



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Cênicas – CEN

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN

Doutorado em Artes Cênicas

**CONCERTO À DOIDIVANA:
a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga
e a relação com os palhaços cantores no Rio de Janeiro (1870-1920)**

Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães

Brasília

Outubro/2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AG963c Antunes Tibúrcio Guimarães, Caísa
CONCERTO À DÓIDIVANA: a comicidade musical de Chiquinha
Gonzaga e a relação com os palhaços cantores no Rio de
Janeiro (1870-1920) / Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães;
orientador Marcus Santos Mota. Brasília, 2025.
400 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de
Brasília, 2025.

1. Palhaço cantor.. 2. Chiquinha Gonzaga. . 3.
Palhaçaria feminina. . 4. Musicalidade.. 5. Comicidade. .
I. Santos Mota, Marcus , orient. II. Título.



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN
Linha de Pesquisa Processos Compositivos para Cena

Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães

**CONCERTO À DOIDIVANA:
a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga
e a relação com os palhaços cantores no Rio de Janeiro (1870-1920)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcus Santos Mota – Orientador
PPG-CEN-CEN-IdA-UnB

Prof. Dr. Barbara Tavares – Membro Externo
PPGH- UFT

Prof. Dr. Joice Aglae Brondani – Membro Externo
PPGAC-UFBA

Prof. Lucina Hartmann – Membro Interno
PPG-CEN

Aprovado em: 01 de outubro de 2025

AGRADECIMENTOS

Ancoro este trabalho em agradecimento a todos que, de alguma forma, contribuíram para sua realização. Ao longo da construção desta pesquisa, muitas pessoas estiveram presentes com suas provocações, afetos e partilhas. Começo os agradecimentos pela minha família, que me acolheu com carinho e compreensão diante das minhas ausências.

Agradeço ao meu marido, Fernando César, pelo apoio e cuidado constantes, pela parceria artística na criação de ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ e por ser uma inspiração em seu ofício como músico violonista e professor. Aos meus filhos amados, Bento Tibúrcio, pelas conversas inspiradoras sobre música e pela paixão compartilhada pelo maxixe; e Dante Tibúrcio, por manter viva a dimensão da alegria e dar cor ao nosso cotidiano com sua presença vibrante. Você é um palhaço da vida e estar ao seu lado é sempre uma fonte de inspiração.

Um agradecimento especial ao meu pai, Caio Tibúrcio, que sempre me apoiou e se orgulhou do meu exercício de artista. À minha mãe, Helena Antunes, que sempre me incentivou e me apoiou em casa durante essa aventura.

Aos meus irmãos, Lucas Tibúrcio e Milena Tibúrcio, pelo incentivo constante e pelos ensinamentos que me ofereceram no exercício de suas profissões como músicos, professores e musicoterapeutas – fontes contínuas de inspiração. Ao meu cunhado, Rogério Caetano, pelas conversas sempre enriquecedoras sobre música e pelas incontáveis rodadas de folia embaladas por seu violão luxuoso.

Agradeço à parceria, escuta e incentivo constantes do meu orientador, Prof. Dr. Marcus Mota, que me ajudou no processo de reflexão e expansão de meus horizontes desde o início desse percurso.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e à minha casa de formação, a Universidade de Brasília (UnB), bem como a todos os funcionários e professores que, no decorrer das primeiras etapas desta pesquisa, contribuíram para ampliar meus entendimentos e horizontes.

Agradeço de coração à palhaça e mestra Karla Conká, pela parceria artística, pela inspiração constante e generosa disponibilidade na criação do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, além da alegria de compartilharmos a paixão pela palhaçaria.

Dou graças também a todas as minhas mestras e mestres de palhaçaria, que me ajudaram, provocaram e instigaram na arte da comicidade.

Agradeço aos parceiros que trabalharam na criação de ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’. Ao querido Fábio Jorge, assistente de produção, que esteve comigo em todas as apresentações. Aos iluminadores Ana Quintas, Lemar Rezende e Larissa Souza, que se revezaram nas apresentações e sempre estiveram, carinhosamente, iluminando o espetáculo. À pesquisadora e bailarina Julia Gunesch, que me deu o tom do maxixe nos quadris e nos pés, além das longas conversas e trocas bibliográficas sobre o maxixe e o samba de gafieira. Ao querido Flávio Souza que, com seu talento, trouxe um lindo figurino para Ananica Patúsca. À amiga palhaça querida Paula Salas, por seu auxílio luxuoso na maquiagem.

Agradeço à minha fiel amiga Mariana Nepomuceno, que sempre me apoiou e foi responsável pela direção de arte do espetáculo, cuidando com esmero de cada detalhe, inclusive da pintura da minha bicicleta Triluna.

Agradeço aos músicos e técnicos que trouxeram seus talentos para as gravações das músicas do espetáculo: Bento Tibúrcio Mendes, que gravou bandolim, cavaquinho, afoxé e violão tenor; Fernando César, que gravou violão e cavaquinho; Valério Xavier, que gravou percussão; o incrível, Hercules Gomes, que gravou duas faixas de piano; e Lucas Tibúrcio, responsável pelo desenho sonoro.

Agradeço ao professor e ator João Antônio, que gentilmente gravou o áudio de introdução do anúncio do espetáculo.

Agradeço a todos que acreditaram na construção desafiadora da bicicleta Triluna e me ajudaram nessa empreitada: Natália Carvalho, da Vicenza Bicicletas, o músico e *luthier* Felipe Fiúza, que construiu as marimbas; o palhaço e *luthier* Richard Riguetti, que afinou as buzinas; o soldador Leo Cordova; e a equipe da Dobly Áudio, responsável pelo som.

Agradeço aos mágicos Steiner e Hermann, que generosamente me ensinaram a mágica da partitura rasgada; ao fotógrafo e amigo Diego Bresani, pelo seu olhar impecável de sempre; e à designer gráfica e amiga Jana Ferreira, que soube traduzir este trabalho em imagem com sensibilidade e precisão.

Sou imensamente grata aos colegas que me serviram de inspiração e suporte nos momentos de dúvida, em especial à Manú Castelo Branco, às palhaças Ana Vaz e Fernanda Pimenta; e aos parceiros de curso Maysa Carvalho, Jailson Jajá e Déborah Dodd, pelas conversas inspiradoras e pelo apoio constante.

Agradeço à querida revisora, a minha Tia Rosana Tibúrcio, pela cumplicidade e cuidado ao realizar o trabalho de limpeza e revisão deste texto.

Agradeço à amiga e professora Barbara Tavares, pelos conselhos valiosos a respeito dos percalços da carreira acadêmica; e à amiga cantora Alessandra Terribili, pelas conversas e preciosas contribuições tecidas durante o processo desta pesquisa.

Agradeço aos professores e pesquisadores circenses Daniel Lopes e Ermínia Silva, com quem pude trocar saberes e experiências; às pesquisadoras Martha Abreu e Andrea Marzano, que enviaram livros e me ajudaram a percorrer os caminhos da busca bibliográfica e documental. Às professoras Joice Aglae, Luciana Lyra e Elisângela Carrijo que participaram da minha banca de qualificação e trouxeram observações preciosas para a continuidade da pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), instituições que me apoiaram com bolsas de estudos durante períodos da pesquisa, possibilitando que eu me dedicasse a essa investigação. Ao Fundo de Apoio a Cultura (FAC) do DF, pela viabilização da montagem e circulação do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’.

Agradeço ao Instituto Moreira Salles, que gentilmente cedeu a gravação original da composição ‘Habanera’, de Chiquinha Gonzaga, e autorizou sua utilização no espetáculo. À Biblioteca Nacional, pelo envio de arquivos ainda não disponibilizados virtualmente; ao Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), pelas informações cedidas e pelas imagens preciosas escaneadas e enviadas; à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), por escanear e compartilhar documentos importantes a respeito da compositora Chiquinha Gonzaga.

Agradeço ao querido pianista Wandrei Braga, um dos guardiões da obra de Chiquinha Gonzaga, que me auxiliou na busca por arquivos e documentos historiográficos sobre a compositora.

Finalmente agradeço à Chiquinha Gonzaga e a todos os palhaços cantores, músicos e artistas circenses mencionados aqui, por reascenderem em mim a necessidade das utopias.

A todos que, de alguma forma, tornaram possível a concretização deste trabalho, o meu muito obrigada!

RESUMO

A presente pesquisa é uma investigação teórico-prática sobre a musicalidade cômica com foco no processo criativo em palhaçaria e na relação dos palhaços cantores com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Entre o final do século XIX e o início do século XX, a figura do palhaço cantor, ator e tocador de violão teve um papel fundamental na divulgação da ‘música popular’. O maxixe, tanto como dança quanto como gênero musical, foi especialmente representativo na construção de uma identidade cultural que começava a se formar no Brasil que acabara de se transformar em República. Nesse ambiente, Chiquinha Gonzaga foi uma mulher de atitudes transgressoras e se tornou expoente desse movimento. Assim, busco as possíveis relações entre a obra de Chiquinha Gonzaga e a comicidade musical que cresceu no Brasil a partir da atuação dos palhaços cantores no circo, nas ruas, na crescente indústria fonográfica e nos teatros. Como hipótese, acredito que a contribuição musical de Chiquinha Gonzaga se deu aos modos do arquétipo *trickster* e se refletiu em uma comicidade musical firmada nos processos de carnavalização do país e fixada pelo maxixe; manifestação artística amplamente divulgada pelos palhaços cantores. Desse modo, a pesquisa prática consiste na criação e exploração de um aparelho musical cênico: uma bicicleta com vários instrumentos musicais. A partir da exploração de objetos sonoros, instrumentos musicais e vocalidade, investigo a criação de uma dramaturgia musical (Mota, 2008) em consonância com a comicidade dos palhaços musicais, com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga e com referências da palhaçaria feminina contemporânea. Para tanto, conto com o pluralismo metodológico da pesquisa em arte, abarcando o registro e a análise do processo criativo, bem como a análise de documentos históricos, de partituras e composições de Chiquinha Gonzaga. Esta pesquisa se apoia nos conceitos de *trickster* (Hyde, 2017; Jung, 2016), nas abordagens do grotesco cômico e da carnavalização de Bakhtin (1993; 2002), na voz poética de Zumthor (1993, 1997), nas referências de palhaços musicais (Melo Filho, 2003; Silva; Melo Filho, 2014); no teatro musicado (Mencareli, 1996; 2003; Vermes 2011, 2016); na cultura de entretenimento ‘popular’ (Abreu, 2003; 2017; Marzano, 2008); nos estudos contemporâneos de palhaçaria feminina de Karla Cordeiro – Karla Concá –, na musicalidade e no pioneirismo da maestrina Chiquinha Gonzaga (Diniz, 2009) e nos estudos feministas (Rango 1998; Hutcheon, 1991, 1985, 2013).

Palavras-chave: Palhaço cantor. Chiquinha Gonzaga. Palhaçaria feminina. Musicalidade. Comicidade.

ABSTRACT

This research is a theoretical and practical investigation of comedic musicality, focusing on the creative process in clowning and the relationship between singing clowns and the musicality of Chiquinha Gonzaga. Between the late 19th and early 20th centuries, the figure of the singing clown, actor, and guitar player played a fundamental role in the dissemination of "popular music." Maxixe, both as a dance and as a musical genre, was especially significant in the construction of a cultural identity that was beginning to form in Brazil, which had just become a republic. In this context, Chiquinha Gonzaga was a woman of transgressive attitudes and became a leading figure in this movement. Thus, I explore possible connections between Chiquinha Gonzaga's work and the musical comedy that grew in Brazil through the work of singing clowns in the circus, on the streets, in the burgeoning recording industry, and in theaters. As a hypothesis, I believe that Chiquinha Gonzaga's musical contribution was in the manner of the trickster archetype and was reflected in a musical comedy rooted in the country's Carnivalization processes and established by the maxixe, an artistic expression widely disseminated by singing clowns. Thus, the practical research consists of the creation and exploration of a stage musical apparatus: a bicycle with several musical instruments. Through the exploration of sound objects, musical instruments, and vocals, I investigate the creation of a musical dramaturgy (Mota, 2008) in consonance with the comedy of musical clowns, Chiquinha Gonzaga's musicality, and references to contemporary female clowning. To this end, I rely on the methodological pluralism of artistic research, encompassing the recording and analysis of the creative process, as well as the analysis of historical documents, scores, and compositions by Chiquinha Gonzaga. This research is based on the concepts of trickster (Hyde, 2017; Jung, 2016), on Bakhtin's (1993; 2002) approaches to comic grotesque and carnivalization, on Zumthor's (1993, 1997) poetic voice, on references to musical clowns (Melo Filho, 2003; Silva; Melo Filho, 2014); on musical theater (Mencareli, 1996; 2003; Vermees 2011, 2016); on 'popular' entertainment culture (Abreu, 2003; 2017; Marzano, 2008); in contemporary studies of female clowning by Karla Cordeiro – Karla Conká –, in the musicality and pioneering work of conductor Chiquinha Gonzaga (Diniz, 2009) and in feminist studies (Rango 1998; Hutcheon, 1991, 1985, 2013).

Keywords: Singing clown. Chiquinha Gonzaga. Female clowning; Musicality. Comicity

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Ananica Patusca e sua bicicleta musical Triluna.....	23
Figura 2	Quiosque ‘chopp-berrante’ no Passeio Público.....	51
Figura 3	Capa da partitura com foto da compositora.....	59
Figura 4	Cena ‘Atraente’ do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’.....	60
Figura 5	Imagem do programa do espetáculo ‘Abre alas: concerto à doidivana’.....	60
Figura 6	Ilustração de ‘A vida fluminense’ de 13 de novembro de 1879.....	88
Figura 7	Divulgação de três entretenimentos do dia 28 de abril de 1894.....	90
Figura 8	Ananica e crianças em ‘A Canção do Maestro’ I	114
Figura 9	Ananica e crianças em ‘A Canção do Maestro’ II	115
Figura 10	Notas de cada buzina no guidom da bicicleta.....	117
Figura 11	Partitura ‘Maestro e Coro’	118
Figura 12	Partitura original de ‘Gaúcho: O Corta-Jaca de Lá e Cá’.....	119
Figura 13	Prudência.....	146
Figura 14	Ilustração de Chiquinha Gonzaga feita por Luiz Peixoto.....	152
Figura 15	Chiquinha na SBAT.....	153
Figura 16	Chiquinha e a ‘Orquestra Chiquinha Gonzaga’	154
Figura 17	Chiquinha e os autores teatrais I	154
Figura 18	Chiquinha e autores teatrais II	155
Figura 19	Chiquinha Gonzaga e demais artistas na recepção de Vianna da Motta em 1926.....	156
Figura 20	Chiquinha Gonzaga ao piano.....	157
Figura 21	Chiquinha Gonzaga aos 78 anos	157
Figura 22	Chiquinha Gonzaga aos 29 anos	159
Figura 23	Desenho do figurino da Ananica.....	161
Figura 24	Foto da Ananica com seu figurino.....	162
Figura 25	Annie Sylvester em sua bicicleta.....	163
Figura 26	Louise Armaindo e sua bicicleta.....	165
Figura 27	Elsa Von Blumen em sua bicicleta.....	166
Figura 28	Esboço do primeiro projeto da Triluna.....	173
Figura 29	Ananica e Triluna.....	174
Figura 30	Triluna em sua estrutura final	175
Figura 31	Convocação para o manifesto ‘#Julieta Presente – 12.01.24.....	179
Figura 32	Ilustração de Catulo da Paixão Cearense	187
Figura 33	Foto de Catulo da Paixão Cearense.....	188
Figura 34	Foto de Mário Pinheiro	197
Figura 35	Foto de Baiano.....	200
Figura 36	Foto de Nozinho.....	202
Figura 37	Foto de Benjamim de Oliveira.....	203
Figura 38	Capa do livro ‘O Trovador da Malandragem’ de Eduardo das Neves.....	206
Figura 39	Foto de Eduardo das Neves	210
Figura 40	Foto do palhaço Tico-Tico – sem data.....	216
Figura 41	João Bozan, Moya e Leonilda	218
Figura 42	Capa partitura de ‘Brasilianas’	245
Figura 43	Capa do livro ‘Samba’, de Orestes Barbosa	252
Figura 44	Capa partitura de Pembêrê	253
Figura 45	Choro ao 13 de maio	254

Figura 46	Um Choro nos Cafundorios do Suburbios	255
Figura 47	O Maxixe – 1	261
Figura 48	O Maxixe – 2	262
Figura 49	O Maxixe	266
Figura 50	O Maxixe na Europa.....	267
Figura 51	Duque e Maria Lino – a atriz brasileira num gracioso passo do maxixe.....	268
Figura 52	Nina Teixeira e Geraldo Magalhães, a dupla ‘Os Geraldos’	270
Figura 53	Guerra ao Maxixe	275
Figura 54	Mapa relacional da autora	290
Figura 55	Primeira versão da Triluna.....	296
Figura 56	Dramaturgia musical – estrutura final	300
Figura 57	O Corso Carioca – 1925	328
Figura 58	Fotos do concurso de blocos carnavalescos	331
Figura 59	Flor do Abacate na idade Média	332
Figura 60	Árvore dos Tolo, de Hans Weiditz (1525).....	358

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a.C.	antes de Cristo
ABL	Academia Brasileira de Letras
ABR	<i>Art Based Research</i>
BCB	Banco Central do Brasil
BN	Biblioteca Nacional
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEDOC	Centro de Documentação e Pesquisa
COVID	Corona Virus Disease
EUA	Estados Unidos da América
FAC	Fundo de Apoio da Cultura
FAP-DF	Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal
FBPF	Federação Brasileira pelo Progresso Feminino
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GDF	Governo do Distrito Federal
IA	Inteligência Artificial
IMS	Instituto Moreira Salles
LADI-UnB	Laboratório de Avaliação e Desenvolvimento de Informática-Universidade de Brasília
LEIM	Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher
LWV	<i>League of Women Voters</i>
MLM	Movimento de Libertação das Mulheres
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
PBA	Pesquisa Baseada em Artes
PRF	Partido Republicano Feminino
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CENA 1 – ATRAENTE	41
1.1 GRANDE CONCERTO MUSICAL.....	48
1.2 CULTURA POPULAR E A MISTIÇAGEM.....	64
1.3 UM CARDÁPIO CULTURAL.....	77
CENA 2 – CANÇÃO DO MAESTRO.....	97
2.1 EU FAÇO A MAESTRA.....	109
2.2 A <i>TRICKSTER</i> DE CHIQUINHA GONZAGA.....	130
2.3 A BICICLETA E A RUA.....	160
CENA 3 – HABANERA	180
3.1 PALHAÇOS CANTORES.....	194
3.2 INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	222
3.3 UMA RARIDADE	226
CENA 4 – CORTA JACA.....	232
4.1 O MAXIXE E A SÍNCOPE.....	245
4.2 DANÇA BULIÇOSA.....	258
4.3 CORTA JACA NO CATETE.....	271
CENA 5 – MEDITAÇÃO	274
5.1 O PROCESSO CRIATIVO.....	288
5.2 UMA RECRIAÇÃO HISTÓRIOGRÁFICA.....	302
5.3 INSPIRAÇÃO	310
CENA 6 – ABRE ALAS	321
6.1 CARNAVALIZAÇÃO.....	336
6.2 EU SOU DA LIRA.....	342
6.3 MASCULINIZAÇÃO DO MOMO.....	352
CONCLUSÃO OU O ÚLTIMO NÚMERO À DOIDIVANA.....	366
REFERÊNCIAS	375
FONTES PRIMÁRIAS	390

INTRODUÇÃO

Iniciei esta pesquisa movida pelo desejo de refazer olhares. Fui motivada pela vontade de investigar os campos da musicalidade e da comicidade, a fim de experimentar diferentes recursos musicais com – e por meio – da minha palhaça, Ananica Patusca. Partia do impulso de aprender técnicas diversas, transitar pelo tempo e pelo espaço, ouvir outras sonoridades e reconstruir olhares mais atuais.

A motivação em mergulhar na obra da compositora e maestra Francisca Edviges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), surgiu no momento em que percebi que muitos aspectos de sua obra ainda permanecem pouco estudados. Chiquinha compôs uma obra valiosa para o teatro e para a música brasileira, sendo reconhecida como uma pioneira dos feminismos no Brasil (Diniz, 2009), ainda que ela não tenha se colocado desse modo. Mesmo sendo uma figura central na cultura brasileira, os estudos sobre sua vida e obra evidenciam apagamentos e omissões existentes no campo da memória social.

Pouco ou quase nada desses estudos se trata do teor cômico e inovador de parte de suas composições, sendo esse um aspecto importante para a fixação da chamada ‘cultura popular’ brasileira¹ que marcava a virada do século XIX para o século XX).

Nesse período, Chiquinha vivenciou uma trajetória de sucesso incomum, sendo interessante evidenciar como a sua produção musical cômica contribuiu para que ela se firmasse como uma musicista profissional e tivesse, na reta final de sua vida, certo capital econômico e prestígio social incomum a uma mulher daquela época. Assim, o “papel da arte como mediadora da inovação, do humor e da crítica foi crucial para a possibilidade de ação de Chiquinha” (Costa, 2015, p. 15).

Ao me dar conta do número reduzido de pesquisas que abordam o estilo inovador e cômico das produções de Chiquinha Gonzaga, encontrei a motivação necessária para ampliar

¹ Considerando o intenso debate estético-político que a questão da ‘cultura popular’ levantou, historicamente, e ainda abarca, na contemporaneidade, entende-se que as expressões ‘popular’ associada à arte, à música ou aos artistas ‘populares’ são abordagens generalizantes, que não dão conta da amplitude do tema. Na atualidade os termos ‘música popular’, ‘arte popular’, ‘teatro popular’ ou, ainda, ‘artista popular’ são categorias discursivas que se referem às diversas práticas de entretenimento difundidas internacionalmente e destinadas a um público bem heterogêneo. Por isso, a noção de ‘popular’ soa de modo genérico, vago, globalizante e, às vezes, pejorativo. Isso porque essa ideia passou por significados distintos desde o século XIX. Contudo, farei uso do termo ‘popular’, nas linhas que se seguem, entre aspas para me referir às expressões culturais das classes consideradas subalternas, que emergiam nos fins do século XIX, e se diferenciavam da arte essencialmente europeia e dominante do período. Tal escolha se dá, justamente, por me relacionar diretamente com todas as disputas sociais e às perspectivas raciais, culturais e identitárias da virada de século XIX para o século XX. (Nota da autora).

os estudos com esse foco sobre a artista. Assim, nas linhas que se seguem, busco evidenciar a contribuição de sua obra para o engendramento do tom jocoso, da ironia e da sátira que burilavam a ‘cultura popular’ no final do século XIX e início do século XX.

Nesse processo de investigação artísticas, eu, como palhaça e artista da cena, apresento os questionamentos que me guiaram ao longo desta pesquisa: Quais circunstâncias levaram a obra de Chiquinha Gonzaga ser performada por palhaços, por atores e atrizes, por cantoras e cantores cômicos? Quais condições permitiram que sua produção artística se tornasse significativa para a comicidade musical brasileira?

Busquei observar tais aspectos tanto na musicalidade praticada por Chiquinha quanto nas expressões cômicas dos palhaços cantores no circo, dos atores no teatro brasileiro, na crescente indústria fonográfica, nos bailes dançantes e nas festas urbanas das ruas

Para além de identificar ausências de abordagens sobre a obra dessa compositora, também fui motivada pelo desejo de realizar uma pesquisa em que eu pudesse investigar a trajetória de uma artista que eu admirasse e que me inspirasse paixão para estudá-la. Nesse caminho, de alguma maneira, coloco-me na pesquisa como voz ativa de uma criadora e investigadora apaixonada pelo tema.

A presente pesquisa é ainda fruto da curiosidade e do desejo de criar, de materializar um objeto cênico musical, uma traquitana, uma quinquilharia, uma bugiganga sonora, com referência na tradição dos palhaços musicais. Logo, a partir dessa minha investigação, me propus à criação de uma bicicleta musical para experimentar, em cena, como, e por que meio, minha palhaça Ananica Patusca, representaria a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga. A partir do resultado dessa experiência, foi criado o espetáculo ‘Abre alas: concerto à doidivana.’

O processo criativo, integrante da etapa prática dessa investigação, teve início em 2018, com o começo da pesquisa voltada à materialização de um sonhado aparelho cênico: uma bicicleta musical. Depois, entre os anos de 2021 e 2022, durante a criação do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto á Doidivana’, foram concluídas a estrutura e a construção da bicicleta.

O espetáculo contou com a direção e a dramaturgia em colaboração com a artista palhaça Karla Concá – nome artístico de Karla Abranches Cordeiro – uma das precursoras da palhaçaria feminina no Brasil, além de integrante fundadora do grupo ‘As Marias das Graça’. Estreamos ‘Abre Alas: Concerto á Doidivana’ em setembro de 2022, e, até o presente momento, já apresentei em várias regiões do Brasil, com cerca de quarenta apresentações realizadas nas ruas, em festivais, escolas e teatros.

O meu interesse pelo campo da comicidade musical veio bem antes desta pesquisa, com a afirmação em querer ser artista. Quando eu ainda era adolescente, no final dos anos 90, assisti

à apresentação do espetáculo ‘O Cano’, do grupo brasileiro de palhaços excêntricos musicais, chamado ‘Udi Grudi’, em que eles trabalhavam com instrumentos musicais construídos com cano de PVC. Os excêntricos musicais são os palhaços e palhaças musicais que utilizam sinos, painéis, serrotes, frigideiras, canos, chaleiras, ou outros tipos de instrumentos inusitados e/ou convencionais e *performam* a partir da musicalidade cômica.

Na época que eu assisti o grupo ‘Udi Grudi’, eu estava fazendo vestibular para artes cênicas e me recordo que fiquei extasiada e certa de que aquela linguagem mista – que unia a prática cênica com a musical – um dia faria parte da minha vida. Fiquei encantada em como os sons eram produzidos, porque a musicalidade vinha dos palhaços em cena e era carregada de um sentido cômico.

Com o tempo, fui percebendo que todas as vezes em que havia produção musical ao vivo nos espetáculos teatrais de que eu participava, ou quando a musicalidade era presente na encenação, eu me interessava mais intensamente pelo trabalho. Para mim, era como se essa relação trouxesse uma sensação de inteireza, como se a cena e a música, juntas, dessem forma uma à outra.

A prática musical foi, desde a minha infância, uma atividade familiar, quando tive a oportunidade de estar com músicos amigos, estudar piano e conviver com a produção musical dos meus irmãos e familiares. Na adolescência, estudei canto, acordeom, pandeiro, flauta transversal, percussão e sempre tive o hábito de ouvir muita música. Mas a relação da música com as práticas das artes cênicas era uma novidade no início da minha jornada artística.

No decorrer da minha formação, fui me encantando com as inúmeras possibilidades e descobertas artísticas que surgiam ao longo do caminho. Lembro-me de ter perseguido essas expressões criativas desde a minha primeira experiência em cena – ainda com dezesseis anos – na montagem de ‘Os Saltimbancos’². Mais tarde, vieram as primeiras experiências como diretora na faculdade, quando minha colega Barbara Tavares e eu assinamos a direção do espetáculo ‘Presépio de Hilaridade Humanas’, uma adaptação da obra ‘A Pena e a Lei’ de Ariano Suassuna³.

Essa experiência foi riquíssima, porque mesmo sendo jovens universitárias, nós participamos do projeto ‘Palco Giratório’, do SESC, no ano 2000, quando tivemos a oportunidade de circular por diversos estados do Brasil e até mesmo de apresentar para o

² Essa montagem foi dirigida pela brasileira Luciana Martuchelli. Eu fazia a personagem da gata, cantava e dançava com o acompanhamento de uma banda – piano, baixo, bateria e guitarra. (Nota da autora).

³ Nessa montagem trabalhamos com músicas autorais e tínhamos quatro músicos participando ativamente da cena, juntamente com nove atores. (Nota da autora).

dramaturgo Ariano Suassuna. Também tivemos a chance de conversar com Suassuna, em sua casa, de escutar sua fala a respeito do movimento armorial, de sua obra e de nosso espetáculo. Eu me recordo de perguntar para Ariano sobre a relação da sua produção poética e teatral com a música de Antônio Madureira, um dos criadores do movimento e da orquestra Armorial.

Ao olhar para trás, percebo que, durante a minha trajetória como estudante da cena, busquei me envolver com trabalhos em que a produção musical estivesse presente. Mesmo em pesquisas ainda embrionárias, na universidade, o estudo da musicalidade costumava ser o eixo estrutural dos meus exercícios e criações.

Posteriormente, a partir de 2007, trabalhei com os grupos ‘Esquadrão da Vida’ e ‘Cia Burlesca’; com eles tive as minhas duas experiências mais marcantes com grupos de teatro, pois também pude experimentar várias possibilidades de investigar a produção musical executada por atores em cena.

Na ‘Cia Burlesca’ eu ingressei em 2012 e atuei por três anos participando de várias montagens. Inicialmente, o grupo tinha uma relação estreita com a música e com a contação de histórias feitas a partir da tradição oral e da linguagem da palhaçaria⁴. Atualmente, o grupo expandiu seu trabalho e se coloca, principalmente, como um grupo de teatro político, realizando apresentações em áreas de reforma agrária e em comunidades ligadas ao movimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

Já o grupo ‘Esquadrão da Vida’, um dos mais antigos de Brasília, foi fundado em 1979 pelo artista, jornalista e ativista Ary Para-Raios, sempre trabalhou com teatro de rua, acrobacia, e todos os atores tocando e cantando. Eu ingressei nesse grupo em 2007 e permaneci por quatro anos. Participei da ‘Guerrilha do Bom Humor’, um cortejo musical acrobático, e da montagem do espetáculo ‘O Filhote de Elefante’, uma adaptação feita pelo próprio Ary Para-Raios a partir do entreato da obra ‘Um Homem é um Homem’ de Bertolt Brecht. As duas montagens exploravam bastante a musicalidade na cena, a partir da comicidade, da figura dos menestréis, dos brincantes e, de alguma maneira, também se relacionavam com a figura do palhaço cantor.

Posteriormente, durante a minha pesquisa do mestrado em 2015, investiguei a construção da dramaturgia musical do espetáculo ‘Achadouros: Teatro para bebês’, criada por mim, Nara Faria e José Regino, atrizes e diretor da peça, respectivamente. Na referida pesquisa a construção da musicalidade foi estruturada em três eixos sonoros: o silêncio, o ruído e a canção, decorrentes de um processo criativo apoiado no trabalho de campo com bebês de uma

⁴ Palhaçaria é um abasileiramento do termo *clownaria* que, por sua vez, descende do termo francês *clownarie*. É um termo usado para se referir à estrutura e construção de um número, à marcenaria técnica presente na arte do palhaço. Demian Reis (2013) afirma que palhaçaria é a dramaturgia e a forma de atuação do palhaço.

creche em Brasília, em nossas memórias pessoais e, ainda, no livro ‘Memórias Inventadas para crianças’, do poeta Manoel de Barros (2010)⁵.

Em minha trajetória artísticas tive várias experiências em espetáculos de teatro musical e musicado, trabalhando com trios e duplas de palhaças, em que pude investigar a prática cênica-musical. Nesse caminho de reconhecer as minhas afinidades e afetos artísticos, resolvi investir, desde 2015, no Casulo Teatro: um núcleo de trabalho solo, em que convido outros artistas para compor as minhas propostas de montagem⁶.

Iniciei o Casulo Teatro com o espetáculo infantil ‘Sementes’, em 2015, o meu primeiro espetáculo solo de palhaçaria em que pude compor, criar a dramaturgia, tocar e cantar. Ainda hoje apresento esse trabalho, circulando em festivais e eventos direcionados à infância ou com foco na comicidade. Depois, em 2019, montei ‘Enlurada: uma epopeia sertaneja’, com direção do artista Denis Camargo. Esse trabalho também está em repertório e trabalha com a linguagem do teatro de objetos, a partir da retórica mineira, da musicalidade e da comicidade marcante do interior sertanejo. Foi assim, por meio desse percurso artístico, que acabei chegando na figura dos palhaços cantores, realizando a presente pesquisa e a montagem do espetáculo ‘Abre Alas – concerto à doidivana’.

