



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**CHIQUINHA GONZAGA E O TEATRO MUSICAL  
BRASILEIRO NO SÉCULO XIX**

Mona Mares Lopes da Costa Bento\*

**Considerações Iniciais**

*Aquela Chiquinha é o diabo!*

*Lopes Trovão*

O final do século XIX foi um período marcado por grandes transformações sociais, inclusive nos papéis desempenhados pelas mulheres. 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. 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 expandia-se e, com ela, o espaço e as formas de atuação das mulheres. Nesse momento, a educação e o aprendizado estavam diretamente vinculados à interação das mulheres com o meio social, no qual foram introduzidas aulas de etiqueta, música e piano para que aprendessem boas maneiras para serem anfitriãs, buscando, com isso, arranjar bons casamentos. No que tange esse aspecto em específico, podemos perceber que a educação dada à mulher pode ser compreendida como uma transferência de valores já presentes na sociedade colonial brasileira.

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

Mesmo com a ocorrência dessas mudanças, tanto na sociedade de modo geral, como especificamente analisando os aspectos femininos, podemos observar que grande parte da literatura, dos registros, dos documentos, da história, dentre outros, não mostram a participação de mulheres, sobretudo, como compositoras e regentes nos teatros da época. Ou seja, apesar das transformações, uma grande barreira separava o mundo feminino do masculino, uma vez que as mudanças se processam paulatinamente. Dessa forma, a atuação feminina não era bem aceita pela sociedade oitocentista, que parecia ver com desconfiança a presença de mulheres nos palcos.

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 delegados às mulheres nesse momento histórico. Sob esse ponto de vista, mostra-se pertinente discutir: Qual a relação da sua carreira e da sua vida com a sociedade carioca? De que maneira a sua trajetória de vida contribuiu ou não para a compreensão do papel feminino na sociedade carioca do final do século XIX? Essas são algumas das indagações nas quais procuramos produzir uma reflexão, a partir da análise do nosso objeto, sendo Chiquinha Gonzaga, pelo viés da opereta *A Corte na Roça*, pois se trata de um marco que possibilitou seu ineditismo como maestrina no rol do teatro musicado brasileiro e também na língua portuguesa, pois até então não existia o feminino para a palavra maestro.

### **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 em 28 de fevereiro de 1935, na mesma cidade, aos 87 anos. Filha “bastarda” do marechal José Basileu Neves Gonzaga, militar de ilustre linhagem no Império e de Rosa Maria (filha de escrava) foi somente reconhecida após o batismo católico.

Como toda sinhazinha, teve uma educação que obedecia rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da sociedade escravocrata, onde fazia parte das prendas femininas aprender a tocar piano (tornando-se uma mulher culta), sendo

educada para ser dama de salão. Essa prerrogativa é destacada pelas autoras 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, p. 65, 2010.)

Portanto, a educação feminina era basicamente voltada para aspectos inerentes ao cuidado do lar, contribuindo para atrair bons casamentos, sendo o piano considerado um instrumento doméstico, símbolo do lar e da família reunida. Entretanto, para Chiquinha Gonzaga o piano servia como elemento de expressão de suas vontades e dos seus anseios pela liberdade e, por isso, ela “[...] dedicava muito tempo ao piano, muito além do que esperava de uma mulher”. (DINIZ, 2009, p. 59.)

Seu processo de composição estava alicerçado nos moldes das escolas europeias, mas, mesmo contendo características da música erudita, sua obra conquistou uma melodia singular, de cunho popular, sendo conhecida e cantarolada pelos quatro cantos do Rio de Janeiro. Suas músicas tinham traços muito específicos, com elementos nos quais apresentavam a originalidade de Chiquinha Gonzaga e que serviram de base para a Música Popular Brasileira que conhecemos hoje. (Cf. DINIZ, 2009).

Praticar música ao piano, ou até mesmo compor e publicar, não era incomum às senhoras de então, mas sempre mantendo o respeito ao espaço feminino por excelência, o da vida privada. A profissionalização da mulher como musicista, e ainda mais aquele tipo de música de dança para consumo nos salões, era fato inédito na sociedade da época, pois a atividade exigia talento, determinação e coragem – qualidades que não faltavam a Chiquinha Gonzaga. Era o mesmo perfil que movia a sua atuação como militante política, participando das grandes causas sociais do seu tempo, denunciando assim o preconceito e o atraso social em suas criações.

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 tão bem captar o gosto popular que em pouco tempo tornou-se o compositor mais requisitado para esse tipo de



trabalho. Foi a época chamada de “a Offenbach de saias”. (DINIZ, 2009, p. 139.)

