

VIII Simpósio Nacional de História Cultural

**MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA  
CULTURAL**

Universidade Federal do Tocantins - UFT

Araguaína - TO

14 a 18 de Novembro de 2016

**A VIDA COMO ORQUESTRA: ASPECTOS ESTÉTICOS E ÍNDICES DE  
RECEPÇÃO DA OPERETA *A CORTE NA ROÇA* (1885)**

Mona Mares Lopes da Costa Bento\*

Na segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira é marcada por transformações que contribuíram para mudanças nas estruturas políticas, econômicas e sociais. Diante de um projeto modernizante, foram importados padrões europeus tanto de conduta como de gostos culturais. Sob esse prisma, o Brasil absorveu e modificou suas estruturas (política, econômica, sociais e culturais), almejando, com isso, alcançar tornar-se uma nação “civilizada”. Ou seja, os costumes que permeavam a sociedade brasileira estavam entrelaçados a essa europeização.

No decorrer dessas mudanças, 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

---

\* Graduada do curso de História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/Coxim).

aboliconismo e a liberdade feminina no que tange a ocupação dos espaços públicos (físicos e profissionais), delegados exclusivamente por 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 maetrina na opereta *A corte na roça*. Sem dúvidas, esse foi um importante, 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: ASPECTOS ESTÉTICOS***

*A corte na Roça* marcou a estreia da maetrina 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.

Após tantas recusas, Chiquinha consegue estreiar 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.

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. As personagens são típicas de uma estrutura aristocrática, com uma divisão social nítida que pode ser observada pelas denominações “Coronel”, “Fazendeiro”, “Roceiro”, etc. Percebe-se, também, a inexistência de escravos, personagem que seria esperado em uma trama que retrata o cotidiano de uma fazenda, em meados da década de 1880.

Tal constatação delinea o posicionamento de Chiquinha Gonzaga, fervorosa defensora do aboliconismo. 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.<sup>1</sup>

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. (PALHARES, 1885 apud DINIZ, 2009, p. 137.  
Destaque nosso.)

A palavra *Imperadô* foi substituída por seu *dotô*, na versão liberada. “*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 pronuncia e na gramática, típica da fala de grande parte da população.

Por outro lado, há traços nacionais nas composições musicais feitas por Chiquinha Gonzaga. 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.

<sup>1</sup> É interessante, sobre a relação do teatro com a temática, 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.)

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.

A representação das obras e produções de Chiquinha, 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, etc. – com a busca por elementos de brasilidade. No entanto, cabe agora questionar: de que maneira os críticos receberam o seu trabalho como compositora e maestrina da obra *A corte na roça*? Como se deu a recepção, publicada nos jornais, do trabalho de uma mulher em um campo profissional outrora apenas ocupado por homens?

### ÍNDICES DE RECEPÇÃO: CHIQUINHA FINALMENTE MAESTRINA

A opereta *A corte na roça* marca a estreia de Chiquinha Gonzaga nos palcos cariocas. O seu trabalho, evidentemente, não passou despercebido pelos críticos em 1885, os quais publicaram suas impressões sobre a opereta em jornais de grande circulação da capital do Império.

As análises dos materiais coletados apontam para alguns índices de recepção, tanto no que diz respeito ao texto e à música (foco principal). Assim, de maneira geral, a atuação dos atores foi considerada regular, com momentos excepcionais que mereceram destaque. Segundo a autora Edinha Diniz, a indecência apontada pelos críticos era, na verdade, um indício da preocupação de Chiquinha Gonzaga de trazer para os palcos o caráter nacional presente na dança e na música, aproximando-se, dessa forma, do gosto popular. Sendo assim,

O que a crítica via como indecência talvez não passasse do caráter nacional ajustado ao gosto popular da plateia teatral. A entrada em cena do maxixe viria marcar mesmo uma característica do teatro popular nas últimas décadas do século e indicar a nacionalização desse gênero de espetáculo. Chiquinha sabia tao bem captar o gosto popular que em pouco tempo tornou-se o compositor mais requisitado para esse tipo de trabalho. Foi à época chamada de “a Offenbach de saias”. (DINIZ, 2009, p. 139.)

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 tento momentos risíveis e de 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, 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 estréa 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. (TANGÕES..., 16 jan. 1885, p. 02.)

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.

Essa mea-culpa não é feita por outros críticos, os quais a afirmaram ser o texto apenas uma cena que se passa no interior do Brasil, porém com uma escrita regular e com trechos a serem aplaudidos. O enredo em si foi recebido como sendo de fácil absorção e, em alguns casos, uma triste notícia que sequer precisava ser comentada.

Quasi não há enredo nesta interessante peça; apenas uma scena que se passa no interior do Brazil, representada por typos extremamente comicos e que basta para servir de pretexto á factura da mais graciosa partitura. (JUNIO, 1885, p. 7. Destaque nosso.)

*A Côrte na roça...* E' melhor não falarmos em coisas tristes. E' pena realmente que a Sra. Chiquinha Gonzaga gastasse tão boa cera com tão ruim defunto.