Já a escolha de trabalhar com o recorte temporal entre os anos de 1870 e 1920 não foi casual. Essa seleção se iniciou em função das importantes mudanças sociais no período de atuação artística de Chiquinha Gonzaga. Eu me refiro às transformações decorrentes da fase abolicionista, uma época marcada por movimentos organizados, com a participação ativa de setores das sociedades, da imprensa militante, dos artistas, da divulgação de peças teatrais, de músicas e campanhas públicas⁷.

Também se viu, a partir de 1870, a ascensão de artistas negros e mestiços, as ondas de movimentos libertários e a posterior Proclamação da República (1889): ápice de ideologias de otimismo sobre a percepção de progresso e a busca por uma identidade cultural considerada nacional. As canções africanas de pessoas escravizadas e de seus descendentes ganharam

⁵ O espetáculo ‘Achadours: Teatro para bebês’ foi criado pelo Coletivo Criadours e ainda hoje apresentamos esse espetáculo em nosso repertório. Desde sua estreia já realizamos mais de cem apresentações em várias regiões do Brasil. Ver mais sobre a pesquisa e trabalho no *site*: <https://www.criadours.com/achadours>.

⁶ Para saber mais sobre os meus trabalhos do Casulo Teatro, consultar o *site*: <https://www.casuloteatro.com/>

⁷ O período entre 1860 e 1888 é frequentemente denominado *fase abolicionista*, pois foi marcado por medidas legais de abolição parcial e progressiva, como a Lei do Ventre Livre (1871), que declarava livres os filhos de mulheres escravizadas nascidos a partir daquela data, e a Lei dos Sexagenários (1885), que concedia liberdade formal às pessoas escravizadas com mais de sessenta anos. Paralelamente às ações institucionais, houve intensa mobilização social: milhares de pessoas escravizadas escaparam por meio de fugas, foram libertadas por militantes abolicionistas ou pela prática da desobediência civil. Destacam-se também as formas de resistência coletiva, o papel da imprensa negra e o apoio em rede articulado por diversos setores da sociedade. (Nota da autora).

visibilidade no contexto da escravidão entre 1870 e 1930 (Abreu, 2017). Foi também por volta de 1869-1870 que Chiquinha Gonzaga inicia sua vida boêmia e, conseqüentemente, sua produção musical de cunho ‘popular’.

Por volta de 1869, após o rompimento de seu primeiro casamento, a compositora começa a frequentar o meio musical urbano no Rio de Janeiro, sendo acolhida, especialmente, pelo músico e amigo flautista Joaquim Callado. Em 1870, Callado formou o importante grupo ‘Choro Carioca’, quando trabalhou e conviveu com inúmeros chorões, tendo como parceira, ao piano, Chiquinha Gonzaga. Callado liderou um grupo de músicos que se destacou pela nova maneira sincopada de interpretar as modinhas, lundus, valsas e polcas⁸ (Diniz, 2001).

O recorte temporal desta pesquisa termina após o fim da Primeira Guerra Mundial – que se deu em 1918, mas com efeitos ao longo do século XIX – quando houve o início de uma nova ordem mundial e os Estados Unidos emergiram como polo de poder econômico, político e cultural. O Brasil, que até então gravitava culturalmente em torno da Europa, especialmente da França, começou a sofrer forte influência norte-americana, principalmente nas cidades e nos meios de comunicação de massa (Sandroni, 2001).

Em relação às produções culturais em outros circuitos, observa-se, entre 1920 e 1930, que os espetáculos circenses deixaram, gradativamente, de ser tão requisitados. Esses espetáculos, que desde 1860 faziam parte de grandes empreendimentos e ocupavam um lugar de destaque entre as opções de entretenimento – com presença de grandes famílias circenses e com diversificação de shows e públicos – passaram a ter menos destaque nos circuitos culturais (Lopes; Silva, 2015)⁹.

A partir de 1920, observa-se, na produção cultural dos artistas, uma transição geracional no âmbito da ‘música popular’ brasileira, marcada pela emergência do Modernismo. Chiquinha Gonzaga manteve sua atuação no teatro musicado até cerca de 1920 – mais precisamente em 1919 – com a peça de costumes regionais *Juriti*, que continuou sendo encenada com sucesso até o ano seguinte.

Contudo, já em 1926, a compositora escreveu uma carta ao amigo dramaturgo Vicente Reis, queixando-se da qualidade do teatro que estava sendo produzido naquele período. Já com

⁸ O grupo ‘Choro Carioca’ foi constituído por um instrumento de solo, no caso a flauta transversal de ébano (madeira), dois violões e um cavaquinho. Chiquinha Gonzaga tocou piano com esse grupo e os acompanhantes tinham boa capacidade de improvisar sobre o acompanhamento harmônico, que é a base do choro. Callado morreu aos 31 anos no Rio de Janeiro de meningoencefalite perniciososa (Diniz, 2009).

⁹ A partir dos anos 30 do século XX, com a chegada massiva do rádio, do cinema falado e, depois, da televisão, o circo passou a perder público. Outros fatores também influenciaram esse processo, como: a crescente urbanização gerando a redução de espaços para instalar lonas; as mudanças nos hábitos de consumo cultural, em função do aparecimento de formas de entretenimento, mais tecnológicas ou urbanas (Nota da autora).

73 anos, ela parecia não reconhecer as produções teatrais com as quais havia trabalhado anos antes, pois, a partir de 1920, o teatro cômico musicado no Brasil passou por uma forte transição – da dominação cultural portuguesa e francesa para a americana.

Outro fator considerado relevante para a delimitação temporal até 1920 é o fato de que os palhaços cantores realizaram gravações nas duas primeiras décadas do século XX¹⁰. A partir de 1920, observa-se uma segunda fase da indústria fonográfica – estendendo-se até 1930 – período em que o samba passa a monopolizar os meios de produção da música urbana. O maxixe, expressão marcante na obra de Chiquinha Gonzaga, foi absorvido pelo samba e, assim, deixou de ser um gênero representativo do País.

Apresentei, como se viu, os fatores que me levaram à definição do recorte temporal da pesquisa entre os anos de 1879 e 1920. Embora parte relevante desta investigação e criação esteja relacionada às obras de artistas do passado, situados há mais de um século, a motivação do estudo também partiu de minhas inquietações do presente, referentes ao meu fazer artístico e às questões sociais contemporâneas. Portanto, me debrucei no material selecionado, com o intuito de promover novas experiências, ampliar meu repertório e desenvolver um aprofundamento teórico que dialogasse com minhas atuais percepções práticas.

Portanto, esta pesquisa, realizada em âmbito acadêmico, surgiu da necessidade de amparar e oferecer mais sentido ao ofício que exerço. Por isso, adentrei o campo de estudos da memória cultural, buscando não encerrar as discussões no passado. Busquei traçar caminhos que reverberassem na minha criação, provocassem transformações em meu fazer artístico e promovessem reflexões sobre a contemporaneidade.

Nesse sentido, Paul Zumthor (1997) trouxe importantes contribuições com a ideia de continuidade da ‘voz poética’ e, quando ele fala de memória e comunidade, trabalha com esse conceito como sendo uma expressão de “profecia e memória” (Zumthor, 1993, p. 193). Ou seja, a ‘voz poética’ pode ser o que liga o passado ao futuro. Essa ideia me possibilitou uma abordagem integrativa entre os fenômenos que dizem respeito à oralidade dos palhaços cantores, às narrativas musicais de Chiquinha Gonzaga e à minha prática artística.

A partir desse caminho apontado por Zumthor (1993), as pesquisas que tratavam de sonoridades do passado não foram feitas no sentido de manter uma tradição fixa. Busquei, durante a criação do espetáculo, aprender a força das vozes rasgadas dos palhaços cantores e a

¹⁰ Até 1919, o palhaço cantor Eduardo das Neves realizou bastante gravações na indústria fonográfica (Nota da autora).

musicalidade cômica de Chiquinha Gonzaga, para trazer um sentido da resistência ao meu trabalho, um ponto de partida para uma nova criação.

Assim, acredito que a minha *performance* possibilita momentos em que o passado e o presente da ‘voz poética’ se articulam, pois é na “transmissão da tradição vocal que acontece a *performance*” (Zumthor, 1993, p.17). Nesse sentido, a ideia de *performance* em Zumthor (1993) também foi bastante válida e abrangente, porque envolvem não apenas a ação do intérprete de uma obra oral, como a voz, o corpo, a gestualidade, a respiração e efeitos vocais, mas também as funções dos receptores, os meios e condições de transmissão da ‘voz poética’.

Tal ideia de *performance* se tornou um conceito de suma importância nesta pesquisa, porque Zumthor (1997, p. 33) fala da *performance* como uma “ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias... se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.” Trata-se, portanto, de uma ideia que pode abarcar a produção dos artistas comentados, mas que também reforça a noção de que as vocalidades poéticas ultrapassam a dimensão espetacular, se fazendo-se presentes nas microdimensões da vida e em todos os fenômenos que decorrem das inscrições dos corpos no passado e no presente.

Importante ressaltar que trabalho com o conceito contemporâneo de *performance* que não se restringe apenas ao sentido teatral tradicional ou ao ato de representar algo para o público. Desde a segunda metade do século XX, o termo *performance* se expande e se torna um campo híbrido de práticas artísticas, estudos culturais, corporais, práticas políticas, sociais e poéticas.

Assim, mesmo que os artistas elencados aqui, que atuaram na virada do século (XIX - XX), não trabalhassem a partir deste conceito expandido, eu faço uso da ideia de *performance* como sendo um acontecimento síntese, o que Schechner (2006) define como uma um campo de ação restaurada, ou seja, um comportamento reiterado, reconstruído, encenado, mesmo fora do teatro. Isso inclui rituais, festas populares, manifestações políticas e gestos cotidianos.

O mote SEDUTOR¹¹ de juntar o processo criativo, a palhaçaria e a obra de Chiquinha Gonzaga constitui aqui com a estrutura principal das linhas que se seguem. Essa mistura se manifesta na relação criativa entre a comicidade musical dos palhaços cantores e a musicalidade

¹¹ Realizei a escrita do presente texto ouvindo as gravações de Chiquinha Gonzaga, sendo guiada por esse percurso musical paralelo. Agora, convido vocês a fazerem o mesmo. No decorrer desta introdução, mencionarei em CAIXA-ALTA o nome de algumas composições de Chiquinha Gonzaga, com o *link* de gravação sugerido aqui nas notas de rodapés. Assim, apresento a música ‘Sedutor’, cuja gravação é de Maria Teresa Madeira, que pode ser acessada no *youtube* pelo *link*: https://youtu.be/QaSjfPL0pt0?si=b3Kz3gL1UyuI_dQT (Nota da autora).

de Chiquinha Gonzaga, com ênfase no contexto histórico-cultural do Brasil, que se estende do século XIX ao século XX, entre os anos de 1870 e 1920.

Esse encontro evidenciou um imbricamento marcado por apagamentos e omissões e revelou, também, o estudo de outros campos adjacentes como: os decoloniais; os feminismos nas artes; a bicicleta como instrumento de emancipação das mulheres; o teatro cômico musicado; as burletas, a voz e o violão de palhaços cantores negros e brancos; as mulheres cantoras cômicas, gravando na Casa Edison; os circos percorrendo o Brasil; as umbigadas e decaídas; os assobios; o BATUQUE¹² de rua; a boêmia; o carnaval; o circo-teatro; os bailes da terra; o maxixe como DANÇA BRASILEIRA¹³; e as revoltas populares insurgentes no Brasil recém-república – referências que fazem parte das abordagens teóricas e práticas desta pesquisa.

A busca ATRAENTE¹⁴ de relacionar esses campos amplos de estudo resultou na combinação/eixo da pesquisa. Uma trama com nuances advindas da imbricação de três esferas, que denomino de três rodas temáticas: 1) comicidade; 2) musicalidade; 3) processos criativos baseado na pesquisa documental. Uma mistura que chamo de trio controverso ou trio proibido, porque são considerados campos de estudos periféricos e polêmicos. Cada um, de modo distinto, foi em alguma via, manipulado, abafado, cerceado por instrumentos de controle oficiais, patriarcais, colonialistas, religiosos, moralizantes e/ou exploratórios.

SUSPIRO¹⁵. Eu me arrisco a dançar e cantar em cima desse tripé; a sair passeando em cima desse triciclo-esqueleto. Na figura 1, a seguir, tem-se o desenho da estrutura desta pesquisa sendo representada na imagem da minha bicicleta musical Triluna e a máquina falante da Ananica Patusca, a personagem objeto com quem contracenno durante o espetáculo ‘Abre alas: Concerto à Doidivana’.

¹² Do álbum ‘Faceira – música brasileira na Belle Epoque’. Acesso no *youtube* pelo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=hYcsmLlB2FE>.

¹³ Piano gravado por Clara Svener na coletânea ‘Raízes da MPB: volume 18 – Chiquinha Gonzaga’ disponível no *youtube*, pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=1lO3wIBYiG8>.

¹⁴ Uma gravação do grupo ‘As choronas’ de Atraente que pode ser acessada no *youtube* pelo link:

https://youtu.be/bJKWg50oJ3c?si=PuuxQ_olArzgssgD

¹⁵ Do álbum ‘Chiquinha em Revista’, acesso no *youtube*, pelo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=jn1tcb2BDl0>

Figura 1 – Ananica Patusca e sua bicicleta musical Triluna



Fonte: acervo própria. Foto de Diego Bresani.

Começo descrevendo a roda da comicidade, que já ocupou diferentes posições ao longo da história, pois “o humor não tem idade nem pátria. Ele adquire formas diferentes” (Minois, 2003, p. 19) e está presente em todas as sociedades. Trabalho com a ideia de que o percurso histórico do humor se entrelaça com o caminho das festas de rua e dos rituais, já que, em muitas mitologias e culturas, essas ocasiões sociais são marcadas, fortemente, por um riso coletivo. O humor também se manifesta como ruptura do curso cotidiano das ações sociais, atuando, em determinados momentos históricos, como agente de confronto do ser humano com a sua própria existência (Minois 2003).

Verena Albertini (2002) apresenta um panorama do pensamento ocidental sobre o riso e o risível, desde a sua origem na Antiguidade, com Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, até o século XX, com Freud, Bergson, Nietzsche, Bataille e Foucault. A autora destaca a transição da comicidade, como objeto de reflexão no campo filosófico, que explora a relação entre o riso e a cognição.

Em seu estudo, Alvertini (2002) traz tanto as teorias sobre o riso, criadas por esses pensadores, quanto a sua influência no pensamento humano, e sintetiza como teorias antigas alimentaram as concepções contemporâneas sobre o riso. No século XX, a comicidade é apresentada em correntes positivas variadas, como um ator de liberdade para pensar a realidade. “O riso torna-se o carro chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele” (1999, Alvertini, p.11).

Alvertini (2002) também mostra que, ao longo da Idade Média, o julgamento sobre o riso e o risível variava entre as correntes que se apoiavam na Bíblia e aquelas que se baseavam em autores da Antiguidade, vinculados às estéticas dos hístriões, cantores, dançarinos e bufões. Nas visões apoiadas pela tradição bíblica, o riso era proibido, pois se entendia que as narrativas ou as palavras que o provocavam pertenciam a um discurso superficial e inútil.

Contudo, a autora infere que os adeptos à Bíblia tinham dificuldade em fazer cumprir essas proibições, inclusive o próprio clero e monges que também se divertiam criando textos cômicos e jogos (Albertini, 2002, p. 70-71).

Em relação à complexidade do cômico na Idade Média, Jaques Le Goff (2000) afirma que a ideia de que no período medieval os religiosos baniram completamente o humor da Igreja é parcial. O autor relativiza essa noção e traz muitas nuances sobre esse período.

De qualquer maneira, a batalha contra o riso mostra a sua importância no funcionamento de práticas culturais e sociais em diversas culturas e em variados períodos. Jaques Le Goff (2000) também comenta que a comicidade foi um campo de estudo negligenciado, porque durante muito tempo, buscou-se encontrar uma espécie de ontologia do humor, como se a

comicidade fosse um fenômeno transcultural. Contudo, nos últimos anos, os estudos têm apontado que o humor é uma expressão essencialmente cultural. O cômico é variável no tempo e no espaço e, por isso, pode ser a chave para as investigações sociais e culturais.

Ao estudar a comicidade entre 1870 e 1920, identifiquei processos de fixação de certos valores culturais considerados ‘brasileiros’ – estereótipos que ainda ressoam no imaginário contemporâneo. A comicidade, enquanto fenômeno cultural, constitui um eixo central desta pesquisa, já que percorri expressões cômicas do século XIX e, paralelamente, me alimentei delas para criar um espetáculo cômico musical no século XXI.

Dessa forma, foi inevitável pensar a comicidade no transcurso histórico. Precisei constantemente me envolver nos seguintes questionamentos: qual a noção de comicidade havia àquela época? Quais caminhos cômicos desejo explorar agora? Quais os espaços que os palhaços ocuparam e, atualmente, ocupam nos teatros, circos e ruas?

Neste trabalho, não procurei me ater às diferenças entre palhaçaria e atuação cômica, porque esses dois campos vastos coexistem no período analisado, e os limites entre músicos cômicos e palhaços cantores são, por vezes, borrados. Levo em consideração que os campos do teatro cômico musicado, do circo-teatro e da indústria fonográfica, mesmo empenhando modos distintos de *performances*, também operavam como circuitos mistos, nos quais palhaços cantores, músicos, atrizes e cantoras cômicas atuavam e intercambiavam referências, técnicas, repertórios e linguagens.

Segundo Bolognesi (2003, p.194) a figura do palhaço é o ponto de ligação entre o circo e o teatro. Na relação entre esses dois campos houve a repercussão da composição da máscara do palhaço e da figura¹⁶. Olhar os cômicos, com essa perspectiva histórica, também permite perceber que algumas figuras cômicas, que serão aqui comentadas, não eram palhaços, nem atores, nem músicos e dançarinos, exclusivamente, tampouco restritos ao ambiente do circo, ao público infantil, ao teatro, à indústria fonográfica ou aos cafés-cantantes.

Muitos atuavam de maneira híbrida, vinculando-se às ações políticas abolicionistas, sociais e de cunho sexual. Desse modo, o arquétipo cômico do *trickster*, presente em diferentes épocas e civilizações com expressões distintas, foi destacado neste trabalho como eixo totalizante dos distintos campos de atuação cômica a serem comentados¹⁷.

¹⁶ As influências de Jaque Lecoq com a noção de *clown* pessoal, no século XX, serão comentadas mais adiante, no capítulo 5 (Nota da autora).

¹⁷ Para Jung (2016, p. 134), arquétipos “são matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma”, uma fonte primária de energia e padronização psíquica. Os arquétipos são estruturas inatas, herdadas da imaginação humana, capazes de formar ideias mitológicas. O arquétipo do *trickster* também pode ser compreendido como uma figura que emerge da dimensão psíquica mais profunda ou do inconsciente coletivo como denomina Jung (2016).

Para Lewis Hyde (2017), o termo *trickster* tornou-se aceito na literatura antropológica para se referir ao arquétipo do herói trapaceiro, o perfil astuto, embusteiro, ardiloso, cômico, que se manifesta em diversas culturas e costuma ser o protagonista de façanhas, estando presente em diferentes mitologias, dramaturgias, culturas humanas e expressões cotidianas com nomes e roupagens distintos (Hyde, 2017, p. 16-17).

Apesar do comportamento disruptivo, os *tricksters* são regularmente vistos como os criadores de cultura. É aquele que conhece o *tick* – o truque, a estratagem (Queiroz, 2006). É também a figura do idiota criativo, do tolo sábio, do bebê de cabelos grisalhos, da mulher velha grávida, porque rompe com a dicotomia e com as diferenças constantes entre o certo e o errado, entre o sagrado e o profano. O *trickster* é a figura que sucinta contradição e consegue transitar entre o céu e a terra, entre os vivos e os mortos, sendo um cruzador de fronteiras (Queiroz, 2006, p. 97).

As expressões do *trickster* derivam de uma base arquetípica cômica e subversiva comum a todos os seres humanos. Por isso, ele também se manifesta na figura das palhaças e dos palhaços. Sua presença em diferentes épocas e lugares, mesmo sem interrelação direta entre as culturas, revela a universalidade desse arquétipo. “Esse nosso personagem imaginário... esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais mais sagrados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar os risos” (Castro, 2005, p. 12).

Por isso, tal figura acabou ficando mais conhecida entre os ocidentais urbanos com o nome de palhaço. Mas há um panteão generoso de fazedores do riso, com nomes variados e que se manifestaram em culturas antigas do Egito, da China, da Índia e da Grécia; são os momos romanos, os cômicos sagrados indígenas e africanos, as cômicas femininas, os palhaços cantores, os bufões, os bobos da corte, os cômicos da Idade Média e do Renascimento, os palhaços de folia de reis e folguedos, os *clowns* e os palhaços de circo¹⁸.

Uma das percepções-chave desta pesquisa é a relação entre o arquetípico do *trickster* com as *performances* e expressões da vida cotidiana dos artistas do período estudado (1870-1920), especialmente na minha interpretação sobre a trajetória e a obra da compositora, maestra e pianista Chiquinha Gonzaga. A partir do meu olhar de mulher palhaça desenvolvi um perspectiva cômica sobre a artista, buscando entender seu percurso e gerenciamento artístico a partir do arquétipo do *trickster*. Ou seja, entendo Chiquinha Gonzaga como uma mulher artista

¹⁸ Os bobos da corte e os bufões dos imperadores eram figuras importantes, porque tinham influência política junto aos imperadores, como o caso do emblemático do bufão chinês Yu Sze, o Imperador Shih Haung-Ti, que no ano 300 a.C impediu a morte de muitos trabalhadores com o cancelamento da pintura da muralha da China (Castro, 2005).

que de dentro de um sistema de opressão patriarcal e colonizador correu o próprio sistema com usa *performance* cômica e subversiva. Mostrando fortes traços de *trickster*.

Nesse sentido, os estudos de Bakhtin (1993) também me ofereceram fermentas importantes para a análise dos fenômenos e práticas artísticas cômicas referenciadas, a partir das noções de carnavalização, hibridismo e corpo grotesco, mesmo que, por um sentido cambiante, as pesquisas do autor citado sejam referências estruturante para os demais estudos do campo da comicidade.

Ao analisar a obra de Rabelais, Bakhtin (1993) afirma que a cultura do riso está associada às expressões dos populares¹⁹. Primeiramente, no recorte de tempo deste estudo, esse aspecto é claramente identificado. Contudo, percebe-se, aos poucos, que a nítida oposição entre a cultura erudita e a ‘popular’ cômica – assim colocada por Bakhtin (1993) – não vale para todo sempre.

De certa maneira, Bakhtin (1993) apresenta a comicidade como um recurso utópico, ao entender que, por meio da inversão cômica do mundo, o poder é dado a quem oficialmente não tem, e vice-versa. Entretanto, sabe-se que o humor também foi, historicamente, um mecanismo de manutenção de poder da classe dominante branca e patriarcal. O cômico como transgressão, aliado a um caráter revolucionário e não oficial, faz sentido em alguns determinados contextos.

A comicidade também foi adotada como instrumento opressor e acabou se distanciando do sentido não oficial, ou de subversão, colocada assim por Bakhtin (1993). Mostrarei que o humor esteve a serviço da subversão da ordem opressora quando, por exemplo, a ‘arte popular’ também trazia, paradoxalmente, a manutenção do humor racista e machista.

Diante da volatilidade de uma prática que remonta à história da humanidade e às diversas vertentes que se apresentam, percebe-se que a comicidade, nesse período, ora se juntou, ora se rompeu com as estruturas sociais excludentes. Tal complexidade se mostra bastante evidente no curso das expressões africanas no Brasil. Estou me referindo às fases de negação e de posterior aceitação do maxixe, a *performance* dos palhaços cantores, o percurso do carnaval e a própria figura da Chiquinha Gonzaga, tão polêmica e rejeitada e, ao mesmo tempo, adorada.

Outra questão que considero importante pontuar sobre a comicidade é que quando esse campo é estudado, sob a ótica feminista, revela outras tantas peculiaridades da lógica patriarcal

¹⁹ François Rabelais (c.1483-1553) foi um escritor monge do Renascimento que ficou conhecido por seus romances cômicos e satíricos protagonizados pelos gigantes Gargântua e Pantagruel (2023). Sua obra teve grande influência na literatura ocidental porque ele criticava as instituições religiosas, jurídicas e acadêmicas de sua época. Rabelais lançava mão do exagero, do escatológico, da comicidade e da paródia, abusava da linguagem polifônica, unindo a linguagem erudita com a popular, o trágico com o cômico (Nota da autora).

e acentua outro aspecto proibido: a comicidade feminina. O cômico foi durante muito tempo negado às mulheres e passa por tentativas de anulamentos até hoje.

Isso porque foi construído um IDEAL²⁰ feminino que deve passar longe do grotesco, do escárnio, do risível e se aproximar da fragilidade, dos estereótipos de beleza e da inocência. Ou afirmações que alegam a incapacidade das mulheres de provocar o riso, como a de George Minóis (2003, p. 611): “a feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do show business atual lhe dá razão”.

A afirmação desse autor citado se reflete ainda hoje como um prejuízo que ainda MACHUCA²¹, numa visão propagada de que as mulheres não são boas cômicas e que a feminilidade exclui o cômico. Outro exemplo pode ser destacado como o do ensaísta Christopher Hitchens (2007) que publicou, já no século XXI, na Folha de S. Paulo, as razões que segundo ele explicam o porquê de as mulheres não serem tão engraçadas quanto aos homens. Logo, depois, em 2008, Fabio Hernandez, comenta em seu *blog*, no *post* ‘As mulheres são engraçadas’, esse artigo de Christopher Hitchens.

Ou seja, são afirmações com essas que decorrem da secular dicotomia entre a mulher e o humor. Nesse sentido, Silva (2015) afirma:

Há mais de cem anos de declarações documentadas tentando negar a compatibilidade entre mulher e humor, e outros tantos de estudos e antologias tentando afirmar que eles são compatíveis. E ao que parece sempre vai aparecer um novo porta-voz para anunciar a impressionante falta de humor das mulheres (Silva, 2015, p. 62).

Essa lógica excludente também se manifesta na dicotomia entre os espaços público e privado, historicamente marcada por uma tentativa de restringir as mulheres ao ambiente doméstico (Federici, 2017). Não por acaso, expressões como ‘mulher da vida’, ‘mulher da rua’ e ‘mulher pública’ carregam conotações negativas, enquanto os correspondentes homem/rua como ‘homem da rua’, ‘homem da vida’, ‘homem público’, assumem sentidos neutros, positivos ou até associados ao sucesso. O entendimento que se tem das mesmas expressões direcionadas aos diferentes gêneros revela e reforça estruturas simbólicas que sustentam

²⁰ Do álbum 1Faceira: música brasileira na Belle Époque’ com acesso no *youtube*, pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=hYcsmLIB2FE>

²¹ Gravação de Hércules Gomes e Vanessa Moreno que pode ser acessada no *youtube*, pelo link: <https://youtu.be/yuDPyiQgNzg?si=ijk1IUkD-Yxd8Qi->

desigualdades entre eles, tal como ocorre na recorrente tentativa de deslegitimar o humor feminino.

Essa categoria também foi fundamental para compreender a construção da sexualidade heteronormativa moderna, que passou a operar no campo do riso e do humor feminino, especialmente quando a *performance* cômica passou a se associar às ideias de liberdade do homem burguês e do artista moderno.

Essa mesma lógica dicotômica entre privado e público também fica evidente no impacto social causado pelo uso da bicicleta por mulheres, no final do século XIX e início do século XX: outro braço adjacente abordado nesta pesquisa. Tem-se aí as expectativas da sociedade patriarcal em relação às mulheres, uma vez que sua função deveria estar vinculada às práticas do lar, de cuidado e procriação, como se tais aspectos não pudessem ser maculados pela comicidade e pela vida pública.

Isso resultou na ausência – ou no registro escasso – de fazedoras do riso, silenciando a ampla diversidade de mulheres cômicas antecessoras. Castro (2005) reitera esse percurso:

Há toda uma outra história que corre além das histórias oficiais. Se prestarmos atenção, vamos encontrar mulheres cômicas recitando poesias na Grécia antiga, dançando na Índia e mandando ver no Circo Romano. Em Bizâncio, a história celebra Teodora, circense de talento ou prostituta leviana, ou talvez uma mulher inteligente que não se curvou aos preconceitos de sua época? Na idade média a figura feminina do menestrel errante era chamada *spilwin*, mas pouco se escreveu sobre ela. As atrizes da *Commedia dell'arte* eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar e cantar muito bem. Mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas (Castro, 2005, p. 220).

Alba Valeria Tinoco Alves Silva (2015, p.10)²² tece considerações importantes sobre o binômio mulher e humor. A partir de óticas diversas do pensamento – como a psicanalítica, a filosófica, a antropológica, a sociológica e a linguística –, a autora confirma que a mulher produziu e produz diversas formas de humor. No Brasil, de acordo com as mais recentes antologias do humor, observa-se uma baixa incidência de mulheres cômicas na literatura. Mesmo que escritoras já tenham conquistado seu espaço nesse campo, a baixa referência às mulheres revela que ainda existem nichos nos quais as mulheres escritoras parecem não ter pleno acesso.

²² A autora Alba faz uma compilação antologia de autoras cômicas, confirmando que há mais humor nos textos das escritoras brasileiras do que imagina o mercado editorial; ela se refere principalmente ao livro ‘Os 100 melhores contos de humor da literatura universal’ de Flávio Moreira da Costa, editado em 2001 (Nota da autora).

Por isso, a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga permanece pouco evidenciada. Ainda hoje, a profissão da mulher palhaça é compreendida como uma poética nova, ainda em construção. O rompimento com as barreiras tem ocorrido, mostrando que “as mulheres atravessaram e atravessam a história da humanidade promovendo o riso e a resistência por meio da comicidade” (Brum, 2018, p. 159).

Nesse viés, a palhaçaria feminina contemporânea revelou-se um labor particular, pois foi nela que minha micropolítica individual emergiu ao longo desta pesquisa. Percebi como a palhaçaria pode ser uma via eficiente para trabalhar a estética da existência, especialmente quando a minha pesquisa prática também se tornou uma afirmação identitária

Depois do *bum* da palhaçaria feminina nos anos 90 do século XX, percebe-se que grande parte das *performances* de palhaças contemporâneas, apresentam uma escuta sensível do íntimo e do relacional. São caminhos que dão ênfase à relação da palhaça com suas próprias máscaras, com as questões de gênero, com a maternidade ou com a própria condição feminina.

Isso acontece porque, muitas vezes, nas técnicas de palhaçaria feminina contemporânea, utiliza-se como base as próprias características pessoais, evidenciando os ridículos e as fragilidades particulares, além de acessar as sensações e as emoções mais íntimas. A “palhaçaria contemporânea está recheada dessa retroalimentação, essa autofagia, e essa ‘abdução’ do intérprete como fonte de imanência cênica” (Cardoso, 2018, p. 18).

Tal configuração da pesquisa me colocou, mais uma vez, em encontro com os estudos feministas – um campo até então inaugural para mim, com o qual agora me relaciono com maior consciência e necessidade. Nesse sentido, os estudos sobre Chiquinha Gonzaga foram os condutores iniciais dessa aproximação, porque, sem dúvida, o percurso de Chiquinha como mulher artista é inspirador.

Na busca de saber mais sobre a vida e a obra dessa compositora, fui me conhecendo e me redescobrimo como palhaça e artista feminista. Fiz uma espécie de clareira para pensar questões singulares da condição de mulher brasileira, uma luz que me instigou a fazer experimentações cênicas, permitindo uma observação mais nítida sobre alguns fatos e hábitos culturais e históricos.

De volta ao tripé bicicleta da presente pesquisa, a musicalidade é a outra roda, o outro importante campo dessa investigação. Talvez por seu caráter abrangente, até um passado recente, o campo da musicalidade foi tratado de modo vago, considerado, por estudiosos, um campo misterioso – o que decorre do fato de que não se pega nem se vê o som, mas, ao mesmo tempo, ele pode ser experimentado, fortemente, no cotidiano. Os parâmetros sonoros permeiam os atos diários e os sons do mundo auxiliam na interpretação dos acontecimentos.