Dessa maneira, como nos apresenta Edinha Diniz (2009), Francisca Gonzaga, popularmente conhecida como Chiquinha Gonzaga, atuou como professora, pianista e compositora escrevendo partituras para o teatro musicado, estreando em janeiro de 1885 no teatro com a opereta *A Corte na Roça*, apresentada no Teatro Príncipe Imperial. Foi autora de músicas de sucesso, como *Ó Abre Alas* e *Forrobodó* que se tornaram conhecidas em seu tempo, mas que também ganharam a posteridade, sendo incluídas na gênese das marchinhas de carnaval da cidade.

### 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**

Em meados do século XIX, grandes transformações marcaram o Brasil e, especialmente, o Rio de Janeiro. O teatro, até então, tinha como bases: a comédia realista, que era um modelo dramático visando uma descrição dos costumes da burguesia – classe com a qual se identificavam, e ao mesmo tempo têm feição moralizadora. (Cf. FARIA, 1993); sendo a outra base o teatro romântico, nos quais perdem público quando foi criado o teatro Alcazar Lyrique<sup>1</sup>, sendo este muito conhecido e frequentado na época oitocentista. A plateia masculina, em especial, foi seduzida pelo ambiente de cabaré, podendo beber nas mesas organizadas diante do palco e pelos espetáculos baseados na música, na dança, na beleza das mulheres e na malícia com que eram apresentados os duetos, os pequenos *vaudevilles* e as cenas cômicas. O repertório, inteiramente francês, era apresentado principalmente por atrizes francesas contratadas para passar temporadas no Brasil.

Como nos descreve Rubens José Souza Brito:

Com o sucesso crescente desse teatro que era puro entretenimento, vários escritores deixaram de escrever peças e não poucos intelectuais protestaram nos jornais e revistas contra o avanço do teatro cômico e

<sup>1</sup> Foi um Teatro que trouxe as primeiras apresentações de operetas francesas para o Rio de Janeiro durante o período Imperial, tornando-se uma das grandes atrações culturais da elite carioca do período.

musicado, que não tardaria em se tornar hegemônico nos palcos fluminenses. (BRITO, 2012, p.219)

Dessa forma, podemos perceber que há uma grande transformação na sociedade carioca que aderiu há muitos costumes europeus. Os compositores do teatro brasileiro viram-se estimulados a traduzir, adaptar e a escrever esse tipo de peça que o público do Rio de Janeiro e de outras cidades aplaudia com entusiasmos. Portanto, a opereta e as outras formas dramáticas, cômicas e musicadas foram surgindo e consolidando o gosto teatral dessas plateias nos últimos decênios do século XIX.

O surgimento dos Teatros Musicados no Brasil, somente foi possível para companhias estáveis - e eram poucas - que conseguiam colocar em cena espetáculos dispendiosos, que demandavam uma produção de grandes proporções, pois o aporte financeiro necessário para a produção dos espetáculos musicais atingia uma cifra de ordem astronômica. Dessa maneira, começa a produzir vários gêneros no teatro, ampliando o acesso da sociedade por meio de peças criadas para um público que até então se encontravam excluídos, possibilitando a abertura de pequenas fissuras.

Portanto, há uma mescla dos gostos musicais permitindo o engajamento de novas produções, nos quais visam dialogar tanto com o público considerado erudito, como também com o público popular. No que diz respeito a essa característica, dita popular, podemos observar que a opereta apresentava essa característica, abordando aspectos que suscitam uma busca por um ideal de nacionalidade.

O sucesso da opereta (que é um gênero teatral) deveu-se inicialmente ao alemão Jacques Offenbach, que apresentava em Paris com espetáculos compostos por dois ou três esquetes de um ato cada, sempre em tons farsescos e satíricos, e entremeados por números musicais executados por uma orquestra de dezesseis músicos. As principais operetas francesas foram apresentadas, sempre com sucesso, o que levou escritores e artistas brasileiros a se apropriarem do modelo oferecido por Offenbach ou por Lecocq para criar operetas que mantinham as partituras, mas adaptavam os enredos aos costumes nacionais. (Cf. BRITO, 2012). Dessa maneira, o estilo no qual abriu caminho para uma busca pela identidade nacional, está intrinsecamente ligado à opereta, sendo assim, vamos nos ater especificamente a opereta *A Corte na Roça*, que nos traz elementos preponderantes para a compreensão da sociedade brasileira, com ênfase no Rio de Janeiro, através do aspecto cultural.

*A Corte na Roça* é uma opereta de um único ato - sendo esta uma característica singular dessa peça, pois a maioria era apresentada em dois ou três atos -, escrita pelo iniciante Palhares Ribeiro, com a música de Chiquinha Gonzaga. Foi a primeira opereta com música escrita por uma mulher a ser encenada nos palcos brasileiros, coisa inédita no Brasil. O espetáculo foi escrito em versos, mesclando momentos de diálogos com insertos de música e dança de diferentes estilos, dentre eles a valsa, maxixe (que foi logo censurado) e o tango. Tal como em outras produções desse gênero, seu ritmo é predominante “alegre”, “buliçoso” e “saltitante”, sendo considerado por alguns críticos um enredo de fácil e limitado entendimento, todavia com versos corretos – o que a diferencia de outros espetáculos similares. (Cf. GAZETA DA TARDE, 1985).

