

Chiquinha Gonzaga e o teatro musical brasileiro do século XIX

BENTO, Mona Mares Lopes da Costa¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a trajetória pessoal e profissional da compositora e musicista Chiquinha Gonzaga, refletindo sobre a sociedade carioca da segunda metade do século XIX. Esse período foi de grandes transformações (econômicas, sociais e culturais), o que possibilitou a intensificação das produções teatrais e musicais no Brasil, viabilizando a construção de uma Música Popular Brasileira. Dessa maneira, busca-se demonstrar os choques e tensões estabelecidos entre suas ideias e concepções com as expectativas e preceitos estabelecidos na sociedade oitocentista, principalmente sobre o papel delegado à mulher nesse contexto. Nosso intuito é analisar aspectos importantes das obras produzidas por Chiquinha Gonzaga, a fim de compreender a sua busca por uma Música Popular Brasileira. Sob esse aspecto, a análise da opereta *A corte na roça* consegue demonstrar a aglutinação desses preceitos, tão caros à ela. Ao mesmo tempo, marca a sua trajetória por ser o momento por excelência que ela adentra os palcos do teatro, traçando – a partir do sucesso na estreia como compositora e maestrina – os rumos de sua carreira.

Palavras-chave: Chiquinha Gonzaga; a Corte na roça; música.

Chiquinha Gonzaga and the brazilian musical theatre of the 19th century

ABSTRACT: This article aims to analyse the personal and professional trajectory of composer and musician Chiquinha Gonzaga, reflecting on the carioca society in the second half of the 19th century. This period was of great transformations (economic, social and cultural), which enabled the intensification of theatrical and musical productions in Brazil, allowing the construction of a Brazilian Popular music. In this way, we seek to demonstrate the shocks and strains between your ideas and conceptions with expectations and precepts established in 19th century society, especially about the role the woman delegate in that context. Our aim is to examine important aspects of works produced by Chiquinha Gonzaga, in order to understand your quest for a Brazilian Popular music. In that respect, the analysis of the operetta the cut on the farm can demonstrate the agglutination of these precepts, so dear to her. At the same time, your trajectory as the quintessential moment she enters the stage of theater, drawing – from the successful debut as composer and conductor – the direction of your career.

Keywords: Chiquinha Gonzaga; the Court on the farm; music

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O final do século XIX foi um período marcado por grandes transformações (econômicas, sociais, culturais), inclusive nos papéis desempenhados pelas mulheres. Nessa fase, a participação feminina na vida social, muito restrita no

¹Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestranda em História pela UFGD/PPGH. Bolsista CAPES. E-mail: monamares.bento2719@gmail.com

período colonial brasileiro e na primeira metade do século XIX, ampliou-se e ganhou contornos novos.

Desenvolveram-se, pouco a pouco, nas classes mais abastadas, hábitos “elegantes”, o gosto pela música, pelas artes cênicas, o cultivo da vida social, através do teatro lírico e dos salões. A sociabilidade expandiu-se e, com ela, o espaço e as formas de atuação das mulheres (FREIRE; PORTELLA, 2010). Portanto, mais do que dona-de-casa e mãe de família, as mulheres das camadas mais abastadas no período imperial passaram a exercer o papel de dama de salão, sendo necessário novos aprendizados. Nesse momento, a educação e o aprendizado estão diretamente relacionados com a inserção e interação das mulheres com o meio social. Esses eram permitidos pela família patriarcal, possibilitando acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação, bem como foram introduzidas aulas de etiqueta, música e piano para que aprendessem boas maneiras e a serem anfitriãs, buscando, com isso, arranjar bons casamentos – tarefa normalmente delegada ao pai.

Dessa maneira, nossos questionamentos são aguçados com relação à participação feminina na vida social e no espaço público, sendo Chiquinha Gonzaga uma mulher que ocupou papéis de destaque, transpondo barreiras que estavam intrinsecamente ligadas às questões sociais, econômicas e, principalmente, aos papéis delegado às mulheres nesse momento histórico. Todavia, será o encontro com o teatro, especialmente o musicado, que transformará a sua trajetória profissional.

Diante de todo o exposto, mostra-se pertinente agora discutir: Como se dá a relação entre teatro e música no contexto carioca oitocentista? De que maneira o encontro entre teatro e música marcam a carreira dessa artista? Havia um ambiente favorável para tal encontro? A sua relação com os palcos cariocas será, nas próximas páginas, o foco da nossa atenção.

FRANCISCA GONZAGA: UM GRANDE “TALENTO” QUE DEU “VOZ E VEZ” A UM PÚBLICO SILENCIADO

Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro no dia 17 de outubro de 1847 e faleceu aos 87 anos, em 28 de fevereiro de 1935, na mesma cidade. Sua mãe, Rosa Maria de Lima, mulher parda e filha de escravizada, amasiara-se ainda muito nova com seu pai, o marechal-de-campo José Basileu

Neves Gonzaga, homem branco, de olhos claros, de ilustre família do Império e com parentesco com o Duque de Caxias. Segundo relata a biógrafa Edinha Diniz: “Ao reconhecê-la na pia batismal, José Basileu dava á inocente Francisca a condição mínima à sua integração social numa sociedade escravista. Agora a filha bastarda de Rosa poderia ter um futuro” (DINIZ, 2009. p. 26).

Como toda sinhazinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedecia rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal² dessa sociedade. Nessa fase, a participação feminina na vida social, muito restrita no período colonial brasileiro e na primeira metade do século XIX, ampliou-se e ganhou contornos novos.

