas aprendendo a jogar¹⁰²...”.

Certos de que a visibilidade de Chiquinha Gonzaga foi balizada por suas atitudes transgressoras, aliadas à uma obra de significativa qualidade, sem, entretanto, dissociá-la de uma realidade que já se apontava através de centenas de outras mulheres Brasil a fora, anônimas e famosas, como algumas mencionadas anteriormente neste trabalho, percebemos a força da sua voz que ecoou no tempo... e desde a época em que as mulheres não se faziam ouvidas, pois seus discursos não interessavam à sociedade em voga. Deveriam ser abafados, oprimidos, sublimados. O peso da argumentação feminina recebia como retorno o fardo da punição social.

Cento e vinte anos após o lançamento de “Ó abre alas”, não podemos dizer que a compositora tenha o merecido reconhecimento por parte do grande público no Brasil, nos mais variados domínios do seu legado. Dos saraus da corte à roda de bambas (do lundu, batuque e outras manifestações de matriz africana), ela conseguiu transpor a barreira imposta, naquele tempo, entre a música classificada como erudita e música popular, compondo nos principais gêneros em voga naquele tempo-espço, como a valsa, a polca, o tango e o maxixe.

¹⁰² “Aprendendo a Jogar”, Guilherme Arantes.

Até que fosse contemplada com o tratamento respeitoso recebido como Francisca Gonzaga, sobretudo através da repercussão da sua obra para o teatro musicado, demonstrou, nitidamente, a combinatória sistemática de relações de atração e repulsão conforme sua posição naquele microcosmos. Se, a partir da temporada de sucesso de “Forrobodó”, a maestrina começava a vislumbrar o triunfo no teatro musicado, não imaginaria, certamente, que “Festa de São João”, *a posteriori*, sairia das páginas das suas biografias e da sua escrita original para ser montada no Festival de Ópera do Paraná em 2017. Com “Forrobodó”, Chiquinha ganhou uma partida importante deste jogo que retrata a sua trajetória de vida, e a maestria para trabalhar o indecoroso maxixe, desde “A Corte na Roça”, foi, certamente, um fator importante para o sucesso dessas e de outras peças.

Demonstramos aqui, também, que a repercussão das suas partituras para piano, a proximidade com o compositor Carlos Gomes, a popularidade de “Ó abre alas”, a participação efetiva na fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o pioneirismo em vários aspectos, a parceria com nomes legitimados no teatro musicado, seja atores, maestros, compositores ou empresários, o êxito também em Portugal, revelaram uma personalidade celebrada ainda em vida.

Ao analisarmos Chiquinha como uma *persona* escandalosa, pudemos mostrar como as suas próprias atitudes, contrapostas ao *establishment*, a levaram à bancarrota social e como, posteriormente, a sua conformação ao *status quo* foi relevante para a conquista dos capitais social e simbólico. Quanto ao capital econômico, a maestrina não conseguiu angariar fortuna, mas conseguiu manter uma vida estabilizada, sem as agruras do tempo em que abandonou a família e se inseriu como professora e pianista no ainda incipiente mercado de trabalho musical do Rio de Janeiro.

Percebemos, com bases nos estudos realizados, que Chiquinha Gonzaga acumulou, apesar do reconhecimento evidenciado nos últimos anos da carreira, dissabores profissionais, como os imbróglios acerca da censura e dos direitos de autor, e pessoais, principalmente pelo fato dos filhos terem se aproximado com interesses financeiros, convictos a participarem da partilha dos bens materiais junto ao pretense filho Joãozinho.

É preciso que os trabalhos sobre a compositora continuem sendo realizados em fluxo contínuo em prol da sua memória na cultura brasileira; e sob esse aspecto, talvez o jogo ainda não tenha terminado. Por outro lado, é incontestável,

conforme comprovamos, a glória alcançada por Francisca Gonzaga após o percurso sinuoso e repleto de desafios nas mais variadas instâncias, nobilitado pela consecução do seu capital simbólico.

5.0 BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. **Uma história da Ópera**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ABREU, Solange Pereira de. **A Poética Musical de Chiquinha Gonzaga para o Teatro Ligeiro**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Musicologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2015.

ADVERSE, Angélica Oliveira. **Devemos ser uma obra de arte ou vestir uma**. O Dandismo como Medium-de-Reflexão na Arte. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

AGUIAR, Luiz. **Considerações sobre Carlos Gomes**. Revista Textos do Brasil. Ministério das Relações Exteriores, v. 12, pp. 54 – 59, 2006.

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

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORI, Mary Del (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000. p.45-77.

ASSIS, Machado. **Crônicas de Machado de Assis**. Coletânea. Obras completas vol. IV. Ao Acaso Crônicas da Semana. Machado de Assis (1839-1908). São Paulo: LLibraty, 2015, sem páginas demarcadas.

AUGUSTO, Antonio J. **Henrique Alves de Mesquita**. Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

_____. **A civilização como missão**: o Conservatório de Música no Império do Brasil. In: Revista Brasileira de Música. Programa de Pós-Graduação. Escola de Música da UFRJ. V. 23/1. 2010. págs. 67-91.

_____. **Da Sociedade de Música à Sociedade dos Músicos**: Poder e Prestígio na Vida Musical do Segundo Reinado. In: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música (CLA/UNIRIO). 2008, págs. 101-127.

_____. **Henrique Alves de Mesquita**: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa**. Brasil, 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BLAY, Eva Alterman e AVELAR, Lúcia (orgs). **50 Anos de Feminismo**: Argentina, Brasil e Chile: A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos. São Paulo: Edusp, 2017.

BORDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Questões de Sociologia**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- _____. **Razões Práticas:** Sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 2008.
- _____. **A Dominação Masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2016.
- BÔSCOLI, Geysa. **A Pioneira Chiquinha Gonzaga.** Rio de Janeiro, s.d.
- CAFEZEIRO Eduardo e GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro.** De Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe** [recurso eletrônico/ 1944]. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016 [recurso digital].
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga:** uma história de vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- _____. **Chiquinha Gonzaga:** uma história de vida. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DUQUE, Luiz Gonzaga. **Graves e Frívolos.** Lisboa: A. M. Teixeira, 1910.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do Meu Tempo.** Brasília: Edições do Senado, 2003.
- EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada.** Coleção Temas Brasileiros. Rio de Janeiro: Companhia Gráfica Lux, 1974.
- ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio.** Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders.** Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FARIA, João Roberto. **Artur Azevedo e a burleta:** A Capital Federal. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 94 p. 156- 176, jun./dez. 2016.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Sentinelas da Tradição:** A Constituição da Autenticidade no Samba e no Choro. São Paulo: Edusp, 2018.
- FLAX, Jane. **Pós-Modernismo e as relações de gênero na teoria feminista.** Trad. Carlos A. de C. Moreno). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pós-Modernismo e Política. Rio de Janeiro: Tocco, 1991.
- FREIRE, Rafael de Luna e ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. **Quantas salas de cinema existiram no Brasil?** Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez. 2017.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba.** Uma leitura do carnaval carioca. São Paulo: Perseu Abramo, 2009.

GRÜN, Roberto. **Da pizza ao impeachment**. Uma sociologia dos escândalos no Brasil contemporâneo. São Paulo, Alameda, 2018.

HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. Trad. Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Trad. Adail Ubirajara, GONÇALVES, Maria Stela. São Paulo: Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise, LE DOARÉ, Hélène, SENOTIER, Danièle (orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

KARAWEJCZYK, Monica. **Suffragettes nos trópicos?! A primeira fase do movimento sufragista no Brasil**. Locus: revista de história, v. 20, n. 1, p. 327-346, Juiz de Fora, 2014.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do (org.). **O Boi no Telhado**. Dariu Milhaud e a Música Brasileira no Modernismo Francês. São Paulo: IMS, 2012.

LAZARONI, Dalva. **Chiquinha Gonzaga**. Sofri e chorei. Tive muito amor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LEITE, Míriam Moreira (org.). **A condição feminina no Rio de Janeiro**. Século XIX. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEMOS, Valéria Pinto (org.). **Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro**: inventário analítico. Inventário: Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quézia Junia de Moraes Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

LIRA, Mariza. **Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

LULL, James e HINERMAN, Stephen. The Search for Scandal. In: **Media Scandals: Morality and Desire in the Popular Culture Marketplace**. New York: Columbia University Press, 1997.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: IMS, 2007.

MARCONDES, Marcos Antônio (editor). **Enciclopédia da música brasileira**: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Publifolha, 1998.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **Elas também desejam participar da vida pública**: várias formas de participação política feminina entre 1850 e 1932. Rev. Gênero. 1º sem. 2004, v. 4, nº 2. Niterói: EdUFF, 2004.

MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de (orgs). **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

MATTOS, Betty e TRAVASSOS, Alda Rosa. **Colombo 100 anos no dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1994.

MENEZES, Lená Medeiros de. **(Re) inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne** no Rio de Janeiro oitocentista. Revista Rio de Janeiro, n. 20-21, jan-dez. 2007.págs. 73-91.

MIGUEZ, Leopoldo. **Organização dos Conservatórios de Música na Europa**. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de Março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

MILLAN, Cleusa de Souza. **A memória social de Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: a autora, 2000.

MOREIRA, Virgínia Sonia. **O rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

MUGNAINI, Ayrtton. **A jovem Chiquinha Gonzaga**. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

PEDRO, Joana Maria In: PRIORI, Mary Del (org). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PONTES, Heloísa. Modas e Modos: uma leitura enviesada de *O espírito das roupas*. In: cadernos pagu. **O riso do bordado**. Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu. Campinas: Unicamp, 2004.

PONTES, Heloísa e CESAR, Rafael do Nascimento. Cidades, Palcos e Públicos: Rio de Janeiro e São Paulo em Dois Atos. In: PULICI, Carolina e FERNANDES, Dmitri. **As Lógicas Sociais do Gosto** (orgs). São Paulo: Unifesp, 2019.

REIS, Angela. **Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

REZZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil**. A história não contada. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

RIBEIRO, Tatiana. **Francisca Chiquinha Gonzaga**. Torino: Robin Edizione, 2015.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. **Pshychologia urbana**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

_____. **As religiões no Rio**. João do Rio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

ROCHA, Maristela. **Do Sarau à Roda de Bamba**: prazer e dor na trajetória de Chiquinha Gonzaga. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **Nair de Teffé**. Vidas Cruzadas. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

_____, Lutero. **Carlos Gomes - um tema em questão**: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. São Paulo: Unesp, 2011.

ROSA, Mário. **A era do escândalo**. Lições, relatos e bastidores de quem viveu as grandes crises de imagem. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

ROSALDO, Michelle Zimbalist e LAMPHERE, Louise (coordenadoras). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

RUIZ, Roberto. **O Teatro de revista no Brasil**: do início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SANTOS, Simone Maria dos e MOURA, Nayara Aparecida de. **O feminismo de primeira onda no interior de Minas Gerais pelas mãos de Maria de Lourdes Teixeira**. Revista de Debates Insubmissos, Caruaru, PE, Ano I, v.1, nº 2, mai./ago. 2018. ISSN: 2595-2803

SBAT. BOLETINS MENSAIS DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS. ANNO VI, OUTUBRO, 1929, p. 6.