Portanto, há uma mescla de traços presentes, tanto na vida e carreira de Chiquinha Gonzaga como na própria sociedade carioca que estava absorvendo mais do que nunca elementos culturais que adivinham principalmente da Europa, possibilitando uma busca por uma identidade brasileira. Dessa forma, iremos elencar na próxima sessão algumas características que influenciaram, de certa maneira, a Música Popular Brasileira e que teve como principal representante Chiquinha Gonzaga, que lutou para que a música apresentasse aspectos entendidos por ela como sendo genuinamente nacionais.

### ***A corte na roça: uma opereta que ecoou nos salões de dança do Rio de Janeiro***

*Não entendo a vida sem harmonia.*

***Chiquinha Gonzaga***

A opereta *A Corte na Roça* marcou a estreia da maestrina Chiquinha Gonzaga, sendo representado no Teatro Príncipe Imperial na Praça Tiradentes (mais tarde Cine-Teatro São José, hoje demolido), em 17 de janeiro de 1885. O enredo tratava de costumes do interior do país, sendo ambientada na fictícia Fazenda das Cebolas, na cidade de Queimados (região metropolitana do Rio de Janeiro), na qual o trabalho escravo não era mais utilizado nas plantações. O Libreto passou pelo Conservatório Dramático (órgão censor da época) que a respeitou, mas, o libreto da opereta também foi submetido pela polícia que censurou e determinou algumas alterações no último verso da estrofe. Ao



longo da narrativa poderemos vislumbrar uma parte do libreto e quais elementos foram censurados:

Já não há nenhum escravo

Na fazenda do sinhô

Tudo é boliçônista

Até mesmo o Imperadô

Dessa forma, como nos mostra alguns jornais da época, como por exemplo, Jornal do Commercio - 1880 a 1889, a palavra Imperadô foi substituída por seu dotô. Podemos identificar a presença de uma linguagem na época considerada “vulgar”, maliciosa e metafórica, com incorreções na pronuncia e na gramática, típica de grande parte da população brasileira. Há também traços nacionais nas composições musicais, mesmo em estilos como o tango que requer uma métrica própria. O lascivo e requebros são elementos inerentes e símbolos de brasilidade, que distinguem as produções brasileiras pelo seu sincretismo. As partituras que são de cunho de Chiquinha Gonzaga contém uma presença massiva de ritmos nacionais, sendo este um elemento preponderante para sua participação nessa peça em específico, mas tornou-se uma característica, “uma assinatura” em sua longa carreira que permitiu uma identificação própria, individual no qual as pessoas conseguiram associar a melodia e a composição á pessoa - sendo esta Chiquinha Gonzaga. Ou seja, de certa forma há um reconhecimento que, portanto, a torna singular, enquanto musicista, compositora e mulher.

Na opereta A Corte na Roça, Chiquinha Gonzaga se apresenta bem mais brasileira em sua invenção melódica, aliás, para se impor como compositora de teatro teve muito que lutar. Era mulher, e embora já celebrada nas suas peças de dança, não a imaginavam com fôlego suficiente para uma peça teatral. (Cf. ANDRADE, 2013). Foi um sucesso, a celebridade mais alargada corroborando para sua fixação como compositora para teatro leve, em que havia de continuar por toda a sua vida ativa.

Mario de Andrade salienta:

Ela pertence a um tempo em que mesmo a composição popularésca, mesmo a música de dança e das revistas de ano ainda não se degradaram cinicamente procurando favorecer e sensualidade mais reles do público urbano como hoje. [...] O interesse maior de Chiquinha Gonzaga está nisso: a sua música, assim como ela soube resvalar pela boemia carioca sem se tisonar, é agradável, é simples sem atingir o banal, é fácil sem atingir a boçalidade. (ANDRADE, 2013, p. 315)

A representação das obras e produções de Chiquinha Gonzaga geralmente está vinculada com a sua vida pessoal, pois nos apresentam 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 em suas músicas, partituras, enfim, para uma busca pela identidade nacional. Sua carreira atingiu as lutas sociais, participando em 1885 da campanha abolicionista, apresentando-se para reger uma banda da Polícia Militar e revertendo a renda das vendas de suas composições para atividades em prol da abolição dos escravos.