Essa prerrogativa é destacada pelas pesquisadoras Vanda Freire e Angela Portella, segundo as quais:

O interesse das moças pela música era aprovado e cultivado, sobretudo no que se refere ao piano. Sendo elas proibidas de se desenvolver intelectualmente, já que, além de restrições à educação que recebiam, suas leituras eram severamente fiscalizadas pelos pais e maridos, elas concentravam muito de suas atenções nas atividades artísticas, mostrando-se peritas e devotadas, sobretudo ao piano, quando as posses da família permitiam ter esse instrumento em casa (FREIRE; PORTELLA, 2010, p. 65).

Assim, compreendemos que a educação feminina estava voltada para que a mulher pudesse ser exibida perante à sociedade. Dessa maneira, o casamento ainda representava o único caminho concebível, espécie de fado incontornável, para as mulheres da corte. Neste contexto social os casamentos eram arranjados e tratados como negócio de família.

Chiquinha Gonzaga mostrava ser uma moça “danada” e inquieta e, como era de costume da época, sua família imaginou que o casamento a isso daria jeito. A autoridade outorgada ao marido, bem como as atividades de mulher casada no trato da casa e dos filhos, não lhe proporcionariam muita oportunidade para devaneios e inquietudes. E eis que o casamento se faz (DINIZ, 2009, p. 59). Ao completar dezesseis anos casou-se, por ordem do pai, com um homem oito anos mais velho, Jacinto Ribeiro do Amaral. O dote que Chiquinha recebeu de seu pai foi o piano.

² Podemos melhor compreender este conceito a partir da obra intitulada *Da Monarquia à República*, momentos decisivos, da autora Emília Viotti da Costa, dizendo que: A necessidade de manter intacto o latifúndio explica a sobrevivência o direito de primogenitura até a primeira metade do século XIX (1835), criando condições para o desenvolvimento da família de tipo patriarcal em que o chefe goza de poder absoluto sobre seus membros que dele dependem e a ele devem obediência. (COSTA, 1999, p. 237)

Dada a condição de classe que passa a ter, ela tinha uma vida doméstica cercada de conforto. O aprendizado de música ganhou um papel preponderante na sua formação, pois, para ela, o piano servia como elemento de expressão de suas vontades e anseios pela liberdade. Por isso, “[...] dedicava muito tempo ao piano, muito além do que esperava de uma mulher” (DINIZ, 2009, p. 59), causando ciúmes ao marido.

Segundo a biógrafa e pesquisadora Edinha Diniz, ela insistia na música e ele na intransigência. A tensão entre essas vontades cresceu ao ponto de chegar a um ultimato: Jacinto pede à mulher que escolha entre ele ou a música, ao que obtém como resposta: “Pois, senhor meu marido, eu não entendo a vida sem harmonia”. (DINIZ, 2009, p. 67) Muito por causa desta postura desbravadora, “no Rio de Janeiro de 1877, o nome de Chiquinha Gonzaga foi cantarolado em maldosas quadrinhas satíricas pelas ruas. Este era o preço que ela pagava por romper as normas sociais e perturbar o funcionamento da ordem social” (DINIZ, 2009, p. 104). Chiquinha Gonzaga não se deixou abalar por tais acontecimentos e dedicou-se à sua grande paixão: a música. Driblando o destino que restava para muitas mulheres, quando optaram pelo desquite: o ostracismo. Ao contrário, ela explode na vida pública como pianista e compositora de música de dança. Esses são os primeiros acordes da partitura que se tornaria a sua vida.

Aquela que nascera bastarda, conhecera os privilégios de uma paternidade assumida e de um casamento bem-arranjado, renunciando conscientemente ao conforto das conveniências socialmente instituídas. Seguiu sua paixão, afrontando a autoridade da família patriarcal. Depois que se separou de Jacinto, Chiquinha Gonzaga transforma o piano de mera distração em um meio de trabalho e instrumento de libertação, dando um novo destino ao aprendizado de música que recebera. Tornou-se professora, pianista de conjuntos musicais, compositora e, anos depois, maestrina.

A história da música popular brasileira registra o nome de um pioneiro nesse processo de sintetização: o flautista Joaquim Antonio da Silva Callado Junior (1848-1880) – criador do choro e nacionalizador da Música Popular. Isso significava uma forma de driblar os parâmetros impostos por uma sociedade escravocrata, pois a cultura afro-brasileira não era culturalmente aceita. Porém, a partir das relações obtidas por meio da música e suas reapropriações, esses novos ritmos foram aos poucos incorporados, sendo a figura do negro, atualmente, reconhecida quando se

fala em música Popular Brasileira. É justamente nesse momento histórico que Chiquinha Gonzaga faz sua aparição no ambiente musical carioca, como compositora de polca e pianista de choros, uma maneira encontrada para conseguir popularidade, essa relação de amizade foi fundamental para a construção da sua perspectiva musical.

Em fevereiro de 1877, Chiquinha publica a polca *Atraente*. Porém, a mulher que se aventurava ao trabalho colocava em risco sua reputação e sofria com a perda de *status* social. Sendo assim, sua ousadia não ficaria impune. A calúnia e o repúdio eram instrumentos eficazes para banir da sociedade a mulher que afrontava o sistema patriarcal. Não para menos, o comportamento de Chiquinha era severamente condenado, afinal, o fato da futura maestrina ser encontrada onde houvesse música, independente do ambiente ou da valoração moral que merecesse, fazia com que fosse considerada mal afamada. Uma mulher de má fama, metida em rodas boêmias, compositora de músicas indiscutivelmente saltitantes e com títulos atrevidos (como *Sedutora* e *Atraente*) era provocação demais para uma sociedade que ainda mantinham rígidos os seus códigos morais.