_____. ANNO II, MARÇO 1925, NUM. 9, p. 26.

_____. ANNO V, OUTUBRO, 1928, NUM 52, p. 43.

_____. ANNO II, MAIO 1925, NUM 11, p. 45.

SILVEIRA, Alessandra da Silva. **Casando em segredo**: um estudo sobre os casamentos de consciência, Bispado do Rio de Janeiro, século XIX. XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. Caxambu, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Edusp, 2008.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **“Um atentado à liberdade de pensamento”**: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897). Revista Tempo, vol. 23, nº1, jan/abr. 2017, págs. 44-65.

SPENCE, Keith. **O Livro da Música**. Trad. José Castro. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui**. Panorama do Teatro Musical no Brasil. São Paulo: Giostri, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SZULC, Tad. **Chopin em Paris** – Uma Biografia. Trad. Betina Von Staa. São Paulo: Record, 1999.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.

THOMPSON, John B. **O escândalo político**: poder e visibilidade na era da mídia. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.

VENEZIANO, Neyde. **As Grandes Vedetes do Brasil**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VIDAL, João. **Formação germânica de Alberto Nepomuceno : estudos sobre recepção e intertextualidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

Iconografia

Imagem - perfil Chiquinha Gonzaga (epígrafe)

Caricatura: Cacinho. Especialmente criada para o grupo Chiquinha Gonzaga. <https://www.facebook.com/groups/175159289248568/?ref=bookmarks>

Referências digitais

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. <http://www.abmusica.org.br>. Acesso em 13.05.2018.

ACERVO DIGITAL HENRIQUE ALVES DE MESQUITA. Disponível em <http://www.henriquealvesdemesquita.com.br/p/creditos.html>

AGÊNCIA BRASIL. IBGE: expectativa de vida dos brasileiros aumentou mais de 40 anos em 11 décadas. Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-08/ibge-expectativa-de-vida-dos-brasileiros-aumentou-mais-de-75-anos-em-11> Acesso em 17.11.2018.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **O voto feminino**. <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=262455>. Acesso em 14.11.2018.

ASSIS, Machado. **Gazeta de Holanda**. Nº 11, 20 de janeiro de 1887. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=ka5cAA-AAQBAJ&pg=PT65&dq=voil%C3%A0+ce+que+l%27on+dit+moi+Dans+la+Gazette+de+Hollande+Mas+a+polca?&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEWjOu8fQws-rcAhUOmJAKHbX8ArQQ6wEILzAB#v=one-page&q=voil%C3%A0%20ce%20que%20l'on%20dit%20moi%20Dans%20la%2>

[OGazette%20de%20Hollande%20Mas%20a%20polca%3F&f=false](#) Acesso em 15.05.2018.

AQUINO, Felipe. **Existe santo casamenteiro?** Disponível em <https://blog.caonova.com/felipeaquino/2017/10/27/existe-santo-casamenteiro-3/> Acesso em 11.11.2019.

CASERTA, Rogério Alencar Negrão. **Expressividade e Energia Vital na Dança Flamenco**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2008.

CASTRO, Daniel In: notícias da tv. Justiça. **Após 19 anos, Globo é condenada por causar baque psicológico em escritora**. Disponível em <https://noticias-datv.uol.com.br/noticia/televisao/chiquinha-gonzaga-apos-19-anos-globo-e-condenada-por-causar-baque-psicologico-em-escritora-21793?cpid=txt> Acesso em 05.05.2019.

CESAR, Rafael do Nascimento. **A composição de uma pioneira**: De Francisca a Chiquinha. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279633>>. Acesso em: 23.03.2018.

CHIQUINHAGONZAGA.com. Disponível em <http://www.chiquinhagonzaga.com/wp> Acessos contínuos.

CPDOCFGV. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo>. Acesso em 01.10.2018.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br>. Acesso em 13.05.2018.

DINIZ, Edinha. In: chiquinhagonzaga.com. Disponível em <http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia-que-revelou-a-historia-de-chiquinha-gonzaga-completa-30-anos/> Acesso em 18.12.2018.

ERNESTO NAZARETH – VIDA E OBRA. Disponível em <http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters>. Acessos entre 23 e 26.09.2017.

EU AMO CURITIBA. Disponível em <http://www.euamocuritiba.com.br/aqui-tem-arte/musica-e-o-canal/curitiba-recebe-3a-edicao-do-festival-de-opera-do-parana-entrada-gratuita/> Acesso em 01.05.2018.

HOONHLTZ, Antonio Luiz Von In: Biblioteca do Senado Federal. **Mémoires do Almirante Barão de Teffé**. Batalha Naval do Riachuelo. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1965. Disponível em <https://www6g.senado.leg.br/busca/?portal=Publica%C3%A7%C3%A3o+e+Documenta%C3%A7%C3%A3o&q=Batalha+Naval+do+Riachuelo> Acesso em 30.04.2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, IBGE. Boletim. Censo Demográfico. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225477> Acesso em 01.06.2019

JUNIOR, Irapuan Costa. In: Jornal Opção. Literatura. **Júlio Dantas é um escritor português do porte de Eça de Queiroz e Alexandre Herculano.** <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/contraponto/julio-dantas-e-um-escriptor-portugues-porte-de-eca-de-queiroz-e-alexandre-herculano-12936/> Acesso em 22.08.2018.