Sobre esta questão, Wisnik (1999) recorda que a historiografia do som carrega um carácter onipresente e, ao mesmo tempo, evanescente. O autor trata “do uso humano do som e da história desse uso” (Wisnik, 1999, p. 9), entendendo que som e movimento são aspectos ligados entre si e com outras formas de expressão. Assim, o modo como a música é inserida socialmente – e os múltiplos significados que decorrem dessa interação – também constitui um plano relevante de análise para compreender os processos históricos nos quais o ser humano foi e é inserido.

Nesse sentido, nas linhas que se seguem, os aspectos sociais das manifestações musicais mostram-se fundamentais, uma vez que busquei realizar uma análise sonora que não excluísse a visualidade do teatro, do circo e dos palhaços cantores. A musicalidade de Chiquinha Gonzaga está atrelada ao crescimento e aos processos de urbanização do Rio de Janeiro e da chamada ‘arte popular’ urbana, ao passo que a investigação da produção e da recepção sonora se limita a um recorte temporal e espacial já mencionado.

Portanto, seria difícil tratar da musicalidade cômica da compositora sem relacionar sua produção com fontes históricas dos vários circuitos artísticos, somadas ao contexto social do Rio de Janeiro. Penso que é justo nessa intercessão em que os significados sociais dos artistas e suas obras se manifestam. Tracei, portanto, uma abordagem que integrasse a análise das fontes históricas com as fontes bibliográficas.

Trabalhei principalmente com a consulta de documentos históricos e com o acervo sonoro disponível no Instituto Moreira Salles (IMS)²³, onde estão catalogadas, a partir de 1902, as primeiras gravações realizadas na Casa Edison²⁴. No IMS, consultei também o acervo digital de Chiquinha Gonzaga e o acervo de imagem e som, por meio dos quais pude acessar documentos, obras de arte e fotografias.

A pesquisa hemerográfica também teve uma importância ímpar nesse processo, pois ela me forneceu as fontes mais abundantes do período oitocentista e início do século XX. Tal material é facilmente acessado pela Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, com consulta de periódicos de várias regiões do Brasil.

Além da referida Hemeroteca trabalhei ainda com o acervo virtual do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes (CEDOC-FUNARTE), com os

²³ Acervo disponível no *site* do Instituto Moreira Salles, em que há muitos registros de gravações feitas por palhaços cantores. Essa produção será comentada na Cena 3 (Nota da autora).

²⁴ A Casa Edison foi a primeira gravadora de fonogramas do Brasil e da América Latina, fundada em 1900, por Fred Figner. Ali foram gravados os primeiros discos brasileiros. Costumava-se contratar vozes conhecidas nos circuitos culturais, como se a contratação de um determinado artista representasse a aprovação de sua fama e consagração já alcançada (Nota da autora).

boletins da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e com o acervo digital da Biblioteca Nacional (BN).

Após o contato com o material selecionado, foi possível levantar o nome de alguns artistas que intercambiavam no teatro musicado e no circo e, assim, cruzar essas informações com os registros das primeiras gravações na indústria fonográfica empreendidas por artistas circenses e cantoras cômicas. Pude observar como tais expressividades se relacionavam, concomitantemente, com eventos históricos e disputas políticas, propiciando a fermentação de uma forte produção musical cômica brasileira.

Foi espantoso constatar que estudos com foco na comicidade musical dos palhaços cantores, englobando seus ensaios e adotando uma perspectiva processual dos acontecimentos culturais, são ainda muito poucos, mesmo que esse campo seja bem rico. Como referências encontrei as obras de Ermínia Silva (2023, 2022, 2015), Daniel de Carvalho Lopes (2022, 2015, 2012), Celso Amâncio Filho (2014), Martha Abreu (2020), autores que focaram seus estudos nesse campo, cujos trabalhos foram fundamentais para esta pesquisa.

Na evidente intercessão da musicalidade com a comicidade encontrei um terreno fértil para embarcar no campo do processo criativo: a última roda da pesquisa. No espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, a relação som/imagem/movimento é primordial. Por isso, a sonoridade ocupou, desde o início, um lugar experimental, com foco na variedade de produção e recepção sonora.

Busquei desenvolver uma prática artística orientada pela escuta do fenômeno sonoro e pelas comicidades referenciadas tanto na representação, no cenário e na encenação, quanto na composição da dramaturgia. Empreendi um estudo do som pautado na atualidade, guiada por uma experiência focada na criação cênica sonora. Nesse contexto, Ananica Patúsca contracenou com Triluna – uma bicicleta modelo antiga, conhecida como *Penny Farthing* – que se desdobra em instrumentos musicais.

O recurso cômico de investir em um objeto – veículo inusitado para produzir música – foi, e ainda, é um caminho muito explorado pelos palhaços excêntricos musicais. Trata-se de uma tradição de origem europeia, também associada à capacidade inventiva e transgressora desses artistas, que criticaram a forma séria e correta de se fazer música e passaram a criar instrumentos malucos como: bateria de penicos, piano com garrafas, com latas ou panelas, ou mesmo a tradição de tocar serrate.

Contextualizando, inicialmente, os caminhos escolhidos no meu processo criativo, vale apresentar os seguintes questionamentos: por que resolvi investir em uma bicicleta para

trabalhar a referência dos instrumentos inusitados dos palhaços excêntricos musicais? Por que não escolhi uma cadeira ou outra coisa?

A questão da bicicleta se deu porque trata-se de um veículo que detém, estruturalmente, alguma variedade de formas e peças com tamanhos diferentes, que possibilitam a criação de diversos instrumentos a partir da inserção de marimbas, buzinas e outras formas percussivas. Some-se a isso, a bicicleta está relacionada à mobilidade urbana, à liberdade, ao direito de ir e vir da mulher; está vinculada ao movimento feminista sufragista e era marcante nas *performances* das mulheres, atletas e artistas circenses do período delimitado neste estudo.

A bicicleta ocupou lugar ímpar nos movimentos feministas. Potencializou os encontros sociais presentes nas novas dinâmicas sociais do final do século XIX, com a maior presença feminina no espaço público, relacionando-se, inclusive, à circulação das ideias de liberdade, e igualdade, e às reivindicações dos movimentos que emergiram. Movimentos esses que vinham tanto das bandeiras das revoluções dos séculos XIX e XX, como das próprias contradições da sociedade (Melo; Shetino, 2009).

De fato, esse veículo musical me ofertou ferramentas interessantes para tratar das expressões musicais que permeavam o campo investigativo mencionado. Acreditei, desde o início, que uma bicicleta musical poderia me ajudar a convocar cortejos, manifestos e balburdias ainda tão necessárias. Experimentei esses meios com base na atuação musical instrumental e cantada dos palhaços cantores, das cantoras cômicas, dos excêntricos musicais e da palhaçaria feminina contemporânea.

Um dos desafios dessa etapa foi trabalhar a musicalidade como suporte catalizador da pesquisa e investigar as diferentes relações entre o som e a imagem, a partir do objeto/veículo musical, dos instrumentos utilizados e da vocalidade. Além disso, o processo de construção, materialização e encenação da bicicleta foi repleto de desafios, uma vez que essa escolha provocou desequilíbrio, trouxe desconforto e incertezas, mas acabou, felizmente, conduzindo a novas possibilidades criativas.

Agora, após a finalização do espetáculo, tornou-se interessante observar como a pesquisa cênica e teórica se retroalimentam. À medida que realizei as leituras e a escrita deste trabalho, os obstáculos da criação foram se dissolvendo, enquanto muitas soluções para a escrita emergiram diretamente das minhas experiências práticas. Percebi que ter um repertório prévio de práticas artísticas ligadas tanto à musicalidade da cena quanto à comicidade foi extremamente benéfico e me auxiliou significativamente na investigação da obra de Chiquinha Gonzaga e dos palhaços cantores.

Talvez por isso, não senti a necessidade de empurrar um método de pesquisa prévio à etapa do processo criativo, sendo que o acesso às fontes, às biografias e aos documentos historiográficos foram decorrentes das demandas advindas durante a criação do espetáculo e desta tese. A constante relação do processo criativo com a pesquisa teórica evidenciou um caminho de investigação própria, advindo da arte.

Foi a partir do desejo de mergulhar em um novo processo criativo – pela via documentada e analisada – que busquei os caminhos metodológicos desta pesquisa. De alguma forma, as etapas do processo criativo acabaram atuando como método. E foi também a partir do desejo de compreender como se dá a comicidade na obra de Chiquinha Gonzaga, em conjunção com a *performance* de palhaços e palhaças cantoras, que o trabalho de criação artística e pesquisa se entrelaçaram.

Ao tentar traduzir os embates criativos em posicionamentos críticos e reflexivos – nesse caso, mediados pela investigação historiográfica – percebi que a prática artística abriu espaço para vias experimentais de pesquisa, capazes de tensionar discursos, abrir outros caminhos para processar conhecimento e produzir ciência. Foi uma ação de acreditar na arte como método de pesquisa, apostando que ela pode sustentar uma qualidade investigativa de outra ordem, instalando novas formas de atenção e reflexão às questões levantadas.

Em função do objetivo abrangente da pesquisa, me apoiei em vários caminhos metodológicos, nos “métodos múltiplos de pesquisa”, conforme denomina Bachelard (2006, p. 136)²⁵. Nesse sentido, talvez a loucura e a criatividade tenham agido como um dos caminhos que me guiaram nesta transgressão metodológica.

Pode parecer loucura falar de loucura como método de pesquisa, mas me apoio na ideia de que ela pode ser compreendida não como patologia, e sim como uma força de subversão epistemológica, sensível e artística. Um saber silenciado, que carrega um modo alternativo de perceber e se relacionar com o mundo; uma potência de criação, de insubmissão e de invenção de si, capaz de conectar metodologias de pesquisa femininas e desobedientes.

No início da carreira de Chiquinha Gonzaga, ela era chamada, pejorativamente, em comunicações informais, folhetos e bilhetes anônimos de ‘Doidivana’. (Diniz, 2009). A artista foi uma figura que nasceu da irreverência, sob o estigma de ‘doida’. Uma denominação que reflete a imagem de uma mulher subversiva, como as heroínas trágicas, as místicas, as histéricas, que foram silenciadas e patologizadas por romperem com a ordem vigente.

²⁵ Métodos múltiplos de pesquisa é uma proposta levantada por Bachelard (2006, p. 138) no livro ‘A epistemologia’, em que o autor defende o não uso de um método pré-existente à pesquisa, mas propõe a construção de um método a partir de um pensar intrínseco à própria realização da pesquisa.

Ao ler a mulher Doidivana como uma via criadora e libertadora, especialmente nos contextos artísticos, a escuta da loucura pode se revelar como uma linguagem, como acontecimento estético e ético, que abre espaço para o delírio, SONHANDO²⁶ com a experiência do incomum. Uma outra forma de saber, ligada ao corpo, à paixão, à sensibilidade, à ruptura dos logos masculinos dominantes.

Dessa forma, a *performance* de Chiquinha Gonzaga, além de fonte de análise, também me guiou como um método que encarna um modo de criação e pesquisa indisciplinados à ordem. Por isso, também escolhi colocar a referência Doidivana no título deste trabalho, com o intuito de ampliar conceitualmente a criação artística e a recepção social dessa compositora, a partir da ideia de que Doidivana é desvio e potência criadora que me inspira.

Por outro lado, a experiência de trazer as artes para as investigações sociais não camufla as dificuldades, pois esse foi um caminho que me trouxe constantes questionamentos e incertezas. A conjunção entre pesquisa e processo criativo gerou um movimento duplo – e, por vezes, confuso – de distanciamento e identificação. Foi uma perspectiva que me colocou em um giro de estar dentro e fora da pesquisa: dentro, porque ela contempla a produção e a análise do processo criativo em que atuo e sou agente criadora; e, ao mesmo tempo, fora, porque o distanciamento histórico me posiciona como analista na compreensão do memorial das obras e dos artistas pesquisados.

Para trabalhar o processo criativo como catalizador da escrita, também busquei suporte na *Art-Based Research* (ABR)²⁷, um dos caminhos metodológicos que me permitiu ver o processo de pesquisa em movimento, abrindo espaço para utilizar outros dispositivos, de acordo com as necessidades de aprofundamento dos conceitos e dos procedimentos de criação. Quando conheci essa abordagem, identifiquei análises que possibilitaram alargamentos em minhas reflexões e novas perspectivas em pensar diversas modalidades de investigação artística.

Um dos grandes marcos da ABR é a possibilidade de reflexão artística do investigador. Busquei compartilhar esse processo criativo com seus delírios, rupturas e fragmentações,

²⁶ Piano gravado por Clara Svener na coletânea 'Raízes da MPB: volume 18 – Chiquinha Gonzaga' disponível no *youtube*, link: <https://www.youtube.com/watch?v=IIO3wIBYiG8>

²⁷ Esta metodologia surge da necessidade de pesquisadores, artistas e arte educadores em levar a criação artística para dentro dos estudos acadêmicos, como um método de pesquisa, como uma parte estruturante das investigações em diversos campos. A fixação da ABR se deu no início dos anos 1990, por meio das pesquisas de Elliot W. Eisner, mesmo que, antes disso, outros pesquisadores, artistas e educadores já discorressem sobre os limites instaurados entre artes e ciências. Mas foi em 1993, nos EUA, que Eisner organizou conferências acadêmicas para sistematizar e pensar a arte não somente como objeto de estudo, mas sim como método de pesquisa. Atualmente, a ABR tem maior reconhecimento internacional, principalmente em polos de pesquisa no Canadá, na Espanha e nos EUA, mas também alcançou espaço no cenário acadêmico do Brasil e de outros países da América Latina. No Brasil, também encontramos trabalhos que usam a nomenclatura PBA, sendo a abreviatura da tradução *Pesquisa Baseada em Artes*. (Nota da autora).

contribuindo para demonstrar que “a perspectiva estética é sempre de um ponto de vista específico, filtrado por um tipo específico de consciência. (...). Inclui emoção, imaginação e paradoxo. Ela abraça a complexidade” (Barone; Eisner, 2012, p. 37)²⁸.

À medida que os estudos dos processos criativos e da arte foram, tradicionalmente, realizados por críticos, historiadores, musicólogos, biógrafos e outros agentes, que não os próprios criadores, percebo que falar da minha prática artística é também propor uma reflexão de como o sujeito está inserido na pesquisa. Falar da minha prática é um ato político, pois reafirma a convicção de que o conhecimento deriva da experiência artística, de que ciência e arte caminham juntas.

No espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, também se percebe a voz autoral da palhaça em criação, que tece uma narrativa cômica musical da vida e obra de Chiquinha Gonzaga. Em alguns momentos também se vê a expressão pessoal na construção da pesquisa, porque a minha identidade como pesquisadora, e as minhas subjetividades, influenciam diretamente na forma de narrar a vida e obra da compositora. Entendo, portanto, que este projeto admite a interferência do meu contexto histórico, das minhas experiências, e que, de alguma maneira, minha biografia está na base das minhas escolhas, o que rompe com a ideia de uma narrativa científica e artística impessoal.

A partir dessa perspectiva, entendo que a escrita e a criação também flertam com as “tecnologias de si” trazidas por Foucault (1982). Foucault apresenta a escrita de si como uma prática para que os indivíduos escrevam sobre si mesmos, como parte de um exercício reflexivo, fazendo com que o exercício de narrar sua própria vida seja uma ferramenta para a autoconsciência e autorreflexão. Esse foi um recurso que me permitiu abarcar a minha subjetiva na narrativa, sendo que a dramaturgia do espetáculo e a palhaçaria feminina foram ferramentas de construção da identidade de mulher cômica e de expressão pessoal.

Na tentativa de capturar outros olhares, abrir novas janelas, busquei também apoio no que Walter Benjamin (2020, p. 39) denomina de “recapitulação histórica” e formula sua visão de processo histórico e da memória. O autor, em sua obra intitulada ‘Sobre o conceito de história’, expõe essa questão como uma pauta fundamental no debate sobre a memória coletiva. Ele critica a abordagem tradicional da história, e propõe uma nova perspectiva, de ‘escovar a história a contrapelo’.

²⁸ Tradução minha do texto original em: “Aesthetic vision is always from a specific point of view, filtered by a specific consciousness. It includes emotion, imagination, and paradox. It embraces complexity” (Nota da autora).

Tendo em vista que o esquecimento histórico ainda é utilizado como estratégia de dominação de regimes opressores, Benjamin (2020) sugere a necessidade de questionar as narrativas históricas estabelecidas e examinar aspectos negligenciados, reprimidos ou marginalizados pela historiografia convencional, a fim de compreender a complexidade e as contradições dos eventos analisados. Tal abordagem visa desestabilizar as narrativas dominantes e promover uma compreensão mais abrangente e crítica.

Buscando a inversão de perspectivas e a ampliação de abordagens, senti necessidade de fazer uso de uma epistemologia feminista, “de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina” (Rango, 1998, p. 4).

Procurei levantar alguns pontos de reflexão e suas ressonâncias na historiografia, em discussões que giravam em torno da incorporação da categoria de gênero e da experiência humana no discurso. Busquei autoras que comentassem o movimento de mulheres que contam sua própria história, a de suas antepassadas, e que permitem compreender as origens de muitas crenças e valores, de práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização. A busca contemporânea da historiografia pela desconstrução das grandes histórias oficiais ofereceu-me, portanto, a possibilidade de realizar uma abordagem feminista com apoio da *herstory*.

O termo surgiu pela primeira vez na antologia *Sisterhood is Powerful*, de 1970, editada por Robin Morgan em um conjunto de textos feministas do Movimento de Libertação das Mulheres (MLM)²⁹. Robin Morgan é poeta, escritora, ativista, jornalista, palestrante americana. É uma influente feminista estadunidense que atua desde a década 60, do século XX, que faz um neologismo com a palavra inglesa (*His*)*story* para criticar o modo tradicional de se fazer história, destacando o pronome masculino *his* [dele] de *history*. Robin substituiu o pronome masculino pelo feminino *her* [dela] de *herstory* para propor um modo de trabalhar a história segundo a experiência das mulheres e com uma perspectiva feminista.

Dessa forma, a *herstory* foi um caminho que me auxiliou no processo valorização das experiências das mulheres que, historicamente, podem ter sido inviabilizadas, como foi o caso de Chiquinha Gonzaga e da palhaçaria feminina.

²⁹ O termo *Herstory* nasceu no movimento W.I.C.T.H (bruxa nos EUA), um anagrama fluído da palavra bruxa: ‘Women Inspired to Commit Herstory’ - Mulheres Inspiradas a Cometer Herstory. Robin Morgan, a também criadora do emblemático desenho feminista, do punho erguido dentro do símbolo do sexo feminino, e de frases marcantes na militância como: ‘pornografia é a teoria, estupro é a prática’. Informações retiradas do *site* oficial da escritora Robin Morgan, pelo link: <https://www.robinmorgan.net/activism/>

A partir dessa abordagem foi possível envolver recursos de narrativas pessoais e reflexões que tive a respeito da construção da identidade feminina. A *herstory* foi um caminho fundamental que adotei e me permitiu produzir um espetáculo de palhaçaria feminina contemporânea, vinculada a uma pesquisa documental da vida e obra de Chiquinha Gonzaga.

Portanto, a investigação feminista foi fundamental porque colocou um acento pessoal e biográfico à minha pesquisa, evidenciando o meu papel de investigadora e, nesse caso, artista também, acentuando a prática artística como um lugar de fabricação, reconhecimento de dados e uma forma de representar a investigação. Esses marcos desenharam minha posição como investigadora e me auxiliaram na estruturação desta tese. Mesmo assumindo aqui que também tenho uma apreciação estética particular e apaixonada por essa ATRAENTE³⁰ compositora e sua obra, busquei vertentes mais moderados para analisar a experiência desta pesquisa e criação.

Assim, os dados aqui apresentados se dão pela organização estética do espetáculo. Estruturei os capítulos da tese de acordo com as cenas do espetáculo ‘Abre alas: concerto à doidivana’. A partir de uma perspectiva histórica e cultural, organizei as provocações do processo criativo. Por conseguinte, a pesquisa estética selecionou os conteúdos da escrita e orientou a divisão de capítulos.

Para auxiliar no acompanhamento e a análise do espetáculo, há um vídeo disponível no *link* <https://youtu.be/lm4dE9lJ6cs>. Essa apresentação disponibilizada foi gravada no dia 26 de março de 2023, na CAIXA Cultural Brasília³¹, cuja apresentação se deu em um domingo, para um público espontâneo, em comemoração ao dia nacional do circo³².

Toda a abordagem da presente tese segue a dramaturgia do espetáculo, em que cada capítulo/cena do espetáculo possui sua organização audiovisual, sendo que uma música é o centro de cada cena e, portanto, o centro de cada capítulo da tese. Assim, têm-se a abordagem das seis cenas em seis capítulos.

O eixo do primeiro capítulo é a composição ‘Atraente’ e apresenta a contextualização histórica do circo, do circo-teatro, do maxixe, da sociedade mestiça e do mercado editorial das partituras. ‘Atraente’ é uma composição que marca o início da carreira de Chiquinha Gonzaga e o lançamento do maxixe no circuito cultural. Seguindo a estrutura da primeira cena do

³⁰ Gravação da música ‘Atraente’ com o trio ‘Brasília Brasil’ pode ser encontrada no youtube, pelo *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=i-f8se0z4SE>

³¹ O espetáculo estreou em 2022 e, desde então, realizei apresentações em diferentes ambientes como: praças públicas, lonas de circo, parques públicos, pátios de escolas, teatros e espaços alternativos fechados. Optei por disponibilizar aqui a versão em vídeo realizada dentro no teatro porque a captação da imagem e do som estão em melhor qualidade (Nota da autora).

³² O dia nacional do Circo é no dia 27 de março. Essa é uma homenagem ao palhaço Piolin – um alhaços que teve grande reconhecimento na década de 20, do século XX.

espetáculo ‘Abre alas: concerto à doidivana’, também apresento a figura de Chiquinha Gonzaga, objeto principal do espetáculo e da pesquisa.

No segundo capítulo me dedico às questões dos feminismos e às possíveis relações desses movimentos com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga. O eixo musical do capítulo é a composição ‘Maestro e Coro’, nomeado por Ananica de ‘Canção do Maestro’. Nesse capítulo comento não só os obstáculos superados pela artista, até sua consolidação como maestra, mas também às suas posturas políticas de enfrentamento social. A partir da encenação do espetáculo, apresento: o porquê da escolha da bicicleta como veículo personagem da minha palhaça Ananica; detalhes da inauguração dessa máquina na sociedade urbana; informações sobre as mulheres artistas ocupando os espaços públicos e dos esportes como mais uma forma de entretenimento e lazer.

O terceiro capítulo trata das novas mídias, da chegada da indústria fonográfica, do impacto das vozes gravadas, da rádio e da importância dos palhaços cantores no circuito de difusão cultural. Demonstro ainda como se deu a aproximação entre a musicalidade de Chiquinha e a *performance* dos palhaços cantores. O eixo-musical é a habanera ‘Argentina’, uma das únicas gravações feitas por Chiquinha Gonzaga de que se tem notícia. Trata-se de uma gravação experimental, feita em 1920, mas que só foi encontrada em 2015 por um pesquisador no lixo de um sebo. Essa gravação histórica é usada no espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ e levanta questões sobre memória e preservação histórica. Nesse capítulo abordo como a *performance* dos palhaços cantores e da musicalidade de Chiquinha Gonzaga estavam inseridos no processo de construção e dominação simbólica da arte nacional a partir dos conceitos estabelecidos por Paul Zumthor (1993, 1997): vocalidade, *performance*, memória e movência.

No quarto capítulo, apresento um olhar crítico sobre o fenômeno do maxixe, os escândalos e as repercussões sociais em contexto pós-abolicionista, articulado à rota transatlântica. O eixo musical que estrutura essa cena/capítulo é o ‘Corta-Jaca’, um dos maxixes mais conhecidos de Chiquinha Gonzaga. Portanto, trato não somente do mito da musicalidade sincopada brasileira, mas também da dança, do passo no pé e da repercussão dos rebolados em eventos políticos que ocorreram no Palácio do Catete e que envolveram essa música.

No quinto capítulo, faço uma análise mais direcionada ao processo criativo e à exposição dos mapas das decisões criativas. A música eixo é a valsa ‘Meditação’ que, no espetáculo, alude ao processo criativo de uma artista e convida o público a se aproximar da criação de Chiquinha Gonzaga. Apresento também a palhaçaria contemporânea feminina, a especificidade dessa linguagem e a importância específica dessa condução para a pesquisa.

Por fim, no sexto e último capítulo, eu abordo a carnavalização como modo de vida; isto é, o que foi e o que é o carnaval na formação cultural e simbólica do Brasil. A partir da música ‘Ó Abre Alas’, estabeleço uma relação entre Chiquinha Gonzaga e os movimentos insurgentes das ruas. Os estudos focados no carnaval também levantam questões e reflexões sobre a masculinização da figura de Momo no carnaval brasileiro, entendida como uma das formas de opressão e cerceamento patriarcal das figuras mitológicas femininas, especialmente das chamadas ‘Deusas sujas e cômicas’. Enfatizo que nos processos de carnavalização, a *trickster* feminina foi retirada de cena e masculinizada.

Empreender uma abordagem de um processo criativo com viés histórico, mas que vai além da descrição do passado e permite pensar a *performance* da palhaçaria na atualidade. A metalinguagem está presente no espetáculo ‘Abre alas: concerto à doidivana’, pois esse se tornou a própria metáfora cômica do processo de pesquisa e de criação artística. Tal espetáculo satiriza com o processo de criação, tornando-se, ao mesmo tempo, a própria obra.

É nesse entrelaçamento entre criação e memória que se torna possível empreender uma abordagem de um processo criativo com viés histórico; um percurso que vai além da descrição do passado e permite pensar a *performance* da palhaçaria na atualidade. A metalinguagem está presente no espetáculo ‘Abre Alas: concerto à doidivana’, pois este se tornou a própria metáfora cômica do processo de pesquisa e de criação artística. Tal espetáculo satiriza o próprio ato de criar, tornando-se, ao mesmo tempo, a própria obra e seu reflexo.

Percebo que a criação foi como um processo de materialização da pesquisa e, por sua vez, a escrita se consolida como uma etapa de revisão e amadurecimento do processo criativo. Assim, me vejo como uma pesquisadora em construção, que se reconhece como alguém que e se refaz a cada esquina dessa investigação. Daí decorre que: nem eu, pesquisadora, nem as práticas metodológicas que escolhi, precedem a própria pesquisa cênica, mas ambos se constituem em desenvolvimento conjunto

Nessa jornada entre memória e reinvenção, entendo que trabalhar com esses campos é também tatear um lugar escuro de trânsito de ideias, emoções e subjetividades. Um tanto PLANGENTE³³, mas é bem assim que chega para mim a presente pesquisa.

Um brinde às vozes sobreviventes, aos sons de resistências que ainda ecoam, às palhaças que estão atuando e ressignificando a comicidade.

TIM TIM³⁴ - Observação: aqui, hoje (10/07/2025) faz LUA BRANCA³⁵ e cheia.

³³ Gravação de Maria Teresa Madeira: <https://youtu.be/vd8ef6QBWPk?si=-Czouk0DKXi54ky>

³⁴ Gravação de Maria Tereza Madeira: <https://youtu.be/0mV6flp3ymM?si=Ndw-R7cg2aiF3iTj>

³⁵ Show com interpretação de Maria Bethânia: <https://www.youtube.com/watch?v=NdA4fp5jneE>

CENA 1 – ATRAENTE

A representação humorística, mais do que mera percepção e sentimento de ruptura e da contrariedade, define-se, de forma ambígua, como uma epifania da emoção, ela também pode ser uma forma privilegiada de representar a história, pois se mostrou pouco suscetível a enquadrar-se numa narrativa. Portanto, analisar a representação humorística da nacionalidade é explorar a enorme ambivalência da linguagem, em todas as suas formas, nas construções de um discurso alternativo e de outras possíveis narrativas das nacionalidades (Saliba, 2002, p. 31).

A musicalidade de Chiquinha Gonzaga é atravessada pela história de um Brasil que vive intensas mudanças políticas, culturais e sociais. A artista fez parte de um conjunto de circunstâncias que desenhavam um novo cenário institucional e social no País, demarcado pelos movimentos abolicionistas exitosos e pela proclamação de um regime republicano.

As *performances* dos artistas que atuaram no período em questão foram basilares para a compreensão da multiplicidade e adaptabilidade da população frente às transformações da virada do século XIX para o século XX. Tem-se aí um momento marcado pelas ações de urbanização, industrialização e diversificação da estrutura social, bem como pela conquista gradativa das mulheres que passaram a frequentar alguns espaços públicos de lazer até então permitidos somente para os homens.

Esse foi, ainda, um período em que ascendia a produção cultural advinda das massas urbanas crescentes e alguns padrões culturais foram fixados e exaltados como traços originais da cultura brasileira. Por isso, os eventos históricos e as disputas políticas não são apenas contextualizantes, mas também determinantes para a formatação do teatro cômico musicado, para os padrões adotados nas *performances* dos palhaços, artistas circenses e teatrais, dançarinos e músicos do Brasil.

As transformações sociais se iniciaram em decorrência dos movimentos liberais que começavam a ganhar força no mundo desde a transição do século XVIII para XIX. Movimentos que impulsionaram grandes rebeliões nas colônias, em defesa da liberdade individual, da autonomia política e colocando em xeque o domínio português sobre o Brasil.

De 1808 até meados de 1830, o Rio de Janeiro, que tinha poucos espaços sociais de lazer, recebeu uma invasão cultural, com o desembarque de milhares de portugueses para compor a corte brasileira. Tal população invocou novos hábitos, frutos de privilégios sociais e da relação direta com o rei Dom João VI (Marzano; Melo, 2010).

A população no Brasil buscava reproduzir os costumes, as vestimentas, as músicas e as gastronomias da Corte. A cidade do Rio de Janeiro se tornou uma capital com novas opções de

lazer, já que o Império investia na construção de equipamentos públicos, instituições culturais como teatros, casas de ópera, praças públicas, além de hospitais, bancos, capelas, escolas e jardins. Proliferaram os cafês, as lojas, as festas de nascimento, os batizados, o hábito de fazer cortejos, de frequentar os teatros, casas de *shows*, bailes e cultos religiosos. A urbanização que se dava em lugares privilegiados, trazia à Capital um ar de cidade desenvolvida e civilizada (Marzano; Melo, 2010).

Obviamente, o padrão de qualidade da cultura oficial se media pelas referências estéticas das produções relacionadas ao Imperador e à Igreja. Dom João VI investiu no movimento cultural de trazer de Portugal vários artistas, organistas, instrumentistas, professores de música que compunham, davam aula para as mulheres da corte e faziam concertos³⁶. Apreciavam-se óperas italianas – bufas que, da Itália, foram para Lisboa e, depois, desembarcaram no Brasil. Ostentavam o hábito de trazer músicos estrangeiros, artistas franceses e cantores italianos para realizar apresentações, dar aulas e integrar as iniciais orquestras brasileiras.

A música clássica e religiosa da Corte era fomentada por D. João VI e, aos poucos, se adaptou aos poucos recursos do País. Tal situação pode ter proporcionado as primeiras coexistências entre a ‘arte popular’ e a erudita, pois promoviam-se encontros – entre os músicos europeus e os músicos negros libertos e escravizados – nas conhecidas irmandades ou confrarias religiosas (XVIII e XIX)³⁷.

Desde o século XIX viam-se grupos nas fazendas que dominavam a prática da musicalidade europeia. Enders (2008) relata que, na irmandade da Fazenda Santa Cruz, havia uma orquestra com 57 homens escravizados e músicos, que eram estimulados pelo conservatório de música jesuíta. Era comum que os homens negros escravizados recebessem treinamentos em instrumentos de corda para se apresentarem nos festejos religiosos e para entreterem os senhores. Eles também aprendiam o ofício da barbearia para o corte de barba e cabelo, e desempenhavam habilidades associadas aos conhecimentos de cura (Pereira, 2020, p. 38).

³⁶ Desde Portugal, as atividades musicais imperiais eram financiadas pela extração de ouro de Minas Gerais (Marzano; Melo, 2010).