Francisca Gonzaga lutou para conseguir conquistar um espaço na sociedade patriarcal oitocentista, optando por tentar uma carreira profissional a si ver sob os jugos de um marido. Seus anseios eram de liberdade, travando uma luta constante para que seus ideais fossem alcançados, bem como para que suas vontades fossem respeitadas. É claro, essa não era uma tarefa fácil. Ao incorporar o aprendizado de piano à sua formação, a mulher revelou-se elemento decisivo no processo de transformação do gosto musical. Portanto, segundo Edinha Diniz, não é por acaso que tenha sido uma mulher, Chiquinha Gonzaga, o compositor nacional que mais contribuiu nesse sentido. Dessa forma:

Se era a mulher quem decidia o gosto musical, este mais facilmente recaía sobre o popular por ser capaz de servir à desrepressão de um ser dominado. Aqui, como antes no caso da profusão de festas religiosas, nos parece que a mulher e o escravo, enquanto grupos sociais subjugados, aparecem como os elementos interessados e responsáveis pela direção do processo. E convém lembrar também que a mulher dessa época, quase sempre uma executante de sala de visitas, ainda estava restrita ao ambiente familiar e, portanto, em contato direto com os escravos domésticos. E isso parece ter facilitado o intercâmbio cultural e favorecido o processo de síntese musical (DINIZ, 2009, p. 129).

Entretanto, não podemos perder de vista que a música popular, nessa época, refere-se àquelas dirigidas às camadas intermediárias, pois as elites serviam-

se basicamente de música europeia, demarcando as fronteiras entre o erudito e popular.

É preciso ainda destacar que Chiquinha Gonzaga ingressou na vida pública em um período singular da vida política da capital, na qual a questão abolicionista se fazia pauta de discussão. Chegou a vender suas músicas de porta em porta para conseguir a libertação de um escravo; também participou dos festivais artísticos destinados a arrecadar fundos e encaminhá-los à Confederação Libertadora para a compra de alforrias. Era uma audaciosa militante política, participante de inúmeras causas sociais e, dessa forma, assumia publicamente sua revolta contra uma ordem social que a condenava, denunciando assim o preconceito e o atraso social. Sua luta era por liberdade, seja ela de gênero ou racial.

Sendo assim, apesar do seu processo de composição ser alicerçado nos moldes das escolas europeias (contendo características da música erudita), sua obra conquistou uma melódiosidade singular, de cunho popular, sendo conhecida e cantolada pelos “quatro cantos” do Rio de Janeiro. Suas músicas possuem traços específicos, com elementos que demonstram a originalidade de Chiquinha Gonzaga, muitos dos quais serviram de base para a Música Popular Brasileira que conhecemos hoje (SASSO, 2012, p. 15).

CHIQUINHA GONZAGA E O TEATRO MUSICAL BRASILEIRO

*Um teatro em que é proibido rir-se é um teatro
do qual devemos rir-nos. As pessoas sem
humor são ridículas.*
Bertolt Brecht (2005)

Em meados do século XIX, grandes transformações marcaram o Brasil e, especialmente, o Rio de Janeiro. Cidade laboratório das principais construções ideológicas do país, se tornou palco da afirmação de um ideal civilizatório e modernizante, uma perspectiva de implementação, em terras brasileiras, dos usos e costumes advindos da Europa. Essa perspectiva reverbera também no campo cênico, pois a intelectualidade da época almejava a criação de um Teatro Nacional, baseado em textos dramáticos considerados sérios, que pudessem representar o ideal de civilidade.

Os jovens intelectuais que se reuniam em torno do Teatro Ginásio [Dramático], com o projeto de criar um teatro nacional e moderno, contavam com a liderança já respeitada de José de Alencar, então com menos de 30 anos, e o entusiasmo

do ainda mais jovem crítico Machado de Assis, dez anos mais moço (LOPES, 2013. p. 200).

Nessa primeira metade do século XIX, o teatro Romântico³ e o Realista⁴ imperam nos palcos brasileiros. Eles, cada um a seu modo, representam os ideais da elite daquele momento, a qual ansiava por apresentações que pudessem competir com as feitas na Europa, no entanto com temáticas e enredos nacionais. Dessa forma, percebemos que há uma grande transformação na sociedade carioca, a qual aderiu a muitos costumes europeizados. Os homens de teatro brasileiro viram-se estimulados a traduzir, adaptar e a escrever peças que o público do Rio de Janeiro, e de outras cidades, aplaudiram com entusiasmos no exterior.

Dentre os gêneros cômicos, a opereta se torna bastante popular. Trata-se de um estilo criado na França, em 1855, por Jacques Offenbach, para fazer frente ao crescimento da ópera-cômica e do vaudeville, como forma de parodiar o que se poderia chamar de ópera oficial. Logo as operetas francesas se tornaram um grande sucesso em Paris, fazendo com que os empresários teatrais viajassem para outros países com as suas produções.