MACHADO, Maria Celina. **O violão e a identidade nacional.** Site da Escola de Música da UFRJ. Disponível em http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=480:o-violao-e-a-identidade-nacional-&catid=96:violao-30-anos-na-ufrj&Itemid=86 Acesso em 11.08.2018.

MUSICA BRASILIS. Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/>

NACIF, Paulo Cezar Miranda. **Diante da Pia Batismal:** As alianças de compadrio em Minas Gerais durante o período colonial. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

PERES, Talitha Maria Cardoso. **Os tangos para piano de Chiquinha Gonzaga.** Uma análise descritiva. Dissertação de mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1995. Disponível em http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2014/05/Talitha_Peres.pdf Acesso em 22.01.2018.

PRÓ-TV. Disponível em <http://www.museudatv.com.br/> Acesso em 09.11. 2018.

SBAT. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Casa do Autor Brasileiro. Disponível em <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>

SCOTH, Joan W. Gênero: **Uma categoria útil para análise histórica.** Trad. Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf Acesso em 22.10.2019.

SENADO NOTÍCIAS. **Bertha Lutz.** Disponível em <https://www12.senado.leg.br/noticias/entenda-o-assunto/bertha-lutz> Acesso em 18.08.2018.

SIMÕES, Ana Paula Machado. **A pedagogical approach to the Waltzes and Tangos for piano by Francisca Gonzaga.** Musical Arts in The School of Music. Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Disponível em <http://chiquinhagonzaga.com/wp/a-pedagogical-approach-to-the-waltzes-and-tangos-for-piano-by-francisca-gonzaga/> Acesso em 29.06.2018.

STIVAL, Silvana Beeck. **Chiquinha Gonzaga em Forrobodó.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2013/06/2004_Chiquinha_Gonzaga_em_Fo-robodo.pdf Acesso em 01.03.2018.

TORTOLA, Eliane Regina Crestani. **O corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga**: entre regularidades, rupturas e discursos de resistência. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação Associado em Educação Física. Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2018. Disponível em <http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2018/07/Tese-Eliane-Tortola-vers%C3%A3o-capadura.pdf> Acesso em 01.04.2019.

Hemeroteca digital

A NOITE. **O concurso do terceiro oficial do Exterior**. Domingo, 29 de Setembro de 1918. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&PagFis=13634&Pesq=Maria%20Jos%C3%A9%20de%20Castro%20Rebello%20Mendes Acesso em 28.09.2018

_____. Sexta-feira, 10 de Janeiro de 1913. **Theatro Apollo. Abre alas!!!** Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&pesq=%C3%93%20abre%20alas Acesso em 08.11.2018.

A NOITE. **Estrela D'alva**. Segunda-feira, 16 de abril de 1928. pág. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&pesq=opereta%20Estrela%20D%27alva Acesso em 21.06.2018.

_____. DA PLATEIA. **Manobras do Amor**. Terça-feira, 24 de outubro de 1911. pag. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_01&pesq=Manobras%20do%20Amor Acesso em 19.07.2018.

A NOTÍCIA. THEATROS. **Abacaxi!** Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&PagFis=3100&Pesq=Revista%20Abacaxi!> Acesso em 17.07.2018.

_____. THEATROS. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830380&PagFis=3100&Pesq=Revista%20Abacaxi!> Acesso em 17.07.2018.

A RUA: Semanario Illustrado. ... **os de onthem**. Sabbado. 10 de Março de 1917. pág. 02. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pesq=footing> Acesso em 28.07.2018.

_____. Scenas & Telas. **Manobras do Amor**. Segunda-feira, 22 de Abril de 1918. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pesq=%20Manobras%20do%20Amor> Acesso em 21.07.2018

CIDADE DO RIO. GAMBIARRAS E CANDELÁBRIOS. **Gremio na Tijuca**. Quinta-feira, 17 de Outubro de 1895. pág. 2. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085669&pesq=Flirts> Acesso em 28.07.2018.

CORREIO DA MANHÃ. **Carmem Dolores**. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 17 de agosto de 1910. Ano X. N. 3.317. págs 1-2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docrea-der.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=J%C3%BAlio%20de%20Castro Acesso em 20.02.2018.

_____. **Desaparece a precursora de feminismo no Brasil**. Domingo, 5 de maio de 1935. pág. 3. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&PagFis=27594&Pesq=Leolinda%20de%20Figueiredo%20Daltro Acesso em 06.11.2018.

_____. **A REVUETTE “NAS ZONAS...”**. Sexta-feira, 29 de Novembro de 1912. pág 5. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docrea-der.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=Cinira%20Polonio Acesso em 10.07.2018.

_____. Correio dos Theatros. Echos & Reclamos. **Abacaxi**. Sexta-feira, 29 de janeiro de 1904. pág. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pesq=revista%20Abacaxi! Acesso em 17.07.2018.

_____. Theatros & Sports. **“Manobras do Amor”**. Sexta-feira, 13 de Outubro de 1911. pág. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Manobras%20do%20Amor Acesso em 21.07.2018.

_____. MARIZ, Vasco. Literatura. **Chiquinha Gonzaga**. Sábado, 11 de fevereiro de 1956. pág. 8. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=Zinha%20Maxixe Acesso em 16.06.2018.