³⁷ Havia as irmandades de brancos, pretos e pardos e todas visavam o controle religioso. As irmandades dos chamados “homens de cor”, acabou sendo a única forma de associação de pessoas negras permitida pelas autoridades. Se tornou o espaço onde as pessoas escravizadas e libertas se fortaleciam em solidariedades grupais, para fazer a aprender música. (Costa-Lima Neto, 2018, p.74). As festas religiosas eram o ápice das irmandades de negros. A primeira irmandade do Rio de Janeiro foi a Irmandade Misericórdia, que nasceu em Lisboa e, posteriormente, veio para o Brasil. Sabe-se também da conhecida Irmandade de Santa Cecília, em 1760, que reunia muitos músicos com instrumentos de corda, de sopro e de percussão (Enders, 2008). Mas mesmo com a presença das irmandades negras a influência cultural africana veio à tona mais fortemente durante a fase abolicionista (1870-1880).

Já nas três últimas décadas do século XIX, havia um quantitativo considerável de músicos mestiços, além de músicos negros ‘semilibertos’ e livres que além de trabalhar como barbeiros, ocupavam outras profissões urbanas como carteiro, estivador, funcionários nas fábricas de tecido, etc.

Com o afrouxamento das atividades escravistas, muitos desses negros podiam se dedicar com mais intensidade às atividades que envolviam a produção musical e a participação em ‘festas populares’. Então, os circuitos artísticos ‘populares’ em clubes e bailes dançantes, o circo, a região da pequena África³⁸ e a rodas da Praça Onze e da Tia Ciata, foram fortemente constituídos por famílias de pessoas escravizadas e alforriados e ‘semilibertos’.

Tais circuitos eram os campos iniciais de fermentação e formação de uma arte feita pelo povo e para o povo. Chiquinha Gonzaga conviveu, trabalhou e aprendeu com artistas desses circuitos: com músicos escravizados, ‘semilibertos’ ou os chamados ‘poetas de calçadas’³⁹. Tais experiências contribuíram para que sua obra musical fosse bem representativa no engendramento da nova música urbana que ascendia no Brasil.

Conhecida como uma mulher subversiva sua participação na busca pela desejada identidade brasileira foi marcante. A artista agia em contraponto aos costumes vigentes, participando ativamente de movimentos abolicionistas e republicanos⁴⁰. “Sem as atitudes transgressoras, dificilmente Chiquinha teria se firmado no campo como uma das maiores compositoras do país” (Magalhães, 2019, p. 28).

A relação direta ante a postura subversiva adotada pela compositora e a notoriedade que sua prática artística alcançou, costumam ser apresentadas em dimensões equivalentes. Por isso, a principal pista adotada por mim, neste trabalho de investigações e criação artística, é a busca pelos aspectos transgressores da compositora; ou seja, a perseguição pela trajetória *trickster* de Chiquinha.

Isso ocorre porque a imagem arquetípica do *trickster* é atemporal e, assim, se manifesta por toda parte, como nas ações daqueles que abrem caminhos para novos mundos e no cotidiano

³⁸ Pequena África é um termo cunhado pelo artista Heitor dos Prazeres. Hoje, essa região no Rio de Janeiro é o Bairro da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Morro da Providência – praça do Mauá até à cidade Nova (Moura, 1995, p. 92).

³⁹ Expressão bastante usada nas ruas e presente na imprensa para se referir aos artistas que não performavam unicamente a partir dos padrões estéticos europeus (a música de concerto ou o teatro erudito) (Nota da autora).

⁴⁰ Consta que Chiquinha trabalhou arduamente para comprar a alforria de um amigo músico escravizado, o Zé Flauta. Ela, depois do primeiro divórcio, nunca voltou a ter pessoas escravizadas em sua casa e fazia fortes críticas em entrevista públicas sobre essa prática insistente da sociedade. Sabe-se que Chiquinha era republicana convicta, bastante atuante na campanha política, mesmo que mais tarde tenha se desencantado com o governo de Floriano Peixoto (Diniz, 2009).

das pessoas comuns a fim de solucionar a necessidade de infração e a subversão aos bons costumes ou o desafio às autoridades.

Para Hyde (2017, p. 446) as práticas artísticas são padrões de revelação do *trickster*, porque envolvem a revelação de um novo olhar oculto aos olhos convencionais. A criação artística do *trickster* aponta para um tipo de mente dobradiça, mente tradutora, situadas nas rachaduras, criando novos movimentos.

Nas descrições de sua vida particular e em suas criações disruptivas percebe-se que Chiquinha Gonzaga buscava reformular e reanimar o mundo que vivia, percebe-se as corporificações particulares do *trickster*. Tal correspondência pode evidenciar o porquê dos ocultamentos de aspectos relevantes da vida e obra da compositora. Possivelmente, por adotar posições antagônicas à ordem social, algumas dimensões relevantes da trajetória da artista sofreram a consequência de serem tratadas, em pesquisas acadêmicas, somente a partir da década de 1990.

Edinha Diniz (2009), a última biógrafa de Chiquinha, revelou aspectos privados que até então haviam sido omitidos e que estão relacionados à natureza irreverente da artista – sua origem pobre e negra, por muito tempo negada, por exemplo. Chiquinha Gonzaga era neta de uma mulher negra escravizada e filha de Rosa, mulher negra forra.

Seu pai, José Basileu Neves Gonzaga, era originário de uma família ilustre do Império. Ele “como tantos homens brancos andavam com mulheres e mantinham ilícitas amizades com essas jovens pardas, a quem terminavam por emprenhar” (Diniz, 2009, p. 23). Diante dessa mistura colonial tão brasileira, Chiquinha e seus irmãos foram posteriormente reconhecidos, pelo pai José Basileu, como filhos legítimos. A contragosto dos Neves Gonzaga, Rosa ingressa na ilustre família imperial. E foi assim que Chiquinha, mesmo com descendência de negros escravizados, recebeu uma criação familiar condizente a uma mulher aristocrata branca.

Sua educação seguiu os padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da corte escravocrata. Apreendeu várias línguas e sua educação musical foi direcionada para ser uma pianista do lar, como era esperado das mulheres na época em que o piano era fetiche e símbolo de classe. Chiquinha ainda frequentou festas e saraus com danças de salão de origem europeia, com declamação de versos, cantos em italiano e francês, tocando e ouvindo músicas de concerto.

Mesmo recebendo uma educação musical formal erudita, Chiquinha Gonzaga direcionou sua carreira para a produção de músicas ligadas às expressões culturais advindas da população pobre e negra, mantendo uma ligação com os movimentos libertários e as expressões

advindas das ruas. Buscou desenvolver um estilo de música com elementos estéticos ainda não muito definidos, mixando referências, experimentando hibridações junto a outros artistas.

Até a última biografia de Edinha Diniz (2009), exaltava-se apenas a origem e formação nobre de Chiquinha Gonzaga. Vê-se que o reconhecimento tardio da ascendência negra da compositora revela uma necessidade opressora do embranquecimento da artista, como um mecanismo condicional para que sua obra fosse minimamente reconhecida no século XX.

Chiquinha Gonzaga parece representar o próprio contexto dialético do Brasil em que vivia, emergindo de uma confluência sociocultural marcada por tensões estruturais. É nesse interstício que se revela sua dimensão *trickster* e seu ímpeto criativo. O arquétipo pertence à periferia, cruza linhas e confunde distinções. “É corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo...e o melhor modo de descrever o *trickster* é dizer simplesmente que a fronteira é o local onde ele será encontrado” (Hyde, 2017, p.17). Observa-se que, por vezes, Chiquinha traça a linha; em outras, transgride, desloca ou apaga seus contornos – mas sempre situada no entre.

Esse foi um aspecto fundamental no contexto de profusão de artistas negros e na sedimentação de uma produção cultural em que Chiquinha Gonzaga estava fortemente inserida. Tais expressões *trikster* fazem com que ela e os outros artistas a serem comentados mais adiante, atuassem a partir de artifícios mediadores, de quem caminhou pelas brechas, burlando as imposições e cerceamentos impostos a eles.

Felizmente, depois da recente biografia de Diniz (2009), outros estudos contemporâneos consideram bem mais tais aspectos sociais e culturais da vida e obra de Chiquinha Gonzaga. A pesquisa de Carolina Gonçalves Alves (2020), por exemplo, a partir de uma perspectiva afrocentrada, analisa as representações históricas da artista no teatro e na televisão. Tal pesquisa tem “estimulado revisões do passado, disputando narrativas e propondo reformulações epistemológicas que reivindicam uma escrita produzida nos marcos da experiência colonial” (Alves, 2020, p. 18).

Acredito que o embranquecimento em questão respingou no apagamento de vários outros caminhos periféricos percorridos por Chiquinha, como, por exemplo, a ausência de estudos que discutem as contribuições de sua obra no campo da musicalidade cômica e a relação de suas composições com a *performance* dos palhaços cantores.

A vida de Chiquinha Gonzaga foi biografada algumas vezes no decorrer dos dois últimos séculos com: ‘Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira’, de Mariza Lira (1978); ‘A Pioneira Chiquinha Gonzaga’, de Geysa Bôscoli (1971); ‘Chiquinha Gonzaga: Sofri e chorei. Tive muito amor’, de Dalva Lazaroni (1999) e ‘Chiquinha Gonzaga: uma história

de vida’, de Edinha Diniz (2009)⁴¹. Li todas essas obras, porém me apoiei mais na biografia de Edinha Diniz (2009), por ser mais atualizada.

De fato, grande parte das pesquisas científicas disponíveis sobre a compositora abordam sua vida e obra com foco em gêneros mais representativos como o maxixe e valsas, ou mesmo direcionando a análise de suas obras mais emblemáticas, como, por exemplo, ‘Forrobodó’, ‘Corta-jaca’ e ‘Corte na roça’. Há pesquisas que fazem análises dos discursos feitos sobre Chiquinha Gonzaga e sua produção artística (Gomes, 2018); que analisam a construção discursiva acerca do corpo das mulheres nas obras musicais da compositora (Tortola, 2022); que apontam para a importância da compositora na formação da ‘música popular’, com suas valsas e tangos (Simoës, 2018), com os maxixes (Marcílio, 2009; Gomes, 2019) e sobre as influências africanas na obra de Chiquinha Gonzaga (Leite, 2019).

Também localizei pesquisas com foco no impacto da obra de Chiquinha no teatro cômico musicado (Abreu, 2015) e de sua atuação em questões políticas e culturais junto à sociedade carioca, na virada do século XIX para o XX (Fernandes, 1995), ou sobre a sua inserção periférica em uma ordem social patriarcal (Da Costa, 2015; Magalhães, 2019; César, 2015).

Mas me pergunto em que medida essas posturas, tidas como subversivas, podem revelar uma faceta *trickster* da vida e obra de Chiquinha Gonzaga. Refiro-me ao reconhecimento desse arquétipo nos modos como ela trabalhava com sua criatividade disruptiva, nas jogadas e saídas feitas com astúcia, no seu fazer artístico e no gerenciamento de sua carreira. Sua vida e obra se colocam nos limiares, entre a elite e a ‘arte popular’.

Nesse sentido, a artista, como uma cruzadora de fronteira, transitou entre esses dois mundos. Jung (2016) ressalta que o arquétipo do *trickster* desloca padrões e, por isso, os redefine por meio de um trabalho de rearticulação. Chiquinha Gonzaga, assim como outros artistas que atuavam nesse espaço limiar, colocava os marcos das fronteiras entre o erudito e o ‘popular’, inserindo-os em lugares novos e não usuais. Na encruzilhada, propunha outras articulações.

Nesse sentido, reconheço a carência de estudos que apontem as influências de Chiquinha nos circos, nos carnavais, na *performance* dos palhaços cantores negros e na comicidade musical desenvolvida no Brasil. É notório o silenciamento de mulheres, artistas negros e mestiços, fruto tanto da insistência racista em personagens da nossa história quanto da tentativa de negar a subversão e a comicidade presentes nas *performances* das mulheres artistas.

⁴¹ Além de das biografias citadas, há mais duas que não acessei: ‘A Memória Social de Chiquinha Gonzaga’, de Cleuza de Souza Millan (2001) e ‘A jovem Chiquinha Gonzaga’, de Ayrton Mugnaini (2005).

Assim, as questões de gênero e raça são inevitáveis nesta pesquisa e serão, portanto, tratadas de modo interseccional no processo criativo e na escrita deste trabalho. Tal perspectiva me colocou na difícil tarefa de buscar um olhar renovador sobre o tema em voga, implicando diretamente em localizar as gêneses desse processo criativo, a fim de evidenciar a percepção de como atuo nessa trama que abarca uma criação artística contemporânea pautada em obras e documentos do passado.

O desafio de discorrer sobre as matrizes visuais e teóricas levantadas nesta investigação foi basilar para encontrar minha relação pessoal com os temas abordados e questionar a partir de qual contexto discursivo desenvolvo a criação do espetáculo, assim como qual a representação social que ocupo como artista contemporânea que se relaciona com uma artista negra dos séculos XIX-XX.

Eu me coloco como uma mulher branca, classe média, atuando como palhaça no século XXI e empreendendo uma criação artística em conjunção com uma pesquisa acadêmica. Nesse jogo do presente como passado, busco marcar as subjetividades na minha *performance* com a palhaça Ananica Patusca, sendo ela uma voz autorreflexiva e auto irônica, que ilustra comicamente a minha relação de pesquisadora com a vida e obra da Chiquinha Gonzaga e com a bicicleta Triluna.

É importante salientar, diante do exposto, que em nenhum momento coloquei em cena uma atriz interpretando teatralmente a figura de Chiquinha Gonzaga, como é comum encontrar em montagens biográficas contemporâneas. O viés declarado na voz da palhaça Ananica é completamente assumido, sendo, inclusive, exacerbado com o intuito de gerar comicidade.

Durante o processo criativo, a diretora do espetáculo, Karla Concá, e eu, trabalhamos para expressar as intangibilidades desse processo de pesquisa, satirizando o enaltecimento que eu costumava dar ao falar da compositora durante os ensaios e pesquisas. Minha-proeminente dilação foi exagerada até chegarmos ao constante desejo de espelhamento, que acompanha todas as ações da palhaça. Deixamos transparecer que a palhaça Ananica tem o desejo de ser uma artista como a Chiquinha Gonzaga.

Esse é o lugar em que a palhaça se relaciona com a compositora, bem como o lugar em que ela debocha de minha admiração motivacional na presente pesquisa. Assim, a palhaçaria contemporânea foi o caminho explorado para relacionar a artista e a pesquisadora que atuam nesse processo.

1.1 GRANDE CONCERTO MUSICAL

Atenção, Atenção! Em breve teremos um concerto pós-pandêmico. Venham vacinados queridos e amados! Almas sãs da nossa nação! Vocês serão muito bem-vindos ao nosso grande concerto musical de retomada artística! Em um futuro próximo, faremos um concerto fantástico e intergaláctico, composto por um repertório eletro-hilariante, com composições buliçosas e muito brasileiras que contagiam a todos que tem o privilégio de ouvi-las. São sucessos extraordinários! Canções de uma mulher faceira, cheia de vida e entusiasmo. Que anima as festas do povo, sempre metida nos teatros. Um concerto ímpar de uma artista excepcional que virou uma coqueluche no país inteiro. Foi ela quem fez nascer dobrados alegres e sucesso estrondosos!

A distinta e inspiradora Chiquinha Gonzaga!
(Ananica Patusca).

Esse texto refere-se à abertura da primeira cena do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’. A cena segue a estrutura de *gags* circenses tradicionais de apresentação da dupla cômica. O início se dá com a palhaça Ananica em cima da bicicleta Triluna e, antes de finalizar o anúncio elogioso proclamando o nome Chiquinha Gonzaga, demonstra expectativa de ouvir o seu nome. Ananica pensa e deseja que a distinta e inspiradora mulher que Triluna anuncia, fosse ela e não Chiquinha Gonzaga.

A principal referência textual utilizada para compor esse anúncio de abertura foi o comentário de Luiz Iglézias sobre Chiquinha Gonzaga em 1943 em um documento da SBAT chamado ‘Patronos do Conselho Deliberativo – Francisca Gonzaga’. Iglézias se refere elogiosamente à Chiquinha Gonzaga como uma “morena faceira, cheia de vida e de entusiasmo, animando as festas do povo, metida nos teatros, discutindo como um homem, e vivendo a vida a seu modo...” (Patronos..., 1943, p. 6). Também fazemos referências aos anúncios de concertos, teatros musicados e espetáculos circenses da virada de século, nos quais os artistas divulgavam seus trabalhos de modo exagerado, com autoelogios para atrair mais público.

Tal introdução marca o auto deboche que seguirá durante todo o espetáculo. Sinaliza a sátira de Ananica da minha relação com Chiquinha Gonzaga e evidencia o contexto discursivo do espetáculo. Tem-se aí o ponto de partida da artista e pesquisadora diante da criação e da pesquisa. O referido recurso da autoironia, utilizado no espetáculo, é comumente explorado na palhaçaria contemporânea.

Sobre essa questão, Manú Cardoso (2018) comenta que a autoironia é um mecanismo empregado para falar da relação do criador ou criadoura com suas máscaras autopoiéticas.

Na palhaçaria pós-moderna, para além de máscaras cômicas, quando ‘estamos de palhaça/palhaço’, muitas vezes, utilizamos como base as nossas próprias ‘máscaras’, ou melhor, nossas próprias máscaras autopoieticas, editando-as e exibindo-as, inclusive acentuando nossos ridículos, nossas fragilidades, nossas características pessoais. Mas também acessando, desde essa abordagem, sensações, emoções e expressões incrivelmente autênticas, resultando em ações poéticas ou composições poéticas emocional e esteticamente muito interessantes e eficazes do ponto de vista cênico. A palhaçaria contemporânea está recheada dessa retroalimentação, essa autofagia, e essa ‘abdução’ do intérprete como fonte de imanência cênica (Cardoso, 2018, p. 18).

A autoironia revela minha vaidade de querer ser uma mulher sempre envolvida com o teatro e animando festas populares – ou talvez expresse minha busca como artista e a profunda inspiração que encontro em Chiquinha Gonzaga. Tal jogo, exposto de maneira subjetiva logo no início do espetáculo, revela elementos essenciais da minha palhaça Ananica à leitura do público, os quais se repetem e se intensificam durante o espetáculo.

Como comentado por Manú Cardoso (2018), a máscara autopoietica é um recurso que exige o exercício de rir do próprio ridículo. Nesse ponto, o recurso cômico parece também trabalhar para a superação do próprio eu, pois, para alcançar a autoironia, não se tem outro caminho interno senão rir de si mesmo. Esse processo, conduzido por Karla Conká, trouxe um riso libertador, como um caminho que começou internamente num movimento de aceitação e depois seguiu no contato e jogo com os expectadores⁴².

Depois do anúncio inicial, Ananica avisa que ela e a bicicleta Triluna estão em processo criativo. A dupla vai, aos poucos, convidando o público para construírem juntos um grande concerto musical com as composições de Chiquinha Gonzaga. Aqui entendo que o convite inicial de abrir o processo criativo do grande concerto musical para fazê-lo com o público é o equivalente a dizer: vou iniciar a minha pesquisa e o processo criativo, sendo esse processo, portanto, o primeiro capítulo da tese.

O espetáculo traz, na primeira cena, a metáfora da pesquisa, sendo a palhaça Anancia a figura que caminha entre as categorias desse processo de criação e investigação. Nesse sentido, a *ArtsBased Research* (ABR) me permitiu refletir sobre a pesquisa na cena, numa relação direta com o meu trabalho pessoal de palhaça. A inseparável característica de ser artista e pesquisadora são tratados no espetáculo, num processo híbrido de pesquisa e criação artística junto ao público.

A palhaça Ananica anuncia que o ‘repertório será escolhido a dedo: com maxixes, polcas, lundus, tangos brasileiros, valsas, canções românticas...’. Assim, ela apresenta quais eram os estilos de músicas em voga no período, que integravam o repertório de composições

⁴² Essas etapas do processo criativo serão melhores detalhadas na Cena 5 (Nota da autora).

de Chiquinha Gonzaga e compunham a variedade de gêneros musicais do teatro cômico musicado, nos cafés cantantes e nos espetáculos circenses.

No final do século XIX, o mercado artístico crescia gradativamente em produções que se diferenciavam dos padrões estéticos europeus e tornavam a arte mais atraente às camadas mais pobres da sociedade. Além do circo, que já representava um espaço de produção e alcance heterogêneo, surgiram novos cafés-concerto, cafés-cantante, choperias, tablados, clubes carnavalescos, grêmios e clubes dançantes.

A instauração de um novo circuito ‘popular’ de entretenimento da capital foi bem-marcado pela abertura, no Rio de Janeiro, do polêmico teatro de variedades Alcazar Lyrique, em 1859. A casa que implantou o modelo de café-concerto e consolidou o espetáculo musicado como uma atração feita para um público heterogêneo, apresentando diferentes modalidades de espetáculo ligeiros, além de bailes de máscaras e fantasias.

Esse teatro era visto como um tipo de divertimento que se assemelhava às praças de touro, ao circo, pois lá se permitia o uso de chapéu, charuto, cerveja, berrava-se, gritava-se e havia a presença de mulheres seminuas (Mencarelli, 2003). O Cabaré dinamizou a vida noturna, aproveitando a grande circulação de pessoas na região da Ruão do Ouvidor, do Largo da Carioca – uma região de confeitarias, cafés, restaurantes, livrarias, casas de partitura. Era frequentado principalmente por homens de várias classes sociais e ainda por Chiquinha Gonzaga (Magalhães, 2019, p. 69)⁴³.

Os quiosques com palco, conforme evidenciado na foto a seguir, também se popularizaram e eram chamados, também, de ‘chopp-berrante’, porque os artistas costumavam ter que berrar para serem ouvidos. A ‘chopp-berrante’ destacada na foto (Figura 2) localizava-se no Passeio Público do Rio de Janeiro. É possível notar no fundo do palco, o anúncio da Brahma, pois o hábito de tomar cerveja se fortalecia com os novos espaços culturais. No canto do pequeno palco, tem-se o requisitado piano.

A ampliação desses espaços de lazer, significava o surgimento de um novo circuito cultural que se abria para os artistas. A respeito desses lugares destinados ao lazer, Tinhorão (1976, p. 122) afirmou: “...esses cafés-cantantes e chopp-berrantes chegaram a constituir um fenômeno brasileiro”.

Para a realização de apresentações culturais nas ruas, em espaços fora do teatro, os artistas deveriam buscar uma licença especial. À medida que as ruas se constituíram como mais

⁴³ Tem-se aí mais um exemplo do caráter autêntico da compositora, já que o Alcazar também era um espaço noturno e impróprio para mulheres desacompanhadas. (Nota da autora).

um núcleo para as atividades teatrais e musicais, tais eventos passaram a ser entendidos por alguns como uma precarização da arte (Vermes, 2011).

Figura 2 – Quiosque ‘chopp-berrante’ no Passeio Público



Fonte: Autoria de Augusto Malta⁴⁴.

Esse foi um tempo repleto de intempéries políticas que antecederam a República, marcado por tensões de uma vida social urbana crescente em contraponto a uma herança escravocrata e colonial pulsante. A inserção gradativa dos artistas negros e mestiços, em meio ao predomínio de uma cultura branca europeizante cristã, sinaliza parte considerável das mudanças sociais em curso, marcando as produções artísticas em voga.

Esses foram agentes importantes dos movimentos insurgentes de fixação de uma temática tida como 'popular' na arte, que lançava mão do tom jocoso e da picardia. Foi uma fase em que a comicidade no Brasil passou a ser gradativamente relacionada a uma visão crítica e satírica de parte da sociedade diante dos processos sociais e culturais. A insatisfação do povo foi expressa em forma de humor, tornando-se, até o século XX, um dos traços vigorosos da identidade nacional.

⁴⁴ Augusto Malta/Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, anos de 1900. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/16818>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Tem-se aí, a inserção de Chiquinha Gonzaga. Ela viveu tal efervescência noturna e subversiva, que se multiplicava nas ruas do Rio de Janeiro. Em 1859, ano de abertura do Alcazar Lyrique, ela tinha apenas 12 anos de idade, ao passo que o teatro musicado ainda começava a se tornar um negócio promissor. Chiquinha fomentou e se beneficiou da ascensão dos gêneros cômicos teatrais a partir das últimas década do século XIX.

As comédias anteriores de costume de Martins Penna – ápice entre 1840-1850 – consistiam em uma espécie inicial do teatro cômico musicado e possivelmente abriu espaço para esse mercado cômico nacional, sobretudo porque o autor se alinhava a outros intelectuais e artistas contemporâneos do romantismo brasileiro – Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo – que negavam os modelos artísticos importados e buscavam uma identidade própria nacional (Costa-Lima Neto, 2018).

Já em 1869, com 22 anos de idade, Chiquinha Gonzaga cultivava relações com os artistas da Cidade, desfrutando dos circuitos culturais mais abundantes. Edinha Diniz (2009) afirma que Chiquinha frequentou as casas noturnas e os novos espaços culturais que cresciam na Cidade. Ela viveu e aproveitou a boemia dos cafés-cantantes, das casas de *shows*, dos espetáculos de variedades – canções cômicas, por exemplo –, dos lugares onde os artistas empreendiam intervenções cênicas e musicais, conhecidas por letras que apresentavam duplo sentido sexual e político.

Nas últimas décadas do século XIX, a compositora já havia separado de seu primeiro marido (1871), bem como do segundo, o Carvalhinho (1875). E “é exatamente nesse momento histórico que Chiquinha Gonzaga marca profissionalmente sua aparição no ambiente musical do Rio de Janeiro, como compositora de polca e pianista de choro” (Diniz, 2009, p. 107).⁴⁵ Sem apoio familiar e sob a ira do pai que lhe negou ajuda, ela se profissionalizou como musicista no Rio de Janeiro. Foi acolhida pelo circuito boêmio e se juntou com seu amigo Callado, flautista requisitado da cidade.

Uma das composições mais conhecidas de Chiquinha foi ‘Atraente’ (1877). A música marcou sua carreira e consolidou sua estreia como compositora de êxito. Lançada às vésperas do carnaval, a nova composição firmou seu nome no precário mercado musical do Rio de Janeiro e a projetou no mercado editorial⁴⁶.

⁴⁵ Pianista ou pianista era o nome dado para o músico ou musicista que tocava piano ‘popular’ nos circuitos de música noturna, como bailes de dançantes, rodas de choro e eventos em casas particulares. (Nota da autora).

⁴⁶ Chiquinha lançou ‘Atraente’ em fevereiro de 1877, pela editora da Viúva Canongia. Em março do mesmo ano, tem-se a valsa ‘Desalento’; em maio, ‘Harmonias do coração’; em julho, ‘Não insistas, rapariga!’; e logo depois em setembro, seu primeiro tango: ‘Sedutor’. Essa série de lançamentos seguidos a ‘Atraente’ também contribuíram para que Chiquinha se tornasse nesse ano de 1877 uma compositora conhecida e bem comentada na capital (Diniz, 2009).

Ainda em novembro do ano de lançamento, ‘Atraente’ já estava na quinta edição em partituras (Chiquinha Gonzaga, 2023). Além de inaugurar a carreira de compositora de Chiquinha, a música também representava o impacto de uma mulher trabalhando com a musicalidade negra que acendia. Era uma composição que promovia a fusão do erudito com o ‘popular’, sob um título provocativo, com duplo sentido, que sugeria uma atitude sedutora e ousada de Chiquinha Gonzaga.

Por esses e outros acontecimentos marcantes que circundam o lançamento e o impacto dessa composição, escolhemos essa música para compor o repertório do espetáculo ‘Abre alas: concerto à Doidivana’, bem como para ser o cerne da primeira cena. Apoiadas pelo discurso do maestro Avelino de Andrade em homenagem à compositora na SBAT (1925), Karla Conká e eu propomos uma paródia para o dia de criação dessa música ⁴⁷.

O maestro Avelino de Andrade relata que a música foi criada em uma roda de choro na casa do compositor, amigo e maestro Henrique Alvez de Mesquita (1830-1906). Na ocasião, a composição recebeu o nome de ‘Atraente’ porque a música atraiu para perto do piano as pessoas da festa com seus instrumentos. O discurso de Avelino de Andrade foi transcrito no boletim mensal da SBAT (1925), no oitavo aniversário da Instituição. Avelino, em uma fala aclamada, detalha:

A composição foi feita durante um choro na casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), à rua Formosa, atual General Calwell. Uma reunião informal juntara os famosos da época. Chiquinha havia sonhado com uma melodia, mas as atividades não lhe deixavam tempo para escrever a música. Cantarolara-a e assobiara-a pelas ruas para que não lhe escapasse. Ao chegar à casa do amigo, dirigiu-se ao piano e aos poucos foi tirando a melodia obstinada até que ela cresceu, dominou e arrastou os músicos presentes: Callado e sua flauta considerada encantadora, Ciriaco Cardoso, ‘o mágico do violino’, Patola ‘general em chefe do oficleide’, Saturnino, flautista e vários violões e cavaquinhos. Todos em casa do maior pistom da época. Estava feita a improvisação do mais legítimo choro (SBAT, 1925, p. 95).

A partir do relato do maestro, buscamos fazer um elogio cômico por meio da paródia. Ananica, em cima da bicicleta, simula estar ao piano, tocando e compondo ‘Atraente’. A paródia, um recurso cômico recorrente nas composições de palhaços e palhaças, confere um

⁴⁷ Discurso em homenagem à maestra foi feito em 17 de outubro de 1925 e transcrito no boletim da SBAT, n.16 em outubro de 1925, p. 90-98, com o título ‘Oitavo aniversário da S.B.A.T. e homenagem a maestrina brasileira D. Francisca Gonzaga’. Acessei o documento original digitalizado e enviado para mim pela SBAT em 26 de julho de 2023. (Nota da autora).

tom caricatural ao evento descrito por Avelino, no qual os músicos/personagens se materializam no momento em que são evocados pela palhaça, em seu êxtase criativo.

Nesse sentido, Linda Hutcheon (1985, p. 104) infere que a paródia pode ser um recurso que possibilita um distanciamento crítico no jogo de duplicidade entre as semelhanças e diferenças; num processo de recriação do universo pessoal da artista. Ao fazermos uma paródia de Chiquinha Gonzaga evocamos a *trickster* de Chiquinha, recontamos o conteúdo parodiado, provocando outros olhares e alargando as possibilidades de representação dessa artista.

Além desse documento da SBAT, também usei como referência a obra intitulada ‘O choro: reminiscências dos chorões antigos’, do memorialista Alexandre Gonçalves Pinto (2009). No livro, são constantes as descrições dos ambientes de festividade e a comilança que fazia parte da vida nesses circuitos culturais. Pinto (2009), mais conhecido como O Animal era cavaquinista e, em 1936, fez um apanhado histórico dos antigos e afamados chorões, quando relembra os músicos com quem conviveu no final do século XIX. As descrições apresentam um tom saudosista, exageradamente romântico, que chega a ser cômico.

Pinto (2009) chama o músico João Saturnino que, segundo Avelino, estava no dia da festa na casa de Henrique Alves de Mesquita, de pandego de força. Esse autor ainda conta que João Saturnino era “um gato do mato para gostar de galinha e um porquinho nem se fala... onde tinha intimidade empenhava-se e fiscalizava a cabeça do leitão dizendo que era para a feijoada completa do dia seguinte” (Pinto, 2009, p. 97-98).

No espetáculo, uso a expressão ‘pândego de força’ e busco trazer a fama de comilões e fanfarrões que os chorões tinham. A obra de Pinto (2009) é recheada de descrições de festas com muitas comidas e bebidas; ocasião em que as rodas de choro aconteciam frequentemente, em ocasiões comemorativas como batizados, casamentos e noivados, por exemplo, e os anfitriões dependiam dos músicos tocando ao vivo para ter música nessas festas⁴⁸.

Os chorões, apontados na obra de Pinto (2009), eram funcionários públicos, que conciliavam a vida de chorão com o emprego funcional e, por vezes, trocavam uma roda de choro por comida, bebida e um boa festa. Logo, a comida era o elemento central nessa prática de prazer, além de mediar as relações entre os músicos e o público. De práxis, os músicos garantiam a diversão da festa e o anfitrião garantia uma boa mesa.