No Brasil, a opereta encontra o seu lugar especialmente nos palcos cariocas, inicialmente pelas mãos do empresário Joseph Arnaud que, em 17 de fevereiro de 1859, inaugura na rua da Vala, atual Uruguaiana, o Alcazar Lyrique Fluminense – primeiro café-cantante da cidade, uma “[...] espécie de cabaré em estilo francês instalado na cidade do Rio de Janeiro” (ESTEVEZ, 2014, p.25). Nesse espaço, os espetáculos possuíam um repertório francês que incluía canções, cenas cômicas e vaudevilles. Seu sucesso, no entanto, apenas foi consolidado na

³ “[...] as origens do teatro romântico encontram-se em meados do século XVII, quando se torna inevitável o processo de esgotamento da poética clássica. A burguesia em ascensão exigia outras formas dramáticas, mais próximas de sua realidade e capazes de refletir as modificações profundas pelas quais estavam passando a Europa”. (FARIA, 2006, p. 272.) Segundo João Roberto Faria, a discussão sobre o teatro Romântico chegou tardiamente no Brasil, sendo datada de 1833 com a publicação do artigo “Ensaio sobre a Tragédia”, de Justiniano José da Rocha. Em terras brasileiras, a primeira peça importante nos moldes do romantismo foi a tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, (Rio de Janeiro, 1838) de Gonçalves de Magalhães que, de acordo com o pesquisador, fez nascer o que os seus contemporâneos chamaram de “teatro nacional”. Por essa perspectiva, o denominado “teatro sério” – com suas tragédias e dramas – era o que creditava prestígio ao escritor no romantismo, visto que a comédia era considerada um gênero menor, principalmente por era construída a partir de elementos burlescos e ligados ao baixo ventre.

⁴ O teatro Realista faz da naturalidade um princípio norteador na criação dos diálogos e das cenas, visando a uma descrição verossímil dos costumes da burguesia, classe com a qual se identificava, com uma perspectiva moralizadora. No Brasil, “A reação contra o teatro romântico [...] aconteceu antes mesmo do esgotamento desse movimento literário na prosa, na poesia e na própria dramaturgia. Durante pelo menos dez anos, entre 1855 e 1865, Romantismo e Realismo vão disputar a preferência de autores, atores e público nos teatros do Rio de Janeiro e de outras cidades do país”. (FARIA, 2006, p. 266.)

década seguinte, em 1865, com a estreia de *Orphée aux Enfers*, reconhecida como a primeira opereta de Offenbach. Por isso, segundo Antonio Herculano Lopes, “[...] o Alcazar fez furor e suas *divettes* passaram a ser amadas ou temidas, louvadas ou execradas por aquelas mesmas plateias que [José de] Alencar e companheiros pretendiam conquistar para o ‘teatro sério’” (LOPES, 2013, p. 201.), afinal, o público, incluindo boa parte das elites, preferiu as apresentações de Offenbach, e a celebração do prazer, às produções românticas e/ou realistas.

Assim, recria tais espetáculos adaptando-os aos ritmos brasileiros, tanto no que diz respeito à música quanto à coreografia. Evidentemente, nas produções francesas, o elemento sexualidade já estava presente. Todavia, em terras brasileiras, ele encontra o “balançar dos quadris” das danças de matriz africana, possivelmente influenciado pelo Lundu.⁵

Essa aproximação com o cotidiano do público pode ser percebida nos enredos e títulos que trazem, em sua maioria, temas que remetem à vida interiorana ou particularidades das relações sociais do campo. Da mesma forma, os personagens, figurinos, os cenários e estilos musicais remetem para o universo compartilhado pelos espectadores, universo esse que é revivido no palco de forma alegre e otimista, através do uso da comédia e dos recursos cômicos. Da mesma forma, há o entendimento do que seria “legitimamente nacional” a partir de perspectivas ideológicas distintas, pois, se para uma parcela da intelectualidade o verdadeiro Teatro Nacional deveria conter gêneros como o drama e a tragédia (símbolos de civilidade e modernidade), para outros tantos, o legitimamente brasileiro estava no gosto popular, nos requebros advindos das danças afro, no riso fácil e na melodia alegre que inundava os bares-cantantes nas noites do Rio de Janeiro.

O teatro foi o veículo de consagração da música de Chiquinha Gonzaga e através dele, a compositora conseguiu, efetivamente, fazer com que seu nome fosse querido pelo público e respeitado pela crítica, mesmo sendo uma mulher. Sua prolífica produção conta com mais de setenta partituras para peças teatrais, alcançando em grande parte delas, um inquestionável sucesso. *Festa de São João*,

⁵“O Lundu, descendente direto dos batuques africanos, é considerado a primeira música afro-brasileira. A dança do Lundu de tão sensual que era, mexeu profundamente com os corpos e com a moral da sociedade do período colonial brasileiro. Desta forma, foi perseguido e proibido pela corte portuguesa e pelo clero, entretanto, como tudo que é forma de cultura popular continuou a ser dançado às escondidas”. (GUERRA, 2009, p. 03.)

Forrobodó, Manobras do Amor e Zizinha maxixe, entre várias outras, constituíram alguns dos grandes sucessos de sua carreira no mundo teatral.

Juntamente com Ernesto Nazareth, Chiquinha elaborou canções que, ao longo do tempo, se tornaram clássicas, que documentam uma fase na qual a música popular brasileira almejava uma identidade nacional, deixando de copiar os modelos estrangeiros. Dessa maneira, elementos de origens diversificadas se misturam em sua obra, resultando em um produto original. A importância de Chiquinha Gonzaga se apresenta na constituição e elaboração de melodias em que aparecem, de forma evidenciada, os elementos nacionais.

Após diversas estratégias (aulas de piano e de matérias diversas, vendas de partituras), Chiquinha viu no campo teatral a oportunidade de alicerçar o seu nome, ampliando o seu nicho de atuação. Por isso, segundo Edinha Diniz:

Não foi difícil Chiquinha perceber que o caminho para a conquista de maior público era o teatro. A esse tempo ele se desenvolvia impulsionado sobretudo pelas novas camadas de público que emergiam de uma sociedade em processo de modernização. E a preferência recaía no gênero musicado. O lírico e o dramático, preferidos pelas elites, viviam a reclamar subsídios por falta de público (DINIZ, 2009, p. 134.).