_____. Theatro Recreio. Anúncio. **Fado e Maxixe**. Segunda-feira, 26 de dezembro de 1910. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=revista%20Fado%20e%20Maxixe Acesso em 15.11.2018

_____. Theatro S. Pedro. Anúncio. **Casei com titia...** Segunda-feira, 10 de julho de 1911. Pág. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Cardoso%20de%20Menezes Acesso em 05.06.2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. CARNIERI, Helena. **Rejeitada em 1879, opereta inédita de Chiquinha Gonzaga será encenada**. Disponível <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1930864-rejeitada-em-1879-opereta-inedita-de-chiquinha-gonzaga-sera-encenada.shtml> Acesso em 01.05.2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Carmem Dolores**. Rio de Janeiro. Quarta-feira 17 de Agosto de 1910. Anno XXXVI. N. 229. Pág. 1. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=Julio%20de%20Castro. Acesso em 20.02.2018.

_____. THEATROS E... Rio de Janeiro. Domingo 18 de Janeiro de 1885. Pág. 02. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a Acesso em 15.05.2018.

_____. Gazeta Theatral. Sexta-feira, 30 de março de 1928. pág. 04. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_05&pesq=Opereta%20Estrela%20D%C2%B4alva Acesso em 22.06.2018.

_____. Anúncio. **CÁ E LÁ**. Quinta-feira, 06 de setembro de 1906. pág. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=Revista%20C%C3%A1%20e%20L%C3%A1 Acesso em 16.07.2018.

_____. **Zizinha Maxixe**. Domingo, 11 de agosto de 1895. pág. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=Zizinha%20Maxixe Acesso em 16.07.2018.

_____. Anúncio. **Zizinha Maxixe**. Quarta-feira, 21 de agosto de 1895. pág. 8. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5575408421856/I0012552-60Alt=001897Lar=001258LargOri=005033AltOri=007588.JPG> Acesso em 16 de julho de 2018.

_____. Anúncio. **Amapá**. Domingo 22 de novembro de 1896. pág. 6. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&PagFis=15306&Pesq=Revista%20Amap%C3%A1 Acesso em 19.07.2018.

_____. Theatros e... **ABACAXI**. Domingo, 26 de Julho de 1896, pág. 3. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=revista%20Abacaxi! Acesso em 19.07.2018.

_____. Anúncio. Alcazar Fluminense. Quarta-feira, 13 de março de 1901, pág. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pesq=Chiquinha%20Gonzaga Acesso em 15.11.2018.

_____. **Pipineira**. Sabbado, 28 de Agosto de 1875. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&PagFis=108&Pesq=batuque. Acesso em 19.11.2018.

_____. Quinta-feira, 16 de Outubro de 1890. Anúncio. **A Dama de Ouros**. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=A%20Dama%20de%20Ouros Acesso em 16 de junho de 2019.

GAZETA DO POVO. **Ópera censurada de Chiquinha Gonzaga será tocada pela primeira vez no Guaíra**. Disponível em <https://guia.gazetadopovo.com.br/materias/opera-de-chiquinha-gonzaga-estreia-no-guaira/> Acesso em 01.05.2018.

_____. **Terceira edição do Festival de Ópera do Paraná terá apresentações gratuitas para adultos e crianças.** Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/reinaldo-bessa/cultura/terceira-edicao-do-festival-de-opera-do-parana-tera-apresentacoes-gratuitas-para-adultos-e-criancas/> Acesso em 01.05.2018.

_____. **3º Festival de Ópera do Paraná recebe 400 artistas.** Disponível em <https://paranaportal.uol.com.br/blog-e-outros/mundo-melhor/3o-festival-de-opera-do-parana-recebe-400-artistas/> Acesso em 01.05.2018.

JORNAL DO BRASIL. **Noticiário.** Sexta-feira, 11 de agosto de 1911. p. 02. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&pesq=Julieta%20de%20Fran%C3%A7a Acesso em 27.02.2018.

_____. **PROF. D. LEOLINDA FIGUEIREDO DALTRO.** O seu falecimento ontem. Domingo, 5 de maio de 1935. pág. 8. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=Leolinda%20de%20Figueiredo%20Daltro Acesso em 06.11.2018.

_____. **PALCOS E SALÕES.** Espectáculos de Hoje. **Forrobodó.** Segunda-feira, 7 de fevereiro de 1916. pág. 9. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&PagFis=32798&Pesq=burleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 23.05.2018.

_____. **PALCOS E SALÕES.** **Amapá.** Domingo, 1 de Novembro de 1896, pág. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pesq=Revista%20Amap%C3%A1 Acesso em 20.08.2018.

_____. Anúncio. **Zizinha Maxixe.** Quarta-feira, 21 de Agosto de 1895. pág. 8. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pesq=zizinha%20maxixe Acesso em 17.07.2018.

_____. **NOVAS E ÉCOS.** **Estrela D'alva.** Quinta-feira, 18 de Março de 1920. pág. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pesq=Opereta%20Estrela%20D%27alva Acesso em 04.09.2018.

_____. **PALCOS E SALÕES.** **Estrela D'alva.** Quarta-feira, 11 de Abril de 1928. pág. 10. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=1330&Pesq=Opereta%20Estrela%20D%27alva Acesso em 04.09.2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Artes e Manhas. **A Corte na Roça.** Quinta-feira 29 de Janeiro de 1885. Rio de Janeiro. Anno 64. Nº 29. Pág. 08. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=A%20corte%20na%20ro%C3%A7a Acesso em 15.05.2018.

_____. **Theatro Apollo. Abre Alas!!!** Sexta-feira, 10 de Janeiro de 1913. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_10&pesq=%C3%93%20abre%20alas Acesso em 08.11.2018.

_____. Theatros e Música. **Jurity**. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_10&pesq=17%20de%20ju-lho%20de%201919 Acesso em 21.06.2018.

_____. Quinta-feira, 8 de Abril de 1926. **Estrela D'alva**. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_11&pesq=Ope-reta%20Estrela%20D%27alva Acesso em 04.09.2018.