Tal ambiente de comilança e festa, descrito com tanta propriedade por Pinto (2009), literalmente alimentou meu imaginário e contextualizou a atuação de Chiquinha Gonzaga

⁴⁸ No início do século XX, a crescente indústria fonográfica e a presença dos discos acarretaram mudança nesse contexto de *performance* ao vivo, pois, com a comercialização das famosas chapas, a música não dependia apenas dos músicos para ser tocada. Na Cena 3 desenvolverei mais essa questão. (Nota da autora).

nesses eventos. Ao ler as cenas descritas por Animal (Pinto, 2009) e o discurso de Avelino de Andrade, refleti sobre o impacto da presença de Chiquinha Gonzaga atuando em ambientes majoritariamente masculinos.

Mesmo que tocar piano fosse visto como uma habilidade refinada e essencial para as mulheres da elite e da classe média urbana, sua prática era restrita ao ambiente doméstico, associada à boa educação, já que o piano era um símbolo de *status* social. O ato de tocar piano era visto como uma extensão da feminilidade, e esperava-se que a mulher incorporasse essa imagem, de maneira refinada e elegante ao se posicionar diante do instrumento.

Contudo, de acordo com uma descrição de Gastão Penalva (1939), Chiquinha Gonzaga parecia apresentar certa liberdade em suas *performances*, mesmo que possivelmente destoasse do modo imposto às mulheres àquela época. Ao tocar piano, as mulheres deveriam demonstrar humildade, e não deveriam exibir-se excessivamente em suas habilidades. Elas eram aconselhadas a não demonstrar emoções fortes, gestos bruscos ou exagerados. A expressão deveria ser serena e controlada, valorizando a delicadeza e a elegância da mulher pianista.

Sabendo dessas informações, foi muito curioso encontrar uma breve descrição do modo como Chiquinha tocava piano e constatar que sua irreverência era também claramente manifestada em *performance*. Em 1939, depois da morte da compositora, foi publicado no Jornal do Brasil, em homenagem ao seu aniversário de 92 anos, um texto em que Penalva lembra da compositora tocando piano.

Chiquinha era amiga do pai de Penalva, o farmacêutico Ernesto de Sousa. A partir de suas memórias de infância, Penalva descreve o modo peculiar como Chiquinha se sentava ao piano para tocar e como ela tinha o hábito de brincar e encorajar atores e atrizes no teatro. Segue fragmento do referido artigo:

CHIQUINHA GONZAGA

Viva fosse, ela teria ontem completado noventa e dois anos. (...);

Tive a sorte de conhecê-la muito de perto. Eu era ainda menino, mal entrado para o Colégio Militar, e a maestrina, a primeira no Brasil desse título, já frequentava a nossa casa, onde, uma vez por semana, se reuniam, em prolongadas horas, artistas, o que de bom se assinalava no Rio daquele tempo. (...).

[Com isso, a grande musicista amava rematar os seus programas, e punha-se ao teclado, extasiada, a boca semiaberta num gozo indescritível, enquanto a sua gente – os que sopravam nas flautas e clarinetes maviosas, os que dedilhavam nos violões e nos banjos, os que marcavam a cadência lubrica com as caixas e os chocalhos – seguia-lhe a melopéia, suspensa da sua caprichosa vontade. (...)]

Por último, se eu queria ter notícias dela, bastava ir às vesperais do Recreio. Lá estava a artista, na sua frisa junto ao palco, a brincar com as atrizes, a encorajar os atores, a responder às saudações da orquestra, cujos músicos,

respeitosos e crentes, eram como seus filhos estremecidos (Penalva, 1939, p. 5).

O trecho “punha-se ao teclado, extasiada, a boca semiaberta num gozo indescritível” (Penalva, 1939, p. 5) mostra a relação impetuosa da artista com a música e, principalmente, uma prática ao piano que destoava em muito das imposições sociais feitas às mulheres pianistas. No espetáculo brinco com essa imagem *performática* de Chiquinha, ilustrando o modo irreverente de tocar piano que a artista tinha. Com a língua para fora, a boca aberta, os dedos simulando o dedilhado no piano, olhando para a Lua Branca, como se estivesse em transe, Ananica diz: ‘Eu estou fazendo a Chiquinha Gonzaga, tá?’.

A referência à maneira audaciosa de tocar piano da artista se tornou um chiste do espetáculo, repetindo-se várias vezes, marcando claramente a forma como Ananica percebe Chiquinha em estado de criação. Ananica Patusca cria uma imagem cômica e irreverente de Chiquinha Gonzaga tocando e compondo e revela a *trickster* da compositora numa caricatura feita por uma palhaça em processo de criação e autoironia.

Por fim, a cena da música ‘Atraente’, mesmo que inspirada em documentos históricos, tornou-se um devaneio sobre aqueles ambientes festivos que, no final do século XIX, germinavam uma nova música além de refletir sobre a *performance* da compositora. Buscamos mostrar, principalmente, como ‘Atraente’ acabou se tornando um momento emblemático na história da ‘música popular’, pois as descrições referenciadas ilustram a convergência de músicos em volta de uma mulher que, em êxtase, tocava uma melodia urbana nascente, marcada por influência da musicalidade africana.

Diniz (2009) considera que, após o sucesso de ‘Atraente’, a repentina popularidade da compositora foi vista por sua família – especialmente por seu pai e seu primeiro marido, Jacinto Ribeiro Amaral – como uma provocação à autoridade deles. Para combater a suposta afronta de Chiquinha e conter a divulgação da obra, seus familiares adquiriam constantemente as partituras da música apenas para destruí-las, impedindo-as de chegar ao público.

Esse boicote à música de Chiquinha Gonzaga também foi reproduzido na primeira cena do espetáculo. Para tanto, utilizei como recurso cênico a técnica de magia clássica do jornal rasgado que se regenera. Essa magia consiste, originalmente, em rasgar o jornal na frente do público e, em um jogo de dobraduras, finalizar a cena mostrando o jornal regenerado.

Para melhor executar essa magia no espetáculo, solicitei a assessoria de dois magos que dominam a técnica: o mágico Steiner – de Brasília – e o mágico Hermann – de São Paulo. Mas, no espetáculo, o clássico jornal da magia foi substituído por uma réplica da partitura original de ‘Atraente’. Assim, a partitura da música é rasgada e, inesperadamente, aparece

regenerada. A mágica não apenas parodia a tentativa de sabotagem ao trabalho de Chiquinha Gonzaga em 'Atraente', mas também enfatiza a resistência da compositora e a perenidade de sua obra, que, apesar das tentativas de aniquilamento, sobreviveu e se consolidou como um clássico nas rodas de choro até os dias de hoje.

A escolha de usar uma réplica da partitura original de 'Atraente' se deu também porque desejamos referenciar a emblemática publicação dessa composição feita no ano de seu lançamento, em 1877. O sucesso da música foi tão grande que uma de suas edições republicada pela editora Viúva Canongia, em uma capa especial, continha uma ilustração da compositora na partitura⁴⁹.

As narrativas dessa música destacam que, em poucos meses, a partitura de 'Atraente' teve mais de dois mil exemplares vendidos, atingindo a marca de quinze edições, quando àquela época as edições costumavam ter cerca de cem exemplares. Houve, portanto, um verdadeiro sucesso que tornou Chiquinha a sensação do momento. Além de 'Atraente', outras composições de Chiquinha foram publicadas como: a valsa Harmonia do Coração; Sedutor; Não insistas rapariga; Plangente; Desalento; Sultana e Os olhos dela. Todas essas músicas apresentavam títulos considerados provocantes e de conotação sensual.

Depois dessas publicações, o nome da mulher divorciada, Chiquinha Gonzaga, ficou ainda mais falado na Cidade. Então, em 1877, Quintino Bocayuva publica em O Mequetrefe o texto 'Talentos de Mulher', sobre o lançamento de "Atraente polca; Desalentos e Harmonias do Coração, walsa concerto mostram exuberantemente o que anunciamos" (Bocayuva, 1877, p. 6).

Quintino apresenta Chiquinha como: "Filha do Rio de Janeiro, [...]. Alma temperada aos raios ardentes do sol dos trópicos..." (Bocayuva, 1877, p. 6), ressaltando que sua beleza, muito comentada, não abafava o seu talento. E ainda: "a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga ouvindo os conselhos dos mestres e não se deixando arrastar pelos elogios balofos de quem só olha seus encantos de mulher há de em breve ocupar um lugar bem distinto entre Carlos Gomes e Mesquita" (Bocayuva, 1877, p. 7). Quintino Bocayuva (1877) compara a compositora aos músicos consagrados, Carlos Gomes e Henrique Alvez de Mesquita, e parece prever ou saber das aspirações da artista em, também, atuar como maestra, além de compositora.

⁴⁹ Viúva Canongia era um armazém de partituras, pianos e águas minerais. Essa editora fez a primeira publicação de composições de Chiquinha que, também, foi a primeira mulher a ter suas partituras publicadas nessa empresa. A Viúva Canongia era gerida por uma mulher e vale destacar que, na época, muitas editoras de partitura para piano se faziam comercialmente presentes e concorrentes. A composição Atraente foi lançada em um contexto de partitura para mulheres, como uma edição feminina. (Nota da autora).

Ainda fazendo referência ao lançamento de ‘Atraente’, no mercado de partituras, a palhaça Ananica conta no espetáculo que essa foi a ‘primeira partitura lançada com a foto da compositora na capa. Olha que lindo! Olha que lindo!’ – Ananica delira e, em autoironia, coloca a sua foto em cima da foto de Chiquinha na capa da partitura: ‘Ah! Olha que lindo, ficou bom, né?!’.

Incluir a imagem do compositor ou compositora na capa de uma partitura (Figura 3) era uma inovação que começou a surgir nesse período, pois coincidiu com o avanço da tecnologia de impressão e a popularização de métodos como a litografia que permitiam a reprodução de imagens. Mostrar o rosto ou a imagem do artista conferia um senso de prestígio e autenticidade à obra, tornavam o material mais atrativo e visualmente interessante.

Além disso, em um mercado com predominância masculina, a inclusão da imagem na capa da partitura também tinha um caráter simbólico, já que ajudava a reforçar a identidade da compositora e dava maior visibilidade às mulheres na música, em um contexto em que enfrentavam muitas restrições sociais.

Figura 3 - Capa da partitura com foto da compositora



Fonte: IMS ([s. d.].b). CG 36_36001g.pdf

As figuras 4 e 5, a seguir, evidenciam, mais uma vez, como minha admiração pela compositora foi exacerbada em cena, quase como um devaneio, um desejo de ser ou de me parecer com Chiquinha. Desde o final do século XIX, o “nome de Chiquinha Gonzaga era comentado em toda cidade” (Diniz, 2009, p. 110). Não só nas cidades, como, também, nos jornais⁵⁰.

⁵⁰ Mesmo com o alto índice de analfabetismo no Brasil, as informações da imprensa circulavam, pois tinha-se a tradição oral de ler alto para as outras pessoas ouvirem. Esse era um hábito que mantinha em certa medida a população informada. (Nota da autora).

Figura 4 – Cena ‘Atraente’ do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’



Fonte: Acervo próprio.

Figura 5 – Imagem do programa do espetáculo ‘Abre alas: Concerto à Doidivana’



Fonte: elaboração própria; designer Gráfica Jana Ferreira.

Nota: Esse programa faz referência à cena Grande Concerto Musical e à famosa capa de Composições, com ilustração dos rostos da palhaça Ananica Patusca e de Chiquinha Gonzaga na capa.

Depois de ‘Atraente’, ficou ainda mais evidente a fama de mulher subversiva da compositora. Porque, somado ao lançamento das composições consideradas indecentes, Chiquinha tinha um histórico de difamação e escândalos, perante a sociedade aristocrática, em decorrência das suas duas separações conjugais quando foi acusada de adultério e abandono do lar.

No período que lançou ‘Atraente’ Chiquinha integrava o grupo ‘Choro Carioca’ de Joaquim Callado. Assim, a foto da compositora na capa da partitura lhe conferia uma popularidade que ligava diretamente a sua imagem social de artista subversiva às músicas consideradas ousadas e irreverentes. Logo, estabeleceu-se “uma analogia entre o nome da música e os predicados físicos da autora” (Diniz, 2009, p. 116). O nome ‘Atraente’ para uma música com forte tendências africanas era uma dupla afronta. E acabou sendo inevitável, para a imprensa e para sociedade, relacionar o título da música à personalidade da compositora.

A imprensa tecia comentários da encantadora presença e beleza da artista por onde quer que ela estivesse. Um bom exemplo foi como Barros Vidal, na Revista da Semana, em 1940, na sessão Percussoras Brasileiras, biografou a respeito de Chiquinha:

...em pleno apogeu da sua beleza e de sua arte era uma figura discutida. Fallavam dela. Bem e Mal. O seu temperamento bohemio, o seu modo de viver sem render obediência aos postulados sociais davam margem que a criticassem, de um lado, mas de outro, a fama do seu talento, que crescia sempre e a sua formosura e elegância que se tornavam mais e mais irresistíveis faziam-na adorada e querida por muitos. [...].

Da sua vaidade de mulher – e como não compreender que ela tivesse sido vaidosa, bonita, inteligente e elegante que foi? – [...]. A moda de usar lenço na cabeça foi por ela lançada. [...]

Typo bem brasileiro – um mundo de seduções nos olhos, morena, cabelos negros, ligeiramente ondulados – ella foi realmente uma mulher irresistível. Em seu redor havia sempre um grande número de admiradores. Cortejavam-na onde quer que ela aparecesse (Vidal, 1940, p. 38).

Durante a repercussão de ‘Atraente’, Chiquinha recebeu também a homenagem musical do amigo Callado com a composição Querida por todos ⁵¹(1869). O título da música atestava a sua popularidade e insinuava uma certa liberdade feminina por parte da compositora. Talvez Vidal (1940, p. 38) fizesse menção a essa música quando afirmava que Chiquinha era adorada e querida por muitos.

⁵¹ A polca ‘Querida por todos’, composta por Callado, foi a primeira partitura impressa de uma composição sua. À época, Callado era um músico que atuava nos circuitos culturais da cidade, dedicando à Chiquinha essa polca. O título e a repercussão da música demonstravam a relação que Chiquinha cultivava com os colegas músicos. Ouça a gravação de ‘Querida por todos’ de Hercules Gomes em: <https://www.youtube.com/watch?v=40GGAkLr9NI>

É curioso que logo após a repercussão de ‘Atraente’, vinculada à personalidade da compositora, o Jornal do Comércio anunciava o lançamento de uma nova composição que buscava seguir o caminho de sucesso de ‘Atraente’. Era uma polca intitulada Cruzeiro, que veio em resposta à composição de Chiquinha, já que as polcas dançantes – mais tarde chamadas de maxixe – eram tendências do momento.

Identifiquei 3 anúncios para a música ‘Cruzeiro’. Uma em 23 de março de 1878, outra em 18 de março de 1878 e outra em 25 de maio de 1878; ou seja, cerca de um ano depois do primeiro lançamento de ‘Atraente’, que se deu em 7 de fevereiro de 1877. A imprensa aproveitou o sucesso de ‘Atraente’ e a embalada das polcas maxixadas dançantes para anunciar a nova música no Jornal do Comércio do Rio de Janeiro. Nos três anúncios de 1878, as editoras de partituras apelavam: “Se eu pedir você me dá? Polka chula em forma de tango”. E mais: “A polka mais moderna e mais bonita que há para piano... nova polka em resposta da polka Attrahente. Todas duas são muito bonitas, vende-se na rua...”⁵² – evidenciando a tentativa do mercado editorial de lançar novas partituras com a mesma repercussão que ‘Atraente’ teve.

Se a composição ‘Cruzeiro’ foi um sucesso de vendas, não se sabe, mas o título da música não se tratava de duplo sentido nem tampouco trazia a irreverência e a ousadia de uma mulher compositora. É bom lembrar que, nesse período, não só as capas das partituras, mas os títulos das músicas também impactavam nas vendas das partituras. Muitos títulos funcionavam como respostas dos artistas à sociedade⁵³.

A crônica intitulada ‘Um homem célebre’, de Machado de Assis (2019), ilustra como se davam os batizados das composições que seriam lançadas no mercado editorial de partituras⁵⁴. Existe um quadro da crônica em que a personagem principal, o maestro Pestana, titubeia alguns títulos de composições com a preocupação em escolher nomes que atraíssem vendas e que fosse naturalmente chistosos⁵⁵.

De fato, o impacto do título das músicas era um aspecto mercadológico considerável. Por isso, Mário de Andrade (2013), em um artigo de 1938 sobre Ernesto Nazareth, na obra

⁵² Link de acesso a 3 periódicos da polca Cruzeiro sendo anunciada como resposta a ‘Atraente’: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/18066 e http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/18036 e ainda http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/18480

⁵³ Por vezes, essas composições apresentavam episódios e crônicas que descreviam assédios, cenas cômicas, ou até se apresentavam em diálogos com perguntas e repostas entre os compositores, a sociedade e os acontecimentos. Nesse sentido, é curioso notar que Chiquinha Gonzaga tem muitas músicas com nomes de mulheres e palavras em línguas indígenas e de origem africana. (Nota da autora).

⁵⁴ Um homem célebre, conto de Machado de Assis, foi publicado originalmente na Gazeta de Notícias, em 1888, sendo, posteriormente, compilado em livro, em 1896. (Nota da autora).

⁵⁵ De algum modo, a cena também evidencia que Machado criticava o comércio de partituras como sendo o início da alienação da arte e massificação da cultura de entretenimento. (Nota da autora).

intitulada ‘Música, doce música’, também tratou desse aspecto peculiar das composições ‘populares’ assim afirmando:

... desde os lundus, polcas e modinhas do Primeiro Império, a nossa gente apresenta um tesouro verdadeiro de argúcia, pernósticidade, meiguice e humorismo, em títulos musicais. Só neles possuímos um curioso padrão lírico da nacionalidade... São manifestações livres de espírito, de carinho, de sensualidade, e por vezes dessa vontade de falar bobagens metafóricas, que nem o “Fubá”, a “Caneca de couro”, costume tão inconfessavelmente nacional (Mário de Andrade, 2013, p. 64).

Mário de Andrade (2013) ressalta que a comicidade e o impacto gerado por um título irreverente e criativo fizeram parte das estratégias de venda do período – o que leva a crer que a provocação do título de ‘Atraente’, somada às atitudes irreverentes de Chiquinha Gonzaga, traziam, desde o início, um carácter subversivo e irônico, que acabou ajudando a alavancar a carreira daquela compositora e as vendas das partituras⁵⁶.

A repercussão de ‘Atraente’ não parou por aí. Além da provocação que o título carregava, essa composição também foi marcante para a designação dos gêneros musicais que viriam nos anos seguintes, pois em 1877, a música foi lançada, primeiramente, como uma polca, já que esse era o gênero musical que estava em voga nos bailes dançantes da alta sociedade. Posteriormente, no século XX, em uma nova publicação da música na coleção ‘Alma Brasileira’ (1932), assumiu-se ‘Atraente’ como um choro tocado, com um levada mais maxixada⁵⁷.

O professor e pianista Marcelo Verzoni (2000), em sua tese sobre os primórdios do choro no Rio de Janeiro, atribui à reedição de ‘Atraente’ um papel fundamental para a aceitação do termo ‘choro’ como um gênero musical. Nessa reedição, a música já vem classificada como choro, e não mais como polca⁵⁸. Isso ocorre porque, no final do século XIX, os choros ainda eram publicados como polca, habanera ou tango brasileiro. As fusões sonoras estavam em curso e os gêneros musicais não eram bem definidos. Foi um período de intensa experimentação

⁵⁶ No século XX, a comicidade dos títulos acabou se fixando em maxixes, choros e sambas. Ainda hoje, muitos títulos trazem essas características jocosas e de duplo sentido. (Nota da autora).

⁵⁷ A coletânea Alma Brasileira foi lançada pelo último companheiro de Chiquinha, João Batista Gonzaga. (Nota da autora).

⁵⁸ Vale recordar que desde 1870, o flautista Callado (1848-1880) já havia criado o conjunto ‘Choro Carioca’, mas, em fins do século XIX, a expressão ‘choro’ ainda era entendida como uma maneira especial, chorosa, de tocar as polcas, onde os músicos apresentavam maior caráter de improvisação e tinham uma via mais sincopada de executar a música europeia. Ainda não se entendia o choro como um gênero musical no mercado editorial de partituras, mas apenas como um modo abasileirado de tocar os gêneros europeus. (Nota da autora).

artística, no qual a busca pela brasilidade a partir da africanização cultural, ainda não era bem vista em alguns segmentos sociais.

Assumir uma música como sendo um choro ou maxixe representava um grande desvio social, pois significava assumir expressões consideradas ‘populares’. Seria o mesmo que reconhecer a presença de negros e indígenas na formação da sociedade. Tal processo se deu mais fortemente nas primeiras décadas do século XX, quando as publicações deixaram de ser nomeadas apenas como polcas – como polca-cochicho, polca-de-serenata ou polca-carnavalesca – passaram a incorporar gêneros já reconhecidos como tipicamente nacionais.

Por isso, além dos embates sociais, deve-se considerar as questões comerciais do mercado fonográfico, pois as editoras e os produtores de espetáculos buscavam apresentar gêneros que estivessem em voga – a polca já havia saído de moda. Em 1932, quando ‘Atraente’ foi relançada, o choro começava a aparecer como novo gênero, cheio de frescor.

Norteados pelas discussões de ‘popular’, nesse processo de sedimentação dos gêneros musicais, é possível reconhecer a importância e o protagonismo da compositora Chiquinha Gonzaga, que transitava com liberdade pelos mais diversos gêneros musicais, sem restrição ou desqualificação da música feita para dançar, em detrimento da música de concerto e erudita. A artista, além de lançar uma composição que inaugurava novas tendências musicais, transitou da polca brasileira para o choro e maxixe, mesmo que esses gêneros musicais ainda estivessem em processo de sedimentação.

1.2 ‘CULTURA POPULAR’ E MISTIÇAGEM

Foi entre os séculos XIX e XX que os debates sobre a ‘arte popular’ começaram a ganhar espaço junto à ideia de brasilidade, sendo que, nesse período, a ‘cultura popular’ se referia ao repertório de domínio público, ou a produção artística de entretenimento que não estavam vinculadas às referências eruditas. A propagação da ‘música popular’ na indústria fonográfica ocorreu ao longo do século XX, ganhando um forte viés nacionalista e mercadológico. Com o passar do tempo, essa expansão levou à diversidade de estilos e gêneros musicais que hoje compõem o cenário atual.

Atualmente, o conceito de ‘arte popular’ é bastante dinâmico, polissêmico e sem consenso de sua abrangência, pois se tornou uma ideia bastante alterada em decorrência da companhia, das discussões e das transformações dos meios de produção, das tecnologias de gravação, das plataformas de disseminação e das dinâmicas sociais e econômicas. Portanto, ‘arte popular’ é uma definição que varia de acordo com o contexto em que está inserida, pois

pode englobar desde a cultura de massa – produzida e consumida em contextos urbanos modernos – como expressões regionais com características híbridas, envolvendo tradições locais e influências globais.

Também encontramos algumas abordagens que enfatizam os critérios do que seria consumo de massa, enquanto outros autores consideram os elementos culturais e de identidade nacional (Valente, 2005). Por isso, as tentativas de delimitar o que seria na atualidade ‘arte popular’ geralmente se mostram insuficientes, porque caem na armadilha de separar a cultura de massa, da produção folclórica ou erudita, sabendo que na prática as fronteiras entre esses campos são fluidas e sofrem muitas variações mercadológicas.

O musicólogo chileno Juan Pablo González (2001) reuniu análises teóricas e metodológicas – do que seria, na atualidade, o campo da musicologia – em um artigo chamado *Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. O pesquisador aborda os desafios na definição de ‘popular’, destacando o contexto latino-americano como um espaço cultural diverso e dinâmico, o que tornam ainda mais complexo o uso desse termo de maneira única e abrangente.

Por isso, González (2001) enfatiza a necessidade de olhar para as interações entre a globalização, o hibridismo cultural e a resistência local, além do período e da localidade. O musicólogo reforça a importância de reconhecer a pluralidade de interpretações e a necessidade distinta de abordagens que contemplem as múltiplas dimensões desse campo de estudo. ‘Cultura popular’ é, portanto, um termo dinâmico em constante transformação.

A pesquisadora contemporânea Heloísa Valente (2002) reconhece a dificuldade epistemológica da questão e trabalha com a expressão ‘canções das mídias’. Já o memorialista Tinhorão (2013) tratava, na década de 60, a musicalidade entre os séculos XIX-XX como ‘cultura popular urbana’. O uso do urbano, adicionado à ‘música popular’, vem porque Tinhorão considerava fortemente os processos da urbanização adjuntos à crescente indústria fonográfica e ao mercado editorial. O autor afirma que tais aspectos foram designadores para a formação da ‘música popular’ e do mercado da ‘arte popular’ e da cultura de massa.

Nesta pesquisa, procuro adotar uma abordagem que considera as especificidades locais e históricas do período estudado. Faço uso do termo ‘popular’ em voga neste entre século para me referir especificadamente aos embates sociais do período estudado, à nova arte que surgia. A referência ‘popular’ não dá conta da diversidade contemporânea, mas consegue convocar os parâmetros adotados pelos artistas e intelectuais do período, quando essa categoria era um marcador social.

Portanto, sempre que for mencionado ‘popular’ – adjunto à arte, à música ou aos artistas em questão – estou me referindo às diversas expressões culturais das classes consideradas subalternas, que emergiam no final do século XIX e, portanto, se diferenciavam da arte essencialmente europeia e dominante daquele período. Darei ênfase às múltiplas tensões que permeavam os embates sociais e as disputas por memória nesse campo, questões que vão além da visão dicotômica entre elite e povo, principalmente no que se refere à *performance* dos palhaços cantores e à difusão do maxixe nas cenas 3 e 4.

A questão que procuro enfatizar é que desde o Brasil colonial, as expressões culturais advindas da população escravizada, indígena e pobre eram frequentemente descritas como um bem cultural de baixo valor, desprezadas pelas famílias aristocráticas, consideradas expressões da ignorância da população sem recursos materiais. Mas veremos que na virada do século, em função de interesses e dinâmicas sociais, essas expressões adquiriram uma roupagem ‘popular’ e se transformaram em um bem de alto valor cultural e sinônimo de brasilidade, fazendo com que a posição social dos ‘artistas populares’ mudasse de maneira significativa.

A crescente indústria fonográfica, as produções de teatro musicado e os novos espaços de entretenimento foram catalizadores na ampliação da produção ‘popular’. Além disso, a ideia de mestiçagem, presente entre intelectuais, artistas e folcloristas, teve um papel fundamental na remodelagem social, atuando como elo entre o Brasil Imperial escravocrata e a Nova República carregada de ambições urbanas.

A mistura de raças, ou o hibridismo foi entendida como uma força constituinte, sendo diretamente relacionada à ‘cultura popular’, à identidade mestiça e ao ideal de futuro do Brasil. Nas primeiras décadas do século XX, buscava-se nomear um coletivo de manifestações culturais que era definido por uma nacionalidade comum que unia tanto as manifestações urbanas comerciais, como as manifestações espontâneas no interior do Brasil e suas diferentes festas rurais.

Abarcavam-se todas as expressões com conotação rural, mestiça ou mesmo as que fossem urbanas, mas que de algum modo estivessem marcadas pela influência africana e indígena. Tudo que fosse vinculado às civilizações primitivas entrava nessa categoria. Era um verdadeiro ‘saladão’, em que se misturavam as mais distintas expectativas e influências.

A convicção de primitivo e exótico também foi fortemente vinculada ao ‘popular’, como sendo um processo de resgate do passado colonial frente à urbanização liberal que avançava aceleradamente. Por isso, contraditoriamente, também vigorava a ideia de preservação, no

sentido de querer manter as expressões ‘populares’ conservadas e puras. As alterações eram aspectos considerados ruins que descaracterizaram a força genuína brasileira⁵⁹.

Corroborando o que foi exposto, Abreu (2003) afirma que a classe intelectual, na virada do século, reconhecia qualidades paradoxais e abrangentes ao que era considerado ‘popular’.

Artistas, políticos, literatos, intelectuais tentaram responder a estas questões relacionando cultura popular com variados atributos, por vezes contraditórios: ora com a não modernidade, o atraso, o interior, o local, o retrógrado, o entrave à evolução; ora com o futuro positivo, diferente, especial e brilhante para o país, valorizando as singularidades culturais e a vitalidade de uma suposta cultura popular, responsável pelo nascimento de uma nova consciência, uma nova civilização, sempre mestiça (Abreu, 2003, p. 2).

Essa ideia de mestiçagem, apontada por Abreu (2003), foi um dos pontos centrais no processo de valorização da ‘cultura popular’ no Brasil, porque até então, a população mestiça não tinha o sentimento de pertencimento ao coletivo. Mas, nesse período, foram muitos que saíram em defesa do valor cultural da arte mestiça votada para o entretenimento.

Os embates que Chiquinha Gonzaga e seus contemporâneos enfrentaram para fortalecer a música e o ‘teatro popular’ brasileiro, fez parte desse contexto. O maxixe, o teatro cômico musicado, a *performance* dos palhaços cantores e as crescentes rodas de choro do período, são expressões de uma sociedade que buscava se entender como mestiça, híbrida e brasileira.

Em 26 de março de 1905, a imprensa utilizou o termo ‘popular’ para se referir à música produzida por amadores. Affonso Arinos (1905) publicou na Kosmos – Revista Artística, Científica e Literária, o texto intitulado ‘A música popular’, no qual aborda essa manifestação artística como expressão do sentimento de irmandade, gerada pelo coração, presente no seio do povo e em comunhão com a natureza. Arinos (1905) afirmou: “...a trova popular e a flor campestres são irmãs gêmeas”.

Já em 1919, João Gonzaga, último companheiro de Chiquinha Gonzaga, lançou uma nova gravadora chamada Disco Popular, que ficava nos fundos da residência do casal⁶⁰. Essa foi uma das primeiras vezes que se nomeava no mercado fonográfico a nova música emergente como ‘música popular’, sendo que esse nome vinha no selo da gravadora.

⁵⁹ Tal visão purista ainda permanece no imaginário consensual do brasileiro, gerando, por vezes, preconceitos e estereótipos do que é ou não considerado legitimamente ‘popular’, além de confusões que decorrem na classificação de um indígena ou sertanejo puro e verdadeiro. (Nota da autora).

⁶⁰ A gravadora Disco popular e Juriti era um selo e também uma fábrica de gramofones, cuja existência foi de apenas dois anos. A Disco Popular, de João Gonzaga, gravou uma entrevista com o crítico de obras e autor Andrade Muricy, divulgou a obra do Sinhô e também lançou as primeiras gravações de Francisco Alves. Na época, o artista trabalhava nos palcos do teatro musicado e cantando nos picadeiros de circo (Diniz, 2009).

Seguindo a década 20, do século passado, o crítico literário Andrade Muricy costumava dar palestras sobre com o tema Aspectos da ‘música popular’ brasileira (Muricy, 1926a, p. 8). Em 8 de agosto de 1926, ele publicou uma dessas palestras intitulada Ernesto Nazareth, compositor, que tratava da necessidade de se tocar composições brasileiras como as de Ernesto Nazareth e criticava “a proibição feita por quase todos os professores de tocarem os alunos, ‘música popular’. Isso refletia a resistência, ainda presente no século XX, ao ensino musical de tangos e maxixes. O palestrante dizia que isso “resulta de um erro esthetico psychologico muito mais grave” (Muricy, 1926b, p.11).

Nessa palestra, Andrade Muricy usou termos como: choro, raça brasileira unificada e *rythimos* regulares, em contraponto aos *rythimos syncopados* brasileiros. Ele fez o seguinte alerta: “se amanhã vem a ser criado nossa grande música nacional muitos pianistas do nosso país não saberão tocar nossa música.” Assim, Muricy demonstrou a necessidade que vigorava na época de se impor diante do estrangeiro: “...urge reagir em nome da arte brasileira do amanhã, da arte brasileira única que poderá impor nosso nome no estrangeiro, a que não seja apenas reflexo, imitação de russos ou franceses, mas nascida de nossa legitima inspiração nacional” (Muricy, 1926b, p. 11).