Dessa forma, as operetas conciliam dois aspectos importantes para Chiquinha. O primeiro deles está ligado à possibilidade de explorar, através da música, os elementos populares e, considerados por ela, como nacionais – utilizando e mesclando a sua formação musical erudita. Por outro lado, ela necessitava que seu trabalho fosse conhecido por uma quantidade significativa de pessoas e, como nos aponta Edinha Diniz no enxerto acima, as produções “líricas e dramáticas” reclamavam justamente a falta de expectadores.

Sua estreia no teatro musicado marcou o início de uma carreira de sucessos e seu nome estaria presente praticamente em todas as revistas que se destacaram a partir de então. A originalidade de suas composições se destacam, pois, além de optar por uma melodia singular e com ritmos saltitantes, usa também vários instrumentos considerados vulgares na época. Apesar de algumas das suas partituras já serem populares no início dos anos 1880, seu caminho até os palcos não foi tranquilo. Na sua trajetória, Chiquinha teve que colocar à prova mais do que o seu talento. Teve que provar que uma mulher também era capaz de criar partituras para o teatro e, ainda ser mais ousada, conduzir uma orquestra de homens.

Seu “casamento” com o teatro foi a união que de fato deu certo, sendo a certidão a opereta *A corte na roça*. Afinal, se Chiquinha Gonzaga não conseguia conceber a vida sem harmonia, ela de fato a encontrou nos palcos do teatro.

A CORTE NA ROÇA: UMA OPERETA QUE ECOOU NOS SALÕES DE DANÇA DO RIO DE JANEIRO

Não entendo a vida sem harmonia.
Chiquinha Gonzaga⁶

No decorrer das mudanças ao longo do século XIX, percebemos que a música, pelo viés do teatro musicado e especialmente da opereta, abriu um espaço de diálogo com um outro tipo de ideal, o qual (ao invés de negar) celebrava a identidade nacional marcada pela mistura de diferentes povos. Chiquinha Gonzaga, por sua vez, foi uma mulher que lutou pela igualdade de direito, não apenas de gênero como também raciais. Suas músicas contêm traços inerentes às questões que permeavam o momento histórico em que viveu, como, por exemplo, a busca pela valorização da música brasileira, a luta a favor do abolicionismo e a liberdade feminina no que tange a ocupação dos espaços públicos (físicos e profissionais), delegados exclusivamente aos homens.

Dessa maneira, a análise aqui apresentada busca explicitar as contribuições dessa mulher para os embates da sua época, bem como compreender o marco pessoal que representou o seu trabalho como maestrina na opereta *A corte na roça*. Sem dúvidas, esse foi um importante passo na sua luta por igualdade de gênero, visto que firmou seu lugar enquanto profissional, sendo a primeira mulher a reger uma orquestra (formada apenas por homens). Em outros termos, esse é um momento de guinada na sua trajetória, o instante que por excelência ela toma as rédeas da sua própria vida.

A corte na Roça marcou a estreia da maestrina Chiquinha Gonzaga, sendo representada, no Teatro Príncipe Imperial na Praça Tiradentes (mais tarde Cine-Teatro São José, hoje demolido), em 17 de janeiro de 1885. No entanto, o seu caminho até os palcos do teatro nem sempre foram fáceis, sendo recusado o seu trabalho apenas pelo fato de ser uma mulher.

⁶ Essa afirmação tem autoria atribuída a Chiquinha Gonzaga e está presente em todas as biografias produzidas desde a primeira em 1939, com segunda edição em 1978 por Mariza Lira “Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira”, até as biografias mais atuais como as de Dalva Lazaroni (1999) e Edinha Diniz (2009)

Após tantas recusas, Chiquinha consegue estrear nos palcos cariocas em 1885, compondo a trilha de *A Corte na Roça*. Trata-se de uma opereta em um único ato, escrita pelo iniciante Palhares Ribeiro.

A obra foi entregue para ensaios à empresa do Teatro Príncipe Imperial (depois Teatro São José e posteriormente cineteatro da Praça Tiradentes), dirigida pela companhia de Souza Bastos. Acontece que o teatro vivia um péssimo momento: o empresário havia partido para a Europa sem dar maiores satisfações, o pessoal da companhia estava há meses sem receber salários e não havia ninguém para dirigi-lo. Muitos a dar ordens, ninguém para cumpri-las. [...] No meio disso tudo, uma mulher tentava ensaiar sua partitura e impor-se, apesar de estreatante. Os atores lhe respondiam que na hora do espetáculo tudo sairia bem. Um deles quis suprimir uma valsa por não saber o que fazer enquanto a cantava, e o regente, quando não dormia sobre a partitura, a ensaiava com o andamento que desejava. Era necessário que a compositora sempre vigilante lhe dissesse: “Mas fui eu quem escreveu esta música, não o senhor; respeite o meu pensamento!”. (DINIZ, 2009, p. 136).

Sua trama tratava de costumes do interior do país, sendo ambientada em uma fictícia Fazenda das Cebolas na cidade de Queimados (região metropolitana do Rio de Janeiro), na qual o trabalho escravo não mais é utilizado nas plantações. Não há registros sobre o texto teatral assinado pelo iniciante Palhares, entretanto, os críticos o descrevem como um romance ambientado em uma cidade interiorana, no qual se exploram temas corriqueiros e cotidianos, enquanto o público acompanha as desventuras amorosas dos protagonistas.