A musica é boa – boa na extensão da palavra. A distinta compositora deve trabalhar, e trabalhar muito. (OS THEATROS, 20 jan. 1885, p. 07. Destaque nosso.)

De maneira geral, as críticas acima recortadas indicam um consenso sobre *A corte na roça*. Em todo o material encontrado, percebe-se uma nítida separação entre o trabalho do autor Palhares 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 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 theatro 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 impossível, inverossimel desempenhado de uma maneira indecente e repugnante.

A Sra. Francisca Gonzaga foi merecidamente aplaudida. (THEATRO E..., 1885, p. 02.)

Na crítica acima, publicada pelo jornal Gazeta de Noticias, explicita essa diferenciação entre o trabalho de Palhares e de Chiquinha. Como se pode observar, o texto jornalísticos aclama o trabalho da musicista, considerando-o uma obra bem acabada, original e que foi, merecidamente, aplaudida pelo público.

Diante de tal reação, é preciso destacar que não ocorreu, nos materiais encontrados, uma valorização do trabalho a partir do gênero dos autores. Pelo contrário, independentemente de qualquer aspecto biológico, foi levado em consideração apenas a capacidade profissional, a criatividade e o talento (ou não) na escrita do texto e das partituras. Sendo assim, a recepção do texto não foi muito positivo porque a construção textual não era tão original, mas, de qualquer forma, Chiquinha Gonzaga teve um destaque muito positivo, criando-se um contraste. Em outros termos, ao mesmo tempo em que a opereta passaria despercebida por ser o texto fraco e pouco inventivo, o trabalho primoroso da maestrina se destacou, vindo para primeiro plano – muito mais do que a opereta que foi escrita por um homem.

Dessa forma, a recepção apresenta-se com dois momentos distintos, apesar de ambos fazerem parte de uma mesma obra – o que deveria ser considerado na recepção, pois texto e música foram pensados de maneira correlata. No entanto, é preciso ainda destacar, que a crítica relacionada à Chiquinha não se limita apenas às partituras feitas para *A corte na roça*, pois, por vezes, retoma trabalhos anteriores e/ou destaca o seu talento como compositora com aspirações de cunho nacionalista.

O nome da maestrina brasileira é já vantajosamente conhecido pelas suas muito composições para piano, algumas das quais lhe deram grande popularidade.

D. Francisca Gonzaga, ou mais familiarmente como a tratam Chiquinha Gonzaga tem revelado em todas as suas inspirações o cunho característico da musica nacional.

Porque nós temos, não uma escoia de musica como na Allemanha, a Italia, etc; mas um estylo proprio e profundamente caracterizado pelas suas ondulações faceiras e graciosos, requebros de rythmo das nossas canções, trovas e danças, que se distinguem assaz fortemente por uma adoravel pico de lascivia, bem própria aliás das condições climatericas em que vivemos.

Assim, se não é um poema musical de grande, pejejo *A corte na Roça* tem uma abertura muito regular e trchos que foram aplaudidos... a valsa que segue a um romance a realmente graciosa e cheia de frescura.

[...]

E sendo chamado a autora, foi entusiastamente victoriada. (JUNIO, 1885, p. 7.)

Como pode ser percebido, a acolhida da imprensa ao trabalho de Chiquinha Gonzaga foi elogiosa, reconhecendo publicamente a qualidade do seu trabalho como compositora e a sua preocupação com os aspectos nacionalistas da música a ser produzida.

É evidente que o fato inédito de uma mulher escrevendo partituras para o teatro (e, ao mesmo tempo, reger uma orquestra) chamou a atenção, desafiando o vernáculo outrora apenas masculino: “A compositora, que anteontem tentava a carreira espinhosa de *maestra*, se é licito afeminar esse termo...”. Para alguém que já havia questionado tantas regras socialmente estabelecidas, desafiar a língua portuguesa, impondo a necessidade de se pensar no termo feminino para maestro, foi apenas mais um passo na sua trajetória pessoal e profissional.

É a primeira vez que nos nosso 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. (OS THEATROS, 1885, p. 07.)

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 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.

### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das Mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2012. 678 p.

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

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

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.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006, 354 p.

LAZARONI, Dalva. *Chiquinha Gonzaga: sofreu e chorei, tive muito amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 541 p.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. 154 p.

LOPES, Antonio Herculano; LANZARINI, Julia. Abolição e teatro: sobre as dificuldades de representação da escravidão no palco. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH. In: **Anais...** São Paulo, Jul. 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312918961\\_ARQUIVO\\_antonio\\_h\\_erculano.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312918961_ARQUIVO_antonio_h_erculano.pdf). Acesso em: 04 de Ago. de 2017.

**JORNAIS**

JUNIO, D. Chronica Theatral. **Revista Ilustrada**, ano X, ed. 400, 24 de Jan. de 1885, p. 07.

OS THEATROS. **O mequetrefe**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 362, 06 de Jan. de 1885, p. 07.

OS THEATROS. **O mequetrefe**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 363, 20 de Jan. de 1885, p. 07.

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

THEATRO E... **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, ano XI, n. 18, 18 de jan. de 1885, p. 02.