_____. Notas de Arte. **Julieta França**. Quarta-feira, 31 de agosto de 1904. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_09&pesq=Julieta%20de%20Fran%C3%A7a Acesso em 18 de agosto de 2018.

MARMOTA FLUMINENSE. **Jornal de Moda e Variedades**. Sexta Feira 27 de Fevereiro. N. 825. 1827. Pág. 2. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/706914/per706914_1857_00825.pdf Acesso em 18.11.2018.

JORNAL OPÇÃO. Literatura. Costa Júnior, Irapuan. **Júlio Dantas é um escritor português do porte de Eça de Queiroz e Alexandre Herculano**. 16, 08, 2014, p. 01. Disponível em <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/contraponto/julio-dantas-e-um-escritor-portugues-porte-de-eca-de-queiroz-e-alexandre-herculano-12936/> Acesso em 25.11.2018.

_____. MARIZ, Renata. **Há cem anos Itamaraty dava posse, 'contrariado', à primeira mulher diplomata**. 27 de setembro de 2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/ha-cem-anos-itamaraty-dava-posse-contrariado-primeira-mulher-diplomata-23106080>

_____. **Cinco cinemas de rua que marcaram o Rio e deixaram saudade**. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/cinco-cinemas-de-rua-que-marcaram-rio-deixaram-saudade-14340033> Acesso em 11.11.2018.

O JORNAL DAS SENHORAS. Modas, Litteratura, Bella's-Artes, Theatros e Critica. **Correspondencias**. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/700096/per700096_1852_00006.pdf Acesso em 27.02.2018.

O MEQUETREFE. Os theatros. **A Corte na Roça**. 6 de Janeiro, 1885. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a> Acesso em 17.05.2018.

O PAIZ. Vida Social. **Exposição de Pintura**. Rio de Janeiro. Terça-feira, 21 de setembro de 1915. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=8224&Pesq=Georgina%20de%20Albuquerque Acesso em 26.02.2018.

_____. **A Exposição de dois artistas brasileiros na Argentina.** Rio de Janeiro. Sabbado, 11 de Junho de 1921. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pesq=Georgina%20de%20Albuquerque Acesso em 27.02.2018.

_____. Vida Social. Artes e Artistas. **Na exposição.** Rio de Janeiro. Segunda-feira 12 de Setembro de 1910. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EfKQFZC3BIA>. Acesso em 27.02.2018.

_____. O Cholera. Rio de Janeiro. Sexta-feira 28 de Outubro de 1910. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=4115&Pesq=Julieta%20de%20Fran%C3%A7a Acesso em 27.02.2018.

_____. **Mlle. Aimée.** Segunda-feira 24 de Outubro de 1887. Ano IV. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&PagFis=4582&Pesq=Mlle.%20Aim%C3%A9e Acesso em 09.04.2018.

_____. Artes e Artistas. **Forrobodó.** Quarta-feira, 20 de agosto de 1913. Pág. 08. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=18382&Pesq=burlleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 23.05.2018.

_____. Artes e Artistas. **Forrobodó.** Quarta-feira, 20 de agosto de 1913. Pág. 08. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=18382&Pesq=burlleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 23.05.2018.

_____. Artes e Artistas. **Forrobodó.** Quarta-feira, 01 de outubro de 1913. pág. 05. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=burlleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3 . Acesso em 17.06.2018.

_____. Artes e Artistas. **Forrobodó.** Sexta-feira, 10 de outubro de 1913. Pág. 05. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=18382&Pesq=burlleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3 Acesso em 23.05.2018.

_____. Artes e Artistas. **Manobras do Amor.** Sabbado, 14 de Outubro de 1911. pág. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=Manobras%20do%20Amor Acesso em 21.07.2018.

_____. Artes e Artistas. **Manobras do Amor.** Sexta-feira, 20 de Outubro de 1911. pág. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=Manobras%20do%20Amor Acesso em 21.07.2018.

_____. Artes e Artistas. **Manobras do Amor.** Sabbado, 21 de Outubro de 1911. pág. 4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pesq=Manobras%20do%20Amor Acesso em 21.07.2018.

_____. Artes e Artistas. Cinema teatro S. José. **Manobras do Amor**. Quarta-feira, 01 de Novembro de 1911. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=8996&Pesq=Manobras%20do%20Amor Acesso em 21.07.2018.

_____. Artes e Artistas. **Amapá**. Terça-feira, 13 de Outubro de 1896, pág. 02. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&pesq=Revista%20Amap%C3%A1 Acesso em 20.08.2018.

_____. **Noticiário**. Quinta-feira 21 de Janeiro de 1886. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_01&pesq=batuque Acesso em 19.11.2018.

O SÉCULO. Sexta-feira, 17 de março de 1911, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=224782&pasta=ano%201911&pesq=jupes-culotte> Acesso em 23.07.2018.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, 1885. Anno 10. Nº 401. pág. 07. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a> Acesso em 15.05.2018.

Bibliografia geral

ALVES, Castro. **Espumas Flutuantes**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ANDRADE, Mario de. **Música, doce música**. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1934.

_____. Péricles. **Agência e Estrutura**: o conhecimento praxiológico em Pierre Bourdieu. Estudos de Sociologia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v. 12 n.2, p. 97-118.

BARRETO, Lima. **Recordações do Escrivão Isaías Caminha**. Grandes da Literatura Brasileira. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BÉHAGUE, Gerard. **Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas**. Anuario. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595 / 1596. University of Texas Press, 1968. vol. 4, págs. 44-81.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III – **Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLANNING, Tim. **O Triunfo da Música**: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BONAN, Amanda; BARON, Lia e REIS, Nara. **Julieta de França**: lembrança de minha carreira artística. Colaborações de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Leila Danziger. Rio de Janeiro: Coletiva Projetos Culturais, 2014.