A opereta *A Corte na Roça* foi escrita para piano e pequena orquestra: flauta, violino, clarinete, violoncelo e contrabaixo, sendo anunciada como uma opereta de costumes brasileiros. A dança do maxixe (que Chiquinha denomina tango brasileiro), apresentada no ato final da opereta, causou grande alvoroço e polêmica e com isso, o teatro que exibia a peça sofreu ameaça de interdição por parte da polícia que queria cortar a cena final, ponto forte da peça, em que o casal de capiaus aparece maxixando com todos os requebrados e trejeitos num alucinante vai-e-vem de umbigos. “Na roça não se dança de maneira tão indecente”, observou um crítico na época. Esta opereta traz alguns dos pressupostos que marcaram a trajetória de Chiquinha Gonzaga, como a busca por uma música brasileira, tanto temática como melódica, bem como a apresentação de temas que lhe são caros, como o abolicionismo.

Dessa forma, destacamos aspectos que vão além de uma mera descrição de suas composições e partituras, pois Chiquinha Gonzaga foi um sujeito histórico que imerso em seu tempo, produziu uma reflexão – utilizando o viés musical – que critica os moldes impostos que regeram aquela sociedade. Através da compreensão desta opereta podemos perceber sua importância, tanto para a sua carreira profissional, quanto para a busca de uma identidade nacional, culminando com questões que permeiam a sociedade brasileira. Portanto, podemos perceber que muitas críticas direcionadas a mulher, ao negro e aos indivíduos que são excluídos na sociedade oitocentista, alcançaram algum reconhecimento social na atualidade, mas perduram muitas permanências e não podemos deixar de continuar a lutar por direitos que permitam a igualdade entre os indivíduos. Dessa forma, finalizo este texto enfatizando o fato que além de outras coisas importantes Chiquinha Gonzaga foi maestra de sua vida, e com isso rompeu o lugar comum reservado a mulher em seu tempo histórico.



## Considerações Finais

Na metade do século XIX a sociedade é demarcada por transformações que contribuíram para mudanças nas estruturas políticas, econômicas e sociais. Dessa maneira, começou a produzir padrões que estabeleciam parâmetros de sociedade civilizada, tendo como “espelho” a Europa, tornando-se um modelo de sociedade a ser seguido. A partir deste prisma, o Brasil absorveu e modificou suas estruturas (política, econômica, sociais e culturais) almejando alcançar um padrão denominado de “civilização” e, para isso incluiu, paulatinamente, uma cultura predominantemente voltada pra os moldes europeus e principalmente, para os moldes parisienses. Ou seja, os costumes que permeavam a sociedade brasileira estavam entrelaçados a esta europeização.

Mas, no decorrer destas mudanças podemos perceber que a música, pelo viés do teatro musicado e, principalmente pela opereta, abriu um espaço de diálogo que visava uma busca pela identidade nacional, possibilitando uma relação entre o que se considerava erudito e o dito popular. Possibilitando uma inserção, de forma paulatina, dos valores que eram diferentes entre esses indivíduos, como podemos perceber na dança do maxixe tão explorado por Chiquinha Gonzaga, contendo elementos que a sociedade considera como uma afronta aos costumes da época. Mas, ela não se deixou abalar pelas críticas e inseriu esta dança e gênero musical, tão difamada, como ato final da opereta A Corte na Roça, promovendo um rebuliço nos padrões de valores impostos por aquela sociedade aristocrática.

Chiquinha Gonzaga foi uma mulher que lutou pela igualdade de direitos. Suas músicas contêm traços inerentes às questões que permeavam aquele contexto, como por exemplo: a busca pela valorização da música brasileira, a luta pelo abolicionismo - e neste aspecto em específico, a opereta aqui destacada, mostra elementos cruciais para a compreensão deste aspecto – e há uma luta configurada no espaço público, sendo este caracterizado somente pela figura masculina, não permitindo que a mulher frequentasse este espaço á menos que estivesse com seu marido, pai ou irmão.

Dessa maneira, a análise aqui apresentada busca explicitar, de forma sucinta, as contribuições desta mulher, que ficou conhecida como Chiquinha Gonzaga que conseguiu ocupar o espaço público (mediante á lutas e críticas), sendo a primeira mulher a reger

uma orquestra, a compor partituras para o tetro musical brasileiro, construindo e consolidando sua carreira com base em ineditismo, pois não era permitido á mulher tomar as rédeas da sua própria vida. A Corte na Roça foi à primeira opereta a ter uma mulher ocupando um papel de destaque, tornando-se assim, um objeto crucial para compreender a extensão das atitudes de Chiquinha Gonzaga.

### Referências Bibliográficas

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.

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.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X: da biografia á história*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Coleção História e Historiografia/ Coordenação Eliana de Freitas Dutra). 231 p.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. 144 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, São Paulo, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, 117 p.

PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução Denise Bottann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 332 p.

STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó*. Florianópolis, 2004. 541 p.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasilidade, 1999. 166 p.