Sendo assim, é necessário sublinhar que mesmo se tratando de uma obra voltada ao entretenimento, e ela o faz, a opereta não se furta a realizar uma crítica, explicitando os posicionamentos políticos dos seus idealizadores. Dessa forma, *A corte na roça* dialoga com as discussões abolicionistas que estavam sendo travadas no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, de maneira intensa a partir de 1880.⁷

O Libreto passou pelo Conservatório Dramático (órgão censor da época) que o respeitou. Mas, ao ser submetido à polícia, ocorreram alterações, dentre elas a modificação da estrofe abaixo:

Já não há nenhum escravo
Na fazenda do sinhô
Tudo é boliçônista
Até mesmo o Imperadô. (RIBEIRO, 1885 apud DINIZ, 2009, p. 17).

⁷Sobre a relação de Chiquinha Gonzaga com o abolicionismo, consultar o texto “Abolição e teatro: sobre as dificuldades de representação da escravidão no palco”, de Antonio Herculano Lopes e Julia Lanzarini. (LOPES; LANZARINI, 2011.)

A palavra *Imperadô* foi substituída por seu *dotô*, na versão liberada. Além disso, um delegado quis retirar a dança final (maxixe), por considerara imoral, mas cedeu aos pedidos do elenco que alegava não poder terminar a peça de outra maneira. Como condição, nenhuma parte da peça poderia ser repetida. Ou seja, não havia possibilidade de ter “bis”. “*A corte na roça* estreou com pouco público. Este, porém, aplaudiu com entusiasmo e pediu bis para o número final – que os atores não puderam atender, diante da imediata resolução da autoridade presente que mandou baixar o pano” (DINIZ, 2009, p. 137).

Ainda pelo trecho, é possível identificar o uso de uma linguagem coloquial, considerada na época “vulgar”, com incorreções na pronúncia e na gramática, típica da fala de grande parte da população. Tal escolha pode ser compreendida a partir de dois aspectos: o primeiro, pela ambientação da trama – uma fazenda do interior do Rio de Janeiro; por outro lado, também pode ser entendido pela perspectiva de aproximar os versos da linguagem normalmente utilizada no cotidiano da plateia.

Sob esse prisma, é possível afirmar que a opereta trabalha com índices de brasilidade, não apenas na linguagem, como na coreografia e nos temas abordados. Sobre esse primeiro, percebe-se o uso da sensualidade na dança, gestos lascivo e requebros típicos do Lundu (ou o que a autora Edinha Diniz caracteriza como Maxixe). Assim, acompanha as demais operetas feitas nessa segunda metade do século XIX, nas quais a influência afro é visível.

Apesar da sua formação musical clássica, a maestrina pautou a sua carreira na busca por uma música genuinamente brasileira, que explicitasse as influências culturais advindas dos diferentes povos que compunham a sociedade naquele momento. Essa tornou-se uma característica de sua melodia, “uma assinatura”, a qual tornava reconhecível os seus trabalhos dentre os de tantos outros compositores. Ou seja, de certa forma há um reconhecimento que, portanto, a torna singular enquanto musicista, compositora e mulher de sua época.

Sendo assim, *A corte na roça* traz alguns dos pressupostos que marcaram a trajetória de Chiquinha Gonzaga, como a busca por uma brasilidade, tanto temática como melódica, bem como a apresentação de temas que lhe são caros, como o abolicionismo. As partituras exclusivamente criadas para a peça apresentam

temáticas notoriamente brasileiras, sendo nomeadas como: Balada, Prelúdio, Recitativo, Tango Saci-Pererê e Walkyria.⁸

A representação das obras e produções de Chiquinha Gonzaga, geralmente, está vinculada com a sua vida pessoal, apresentando elementos que remetem diretamente as transformações, os anseios, desejos, paixões e aspirações colocadas pelo prisma e olhar de uma mulher que buscou mostrar e contribuir – com suas músicas, partituras – com a busca por elementos de brasilidade.

No que diz respeito ao texto teatral, escrito por Palhares Ribeiro, houve consenso entre os críticos que consideraram o libreto fraco, apesar de ter sido escrito de “forma correta”. O enredo, tal como a maioria das operetas, não apresentava complexidade, mesmo tendo momentos risíveis e agradáveis que mereceram aplausos. É interessante, no entanto, destacar que havia certa expectativa quanto ao trabalho do autor. Em texto publicado na coluna *Tangões e Gambiarras*, do jornal *Gazeta da Tarde*, o crítico elogiou Palhares Ribeiro, considerando-o talentoso. Sua estreia nos palcos cariocas representava, na opinião publicada, uma oportunidade para o jovem artista continuar a escrever suas peças, pois, com certeza, elas agradariam o público.

No Príncipe Imperial, pela primeira vez, a engraçada opereta um 1 acto de Palhares Ribeiro, musica de D. Francisca Gonzaga, *A côrte na Roça*. Palhares Ribeiro é um moço de aproveitável talento e caso a sua estréia não seja auspiciosa, o que não cremos, isso longe de desanima-lo, deve ser antes um incentivo para continuar a escrever. O publico não deixará de ir applaudir o esforço desse moço, muito mais seguindo-se à opereta um variado intermédio (*Gazeta da Tarde*, 17 de janeiro de 1885).