BUDASZ, Rogério. **Música e Sociedade no Brasil Colonial**. In: Textos do Brasil nº 12. Música Erudita Brasileira. Ministério das Relações Exteriores. Departamento Cultural. s.d. págs. 15-20.

CABRAL, João C. da Rocha. **Código Eleitoral da República dos Estados Unidos do Brasil**: 1932. Edição Fac-Similar. Secretaria de Documentação e Informação. Brasília, 2004.

CALDEIRA, Jorge. Mauá. **Empresário do Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, José Murilo de. A construção da ordem: a elite imperial. **Teatro das sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Os Bestializados**: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Coleção Brasileira de Ouro. Rio de Janeiro: Tecnoprint Editora, s.d.

CASTAGNA, Paulo. **O Lundu nos séculos XVIII e XIX**. VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (org). **185 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001-2002. págs. 69-92.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Os Cronistas de Momo**. Imprensa e Carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CORDOVIL, Daniela. **Religiões Afro**. Introdução, Associação e Políticas Públicas. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.

DINIZ, André. **O Rio musical de Anacleto de Medeiros**. A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DOURADO, Maria Teresa Garritano. Guerreiras. In: **nossa História**. A Guerra do Paraguai. Ano 2. nº 13. nov. 2004. São Paulo: Vera Cruz, 2004. p. 38-41.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta e a educação feminina no século XIX. In: LÔBO, Yolanda e FARIA, Lia (orgs.). **Vozes Femininas do Império e da República**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008. págs. 105-143.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e a aristocracia de corte. Trad. Pedro Sússeking. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Os alemães**: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: USP, 2015.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini e SANDRONI, Carlos (org). **Música e Ciências Sociais**: para além do descompasso entre arte e ciência. Curitiba: Prismas, 2016.

FILIPE, Guilherme. **Quando as revistas eram do ano**. Estudos aplicados. Sinais de cena. Revista de Estudo de Teatro e Artes Performativas. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. págs. 63-69.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. Brasília: Global, 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**. Do Mito de Prometeu à Cultura Digital. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. Trad. Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: FBN, 2016.

HELLMANN, Risolete Maria. **O Rio de Janeiro, em 1905, nas crônicas de Carmem Dolores**. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 47, dezembro de 2013. págs.200 - 217.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JÚNIOR, Caio Prado. **Evolução Política do Brasil e outros estudos**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

JÚNIOR, Gediel Claudino de Araujo. **Prática no Processo Civil**. São Paulo: Atlas, 2009.

LIMA, Ivana Stolze e CARMO, Laura do (orgs). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.

LIMA, Edilson Vicente de. **A Modinha e o Lundu no Brasil**. As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. In: Textos do Brasil nº 12. Música

Erudita Brasileira. Ministério das Relações Exteriores. Departamento Cultural. s.d. p. 46-51.

LIMA, Luiz Octavio de. **A guerra do Paraguai**. São Paulo: Planeta, 2016.

LODY, Raul. **O povo do santo**. Religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, Ana Luiza. **República**: um outro olhar. São Paulo: Contexto, 1997.

MOLICA, Fernando. **O inventário de Julio Reis**. São Paulo: Record, 2012.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (org). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MUNIZ JR., José. **Do batuque à escola de samba**: subsídios para a história do samba. São Paulo: Símbolo, 1976.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NETO, Lira. **Uma história do samba**: volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. e MACHADO, Humberto Fernandes. **O Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SIMÕES, Leonardo Amarante. **Céo camara**: o relicário de uma atriz da primeira metade do século XX. 2009. 181f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

OS PENSADORES. **Auguste Comte**. Trad. José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

O'DONNELL, Julia. **De olho na Rua**. A cidade de João do Rio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

PAIVA, Rejane Ferreira de. **A Modinha no Espaço Musical Erudito do Final do Século XVIII**. Anais do Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora, 18 a 20 de julho de 2008. Centro Cultural Pró-Música.

PEREIRA, Mayra. **Do Cravo ao Pianoforte no Rio de Janeiro**. Panorama de suas Histórias e Características até 1930. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. Demopsicologia e psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROBATTO, Lucas. **Missa Pastoril para a Noite de Natal (1811) de José Maurício Nunes Garcia**: o Confronto da Corte e da Colônia no Idílio Pastoral. Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora, julho de 2000.

ROCHA, Maristela. **O maxixe como gênero periférico**. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Júlio Reis e Ernesto Nazareth. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 4 a 7/9/2015. Anais.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **João do Rio: a Cidade e o poeta - olhar de flâneur na belle époque tropical**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

RUBIN, Gayle. **O Tráfico de Mulheres**: Notas sobre a “Economia Política” do Sexo. Trad. Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha, Sonia Corrêa. Recife: S.ramO.S Corpo, 1993.

SALLES, Paulo de Tarso e DUDEQUE, Norton (Orgs.). **Villa-Lobos, um compêndio**: novos desafios interpretativos. Curitiba: UFPR, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. Das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**. 85 anos de músicas brasileiras. Vol. I. 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática**. RAP. Rio de Janeiro. Jan./Fev. 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular**. Um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Música Popular – Do Gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

VELHO, Gilberto (org). **Arte e Sociedade**. Ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

VIANA, Oliveira. **O Ocaso do Império**. Brasília: Senado Federal, 2004.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Tradução, Introdução e Notas Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

Outras referências sobre Chiquinha Gonzaga

DINIZ, Edinha e BONITO, Angelo. **Chiquinha Gonzaga**. Crianças Famosas. São Paulo: Callis Editora, 2000.