Nas palavras de Afonso Arinos, ainda na década de 20, a ideia de identidade brasileira estava ligada à mestiçagem e à fixação do ‘popular’ para a produção cultural. Vê-se que no campo da memória social travava-se uma disputa entre o erudito e o ‘popular’. O mesmo se dava entre o teatro sério e o teatro cômico musicado; entre a música de concerto e a música para dançar.

Posteriormente, os memorialistas nos anos 40, do século passado, reforçaram essa ideia. Mario de Andrade (2013), em Música, doce música, comenta a obra Chiquinha Gonzaga e, aos olhos dos jovens modernistas, beneficiado de um certo distanciamento histórico, descreve Chiquinha como uma abundante compositora pioneira no movimento de nacionalização da arte, por trabalhar com os pilares da produção ‘popular’ na cultural e lutar pela sedimentação de uma identidade brasileira ⁶¹.

[Vivendo] no segundo Império e nos primeiros decênios da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, em que características raciais ainda lutam com os elementos da importação. E, ainda mais que Ernesto Nazareth, ela representa esta fase. A gente surpreende nas suas obras os elementos dessa luta como em nenhum compositor nacional (Andrade, 2013, p. 163).

⁶¹ Nos anos 40, do século XX, Chiquinha Gonzaga já havia falecido com 88 anos, em 28 de fevereiro de 1935. (Nota da autora).

Para além da comparação entre Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, é interessante observar que Mario de Andrade, sendo uma figura modernista importante no que tange à abordagem de questões raciais em suas obras, reconhece que aquela compositora viveu o trânsito em que se iniciavam algumas sedimentações culturais. Nesse contexto, Mario de Andrade tem consciência que as noções estéticas de nacionalidade, inauguradas por Chiquinha, seriam trabalhadas por ele mais tarde.

Se, nas primeiras décadas do século XX, algumas ideias desse campo já estavam consolidadas e desdobradas entre os memorialistas, isso se deve ao fato de que, no final do século XIX, vários folcloristas, entre eles Silvio Romero, começaram a mobilizar os estudos sobre o ‘popular’ na arte e na mestiçagem cultural brasileira.

Em 1888, Romero lançou a obra intitulada *História da literatura brasileira* – um tratado sobre a cultura e a sociedade do país, em que a mestiçagem foi abordada pela via nacionalista. O autor procedeu um estudo histórico da literatura brasileira pelo critério etnográfico, com base na contribuição das raças. Posteriormente, em 1906, com a colaboração de João Ribeiro, Romero (2001, p. 55) também publicou a obra intitulada *Compêndio da história da literatura brasileira*, em que afirmava: “todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias.” Tem-se ali o apontamento da poesia e da ‘música popular’ como as maiores expressões da identidade nacional.

Os folcloristas do século XIX escreveram obras que foram inseridas em um projeto nacionalista da época, voltado à unificação do País. Romero (2001) propagou a mestiçagem como uma realidade inevitável e singular da condição brasileira, acreditando que as raças presentes no Brasil, com o tempo, se modificariam até formar o novo tipo nacional. O mestiço representava o ideal de identidade brasileira, uma etapa intermediária do processo de branqueamento rumo à verdadeira raça brasileira’.

Além de Silvio Romero, Martha Abreu (2003) elenca nesse movimento outros folcloristas como: Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Edson Carneiro. Eles entendiam que o conceito de folclore estava vinculado à ‘literatura popular’. Tinham por intento firmar a influência da expressão ‘popular’ e a miscigenação como eixo para a construção de uma nacionalidade brasileira. Assim, pautou-se o desejo de formação da identidade do País.

O processo de abasileiramento em questão representava também a busca da alteridade, para diferenciar-se do outro, considerado diferente, antes que a urbanização acabasse com tudo (Abreu, 2003). Diante da grandeza territorial e da diversidade do Brasil, afirmava-se a

autenticidade do que era considerado ‘popular’ como sendo fundamental para legitimar a singularidade nacional perante o mundo.

É interessante observar que a ideia de mestiçagem embalava não somente um grupo de intelectuais e artistas brasileiros, mas grande parte da população do ocidente de 1800. As ideias positivistas impulsionaram o determinismo das ciências naturais, que por sua vez sustentou o racismo científico e as políticas higienistas que vigoravam àquela época.

O Rio de Janeiro, além de capital administrativa e, na época, a maior cidade do país, havia se consolidado como o grande centro cultural, político e econômico do Brasil, para onde afluíam cabeças letradas vindas das províncias, contribuindo para a formação de um terreno fértil às novas ideias políticas. Nesse período, as políticas eugênicas no Brasil também se fixavam com uma forma de saneamento e embranquecimento da raça.

Diversas reformas foram implementadas na cidade do Rio de Janeiro para remodelar a capital segundo os padrões europeus. A meta era recriar uma Europa tropical, ainda que a urbanização fosse um processo inicial e distante da grande massa urbana. No entanto, as almejadas referências cariocas da *Belle Époque* contrastavam com os problemas de infraestrutura básicos da cidade.

Em contraponto ao glamuroso centro do Rio de Janeiro, o fervor da Rua do Ouvidor, com suas casas de chás e confeitarias, com mulheres de vestidos longos que acompanhavam a moda trazida pelos navios, via-se a precária infraestrutura urbana em processo de instalação, mediante constantes reformas, demolição de casas, existências de cortiços insalubres e a desassistência à população menos favorecida economicamente.

O racismo científico, aliado às políticas higienistas, firmava uma crença infundada de que as epidemias que assolavam a população – febre amarela, malária, varíola e peste bubônica – se davam em decorrência da numerosa população negra escravizada e recém-liberta que vivia na Cidade. O positivismo e as tendências intelectuais dominantes do final do século XIX colocavam a raça em primeiro plano. Portanto, os debates relacionados às supostas superioridades raciais estavam em voga e, sob a tutela da ciência, atribuíram critérios biológicos e morfológicos para distingui-las.

Tais ideias chegaram ao Brasil justamente no período pós-abolicionista, contribuindo na propagação de uma vertente degenerativa de miscigenação (Santos, 2015). Mas, no Brasil, as ideias positivistas de miscigenação e superioridade branca fizeram uma curva. Os jovens intelectuais, folcloristas e artistas se alinharam, em parte, com os autores europeus que condenavam a mestiçagem aos povos primitivos. Isso ocorreu, em parte, porque a aceitação das

teorias positivistas europeias de desigualdade racial não levou à adoção direta da inferioridade mestiça brasileira frente ao mundo.

Havia, sim, uma desconfiança sobre a qualidade da raça brasileira, pois, no País, habitava uma parcela considerável de pessoas negras e indígenas. Socialmente, as culturas negra e indígena eram percebidas como amoral, selvagem e com necessidade de domesticação. Entretanto, no Brasil, ainda sob o viés racista de superioridade branca, entendia-se que o branqueamento e a mestiçagem seria uma ação diretamente positiva na cultura e na sociedade do país (Schneider, 2011).

Assim, o Brasil assumiu a mestiçagem e o hibridismo como uma estratégia para melhorar e civilizar as raças inferiores africanas e indígenas que já habitavam o país, traduzindo em política de imigrantes europeus brancos pobres. Afirmava-se a superioridade branca, mas também se propagava a ideia de que a mestiçagem brasileira seria benéfica, seria uma mistura de sucesso. A emergência do discurso em torno da mestiçagem para a construção de uma identidade nacional impulsionou uma espécie de fetiche na figura do mestiço, sendo os mulatos e mulatas uma espécie de melhoramento da raça brasileira.

Dessa forma, é possível deduzir que houve uma abundância de expressões no teatro musicado e no circo que faziam referência ao êxodo rural, à vida do campo, à mestiçagem, além de retratar figuras cômicas e líricas amplamente referenciadas em letras e títulos de músicas do período como mulata, moreninha, cabocla entre outras. Além disso, a comicidade frequentemente se construía a partir da representação dos sertanejos e caipiras que migravam para as cidades, destacando estereótipos e contrastes culturais.

A partir da chamada ‘arte popular’ que vigorava no Brasil, foram firmadas as ideias de mestiçagem em um conjunto de obras, em que Chiquinha Gonzaga, os palhaços cantores, os circos brasileiros e o teatro musicado se inseriram. Muitos artistas produziram uma obra bastante sensível às questões da identidade cultural, trabalhando para a fixação de uma musicalidade cômica cultivada a partir da miscigenação e de políticas abolicionistas.

Nesse contexto, Chiquinha Gonzaga era uma artista mestiça expoente da nova ‘música popular’, atuando fortemente nas badaladas produções dos teatros musicados, com diversos ‘artistas populares’ performando em prol do abasileiramento da arte. As referências de miscigenação nas obras de Chiquinha são muitas; a começar pela própria estreia da compositora no teatro com a peça de costumes *A corte na Roça*, de 1885. A montagem dessa peça seguia a

trilha dos enredos que tratavam dos caipirismos do Brasil, pois, as cenas se passavam em uma fazenda chamada Cebolas, em Queimados, região metropolitana do RJ⁶².

A Corte na Roça foi censurada pela Conservatório Dramático Brasileiro, pois tratava de assuntos considerados subversivos como o abolicionismo, por exemplo⁶³. A censura exigiu que uma parte da letra fosse trocada. A música original dizia: “Já não há nenhum escravo na fazenda do Sinhô/Tudo é abolicionista/até mesmo o Imperadô”; determinou-se, então que a palavra Imperadô fosse trocado por Seu Dotô, já que não se esperava que o Imperador fosse abolicionista.

Além disso, a dança final da peça, ao som do maxixe de Chiquinha Gonzaga, também foi ameaçada de sair da encenação. Mas como o maxixe era o ponto ápice e mais esperado das montagens do teatro cômico musicado, permitiu-se que ele fosse mantido, desde que a dança de matriz africana não fosse dançada de modo escandaloso e que não fosse atendido o pedido de bis do público (Chiquinha Gonzaga, 2023).

Quatro meses depois do escândalo das sessões de A Corte na Roça, Chiquinha estreou a peça A filha de Guedes – um *vaudeville* em três atos, de Augusto de Castro. Era uma versão abrasileirada de uma opereta de origem francesa. As composições para aquela peça eram marcadas por gênero tidos como nacionais e com forte influência africana – maxixes, tangos brasileiros, jongs e lundu.

Em 1912, foi a estreia de Forrobodó – burleta dos jovens dramaturgos Luís Peixoto e Carlos Bettencourt. Sobre essa peça, Veneziano (1991, p. 40) assim se manifestou:

Esta peça que foi musicada por Chiquinha Gonzaga, representou um marco para o Teatro Nacional, pois a partir dela, a linguagem popular brasileira entrou em cena. As gírias, o carioquês, os nossos sotaques passaram imediatamente às revistas que, até então, mantinham-se fiéis a prosódia lusitana⁶⁴.

⁶² Chiquinha Gonzaga musicou o texto do dramaturgo iniciante Palhares Ribeiro e a primeira montagem feita pela Companhia Souza Bastos (Nota da autora).

⁶³ Parte da censura se deu pelo Conservatório Dramático Brasileiro, criado no século XIX, com intuito de promover as Artes Cênicas no país, mas acabou se tornando uma instituição de censura. A primeira comissão (1843-1864) era formada por Carlos Gomes, João Caetano, Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis. Posteriormente, deu-se a criação do segundo Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897), que agia com a polícia. Foi na vigência da segunda comissão que a montagem de A Corte na Roça foi censurada. (Nota da autora).

⁶⁴ Os anúncios de ‘Forrobodó’, em 1912, são geralmente seguidos das críticas sobre ‘Manobras do Amor’. Esse era outro espetáculo que também tinha composições de Chiquinha, estrelado pela atriz Cinira Polônio. Era uma “opereta hilariante de Osório Duque Estrada e Chiquinha Gonzaga”, com “sucessos e gargalhadas do início ao fim”, em que “a desgarrada final é sempre bisada a insistentes pedidos do público”, se referindo ao maxixe da compositora, com o famoso bis dançante final. As recorrências mostram que ela tinha um sucesso teatral seguido do outro, sempre vinculando a ‘música popular’ brasileira. As citações foram retiradas do ‘Correio da Manhã’ em 9 de junho de 1912, nos links:
https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Forrobod%C

As ideias de mestiçagem também fortaleceram uma dramaturgia que contemplava um modo de falar considerado ‘popular’, em que os personagens se comunicavam com trocadilhos, com expressões da rua, em formas libertas da gramática rígida tradicional portuguesa. A ironia ao estrangeirismo, as políticas higienistas e as campanhas de vacinação também marcaram a dramaturgia de Forrobodó, pois, a peça tematizava a novidade de uma ‘injeção alemã que poderia conter a sífilis’.

No Correio da Manhã do Rio de Janeiro, no período 1911-1912, as referências ao Forrobodó eram quase que diárias. Dizia-se que “a porta estandarte, mulata sestrosa e cativa, está a cargo da atriz Cecília Porto e todo mundo sabe como ela sabe fazer uma dengosa e estupefaciente morena” (Forrobodó, 1912c, p. 4). Tem-se aí mais uma referência ao estereótipo de mulata, mestiça e sedutora.

Em 17 de julho de 1912, tem-se uma nota no Correio da Manhã dizendo que o espetáculo se tratava de “burleta de costumes cariocas” e que “se realiza choros imponentes que duram três dias [...]. Francisca Gonzaga compôs mazurcas, valsas, maxixes e habaneras tão gostosas para o Forrobodó que o público a faz repetir” (Forrobodó, 1912a, p. 4) – mais uma referência ao maxixe bis do final do espetáculo que, nessa altura, já ganhava o mesmo destaque do texto.

Depois que Forrobodó foi considerado a “mais completa vitória do teatro popular” (Forrobodó, 1912b, p. 15), em 1913-1915, lançaram a peça Depois do Forrobodó, que mantinha alguns personagens emblemáticos do Forrobodó, com o guarda noturno da zona interpretado pelo ator Alfredo Silva. Em 1913, o jornal O Paiz, do Rio de Janeiro, faz referência ao sucesso da nova peça sempre com muitas menções positivas à compositora, afirmando “que bateu o recorde de enchentes e representações no teatro por sessões” (Depois [...], 1913, p. 8).

O enredo da peça também abordava as religiões de matriz africana. Foi uma encenação que tirava da periferia o culto sagrado e espiritual dos povos pretos e colocava-os em evidência no palco para aplausos do público. A peça também evidenciava alguma inovação ao apresentar em cena um dobrado carnavalesco do bloco carnavalesco Chora na Macumba, sediado na Gamboa (Magalhães, 2019).

Além das peças de teatro que Chiquinha musicava, a composição Mulatinha também exaltava a mestiçagem. A música foi divulgada na Gazeta de Notícias, de 1901, cujo anúncio

3%B3%22&pagfis=9657 e do dia 10 de junho de 1912 no link:
https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Forrobod%C3%B3%22&pagfis=9681

apontava para um concerto no Alcazar Fluminense⁶⁵ “Um grande e atraente programa” da “Festival da Festejada Cultura Brasileira” em que a dançarina de maxixe, atriz, cômica e cantora Plácida dos Santos executa “a nova canção brasileira” da “festejada e aplaudida maestrina brasileira Francisca Gonzaga” (Alcazar [...], 1901, p. 4).

Posteriormente, em 1915, Chiquinha musicou a peça Sertaneja, que lançou o dramaturgo maranhense Viriato Corrêa. Era uma comédia de costume com temática rural sertaneja, que tinha o samba como número final. A partir daí, Viriato foi considerado o precursor das comédias de costume sertanejas, firmando parceria com Chiquinha Gonzaga.

Em 1919, a dupla estreou Juriti no teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, onde mais uma vez, o espetáculo nadou na onda da folclorização, encenando costumes roceiros, em cenários agrários, como roças e fazendas⁶⁶. Os personagens cômicos caboclos agradavam ao público, com a atuação do ator Procópio Teixeira, do cantor Vicente Celestino e da cantora, atriz e bailarina Abigail Maia⁶⁷.

Em 16 de julho de 1930, o Diário da Noite publicou uma entrevista com Chiquinha Gonzaga que, em seus 82 anos de idade, levanta a bandeira da arte nacional e confessa sua mágoa em ver o teatro João Caetano “inaugurado por uma companhia estrangeira [...] sou brasileira e tenho orgulho de o ser. Porque não podemos ter uma companhia de operetas bem organizada desde que um auxílio oficial assim determine” (Chiquinha Gonzaga..., 1930, p. 5).

A ‘arte popular’ produzida por esses artistas militantes fez com que a escravidão e o racismo passassem da categoria econômica para a categoria cultura, evidenciando a cultura negra e indígena, mas, ao mesmo tempo, trouxe uma certa idealização da mestiçagem. As abordagens eram geralmente superficiais e traçavam uma perspectiva-extremamente consensual e simplificada do que se considerava ‘popular’.

Do ponto de vista mercadológico, o interesse pelo ‘popular’ se dava apenas pelo caráter original dos produtos e dos objetos culturais, e não pelos agentes que os produziam. Buscava-se valorizar as expressões ‘populares’ como uma alternativa ao institucional europeu, prevalecendo uma visão purista que concebia a ‘cultura popular’ como a mistura equilibrada

⁶⁵ O Alcazar Lyrique, idealizado pelo artista francês Joseph Arnaud, proprietário e empresário que pretendeu dar à casa de espetáculos a feição dos cabarés de Paris, esteve sob os seguintes nomes: Théâtre Lyrique Français, Theatro Francez, Alcazar Lyrico Fluminense e Alcazar Fluminense. (Nota da autora).

⁶⁶ Como efeito, nessa época e até posteriormente, espalharam-se as duplas e os trios cômicos e musicais com artistas cômicos fazendo tipos caipiras, como a dupla Jararaca e Ratinho. (Nota da autora).

⁶⁷ Vicente Celestino e Abigail Maia formaram uma dupla bem requisitada. Nessa montagem a dupla ficou consagrada. Posteriormente, encenaram a peça Flor Tapuya, de Alberto Deodato e Denton Vampré, musicado por Pixinguinha e com participação de Os Oito Batutas. (Nota da autora).

das três raças. Dessas ideias descendem tanto a exotização⁶⁸ do negro quanto a comicidade racista, manifestadas em estereótipos como o das mulatas sedutoras, dos negros maliciosos e requebrantes e dos indígenas preguiçosos e levianos.

Esse caminho fez vigorar uma comicidade pautada na constante ridicularização fenotípica de negros e indígenas, sistematizada a partir das diferenças raciais e biológicas, da exaltação da ideia de ‘popular’, com mecanismos cômicos integrados a um sistema de dominação que não deixava de exaltar a superioridade do homem branco.

Tinha-se ali o quadro de tensões ideológicas que explicava algumas das frentes contraditórias dos folcloristas, da elite, dos intelectuais e artistas diante do advento da ‘cultura popular’. Tal aspecto, comentado por Abreu (2003), era claramente expresso em obras de diferentes artistas e intelectuais do período.

Por outro lado, no contexto de valorização do ‘popular’ trabalhou-se a memória da colonização, afirmando a hibridação, a zona de transição do povo brasileiro. Assim, havia ali múltiplos processos. Mesmo que a mestiçagem tenha sido levantada em projetos sociais calcados no racismo científico, a afirmação política e cultural dessa mestiçagem também representou a tentativa de valorizar uma identidade nacional mista.

Mesmo com alicerces estruturais racistas, o movimento em prol da ‘arte popular’ brasileira significava, ao mesmo tempo, novas possibilidades e novos limites para a sociedade da época. Para Chiquinha Gonzaga e os ‘artistas populares’ do período, a arte era um instrumento de sátira, denúncia e resistência - a válvula de escape contra as opressões vigentes. De fato, havia ousadia ao afirmar a mestiçagem e afronta em não negar a população africana e indígena na constituição cultural do País.

A ‘arte popular’ era um espaço de atuação política, porque a população marginalizada, esquecida e excluída no processo de modernização colonizadora, passou a ser referenciada nas produções artísticas. A aceitação da mestiçagem pelo viés do embranquecimento identitário se tornou uma das perspectivas interseccionais da obra de Chiquinha e mostrou, mais tarde, como a ‘cultura popular’ alcançou um *status* bem positivo de expressão genuína brasileira⁶⁹.

⁶⁸ Entendo por exotização a valorização às avessas das culturas consideradas exóticas ou diferentes de uma cultura hegemônica. (Nota da autora).

⁶⁹ Tais aspectos são explorados nas Cenas seguintes, quando dos processos de proibição sistemática do maxixe, do carnaval, dos ‘bailes populares’ e a posterior fixação dessas manifestações como símbolo de brasilidade. A partir de 1930, houve a consolidação do samba como expressão nacional e do carnaval como símbolo brasileiro. No governo de Getúlio Dornelles Vargas (1937-1945), o samba virou símbolo ‘popular’ na esfera máxima do Estado, ao passo que no final da primeira metade do século XX, já havia uma expressão cultural consolidada – fruto da miscigenação positivista (Nota da autora).

Ao relacionar as repercussões da vida e obra dessa artista – bem como suas posições políticas abolicionistas e republicanas acompanhadas das pungentes questões da mestiçagem – torna-se interessante observar até que ponto as composições maxixadas de uma mulher mestiça, que na juventude era considerada uma típica morena atraente brasileira, refletiam os costumes e desafios daquela sociedade. Isso denota os caminhos *tricksters* que Chiquinha percorreu em prol de uma arte nacional.

Desse emaranhado conceitual do qual brotava a ideia de ‘popular’, fica evidente a existência de um campo feito de contradições além da marca de um percurso de dominação cultural do país. Entende-se, que na contemporaneidade, a colonização brasileira ainda é uma ferida aberta e, por isso, estudos sobre mestiçagem continuam sendo uma demanda social. Contudo, atualmente, as abordagens nesse campo têm sido problematizadas sob novos enfoques, com entendimentos mais complexos e menos dicotômicos.

Nos estudos decoloniais contemporâneos, a marca da mestiçagem surge como uma resposta ao imperialismo crescente dos EUA e de outros países. Ela se tornou necessária no aprofundamento das discussões sobre os aspectos de identidade, memória, cultura, bem como enfatizar as perdas sofridas nos processos colonizadores e fomentar a elaboração de políticas de reparações histórica e social.

O pensamento decolonial reúne várias vozes e contribuições únicas, que buscam desafiar e superar as estruturas de poder, os paradigmas epistemológicos e as narrativas eurocêntricas que moldaram – e ainda moldam – a história e a cultura de diversas regiões do mundo. Atualmente, reconheço produções e estudos de coloniais que contribuem para o desenvolvimento dessa perspectiva crítica – abordagens que abarcam a riqueza da diversidade cultural das identidades mestiças em constante transformação, marcada pela multiplicidade de visões em oposição às definições uniformes da virada de século.

Em ambas as perspectivas de mestiçagem, vale identificar o desafio de repelir as narrativas coloniais que moldaram a visão de mundo e as estruturas de poder do País. Mas, atualmente, é possível identificar o enriquecimento desse campo de estudo, em que as interpretações decoloniais buscam entender as complexidades das sociedades pós-coloniais. No intenso debate estético e político que o tema levantou e ainda abarca, não cabe mais a romantização e a idealização da ‘cultura popular urbana’ pura e a mestiçagem genuína tão marcante na perspectiva dos séculos XIX e XX. As culturas e os povos estão em constante hibridação e transformação, sendo incorporados ou não aos circuitos comerciais.

Como em um panorama histórico, é interessante observar que, na virada do século, as ideias abolicionistas e libertárias ganharam força no teatro musicado, expandindo-se para os

café-concertos, circos, clubes dançantes, rodas de choro, batuques e, posteriormente, para a indústria fonográfica. Esses circuitos artísticos foram fundamentais para a consolidação da complexa teia da brasilidade ‘popular’ e mestiça, que se firmava e alcançava ampla repercussão mundial.

Nesse processo, parece que o Brasil foi duplamente colonizado e ainda se sente o impacto da projeção da primeira imagem de brasilidade difundida à época. Por isso, não se pode perder de vista todo esse conjunto de ideias tensionadas no Brasil. Na virada do século XIX para o século XX, instaurou-se um contexto complexo de valorização da mestiçagem nos circuitos comerciais, ao mesmo tempo em que se desenvolvia um projeto de identidade cultural. Contudo, esse processo coexistiu com políticas de embranquecimento e higienização da sociedade. Talvez, por abarcar questões dicotômicas em sua gênese, o enredamento dessa teia não cesse de ecoar e continue a marcar os embates atuais.

1.3 UM CARDÁPIO CULTURAL

Durante a transição do Segundo Reinado para a República, a arte feita para o povo e sobre o povo ocupava cada vez mais espaço. Mesmo a contragosto de muitos que se esforçavam para exaltar os valores morais e intelectuais eruditos, vivia-se um período de intensa profusão artística. Isso se deu, especialmente ao longo do século XX, quando as produções de ‘arte popular’ e, conseqüentemente, o teatro cômico musicado brasileiro, ganharam muitos adeptos⁷⁰.

De acordo com Loureiro (2021) o teatro cômico musicado foi uma representação artística de muito sucesso até os anos 1940, fomentando a popularização do teatro no país. A praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, era a região badalada dos teatros, ao passo que a Capital se tornou um chamariz de turistas que procuravam a beleza natural da cidade, a música e a comédia brasileira⁷¹.

⁷⁰ Faziam parte do teatro musicado cômico ou do chamado teatro ligeiro: revistas, burletas, *vaudevilles*, operetas, zarzuela, sainete e mágicas. Cada um desses gêneros possuía suas peculiaridades, mas todos performavam no circuito da ‘cultura popular’, em que misturavam trechos falados e cantados e apresentavam irreverência crítica aos costumes e à sociedade. Por volta de 1920, generalizou-se chamar Teatro de Revista os múltiplos gêneros do teatro cômico musicado, embora o Teatro de Revista apresente diferenças em relação às outras modalidades do teatro musicado. (Nota da autora).

⁷¹ Neyde Veneziano (1991) afirma que o teatro musicado no Brasil deve ser enquadrado como um ‘teatro popular’ que sofreu influência direta da *Commedia Dell’Arte* italiana. A chegada da *Commedia Dell’Arte* no Brasil se deu fortemente pela via francesa e, também, com bastante influência do teatro português. A *Commedia Dell’Arte* é italiana é marcou o século XVII. Depois seguiu da Itália para a *Commedia Dell’Arte* francesa, no século XVIII – *Voudeville* e *Revue de fin d’année* (ópera de fim de ano) - e depois *Commedia Dell’Arte* foi para Portugal. Em

Firmou-se, então, um circuito de intelectuais boêmios que confrontava o modelo imposto pela elite republicana e se esforçava para diminuir a distância social das produções artísticas entre a elite e a massa urbana. Mesmo sob o signo da mestiçagem genuína, figuravam nas artes os embates socioculturais e as novas classes emergentes.

As produções representavam o abasileiramento da opereta de origem francesa e portuguesa, em que os gêneros cômicos interessavam mais ao público heterogêneo crescente. Essas produções significaram, ainda, um novo mercado que se mostrava mais rentável para os artistas, além de abrir espaço para a ascensão social de um grande contingente de artistas negros e mestiços. O circuito teatral também se abria para o artista brasileiro que não tinha o sotaque português (Collaço, 2010).

Em 1890, Chiquinha Gonzaga se juntou a um movimento de artistas, encabeçado pelo empresário teatral e dramaturgo Furtado Coelho, que visava à construção de um edifício destinado ao teatro nacional. Furtado Coelho apresentou ao governo federal uma proposta reforçada por cerca de 500 assinaturas de artistas da Capital. Na época, a iniciativa gerou grandes expectativas e chegou a circular um boato na imprensa, de que o governo concederia uma subvenção anual ao empresário com o propósito de levar adiante o projeto. No entanto, esse boato foi desmentido com a publicação de uma resposta negativa à proposta de Furtado Coelho (Vermes, 2016, p. 94).

Chiquinha Gonzaga fazia parte desse grupo que tentava corroer, pela comicidade, o modelo excludente da Nova República – marca registrada de suas produções. Essas produções estreavam no teatro musicado e depois se expandiam para os cafés-concerto, os cabarés, os circos, o mercado editorial e a crescente indústria fonográfica, na voz de palhaços cantores, atores e atrizes cômicas.

O caráter multidisciplinar do teatro musicado e o impacto estético das montagens eram pontos fortes a favor desse sucesso. Usavam uma linguagem acessível e expressões das ruas, com tom cômico e de crítica social, aproximando-se dos modos e costumes da grande massa urbana (Veneziano, 1991). A fala abasileirada confrontava-se com o modo de falar e interpretar dos portugueses e, com isso, os cômicos brasileiros inseriram-se e firmaram-se no circuito cênico.

Diante da crescente adesão de artistas e novos públicos ao teatro musical ligeiro – marcado por sua leveza estética, linguagem acessível e forte apelo popular – alguns intelectuais, dramaturgos, romancistas e poetas digeriram ambigualmente as transformações socioculturais

1851, os portugueses começaram a adotá-lo no Teatro Gil Vicente. Ver mais sobre esse tema em Veneziano (1991). (Nota da autora).

do País. “Esse padrão de repertório, em que a presença preponderante era de peças de teatro musical ligeiro, era entendido por parte dos profissionais de teatro e de música e por parte significativa da imprensa como atestado de atraso e falta de sofisticação” (Vermes, 2016, p. 93).

Havia uma parcela de intelectuais que alegava a necessidade de uma arte nacional mais respeitável do que a ‘arte popular’ emergente. E, assim, o teatro cômico musicado soava como uma expressão que incomodava boa parte da intelectualidade brasileira, já que representava claramente as origens pobres e não brancas da sociedade⁷².

Tem-se aí uma idiossincrasia social que se refletia em produções conflituosas de alguns artistas, intelectuais e políticos da elite. Enquanto havia artistas se consolidando na vertente ‘popular’, outros buscavam, paralelamente, fortalecer a arte produzida no Brasil com os valores étnicos, didáticos e estéticos que estavam, por vezes, na contramão daquilo que o teatro cômico musicado, os circos e os cabarés difundiam.

Obviamente a ascensão do teatro musicado e os confrontos gerados não se restringiam apenas ao Rio de Janeiro. O atrito também se estendeu por todo segmento nacional de caráter euro descendente e conservador. A distinção entre o que era ‘popular’ e ‘não popular’ era fruto da permanência das divisões de classe e manutenção das diferenças sociais em várias regiões do Brasil.

Nesse sentido, os circuitos de produção artística viviam em um terreno escorregadio, em que havia o apelo do sucesso de bilheteria, com o forte interesse por consumir a ‘música popular’ e teatro cômico musicado, em contraponto à exigência da música erudita e do teatro lírico, que ocupava o lugar de maior prestígio intelectual⁷³.

Machado de Assis (2019), na crônica ‘Um homem célebre’ (1888) ilustra bem esse dilema interno vivido por artistas do período. Nela, o escritor apresenta Pestana, pianista e compositor, dividido entre o ideal da de concerto – nos moldes clássicos de Mozart, Cimarosa, Bach, Beethoven, Schumann, Gluck – e a atração irresistível pela ‘arte popular’ – sobretudo as polcas e maxixadas – que irrompiam involuntariamente em suas produções e na sociedade.

Nesse conto, Machado de Assis ilustra um quadro com os processos de fixação da ‘cultura popular’, dos circuitos, dos espaços de *performances* dos artistas da época, do

⁷² É importante ressaltar que existia, entre os intelectuais literatos, a diferença entre a alta comédia, de aspecto pedagógico e capaz de educar os hábitos sociais, em contraponto à baixa comédia, de entretenimento próximo aos espetáculos circenses, com certas expressões do teatro cômico musicado e *performances* dos palhaços (Marzano, 2008).

⁷³ Havia ainda dentro do teatro lírico outras hierarquias, tendo no topo o gênero, as encenações dramáticas e melodramáticas e, em segundo plano, os gêneros cômicos da ópera francesa e bufos italianos, como as montagens cômicas de Martins Pena entre 1833 e 1846. (Costa-Lima Neto, 2018, p. 102).

agenciamento das editoras de partituras e das questões sociais do mercado cultural que envolviam os títulos das músicas. Fica evidente as tensões entre a *performance* da ‘música popular’ e da música erudita, assim como as implicações socioculturais e raciais oriundas deste contexto.