Tais expectativas não se confirmam no momento da estreia. Na mesma coluna *Tangões e Gambiarras*, por exemplo, o enredo foi considerado fácil, porém com tiradas cômicas e versos corretos – único aspecto que o diferencia de outras produções do gênero. Tal avaliação, no entanto, é relevada pelo fato de se tratar de uma estreia.

A opereta, como todas as composições do gênero, é de um enredo fácil, desenvolvendo-se a ação na fazenda de Cebolas, em Queimados. Se bem que pontuada de pilherias boas e contendo versos bastante correctos, o que no fim

⁸ Foge aos limites desse artigo fazer análises das partituras feitas por Chiquinha Gonzaga. No entanto, há reproduções dessas músicas, feitas por outros pianistas, disponíveis no YouTube. A partir desses vídeos, é possível afirmar que trata-se de composições de tons alegres e vibrantes, tal como afirmado pelos críticos à época. Para ter acesso a esses vídeos, consultar: https://www.youtube.com/results?search_query=a+corte+na+ro%C3%A7a+chiquinha+gonzaga. As partituras, por sua vez, estão disponíveis no endereço: http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/A-Corte-na-Roca_peca_completa.pdf

de contas não é muito commum em taes composições, o libreto da opereta, respeitado pelo Conservatorio e alterado pela policia, não está isento de senões, o que se devia esperar de quem estréa (*Gazeta da Tarde*, 16 de janeiro de 1885).

De maneira geral, as críticas acima recortadas nos jornais da época indicam um consenso sobre *A corte na roça*. Em todo o material encontrado, percebe-se uma nítida separação entre o trabalho do autor Palhares Ribeiro e as composições de Chiquinha Gonzaga. Ao contrário do que se poderia imaginar (por se tratar de uma mulher em fins do século XIX), as músicas da opereta foram muito elogiadas, sendo por vezes consideradas desperdiçadas com um enredo tão fraco e pouco criativo. Sendo assim, de maneira geral, o trabalho de Palhares Ribeiro foi considerado apenas um pretexto para a bela partitura de Chiquinha Gonzaga.

Lastimamos sinceramente a sorte de *spartito* escripto pela Sra. Francisca Gonzaga para a farça que, guindada às alturas de opereta, foi ante-hontem com o titulo de *Corte na Roça* representada no teatro Principe Imperial. Lastimamos, porque aquella musica, boa, bem feita, original, verdadeiro mimo, que denota da parte da sua auctora real merecimento, esta jungida a um libreto impossivel, inverossimel desempenhado de uma maneira indecente e repugnante. A Sra. Francisca Gonzaga foi merecidamente aplaudida (*Gazeta da Tarde*, 17 de janeiro de 1885).

Tendo em mente o contexto e a sociedade patriarcal que Chiquinha Gonzaga viveu, esperávamos uma crítica extremamente negativa, principalmente por ela ser mulher. No entanto, é preciso registrar que nos surpreendemos ao perceber que essas críticas foram extremamente positivas com relação ao seu trabalho. Isso porque, em muitos trabalhos biográficos sobre Chiquinha, apresenta-se, logo em suas páginas iniciais, a disputa e o choque da sociedade que recebe sua imagem e seus trabalhos de maneira negativa, justamente por se tratar de uma mulher. Por isso, nos surpreende o fato das críticas encontradas serem extremamente elogiosas ao seu trabalho e nem tanto positivas ao trabalho do autor, mesmo ele sendo um homem. As críticas exaltam seu trabalho, mesmo ocupando um espaço que por “direito”, naquela sociedade, não era um papel para ser exercida por uma mulher.

Para quem conheceu a hostilidade, Chiquinha Gonzaga conquistava agora, através do seu trabalho para o teatro, um patamar digno de respeito. Rapidamente foi consagrada como importante autora de partituras teatrais, sendo o sucesso de *A corte na roça* um estímulo para continuar produzindo para o teatro musical,

principalmente por sua desenvoltura e identificação com o gosto popular. Em pouco tempo, o seu nome em um libreto se tornaria garantia de plateia cheia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um tema nunca se esgota, mesmo diante da necessidade de finalização de um texto. Por mais que o processo de pesquisa tenha indicado diversos caminhos possíveis a serem trilhados (inclusive com documentações extensas e pesquisas acadêmicas desenvolvida), optamos por direcionar nossos esforços para a compreensão do momento histórico em que Chiquinha Gonzaga adentrou os palcos do teatro. Ou seja, o instante em que ela se torna maestrina da sua vida, no amplo sentido da frase.

Assim, o primeiro desafio que nos colocamos foi o de compreender o contexto histórico em que Francisca Edwiges Neves Gonzaga tornou-se através do seu trabalho, a reconhecida maestrina Chiquinha Gonzaga. No intervalo temporal entre esses dois momentos, ela teve que lidar com os limites impostos por uma sociedade patriarcal conservadora, a qual, ao contrário da sua vontade, delimitava o espaço de atuação feminino ao âmbito doméstico e religioso.

Tendo nascido em pleno século XIX, Chiquinha foi criada a partir de um modelo familiar tradicional, no qual as vontades da mulher estavam subjugadas às do homem, seja ele o seu pai ou o seu marido. A compreensão dessa sociedade patriarcal, ao longo deste texto, se deu justamente pelos choques e tensões estabelecidos entre as ideias e comportamentos de Chiquinha Gonzaga com as expectativas de como uma mulher deveria se portar e agir. Por esse motivo, sua biografia foi pontuada com foco nesses momentos de questionamento à ordem social estabelecida, tanto como esposa quanto como profissional que almejava reconhecimento.