FONTES, Guilherme. **A Maestrina Chiquinha Gonzaga**. Série 500 anos de História do Brasil, 1999. GNT. Documentário. 50 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xovks5pFOvs&t=2525s> Acesso em 12.01.2018.

GONZAGA, Chiquinha. **A Corte na Roça**. Estreia Mundial no Festival de Ópera do Paraná. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r9Jx7OsOH2I> Acesso em 04.07.2018.

MUNIZ, Lauro Cesar. **Chiquinha Gonzaga**. Minissérie. Direção Geral: Jayme Monjardim. Número de capítulos: 38. Rede Globo de Televisão, 1999. DVD, 6 discos.

Bibliografia digital

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **O voto feminino**. <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=262455>. Acesso em 14.11.2018.

III FESTIVAL DE ÓPERA DO PARANÁ. Disponível em <https://www.facebook.com/FestivalDeOperaDoParana/> Acesso em 01.05.2018.

BEM PARANÁ. **Festival de Ópera traz concertos com entrada franca**. Disponível em <https://www.bemparana.com.br/noticia/festival-de-opera-traz-concertos-com-entrada-franca> Acesso em 01.05.2018.

BRASIL DE FATO. Agenda cultural | Obra de Chiquinha Gonzaga está no Festival de Ópera do Paraná. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2017/10/27/agenda-cultural-or-obra-de-chiquinha-gonzaga-esta-no-festival-de-opera-do-parana/> Acesso em 01.05.2018.

BRENER, Edison. **Um chá mais importante que o da Academia**. In: Jornal do Brasil. Caderno B. pág. 08. Rio de Janeiro, domingo, 3 de outubro de 1976. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Susana%20%20Castera Acesso em 17.04.2018.

CPDOC FGV, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>. Acesso em 25.05.2019.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. **O Batuque**: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira. Disponível em <http://goo.gl/9fNQ1p> Acesso em 18.10.2019.

ESTATUTO DA IGUALDADE RACIAL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12288.htm

JORNAL DE COLOMBO. Disponível em <http://www.jornaldecolombo.com.br/cultura/festival-de-opera-do-parana-tera-apresentacoes-gratuitas/> Acesso em 01.05.2018.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. Disponível em <http://www.institutopianobrasileiro.com.br/>

OBSERVATÓRIO BRASIL DA IGUALDADE DE GÊNERO. Disponível em <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/eventos/diploma-mulher-cidada-leolinda-de-figueiredo-daltro-8a-edicao-2011> Acesso em 02.05.2018.

ORO, Ari Pedro. **As Religiões Afro-RioGrandenses na visão de dez agentes religiosos que já partiram.** Revista Pós Ciências Sociais v.11, n.21, jan/jun. 2014. Disponível em <file:///C:/Users/Silvio/Downloads/2870-9046-1-SM.pdf> Acesso em 04.10.2015.

PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. **O brasileiro no teatro musicado português** - duas operetas paradigmáticas. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/20424/2/revpopsoc152007mcmeireles000085266.pdf>

PORTAL DA PREFEITURA. SÃO JOSÉ DOS PINHAIS. [Coral infantil da Escola Padre Pedro Fuss participa de estréia mundial da obra de Chiquinha Gonzaga.](http://www.sjp.pr.gov.br/coral-infantil-da-escola-padre-pedro-fuss-participa-de-estrea-mundial-da-obra-de-chiquinha-gonzaga) Disponível em <http://www.sjp.pr.gov.br/coral-infantil-da-escola-padre-pedro-fuss-participa-de-estrea-mundial-da-obra-de-chiquinha-gonzaga/> Acesso em 01.05.2018.

SILVA, Luiz Etevaldo. **O sentido e significado sociológico de emancipação.** Revista e-Curriculum, São Paulo, n.11 v.03 set./dez. 2013, ISSN: 1809-3876 Programa de Pós-graduação em Educação: Currículo – PUC/SP <http://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum>

TSE. Tribunal Superior Eleitoral. **Primeiro Código Eleitoral do Brasil completa 81 anos** Disponível em <http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2013/Feve-reiro/primeiro-codigo-eleitoral-do-brasil-completa-81-anos> Acesso em 18.08.2018.

UNISINOS. Instituto Humanitas Unisinos. **Batuque: uma religião afro-rio-grandense em oposição à cosmovisão cristã.** Entrevista especial com Norton Figueiredo Corrêa. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/28848-batuque-uma-religiao-afro-rio-grandense-em-oposicao-a-cosmovisao-crista-entrevista-especial-com-norton-figueiredo-correa> Acesso em 11.10.2018.

Vídeos e teledramaturgia

LAGE, Claudia e BRAGA, João Ximenes. **Lado a Lado.** Teledramaturgia. Disponível em <https://globoplay.globo.com/ladoalado>. Direção Geral: Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra. Número de episódios: 154. Rede Globo de Televisão, 2012.

LÓPEZ, Ana María Freire e TEMPLADO, María Pilar Espín Templado. **Historia de la Zarzuela (I e II)**. La UNED en TVE-2. Serie: Teatro y artes escénicas. 2003. Disponível em <https://canal.uned.es/video/5a6f5f41b1111f930c8b4678>

VALENTIM, Sérgio e ALENCAR, Eugenio. **Batuque Gaúcho**. A Nação dos Orixás. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KccphQFDWfA> Acesso em 28.09.2018.