É possível relacionarmos os conflitos do personagem do conto Pestana com a *performance* do compositor pianista Ernesto Nazareth (1863-1934). Apesar de Nazareth ter sido considerado ‘Rei do Tango brasileiro’ (1905), ele não gostava de se filiar à ‘arte popular’. Nazareth dizia: “minhas músicas não foram feitas para serem dançadas, mas sim ouvidas”⁷⁴ (IMS, [s. d.]).

Mario de Andrade (2013), em ‘Música, doce música’, comenta que Ernesto Nazareth não gostava que seus tangos fossem confundidos como o maxixe e dizia que eles “não eram tão baixos como os maxixes” (2013, p. 63)⁷⁵. O músico preferia se filiar ao movimento da música de concerto (Verzoni, 2011) e, por isso, buscava se distanciar da cultura emergente de entretenimento, que impulsionava músicas para serem assoviadas, dançada ou cantada pelo povo nas ruas⁷⁶.

A busca formal do erudito em contraponto à irresistível atração pelo ‘popular’ também se mostrava evidente na produção de outros artistas, como, por exemplo, Artur de Azevedo, que desejava empreender o teatro sério, mas ao mesmo tempo se rendia à necessidade de escrever comédias musicais de maior apelo junto ao público e com sucesso de bilheteria.

Artur de Azevedo (1870-1908) era uma figura importante nos meios literários e no circuito teatral; também era crítico dos principais jornais do Rio de Janeiro, tradutor de alguns clássicos teatrais, parodiador de operetas francesas e, paralelamente a tudo isso, era escritor de comédias musicais⁷⁷. Contudo, Mencarelli (1996), em pesquisa sobre a produção do escritor, afirma que apesar do artista fazer sucesso e ganhar a vida como dramaturgo de comédias

⁷⁴ Tal citação foi uma declaração de Julita Nazareth, sobrinha do músico, em entrevista cedida a Luiz Antônio Almeida. Informação retirada do *site* Ernesto Nazareth 150 anos, disponível no Instituto Moreira Salles no *link*: <https://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/1>

⁷⁵ Anteriormente, o maior ou menor prestígio dado aos gêneros musicais vinham em decorrência das convenções sociais europeias, em que se vigorava a clara distinção entre a música de concerto, a música de dançar e a música de serenata. Obviamente a música de concerto era considerada uma música de valor mais elevado. Mas no decorrer do século XX essa distinção passou a ser contestada e a superioridade imposta à música de concerto foi entendida mais como um aspecto de distinção social. (Nota da autora).

⁷⁶ É curioso pensar que atualmente suas composições são difundidas como maxixe, choro e são tocadas por outros instrumentos típicos de Regionais em rodas de choro., suas composições foram gravadas desde 1906 por grupos, bandas militares como a Banda do Corpo de Bombeiros, orquestras e regionais, sendo que até os dias de hoje, o compositor é mencionado com um agente importante para a fixação do maxixe e da sedimentação da ‘música popular’ brasileira. (Nota da autora).

⁷⁷ Artur de Azevedo foi um dos maiores expoentes do teatro cômico musicado. Sua primeira obra, intitulada ‘O Mandarim’, foi lançada em parceria com Moreira Sampaio, em 1884. Essa era a dupla preferida do Teatro de Revista. A peça ‘O Mambembe’ foi a obra mais famosa de Artur de Azevedo. (Nota da autora).

musicais, ele preferia se aproximar do drama e, assim, se expressa a respeito de Artur Azevedo dizendo que ele

argumentava contra vários críticos, mas também contra sua própria consciência literária, que essas comédias populares eram produto de uma necessidade sua de transformar o teatro em uma forma de complemento do orçamento mensal, responsável pelo amparo de uma família numerosa (Mencarelli, 1996, p. 19).

Vê-se que o dramaturgo sentia a necessidade de se justificar, perante a sociedade e os colegas intelectuais, por se render às demandas cômicas da indústria de entretenimento, já que esse era um mercado que lhe trazia mais lucro. Mas a idiossincrasia de Artur de Azevedo não para por aí, pois ele também publicou críticas negativas ao circo, mesmo sendo um admirador do palhaço Benjamim de Oliveira⁷⁸.

Sobre essa questão, Ermínia Silva (2006, p. 36), que trata da relação do dramaturgo com a teatralidade circense, afirma que Artur de Azevedo, apesar das críticas, era “frequentador assíduo dos circos”. Ermínia também comenta que, em 1894, Artur de Azevedo publicou na sua coluna Palestra, do jornal O Paiz, um texto que demonstra seu desapontamento ao ver o ‘Zé-povinho’⁷⁹ doido por ‘pelotices’ e que ele “dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt” (Azevedo, 1894, p. 1).

Ao escrever ‘pelotices’, o dramaturgo se referia ao espetáculo circense dirigido pelo palhaço Frank Brown, estrelado pela equestre Rosita de La Plata. Arthur de Azevedo lamentava a preferência do público pelos espetáculos circenses no mesmo período em que a Companhia Teatral lírica Italiana, regida pelo prestigiado maestro Marino Mancinelli, estava em cartaz.⁸⁰

Independente da vontade individual, mesmo antes da ascensão do teatro cômico musicado como uma expressão ‘popular’, o circo já ocupava um espaço relevante de entretenimento voltado para um público heterogêneo, integrando-se à vida do carioca desde 1818. Esse cenário ganhou ainda mais prestígio no final do século XIX⁸¹, impulsionado pela

⁷⁸ Benjamim de Oliveira era palhaço cantor, ator, instrumentista do Rio de Janeiro, que atuou no período 1905-1945. Falarei mais dele na Cena 3. (Nota da autora).

⁷⁹ A expressão ‘Zé-povinho’ era recorrente no teatro musicado e representava a opinião pública, o povo. Nas críticas de jornais a expressão era usualmente utilizada para ironizar o gosto de cunho ‘popular’. (Nota da autora).

⁸⁰ Ver mais sobre a relação de Arthur de Azevedo com o Circo e o Circo-Teatro, especialmente as produções o Circo Spinelli e Benjamim de Oliveira em Silva (2007).

⁸¹ Há a indicação que a Companhia *Southby* foi a primeira companhia circense a se apresentar no Brasil em 1818, com uma apresentação típica do circo europeu, com dança, música e exercício equestres. Fizeram a apresentação no Campo de Santana – atual praça da República no Rio de Janeiro – em uma arena feita anteriormente para a cerimônia de aclamação de D. João VI e casamento de D. Pedro I (Lopes; Silva, 2022, p. 37, 38). Depois, no dia 10 de outubro de 1858, a Companhia *Southby* fez uma apresentação circense dedicada ao “XXXVI aniversário da

chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, e pela subsequente abertura dos portos às nações amigas de Portugal, eventos que resultaram em um expressivo fluxo de artistas europeus circenses para o país.

Lopes e Silva (2015) afirmam que durante o século XIX, entre 1877 e 1889, foram localizados nos periódicos cerca de 1.610 ocorrências a respeito de circos na Capital. Os autores mapearam 42 companhias circenses circulando no Rio de Janeiro e no Brasil, entre o século XIX e o início do XX, com a presença de cerca de três a quatro circos atuando ao mesmo tempo na Capital.

O memorialista Luiz Edmundo (1878-1961) publicou em 1938 o livro *O Rio de Janeiro do meu tempo* (2003) com descrições da vida social da capital. Edmundo (2003) dedicou atenção ao circo no capítulo 16 do livro e descreveu os espetáculos como um ponto de encontro para pessoas de diferentes origens sociais. Ele lembrou que em 1901, os circos era uma das principais formas de entretenimento para a população que não ia ao teatro, aos *music halls* ou aos grandes circos estrangeiros (Edmundo, 2003, p.183).

Silva (2006) afirma que o espetáculo circense era a expressão artística que mais mobilizava público desde o século XIX até meados do século XX. Assim, nos anos 1800, durante a atuação irreverente do Alcazar Lyrique (1859-1880) e da efervescência do teatro cômico musicado, os circenses já tinham a tradição de criar atrações para atrair diversos públicos, com *performances* originais e fantásticas, trabalhando a multilinguagem, com vários estilos musicais.

Desde 1852, as hibridações culturais advindas desse apelo de público foram bastante fomentadas pela lógica circense. Têm-se registros de circos explorando maxixes, palhaços cantando modinhas, dançando a polca e o lundu sobre perna de pau e até menções de festas africanas e dança de negros “com acompanhamento de coco” (Lopes; Silva, 2022, p. 64)⁸². Ao mesmo tempo, em 1830, via-se a família circense Chiarini contratando músicos locais de ópera e duetos de canto erudito para a realização de números de dança. Já o Circo Casali, por volta de 1870, apresentava o *cancan* de forma cômica, contando ainda com a artista Anofre (1858) que dançava, cantava e tocava castanholas.

Independência do Império”. Nessa sessão tinha duas bandas militares tocando o hino da independência, na presença de majestades imperiais. (Correio Mercantil, 1858, p. 4).

⁸² A família Berthoux e Maurin, por exemplo que em 1851 e 1852 usavam a polca brasileira, o maxixe, o lundu para apresentar danças sobre a perna de pau. (Lopes; Silva, 2022, p. 113,114). Ou o número cômico de Srs Joanny Fouraux com Henrique Geltzer e dois pequenos gêmeos dançando o “Lundu brasileiro” sobre perna de pau. (Lopes; Silva, 2022, p.129).

Seguindo a tendência de frequentar cafés e cabarés no estilo Alcazar Lyrique, o Circo da Guarda-Velha chegou a promover um dos café-cantantes mais frequentado do Rio de Janeiro, onde dançava-se e cantava-se não só as canções do *vaudeville* francês, mas, também, as cançonetas, as modinhas, os lundus e os maxixes da moda. Era um espaço acessível para além dos circenses, pois se abria o picadeiro para os artistas locais, nacionais e estrangeiros que viam no circo um lugar de atuação e difusão das mais distintas linguagens.

O sucesso de público dos circos monumentais levou à expansão dessa linguagem para fora da lona, fomentando a estruturação de circos edificados e a entrada dos circenses nos palcos teatrais, conquistando variadas casas de *shows* e até mesmo a indústria fonográfica, com a forte presença dos palhaços cantores como o requisitado Eduardo das Neves.

A produção da família francesa *Buislay* é bastante ilustradora nesse sentido, pois, entre os anos 1862 e 1863, os irmãos *Buislay* atuaram no prestigiado Teatro São Pedro de Alcântara, no Teatro Santa Teresa, em Niterói, no Teatro Atheneu Dramático, no Teatro São Januário, no edificado Circo Olímpico da Guarda Velha e no Alcazar Lyrico (Lopes; Silva, 2022).

Nesse contexto, além do Circo Spinelli, no qual os palhaços cantores Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves realizaram grande parte de suas criações, o Circo Olímpio da Guarda Velha – do ginasta equestre Bartholomeu Corrêa da Silva – foram uns dos principais espaços de atuação dos artistas circense e não circenses na Capital. Bartholomeu também edificou circo em São Gonçalo, Saúde, Botafogo, Largo do Machado, Ilha de Paquetá e Niterói entre os anos de 1850 e 1935, atuando cerca de 70 anos – o que abrange quase toda a vida de Chiquinha Gonzaga (1847-1935)⁸³.

Será que Chiquinha Gonzaga chegou a frequentar alguns desses espetáculos circenses? Possivelmente sim, mas não se pode afirmar em que medida tais referências contribuíram na produção de sua obra. Contudo, não se pode negar, também, o fato de que ela viveu o esplendor das companhias circenses na Capital e no Brasil, e atuou num tempo em que o público e os artistas brasileiros fruíram e intercambiavam com as *performances* circenses.

A lacuna sobre essa correlação na obra da compositora pode ser explicada pela pouca importância que se dá às espetacularidades circenses e suas possíveis relações com as outras

⁸³ Uma das características mais marcantes dos empreendimentos de Bartholomeu e sua companhia foi a prática de edificar circos diversas vezes em diferentes períodos e lugares do Rio de Janeiro, inclusive empreendimento simultâneos e até duas sessões no mesmo dia em algumas regiões da cidade. Consta que nas edificações de 1865 havia camarote exclusivos para D. Pedro II e que este até teria doado um terreno para o circo. Nas suas versões de edificação tinha uma arquitetura própria, complexa para receber grandes espetáculos circenses, com cavalos, animais selvagens e exóticos como elefantes e espetáculos de teatro. Tinha-se um gama grande de atuação para além da tradicional lona de circo, apresentando também um amplo conhecimento de espaços arquitetônicos para grandes encenações (Lopes; Silva, 2022, p. 125).

expressões artísticas, com o teatro musicado e a ‘música popular’. Assim, é importante recordar que quando o teatro musicado e as casas de *shows* se tornaram um espaço de diversão e subversão, já havia uma grande profusão de circos no Brasil que cultivava uma rede de entretenimento nacional e internacional. Já havia um veículo de massa heterogênea que buscava a diversidade tanto na América Latina como nas rotas transatlânticas e que, portanto, contribuíram fortemente na difusão da emergente ‘cultura popular’ brasileira.

Os pesquisadores circenses, Celso Amâncio e Ermínia Silva (2014), observam que àquela época:

Nas cidades, os ritmos das canções e das danças se entrelaçavam; os circenses, brancos ou negros, estrangeiros ou nacionais, que não ficavam alheios ao que ia pelas ruas e pelo gosto do público, mantinham a proposta de um espetáculo heterogêneo – um complexo mosaico de dança e estilos coreográficos, apresentados para diversas outras áreas urbanas e rurais. Nas várias cidades pelas quais os circos passavam em toda a América Latina, mesmo as mocinhas dos salões, que não frequentavam as ruas ou os batuques, iam com certeza ver os circenses, palhaços cantarem e dançarem as chulas, lundus e modinhas, reforçando o seu papel como primeiros divulgadores dos ritmos musicais, da dança e do teatro musicado (Amâncio; Silva, 2014, p. 27).

Essa observação feita pelos autores citados mostra que o circo também era um forte concorrente dos espetáculos de teatro, pois absorviam, depois copiavam, transformavam, recriavam e ironizavam o teatro erudito e as expressões de várias regiões do mundo, inclusive, passando pela África e outros países do circuito transatlântico que também geriam movimentos abolicionistas e libertários (Lopes; Silva, 2022). Quando um texto do teatro musicado era montado dentro do Circo, ele era encenado com toda a variedade de recursos cênicos dos circenses, com suas diversas linguagens. O circo, com o tom de paródia e sátira, ampliava a divulgação dessas obras para diferentes públicos.

Muitas realidades coabitavam no Rio de Janeiro e o processo de urbanização da capital deu oportunidade à intensificação das misturas entre artistas de diferentes nacionalidades, formações e classes sociais. Tal diversidade de produção cultural gerava posicionamentos e opiniões ambíguas, por parte da crítica, dos artistas e do público que assistia a tudo, porque, no final das contas, aquilo implicava em disputa por público, por representação social e memória.

Para parte de uma elite intelectual ligada ao teatro lírico, os cabarés como Alcazar Lyrique, eram vistos com influência francesa, já os espetáculos circenses não detinham função educativa, moral, política e cultural. Esses dois circuitos eram como uma recreação para proporcionar alegria sem nenhuma função social relevante.

Percebia-se pelos jornais da época que os preços dos ingressos passaram a ser um fator importante, que tornava o espetáculo mais acessível ou não. Os valores eram diferenciados, de acordo com a localização na arquibancada. Porém, o espetáculo circense parecia ser a diversão mais viável financeiramente, mesmo que houvesse essa variação de preço entre as arquibancadas simples e os camarotes reservados para a elite.

Para avaliar os preços desses ingressos, busquei alguns parâmetros nos periódicos da época para analisar a média de valores pagos para assistir aos espetáculos de circo. Tem-se, por exemplo, um anúncio do Circo Pery & Coelho, de 1897, em que o empresário avisava ao público do aumento do preço dos ingressos devido aos altos investimentos do estabelecimento, ligados a uma grandiosa produção de pantomímica aquática⁸⁴. Anunciavam por 4 mil réis as cadeiras numeradas, 2 mil réis as arquibancadas e 1 mil réis as arquibancadas para crianças de 4 a 10 anos de idade (Chapelaria Americana, 1897, p. 4).

Em 1895, Chiquinha Gonzaga estreava a peça Zizinha Maxixe. A opereta burleta de costumes nacionais era uma adaptação de um texto francês feita por José Machado Pinheiro e Costa, com a direção da atriz Pepe Ruiz, e cumpriu temporada no Teatro Eden Lavradio⁸⁵ (Teatro Eden..., 1895, p. 6).

Nesse período, as temporadas de espetáculos musicados por Chiquinha Gonzaga já costumavam ser um sucesso comprovado a partir do alerta, da imprensa, sobre a importância de reservar ingressos antecipadamente, pois os preços estavam “como de costume” (Teatro Eden..., 1895, p. 6). No mesmo ano, anunciavam-se as sessões do espetáculo Joanna Fortier, no Teatro Variedades, com direção da atriz Emília Adelaide Pimentel e os ingressos estavam com valores “como de costume”. Havia camarotes a 20 mil réis, cadeiras e galeria nobres a 3 mil réis e as gerais que atendiam a demanda popular a 1 mil réis (Teatro Variedades, 1895, p. 4).

Ou seja, mesmo que os ingressos fossem um pouco mais caros que os ingressos da extraordinária produção do Circo Pery & Coelho, com 1 mil réis, era possível escolher entre um impactante espetáculo circense, visto da arquibancada, e uma badalada comédia musical de costumes, visto das gerais.

⁸⁴ Em 1894, a Companhia Equestre Luso-Brasileira de Manuel Pery, em parceria com a família circense Coelho, estreou um espetáculo de uma pantomima aquática dentro de um teatro com um espaço preenchido por 80.000 litros de água. A pantomima chamava-se ‘O Casamento de costumes campestres’. Tal apresentação contava com a participação de “40 pessoas de ambos os sexos e 15 lindos números de música”, sendo realizada por mais de dois anos (Lopes; Silva, 2022, p.415).

⁸⁵ Nessa montagem foi encenada uma das composições mais conhecidas de Chiquinha Gonzaga, o Gaúcho ou Corta-Jaca.

Por outro lado, ainda em 1895, para assistir a uma temporada do Teatro Lyrico, os ingressos eram bem mais caros, já que poderiam ser “alterados em vista do câmbio” (Teatro Lyrico, 1895, p. 4).

Vê-se que o teatro musicado cômico e o circo tinham preços similares e que, também, apresentavam um custo menor do que os preços praticados pelo teatro erudito lírico, pois “um lugar nas gerais do circo era vendido a mil reis, preço cobrado por um bilhete da mesma categoria no teatro de São Cristóvão” (Marzano, 2008, p. 64), e de outros teatros menores que também atingiam segmentos sociais mais diversificados, com preços mais acessíveis e com enfoque nas temáticas ‘populares’.

Mas, muitas vezes, o impedimento de ir ao Teatro Lyrico não era apenas o preço do ingresso. Havia uma questão cultural e de *status* social, pois, para frequentar um camarote de quarta ordem, mesmo que a 5 mil réis, fazia-se necessário vestuários e atitudes condizentes com as expectativas da elite. Nos circos e no teatro cômico musicado a plateia era mais heterogênea podia expressar-se em sua variedade de comportamento.

Era comum, também, ver jovens estudantes declamarem seus versos nos intervalos das apresentações para homenagear as atrizes. “Esses ativos espectadores que também iam aos teatros para serem vistos, se dividiam em partidos em torno de suas artistas preferidas, chegando a publicar pequenos periódicos e a provocar distúrbios em noite de espetáculos” (Marzano, 2008, p. 66).

Do mesmo modo, também se via nos circos a plateia se dividindo por torcidas, que eram até sinalizadas por fitas coloridas designando a preferência por uma ou outra artista. “A rivalidade entre as sociedades revestia-se em acirradas competições dentro do circo e ocorriam por meio de demonstrações calorosas de carinho por seus artistas prediletos” (Lopes; Silva, 2022, p. 131).

Machado de Assis, em 1864, comentou no ‘Correio da Semana Ilustrada’ que, em espaços de espetáculos de entretenimento mais ‘populares’, as pessoas fumavam, bebiam e usavam chapéus. Isso indicava, na prática, que, por questões culturais, além dos fatores financeiros, o teatro lírico não configurava uma alternativa atrativa aos olhos da crescente massa urbana.

Tais aspectos fizeram com que as tensões por disputa de público e as discussões em torno da qualidade das produções culturais se intensificassem, ao ponto de levar atores e dramaturgos a fazerem, nos jornais, uma campanha negativa contra o circo, alegando a falta de conteúdo educativo e moral, já que esse tipo de entretenimento afastava o público do teatro lírico erudito de excelência.

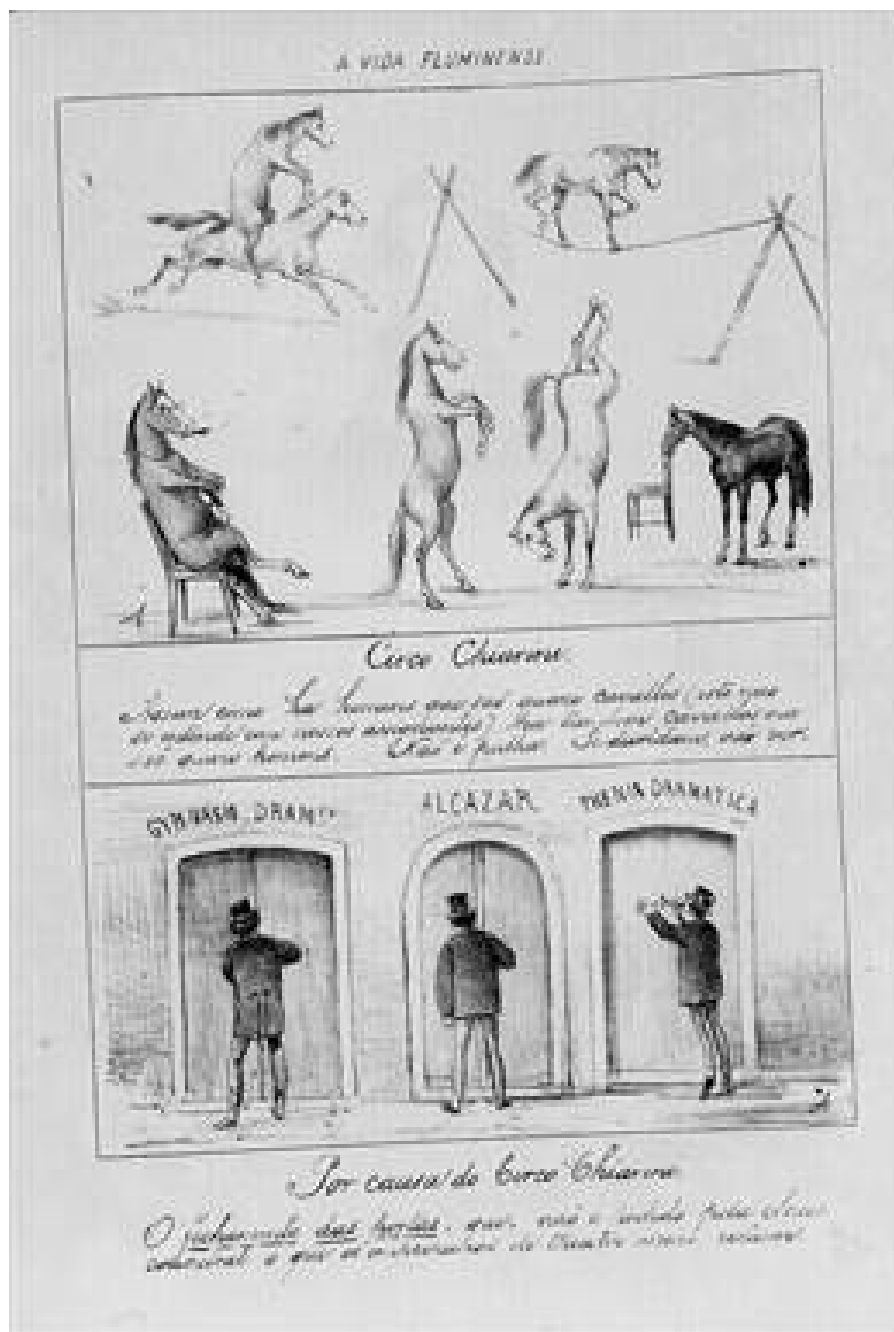
Foi quando Machado de Assis, junto a Carlos Gomes, Martins Pena, José de Alencar e João Caetano, fizeram uma campanha na imprensa para moralizar a produção artística, principalmente, no famoso espaço Alcazar Lyrique. Eles formaram o Conservatório Dramático Brasileiro e tinham a incumbência de promover e assegurar a qualidade das artes cênicas do País, conservando a moral, os bons costumes e a integridade da língua portuguesa e da literatura.

O Conservatório agia como uma espécie de órgão censurador que detinha o poder de qualificar as produções artísticas do Rio de Janeiro junto às publicações da imprensa. Seus membros produziam suas obras e divulgavam suas visões sobre os embates estéticos e sociais em colunas de jornais, conversas e palestras. Muitas vezes, buscavam fortalecer, nesses espaços de divulgação, suas ideias socialmente abolicionistas, republicanas, nacionalistas e moralizantes.

A luta contra o sucesso do circo era tanta que, em 1862, o ator João Caetano, um artista expoente do Teatro Nacional, solicitou ao Marquês de Olinda que as companhias circenses não trabalhassem nos dias em que houvesse Teatro Nacional em cartaz ou que pagassem um imposto caso quisessem se apresentar no dia em que houvesse espetáculo no “teatro nacional” (Silva, 2007, p.72). O pedido não se efetivou e, em contraponto, os anúncios circenses se esforçavam em mostrar que aquele espaço também era para a família, inclusive, para as damas da alta sociedade.

Os periódicos publicados entre os anos de 1850 e 1860 documentaram tal cenário. Na figura 6, a seguir, tem-se uma ilustração de ‘A vida fluminense’, que evidencia a concorrência dos circos de cavalinho com o Alcazar e os teatros da cidade.

Figura 6 – Ilustração de A vida fluminense, de 13 de novembro de 1879



Fonte: Circo Chiarini (1879, p. 5).

O anúncio apresentado do Circo Chiarini⁸⁶ rebatia, ironicamente, as críticas constantes dirigidas ao ‘circo de cavalinhos’, como era pejorativamente chamado, e dizia: “Assim como há homens que são quase cavalos (isto não se estende com nossos assinantes) há também cavalos que são quase homens. Não é pulha. Se duvidam, vão ver” (Circo Chiarini, 1879, p. 5).

⁸⁶ Para saber mais sobre a presença da família Chiarini no Brasil, veja Lopes (2015).

Já a segunda ilustração, na mesma folha de jornal, é ainda mais hilária, porque exhibe a tentativa de cancelamento do circo e mostra a concorrência do Circo Chiarini com os dois maiores teatros da cidade e o Alcazar indicando que eles estariam de portas fechadas por falta de público. O texto constata o sucesso de público do Circo: “Por causa do Circo Chiarini. O fechamento das portas, que não é pedido pela classe caxeiral que os empresários de teatro mais receiam” (Circo Chiarini, 1879, p. 5).

Além desse tipo de provocação, para obter ainda mais público, alguns circos associavam a venda dos ingressos à venda de cerveja. Era comum ver, por exemplo, nas propagandas dos espetáculos circenses do Circo Olympico da Rua da Guarda Velha, o valor do ingresso sendo vinculado à venda da bebida.

LÁ VAI O VERSO

Quem quizer se divertir
Sem ficar tendo cansaço
Venha ver o variado
Benefício do palhaço

O espetáculo é bom
E para ser mais galhofeiro
O palhaço dá bilhetes
Em troca de algum dinheiro

Cadeiras são dois mil réis
A quantia não altera,
Mas aquele que der três
Tem dez tostões de volta para cerveja (Circo Olympico, 1863, p. 4).

De fato, o hábito de tomar cerveja junto aos espetáculos de entretenimento tornou-se um grande atrativo, sobretudo, quando associado à difusão da ‘cultural popular’ nacional. Tanto que, em 1873, o empresário circense Bartholomeu Corrêa da Silva movimentou o circuito de chopp em frente ao seu circo edificado na Rua da Guarda da Velha. Ele fixou uma cervejaria junto ao café-concerto, com mesas e cadeiras na sombra das árvores⁸⁷ (Lopes; Silva, 2022).

Os mecanismos criativos para vencer a concorrência apontam que havia muito dinamismo na vida cultural da capital. Os periódicos apresentavam um cardápio variado de espetáculos. Na figura a seguir, vê-se um recorte de jornal de uma noite de sábado de 1894, em que atuavam os três circuitos de entretenimento aqui mencionados.

⁸⁷ O artista e empresário circense Bartholomeu Corrêa da Silva, do Circo Olímpio da Guarda Velha, instalou uma das primeiras fábricas de cerveja do país e, desde 1858, ele já produzia cerveja com autorização. (Nota da autora).

Figura 7 – Divulgação de três entretenimentos do dia 28 de abril de 1894

BOCCACCIO, e a revista modileira GRAN VIA.
QUARTA-FEIRA 2 DE MAIO – Benefício da atriz-cantora **BLANCHE BARBE**.

ATOS – Em consequência do se acharem doentes os artistas Bragança e Rangel estão suspensas as representações do Rei Korkicko. Quarta-feira 2 de maio – Benefício da distinta atriz **Aurelia Dolorme**.

THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA
Empreza **EMILIO FERNANDES & C.**

HOJE HOJE
ESTRÉA SABBADO 28 DO CORRENTE ESTRÉA
A grande companhia equestre da qual fazem parte os distintos artistas
ROZITA DE LA PLATA
O CLOWN BOUZAN
E O TRANSFORMISTA CASTOR
E OUTROS

PREÇOS:
Primeira 20000 | Cadeiras 30000
Camarotes de 1ª 15000 | Galerias nobres 50000
Camarotes de 2ª 12500 | Entradas 10000

Os bilhetes desde já á venda na bilheteria do theatro

Espectáculos todos os dias -- Domingos dois espectáculos.

THEATRO APOLLO
Grande Companhia de operetas, magicas e revistas, da qual fazem parte os artistas Brandão, Rose Villiot, Joaquim Maia e Augusto Mesquita

HOJE SABBADO 28 DE ABRIL DE 1894 HOJE
ESTRÉA COM A ENGRAÇADISSIMA REVISTA DOS ESCRITORES MOREIRA SAMPAIO E VICENTE REIS

ABACAXI!

que sobe á scena com todo o rigor da primitiva

E' esta revista, incontestavelmente, a mais interessante que tem sido representada, na opinião unanime da imprensa — Tomou parte no desempenho os festejadissimos artistas Rose Villiot, Brandão, Joaquim Maia, Augusto Mesquita, Balbina Maia, Aurora de Freitas, Nazareth, Zeferino, Jeanne Kayles, Mathilde Nunes, Rufina, Pedro Nunes, Vianna, Raposo, Lima, Mendes Braga, Volcini, Indino, etc., etc. o o excelente corpo do elenco.

REAPARIÇÃO DO POPULAR E ORIGINALISSIMO BRANDÃO NO IMPAGAVEL PAPEL DE PROGRESSO!

GRANDE SUCESSO da distinctissima 1ª atriz-cantora Rose Villiot e do talentoso e estimado galin-comico Augusto Mesquita, no ducto da Transacção e o Pinga Poltra!

O Diabo e Mr. Fogg, pelo correcto artista Joaquim Maia.

O invidiavel Gregorio, pelo consciencioso e querido actor Pedro Nunes!

O cricote Esteje preso! pelo habilissimo actor Zeferino de Almeida!

A Concorria canadellana, pela sympathica cantora Jeanne Kayles!

A Galante, D. Bernarda e A Companhia do Gax, pela excelente actriz Aurora de Freitas.

A Negra, pela primeira e sem rival

dona carlista dos sonetos theatros Balbina Maia.

O caipira cearense-APOLIS! pelo engraçado e talentoso actor Nazareth que tambem desempenha o papel do Chico Paulista.