Apesar da atuação feminina, em alguns desses lugares, ainda ser restrita (até o entardecer), Chiquinha Gonzaga encontrou neles o seu espaço de atuação, relacionando-se com sujeitos que lhe inspiraram e, ao mesmo tempo, compartilhavam seus ideais. Dessa forma, buscamos demonstrar que o contexto histórico e a sua trajetória profissional estão intrinsecamente relacionados. Chiquinha Gonzaga, enquanto sujeito histórico, esteve imersa em seu tempo/espaço, produzindo suas obras a partir dos embates e discussões que lhe foram caros naquele momento. O próprio ato de escrever e vender partituras já representava, em

si, uma afronta aos moldes patriarcais impostos socialmente. Não que outras mulheres não tenham escrito partituras dentro de suas residências, mas elas não faziam dessas suas cartas de alforria aos jugos matrimoniais.

Nesse processo de reconhecimento profissional, o teatro se mostrou um caminho viável. Conforme demonstramos, o surgimento das operetas no Rio de Janeiro aguçou ainda mais o debate sobre o projeto nacionalista, especialmente porque colocava em xeque os ideais de civilidade frente a popularização do gosto por produções musicais e, sob certos aspectos, com apelo erótico. Nesse contexto, Chiquinha Gonzaga viu a possibilidade de, através do teatro musical, ter projeção profissional, levando as suas obras a um público maior. Ao mesmo tempo, via na produção cênica a possibilidade de criar partituras com elementos de brasilidade, utilizando a sua formação musical clássica não como um modelo a ser reproduzido.

A corte na roça foi compreendida como um divisor de águas na trajetória de Chiquinha Gonzaga, não apenas por ser sua estreia como compositora teatral e maestrina, mas porque direcionou a sua carreira profissional. A partir da sua análise, tornou-se claro os pressupostos e ideais outrora defendidos por ela, principalmente no que diz respeito à busca por uma identidade nacional relacionada ao gosto popular. Sua recepção positiva, no que diz respeito às partituras executadas, incentivaram a maestrina a continuar nesse campo de atuação, especialmente porque nelas foram consideradas as suas qualidades profissionais, independentemente do seu sexo biológico

Sendo assim, Chiquinha criou, inventou, produziu, compôs e não se contentou em repetir invariavelmente o modelo já experienciado por outros compositores. Depois de obter sucesso com a opereta *A Corte na Roça*, tornou-se pioneira nessa questão, pois até então não havia relatos sobre uma mulher regendo uma orquestra. Nesse período, alça voos em direção ao seu reconhecimento profissional, fazendo com que o seu nome se tornasse referência e chamariz de público para outras tantas produções que levassem a sua assinatura. Afinal, ela conseguia captar perfeitamente o gosto popular, afirmando seu talento e, ao mesmo tempo, criando condições para a sua independência financeira.

Dessa maneira, há um reconhecimento do trabalho da artista, porém, isso de fato só pode ser efetivado devido aos seus esforços particulares, através da luta para que seus trabalhos fossem apreciados. Suas músicas, partituras e peças teatrais demonstram essa busca pela liberdade. Todavia, se consideramos a

quantidade de composições e trabalhos elaborados por Chiquinha Gonzaga, ao longo de toda a sua vida, constatamos que não foram suficientes para manter viva a lembrança daquela que em muito nos ajudou a alicerçar as bases da Música Popular Brasileira. Isso porque, hoje em dia, suas músicas são pouco executadas, ocupando poucas páginas nas bibliografias que versam sobre a História da Música Brasileira. Afinal, é muito simplista acreditar que toda a sua produção tenha sido reduzida ao eterno grito de Carnaval “Ó Abre Alas”, muito pouco para uma obra tão prolífica e tão competente.

BIBLIOGRAFIA

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 7 ed. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 315 p.

ESTEVES, Gerson da Silva. *A Broadway não é aqui: Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Mestrado em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012, 502 p. vol.I.

FARIA, João Roberto. Realista (Comédia). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coords.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva / Sesc, 2006.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. *Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)*. *Cuadernos de Música, artes visuales y artes escénicas*, v. 5, n. 2, jul./dez. 2010. Disponível em: http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/images/stories/revistas/RevistaV5N2/cuadernos_volumen_5_numero_2_05Bellard_Celis.pdf. Acesso em: 02 de mar. de 2017.

GUERRA, Denise. *Danças brasileiras de matriz africana: “Quem dança, seus males espanta!”*. *Revista África e Africanidades*. Ano I, n. 4, fev. 2009. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Dancas_brasileiras_de_matriz_africana.pdf. Acesso em: 04 Ago. 2017.

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

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga*, grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

LOPES, Antonio Herculano. *Do canção ao maxixe*: a “decadência” do teatro nacional. *Revista IHGB*. Rio de Janeiro, v. 174, n. 460, p. 197-208, jul./set. 2013.

LOPES, Antonio Herculano; LANZARINI, Julia. *Abolição e teatro*: sobre as dificuldades de representação da escravidão no palco. In: *XXVI Simpósio Nacional de História ANPUH*. Anais. São Paulo, Julho. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312918961_ARQUIVO_antonio_herculano.pdf. Acesso em: 04 de agosto de 2017.

SASSO, Wesley Carvalho. *Chiquinha Gonzaga e o Brasil mulato: influência musical na busca da identidade nacional*. Curitiba, 2012.

JORNAIS

Gazeta da Tarde. Tangões e gambiarras. Rio de Janeiro, n. 13, ano VI, 16 de jan. de 1885, p. 02.

Gazeta da Tarde. Tangões e gambiarras. Rio de Janeiro, 17 de jan. de 1885.