Jo anis-Narah Bernhardt pelo extraordinario actor Brandão!

A ilha em chommas! A cabeça de

perce! A rusticeira cavallana! A fuga dos sebastianistas! As touzadas! Os telhados! O reino das Abacaxi! As barbas! As coplas do genro e a bellissima canção das Melas pretas pela notavel artista Rose Villiot e o excelente corpo de coristas.

80! LINDISSIMOS NUMEROS DE MUSICA! 80!

Preços de costume

Às 8 1/2 horas

Amanhã — **ABACAXI!**

THEATRO LYRICO
COMPANHIA LYRICA ITALIANA
ESTACÃO DE 1894
Empreza e direcção artistica do maestro **MARINO MANCINELLI**

O maestro **Marino Mancinelli** tem a honra de participar ao illustre publico fluminense que se acha reunido a sua companhia lyrica para a temporalidade do presente anno. O elenco já publicado demonstra que tem ella elementos de primeira ordem para satisfazer a exigencia deste respeitavel publico. A assignatura é de 24 recitas, que serão dadas nos mezes de julho e agosto. A assignatura actual está em cargo de F. Castelões em casa do Sr. Arthur Sapobras, rua do Ouvidor n. 83, de segunda quinta-feira 16 do corrente. Os Srs. assignatarios da ultima temporalidade lyrica tem a preferencia até 15 de maio proximo. Os lugares livres estão desde já á disposição do respeitavel publico.

ASSIGNATURA DE 24 RECITAS

REPERTORIO — Operas que serão representadas nas 24 recitas da assignatura: **Lohengrin, Tannhauser, Eugene, Mefistofele, Giocondo, Falstaff, Aida, Otello, Cavalleria Rusticana, e o schiavo de Carlos Gomes** (que deu á empresa o direito exclusivo das representações); **Manon Lescaut**, applaudida opera de G. Puccini; **Medet**, de R. Lescarville (nova para o Rio de Janeiro). A empresa obtive da casa Souzaes, de Lisboa, o direito exclusivo das representações desta ultima novidade do theatro lyrico italiano, e outras a escolher dentro as seguintes: **Favorita, Vespere Siciliani, Ernani, Ballo in Maschera, Africano, Rigetto, etc.**

A musica é propriedade das casas Ricordi e Sonzogno. O scenario é pintado pelo distincto scenographo Novacalli. Os vestuarios são feitos na celebre alfaiataria Zamperoni. Bachini, Athilio Vago. Administrador, Alessandro Lugioni. Agente da empresa, professor K. Carozzi, de Milão.

Os preços para a assignatura são os seguintes: Camarotes do 1º ordem 1000, ditos do 2º 500, varandas numeradas 150, cadeiras do 1º classe, numeradas, 100, ditos de 2º classe, numeradas, 50, galerias do 1º dia 50, ditos de 2º e 3º dias 40. Preços avulsos: camarotes do 1º ordem 1200, ditos do 2º ordem 600, varandas numeradas 150, cadeiras do 1º classe, numeradas, 100, ditos de 2º classe, numeradas, 50, galerias do 1º dia 50, ditos de 2º e 3º dias 40.

Os Srs. assignatarios pagará no acto de inscripção 40 %, de 20 a 25 de maio, 30 %, e á chegada da companhia os 40 % restantes.

Fonte: O Paiz (1894), p. 8.

De um lado, tem-se o anúncio da companhia lírica de teatro, aquela que Artur de Azevedo demonstrava tanto apreço. Ao centro, o anúncio da revista ‘Abacaxi’ – uma montagem que tinha, inclusive, composições de Chiquinha Gonzaga e de Henrique Alvez de Mesquita⁸⁸. Essa revista estreou em 1893, com a Companhia de Theatro Apollo, tendo como estrelas o palhaço Xisto Bahia e a atriz Pepa Delgado e Brandão⁸⁹, que também trabalhou no circo do palhaço Benjamim de Oliveira.

Ao lado de ‘Abacaxi’, tem-se o anúncio de um espetáculo circense com a presença da Rosita de la Plata e o palhaço excêntrico musical Bouzan (O Paiz, 1894). Rosita de la Plata é a mesma artista que atuava na Companhia Equestre de São Pedro de Alcântara, sob a direção do palhaço Frank Brown. A atuação de Rosita fez com que o dramaturgo Artur de Azevedo se indignasse ao ver a preferência do público. Rosita era uma circense argentina que, além de atuar em vários circos da Europa e da América Latina, também trabalhou em peças musicadas de Chiquinha Gonzaga nos anos 1890⁹⁰.

A partir do recorte de jornal apresentado, vê-se que apesar das disputas por público, as fronteiras entre os artistas circenses e os artistas do teatro musicado não eram excludentes. Além dos exemplos de Rosita de la Plata, Xisto Bahia, Pepa Delgado e Brandão, tinha-se a trajetória de outros artistas, como o requisitado ator Francisco Corrêa Vasques (1839-1892), que interligavam o circo, a música, o teatro, as ‘festas populares’, as expressões de rua – Festa do Divino, Barraca de Teles, o carnaval – e a figura carnavalesca do Zé Pereira para os teatros (Marzano, 2008).

Francisco Corrêa Vasques criava seus monólogos autorais, fazia paródias e foi também um importante integrante da Companhia Dramática de João Caetano, no Teatro de São Francisco, representando peças de Martins Pena e atuando, por mais de vinte anos, na comédia de três atos ‘O Noviço’ (Costa-Lima Neto, 2018, p.110).

Luiz-Costa Neto (2018, p.129 e 147) comenta que o repertório atorial do Martinho Corrêa Vasques, irmão de Francisco Corrêa Vasques, se juntou à longa tradição dramatúrgica

⁸⁸ Nesse período, Chiquinha Gonzaga ganhava cada vez mais projeção entre os compositores teatrais e rompia com o domínio masculino no teatro. Henrique Alvez de Mesquita também regeu a orquestra da zarzuela ‘A Dama de Ouros’, em 1890, e no repertório havia algumas composições de Chiquinha Gonzaga (Teatro Variedades, 1890).

⁸⁹ Brandão foi um famoso comediante do Rio de Janeiro, conhecido como ‘o popularíssimo Brandão’ e figurava entre os principais atores das encenações de Arthur Azevedo. (Silva, 2007, p.369)

⁹⁰ Rosita de la Plata iniciou sua carreira artística ainda criança, com sua irmã no Circo da Família Cottrelly. Casou-se com o palhaço musical Frank Brown, vivendo com ele até o seu falecimento, em 1940. Rosita trabalhou com Frank como diretora artística e artista (Lopes; Silva, 2022).

cômica constituíram o modo de produção específico de Martins Pena⁹¹. Martinho Corrêa Vasques e seu irmão Francisco Corrêa Vasques eram conhecidos pela versatilidade e habilidade de se comunicar com o público. Francisco Corrêa Vasques trabalhou no início da sua carreira na Barraca e Teles (Marzano, 2008). Provavelmente dessa experiência, ele herdou técnicas circenses e incorporou a figura cômica do Pantaleão em diferentes gêneros. Sua atuação era voltada para um público diverso e evidenciava a mescla entre diferentes linguagens. Essa mistura se manifestava a partir de uma comunicação direta com o público, tanto nas ruas quanto nos teatros.

Diante da produção diversa de Francisco Corrêa Vasques e seu irmão Marinho Corrêa Vasques, pode-se identificar também as idiossincrasias marcadas pela velha rixa entre a arte erudita e a ‘popular’. Francisco Corrêa Vasques era muitas vezes criticado por outros colegas por trabalhar na companhia de João Caetano e, ao mesmo tempo, fazer uso da linguagem do teatro de feira, com circenses e em espetáculos cômicos que caíam no gosto do povo (Marzano, 2008).

Ermínia Silva (2014, p. 214) afirma que Francisco Corrêa Vasques respondia às críticas de forma ambígua, tal qual Arthur Azevedo. Segundo a autora, “em alguns momentos defendia a necessidade de tal produção como sobrevivência... e que o gosto do público deveria ser respeitado; em outros, acusava os autores que escreviam tais gêneros de serem responsáveis pela total decadência do teatro” (Silva, 2014, p. 214).

Esse movimento revela, mais uma vez, a busca pela legitimação junto ao gosto do grande público, apoiada na fama conquistada. Mas, ao mesmo tempo, quando possível, mantinha-se uma ligação com os espetáculos de maior prestígio artístico, voltados à elite.

Compondo esse quadro da diversidade cultural e de opções de entretenimentos marcantes desde a segunda metade do século XIX, via-se por todo o Brasil a abundância de orquestras e bandas tocando composições ‘populares’ no seu repertório, sendo que as bandas militares foram as primeiras formações musicais que apresentaram esse carácter ‘popular’⁹².

⁹¹ Costa-Lima Neto (2018, p. 145, 149) afirma também que a dramaturgia musical de Martins Pena foi fortemente influenciada e formada pelos repertórios atoriais de artistas, homens e mulheres da sua época. Artistas que tinham uma *performance* mista, cumprindo a função de ator/dançarino/cantor. Além do ator negro, Francisco Corrêa Vasques e seu irmão Martinho Corrêa Vasques, que atuavam a partir da *performance* dos ‘artistas populares’, dos menestrelis e palhaços cantores, outro exemplo foi a atriz Maria Cândida. Eles formavam um grupo de artistas brasileiros e portugueses da companhia dramática fundada por João Caetano e construíam, com o dramaturgo e seus repertórios atoriais, recursos cênicos híbridos, marcados por expressões ‘populares’, juntando teatro, dança e música.)

⁹² Tinhorão (1998) conta que foi ainda no período colonial que “as bandas militares acabaram por contribuir com uma produção musical heterogênea, que se identificava tanto com as músicas de coreto e festas cívicas quanto com um tipo de formação instrumental muito próxima da orquestra (Tinhorão, 1998, p. 178).

As bandas musicais representaram diferentes grupos sociais, interferiam no cotidiano urbano e percorriam diversos espaços sociais e culturais da Capital e de outras cidades do Brasil⁹³. A partir de 1880 os circos também incorporaram as bandas e a ‘música popular’ nos espetáculos. Essa fusão era de tão forte que as bandas figuravam como uma personagem no espetáculo circense, no centro do picadeiro. Havia circo com mais de uma banda se alternando durante o espetáculo, para receber os espectadores, para entreter o público durante os intervalos e durante as grandes trocas de cenário e figurino⁹⁴. Alguns circos tinham suas próprias bandas, outros contratavam bandas locais e ainda havia circos que integravam os músicos de várias origens da trupe com os músicos locais⁹⁵.

Os músicos locais eram oriundos de diferentes circuitos musicais: chorões, teatro musicado, grupos que tocavam nas festas domiciliares, nos batuques das periferias, nos bailes dançantes, nos clubes carnavalescos, nos cafés-cantantes e nos tablados do Passeio Público. Esses artistas também integravam um circuito cultural em que se mixava a comicidade musical produzida nos teatros, nos circos, na indústria fonográfica e nas expressões culturais da rua.

O maestro Irineu de Almeida, por exemplo, era chorão, compositor, parceiro de Chiquinha Gonzaga, de Catulo da Paixão Cearense e também maestro em bandas de circo. Paulino Sacramento, igualmente, era maestro de banca de circo, fez arranjos, gravou músicas de Chiquinha Gonzaga e regeu a famosa montagem ‘Forrobodó’ (1911-1912) musicada pela compositora. Paulinho, além de maestro, foi parceiro de Arthur de Azevedo na revista ‘Jagunço’ (1898) e do palhaço e cantor, Benjamim de Oliveira, sendo, ainda, responsável pela parte musical, criando composições, adaptações e arranjos em diversas peças do Circo Spinelli⁹⁶.

Lopes e Silva (2022) fizeram, também, comentários sobre o Maestro João Elias da Cunha que, em 1872, trabalhou no Circo Lusitano de Pena e Bastos, era pianista, compositor, regente e professor de música⁹⁷. Outro maestro daquela época, que pode ser destacado, é João

⁹³ Havia uma infinidade de categorias dessas bandas. Tinha as bandas de cegos, de comerciantes, dos bombeiros, de oficiais, de cacheiras, de pessoas escravizadas, de italianos, de estudantes, de militares, de foliões carnavalescos, de comerciantes. Até mesmo nos eventos de corridas de bicicletas, nos tradicionais hipódromos, e outros eventos públicos havia as bandas tocando ‘música popular’ (Nota da autora).

⁹⁴ A presença das bandas circenses também se dava dentro e fora do circo, pois tocavam também nas despedidas dos circos pelas cidades por onde passavam. Esses foram os casos do Circo União de João Miguel de Faria que colocou uma banda tocando no momento de partida da balsa e, também, do Circo Olímpio que fez um cortejo de despedida ao sair da cidade do Rio de Janeiro (Lopes; Silva, 2022).

⁹⁵ Sabe-se que em 1849 o circense Luigi Guillaume viajava com sua própria banda, o que era considerado um grande feito. Em 1859, o Circo Olímpio da Guarda Velha trouxe uma banda alemã para se apresentar no circo e, em 1876, o Circo Chiarini já tinha uma banda de música Filarmônica (Lopes; Silva, 2022, p. 233).

⁹⁶ Foi considerado um dos mais ativos maestros revisteiros. Ele teve sua formação como músico e regente de banda com o maestro Francisco Braga e foi candidato ao cargo de primeiro Mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, perdendo para Anacleto de Medeiros. (Silva, 2007, p. 245)

⁹⁷ Consta no livro do chorão Alexandre Pinto, o animal a informação que em 1888 João Elisa da Cunha organizou uma Banda da Polícia Militar da Província do Rio de Janeiro (Pinto, 2009).

dos Santos, clarinetista compositor e integrante do grupo de chorões carioca. João era parceiro de Anacleto de Medeiros e também regeu e compôs as músicas para as encenações do palhaço Benjamim de Oliveira (Silva, 2007, p. 229). Ermínia Silva (2007) também afirma que os filhos da Tia Ciata e outras tias trabalharam no Circo de Benjamim de Oliveira atuando como músicos e palhaços.

No *site* do IMS é possível ouvir, no acervo da Casa Edison, os arranjos e composições feitas por esses maestros, ora citados, em parcerias com palhaços cantores como Benjamim de Oliveira, Mário Pinheiro e Eduardo das Neves. A configuração desses circuitos culturais permite aferir que, muito provavelmente, parte das músicas compostas por esses maestros e instrumentistas ‘populares’ fizeram parte do repertório de números e espetáculos circenses⁹⁸.

Percebe-se que a musicalidade cômica atuou como um agente importante na relação de mútua influência entre o teatro cômico musicado, os circuitos urbanos de ‘música popular’ e os circos que se espalharam pelo Brasil desde 1800. Acredito que tal relação contribui para revelar possíveis aproximações entre a musicalidade de Chiquinha Gonzaga e a *performance* dos palhaços cantores.

A sinalização dessas correlações é importante, pois, como se sabe, por volta de 1860, os artistas circenses já haviam absorvido as convenções teatrais, as terminologias e os conceitos comumente associados ao exercício teatral, à nova musicalidade brasileira, à ópera e ao repertório do teatro cômico musicado. Portanto, os palhaços cantores – agentes centrais dos circos brasileiros – expressavam-se a partir de uma musicalidade cômica da qual Chiquinha Gonzaga foi expoente.

As montagens circenses, a exemplo do palhaço Benjamim de Oliveira no circo Spinelli, “eram a própria expressão do teatro musicado da época”, só que no circo. (Silva, 2007, p. 143-145). Instaurou-se, uma espécie de ‘opera popular’ no circo, uma corrente única de espetáculos teatrais: o Circo-Teatro. Nascia um gênero teatral muito específico do circo brasileiro⁹⁹ (Lopes; Silva, 2022).

O que passou a diferenciar as produções circenses realizadas no Brasil, das produções estrangeiras, foi o fato de que no circo brasileiro as representações faladas e cantadas em português eram cada vez mais presentes e próximas às formas do teatro cômico musicado.

⁹⁸ Esse recorte será melhor aprofundado na Cena 3. (Nota da autora).

⁹⁹ A principal característica do circo-teatro reside na dramaturgia que exhibe os números circenses na primeira parte do espetáculo e os números teatrais na segunda parte. Em geral, na primeira parte, tem-se a apresentação dos números de habilidades físicas, ilusionismo, adestramento de animais e os números de palhaços. Já na segunda parte têm-se as encenações teatrais, com referência do teatro-musicado. Faziam-se as farsas, as paródias e as comédias musicais ou ‘combinados’, como os circenses costumavam chamar. (Tamaoki, 2020). O circo-teatro é também entendido como um abraileiramento do circo, ou um produto característico do jeitinho do circo brasileiro.

Daniele Pimenta (2009, p. 42) enfatiza que o uso de diálogos e textos dramáticos passaram a ser centrais para o desenvolvimento das tramas circenses, abrindo espaço no picadeiro para as temáticas ‘populares’ que vigoravam no teatro cômico musicado. No século XX, os circenses passaram a encenar farsas cômicas musicais, com o referencial temático dos melodramas e transformavam, em enredos, as canções de sucesso do teatro musicado. Ao mesmo tempo, as companhias teatrais encenavam peças cada vez mais similares ao gênero circense.

É possível observar os impactos da teatralidade circense nas montagens teatrais, principalmente nos quadros de fantasia, quando as companhias exploravam os efeitos mirabolantes e cenários mutantes tal qual se fazia nos circos. Isso ocorria porque o uso de recursos inovadores e tecnológicos no teatro musicado buscavam estabelecer uma equivalência com os espetáculos circenses, variando muito de acordo com o aporte financeiro que a produção possuía (Veneziano, 1991).

O circo era um grande disseminador de inovações cênicas e tecnológicas¹⁰⁰. Desde a chegada da eletricidade e das máquinas faziam sessões circenses iluminadas a gás em 1863 e projeções cinematográficas em 1909. Ainda no século XIX usava-se lona impermeável e ofereciam até a experiência de circos flutuantes¹⁰¹. Por fim, as explorações das novidades tecnológicas nos espetáculos circenses e teatrais também acabou se traduzindo em alta competitividade no mercado de entretenimento.

Movidos por esses processos de maquinização que imperavam no circo, surgiram montagens teatrais como a opereta ‘Casei com Titia’, com composições de Chiquinha Gonzaga (1911). Esse foi um espetáculo de sucesso, principalmente por trazer uma mistura de cinematografia e teatro. As publicações do Correio da Manhã, de 1911, afirmavam que o espetáculo era uma produção da moda (Teatro S. Pedro, 1911) e que agradava ao público por apresentar inovações tecnológicas e oferecer ingressos a preços mais acessíveis (Casei [...], 1911).

Diante da identificação desse forte intercâmbio, compartilhamento de artistas e recursos cênicos, foi possível observar que o circo-teatro não costumava fazer parte da história do Teatro

¹⁰⁰ Em uma montagem, em 1909, do Circo-Teatro Spinelli de ‘A viúva Alegre’ havia momentos em que os atores, em cena, bailavam e contracenavam com projeções cinematográfica (Silva, 2007, p. 269).

¹⁰¹ Consta que, em 1863, o Circo Pery & Coelho, do circense mineiro Manoel Pery, usava iluminação a gás nas sessões. Já em 1851, o Circo Grande do Oceano, dos EUA, possuía 200 canhões de luz movidos a gás e uma estrutura flutuante com capacidade de 3.400 lugares em dois *decks* de embarcação rebocada a vapor. Essa companhia era conhecida por trazer grandes novidades, como, por exemplo, um circo zoológico flutuante luxuoso, com veludos, espelhos e madeira esculpida. Além do Circo Flutuante que também atuou no Rio de la Plata, na Argentina, Uruguai e por regiões do Brasil. Esse Circo ficou conhecido por inaugurar o transporte de circo via fluvial e, posteriormente, por inaugurar o transporte de circo via férrea nos EUA, em 1856 (Lopes; Silva, 2022).

Brasileiro¹⁰². Ambos apresentavam um tom de paródias nas peças clássicas e músicas eruditas, buscando a brasilidade ou mesmo uma via mais original, atrativa e inusitada de apresentar as referências europeias.

Sendo assim, mesmo que o desejo de criar esse nacionalismo cultural identitário marcasse a produção de linguagens artísticas, os embates enfrentados no âmbito da musicalidade cômica estão diretamente ligados à disputa de identidade e memória. Diante dessa lacuna, a pesquisadora Ermínia Silva (2007) sugeriu que o circo-teatro e as pantomimas circenses fossem incluídos entre os gêneros de teatro cômico musicado, por integrarem um mesmo contexto de profusão artística e de descolonização das artes por meio do humor, representando, também, mais um elo entre Chiquinha Gonzaga e os palhaços cantores.

Para alguns, a solução era recriar uma nova França tropical, reproduzindo todos os padrões e referências de ‘bom gosto’, alinhados aos interesses burgueses e liberais vigentes. Para outros, o caminho passava pela construção de um imaginário urbano e pela formação de uma identidade nacional baseada em raízes ‘populares’ e mestiças. A produção artística de Chiquinha Gonzaga, o Teatro de Revista, os maxixes, os palhaços cantores, o circo-teatro e o circo brasileiro faziam parte desse projeto de nação e respondiam à busca ideológica por um sentido identitário próprio. Buscava-se atender a essa demanda a partir da diversidade de entendimento e expressões artísticas cômicas.

Essa rede, com todas as idiossincrasias que envolviam artistas e intelectuais daquele período, formava um painel republicano repleto de imprecisões e ambivalências. São questões que fincaram raízes profundas na história e na herança cultural do Brasil, e ainda mantêm viva a nossa conexão com esse passado. Hoje somos, afinal, herdeiros desse projeto que buscava pensar a recém-criada República brasileira para além do modelo colonial.

¹⁰² Muitos estudos sobre a produção histórica circense se concentram nas origens europeias e americanas do circo. Estudos voltados aos precursores do circo no Brasil, com trabalhos que evidenciam perspectivas históricas da linguagem circense e sua influência em outras linguagens do período, são ainda necessários (Nota da autora).

CENA 2 – CANÇÃO DO MAESTRO

É a primeira vez que nos nossos theatros se representa uma peça posta
em música por uma senhora
(Os Theatros, 6 de janeiro de 1885).¹⁰³

Na virada do século XIX para o XX, era desafiador para as mulheres conquistarem espaços nos meios de produção musical. Via-se mulheres tocando bandolim em rodas de choro familiares, ou mesmo preservando a tradicional prática de tocar piano em eventos domésticos e salões de concerto. Mas a prática musical feminina quase nunca se convertia em reconhecimento profissional e a maioria das musicistas permanecia confinada ao ambiente doméstico, raramente ultrapassando os limites de sua residência.

Mas a pesquisadora Mônica Vermes (2011a) afirma que “a prática musical doméstica privada e semiprivada se constitui também num circuito de circulação de repertórios e de formação de gostos cuja importância não pode ser ignorada, não como espaço de ascensão ao universo musical masculino dos circuitos oficiais, mas como um espaço com identidade própria” (Vermes, 2011a, p. 8). A sugestão da autora de não ignoremos as atividades musicais domésticas amadoras para contar a história das mulheres na música brasileira, exige uma revisão dos modelos e critérios adotados até então.

Vermes (2011a) fala que este trabalho de revisão historiográfica vem sendo feito pelo menos desde a década de 1970 com focos geográficos e com cortes cronológicos variados. Alguns desses estudos entendem que a história das mulheres na música brasileira pode ser construída a partir da identificação da *performance* de mulheres compositoras, instrumentistas, professoras de música, atrizes, circenses, cantoras em espetáculos de diversos tipos, com diferentes graus de legitimação social.

Mônica Vermes (2011b, p.11) comenta por exemplo, que nos conservatórios de música do Rio de Janeiro no ano de 1895 havia mais mulheres estudando do que homens matriculados. Dos 401 alunos matriculados, 347 eram mulheres, mas que não eram candidatas ao exercício profissional da música, já que não tinham a oportunidade de atuar em espaço público.

Esta abordagem foi desconsiderada em uma versão da história da música brasileira centrada em figuras masculinas. Por isto, são raras as referências dirigidas às mulheres que atuaram na produção musical mais visibilizada deste período dominado pelos homens. E

¹⁰³ O jornal O Mequetrefe apresentou na seção ‘Os Theatros’ uma nota se referindo à estreia de Chiquinha Gonzaga em sua primeira peça musicada ‘A Corte na Roça’ com letra de Palhares Ribeiro. (Os theatros, 1885).

mesmo em número reduzido, suas contribuições quase nunca eram mencionadas por seus contemporâneos. Esse apagamento contribuiu para a falta de projeção e visibilidade histórica dessas artistas, criando a falsa impressão de que elas não estavam presentes ou que não formavam redes de ação e apoio mútuo no correr do período estudado.

Para empreender um olhar mais próximo sobre a atuação musical das mulheres musicistas, é preciso compreender como era a relação delas com a sociedade, considerando a diversidade de atuação destas artistas, a circularidade entre os circuitos culturais, as identidades culturais, a classe ou papel social, a reclusão, o disfarce e a sociabilidade como mecanismo de defesa e difusão de suas obras.

Assim, pode-se ver que o panorama social do período também indica um cenário de transformação da atuação feminina, pois crescia um novo campo de artistas mulheres profissionais, atuando de forma inédita e ostentando uma vida privada independente. Elas eram, de alguma forma, socialmente reconhecidas e, até certo ponto, respeitadas. Por isso, Chiquinha Gonzaga não era uma artista isolada, tão desvinculada do seu tempo e espaço, como geralmente costumam afirmar.

Sobre Chiquinha Gonzaga costuma ser acentuam a exclusividade de seu pioneirismo. Mas tal abordagem exclusivista acaba reforçando omissões e silenciamentos de outras artistas contemporâneas a ela; artistas que, também, conseguiram atuar como musicista, maestras e compositoras. É importante ressaltar que nesse período, também crescia o número de mulheres artistas que, como Chiquinha, espelhavam as influências das novas ideias libertárias europeias, de mudanças políticas e sociais da virada de século.

Por isso, mesmo que tenha chegado até nós a atuação de poucas musicistas – apoiada na perspectiva *herstory* – procuro traçar, neste capítulo, as redes de apoio e linhas de contato que Chiquinha Gonzaga mantinha com outras musicistas e outras mulheres artistas dos palcos. Busco aqui apontar quais eram as bases ideológicas de que ela se alimentou e quais os possíveis grupos que fortaleciam suas atitudes tão irreverentes para o período.

Havia grupos de mulheres, ainda no século XIX, que encabeçaram iniciativas pioneiras nos salões literários, nos teatros, nos clubes abolicionistas e na imprensa feminina. E estes núcleos artísticos que surgiram foram, nas décadas seguintes, os espaços onde também se fomentava conquistas sociais mais ousadas como o voto feminino. Freire e Portella (2010), ao analisar as atividades das mulheres pianistas e compositoras no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX, argumentam que os salões seriam, sem desconsiderar toda a complexidade e tensões ali envolvidas, um dos espaços de conquistas e expressão destas artistas.

A atuação profissional de Chiquinha Gonzaga, apesar de numerosas adversidades deve ser lida então não “como transgressão de natureza individual, mas como movimento.... de um sujeito pelos espaços relacionais nos quais era possível transitar” (César, 2018, p. 17). A ausência de olhares para essas tensões deixa de legitimar não só as ações de Chiquinha Gonzaga em seu ambiente social, mas também as de outras pessoas à sua volta, que provavelmente foram fundamentais na construção de sua carreira.

Os salões e saraus artísticos reuniam as jovens da elite carioca que demonstravam seus dotes culturais, considerados necessários para atrair um bom casamento. Esses eventos tornaram-se, desde o Império – ainda no final do século XIX – espaços onde a juventude feminina desenvolvia novas atitudes. Eram nesses contextos domiciliares, em que a noção de mulher culta podia ser exercida por meio de atividades artísticas, que elas passavam de meras consumidoras para produtoras de cultura e ideias. Como observa Hahner (1981, p. 89)¹⁰⁴, “era um escape cada vez mais usado pelas mulheres de classe superior”.

Aline da Paz Souza (2012) também comenta que esta prática musical feminina em salões abriu espaço para a atuação das musicistas como educadoras musicais, oportunizando os lançamentos de partituras e métodos de ensino e música. Esse panorama, que permitia a atuação social e educacional das mulheres, abriu lentamente espaço para a apresentação artística destas musicistas em espaços públicos.

Souza (2012) fez um levantamento com 60 exemplares do Jornal do Brasil entre o período de 1890 e 1910 em que foram levantados os nomes de 171 mulheres musicista - excluídas as menções repetidas. Os dados dos periódicos também foram confrontados com outros textos que abordam a literatura especializada. Interessante observar que de todos os nomes levantados no Jornal do Brasil, a autora firma que apenas três – Cinira Polônio, Camila da Conceição e Chiquinha Gonzaga – estavam presentes nas duas fontes. Tal pesquisa mostra que o número de mulheres mencionadas na literatura especializada não corresponde claramente à atuação musical feminina no período e que ainda há muita pesquisa a se fazer nesse sentido (Souza, 2012)¹⁰⁵.

Souza (2012) infere que a maioria das referências no Jornal do Brasil relaciona-se a apresentação feminina como cantora. Foram levantados os nomes de 143 mulheres cantoras e

¹⁰⁴ Obviamente, me refio aqui às mulheres que não eram as responsáveis pelo sustento de suas famílias. (Nota da autora).

¹⁰⁵ A autora trabalhou principalmente com a Enciclopédia Brasileira de Música e do Dicionário de Mulheres Compositoras de Barancelli (1987).

atrizes cantoras como: Cinira Polônio, Julia Plá, Camila Conceição, Thelma Raye, Adelina Colombini, Ismenia dos Santos, Viúva Guerreiro, Amélia de Mesquita e Eliza Tromben.

Neste contexto, a ópera era um espaço garantido para as cantoras, sendo que as cantoras estrangeiras tinham obviamente maior prestígio o que as cantoras brasileiras. Mas, de todo modo, a atuação como cantora, apesar de intensa, nem sempre era bem-vista pela sociedade carioca. Aceitava-se mais a exposição da mulher quanto esta era limitada aos espaços domiciliares - como acontecia nos salões literários - do que a exposição de mulheres artistas em espaços públicos de apresentação.

Sobre as mulheres instrumentistas, Souza (2012) lista onze referências à atuação de mulheres como instrumentistas, tocando diferentes instrumentos como: piano, violino e bandolim. Atuando como maestra, essa autora só encontrou, realmente, menção à Chiquinha Gonzaga; atuações femininas, como empresárias, localizou nomes de Cinira Polônio e Julia Plá. Mas, por outro lado, Souza (2012) também observa que não encontrou informações suficientes para aprofundar a compreensão sobre a atuação das mulheres empresárias nos diferentes empreendimentos artísticos do período.

Lilian Alvez Sampaio (2011, p. 72) menciona o nome de duas musicistas brasileiras, oriundas da aristocracia branca, que apesar das limitações sociais pelas quais eram submetidas conseguiam atuar no circuito profissional de música de concerto. São elas: a violinista e professora Paulina D'Ambrósio (1890-1976) e a solista Guiomar Novais (1894-1979) que alcançaram uma carreira internacional bem sólida¹⁰⁶. Nesses dois casos, as musicistas tiveram formações em renomados conservatórios de música no exterior, atuando a partir de um repertório erudito. O que era uma exigência desse campo de atuação auxiliou-as, sem dúvida, na inserção dos circuitos artísticos de alto prestígio.

Vanda Lima Freire e Angela Portella (2010, p. 12) falam das mulheres pianistas e compositoras de salões e teatros do Rio de Janeiro entre os anos de 1870 e 1930. As autoras identificaram 106 compositoras notificadas no Catálogo do Império. Havia, portanto, um número considerável de artistas que transgrediram e se tornaram instrumentistas, musicistas profissionais e conseguiram se vincular a um ambiente ainda muito masculino. Entre elas, além de Chiquinha Gonzaga, as pesquisadoras (2010) citam os nomes de compositoras e pianistas que atuavam em diversos gêneros musicais, como: Eleonore Dorgueau, Ernestina India do Brasil e Cândida Augusta Teixeira de Mello.

¹⁰⁶ Consta que Paula D'Ambrósio era uma das violinistas solistas preferidas de Villa-Lobos e foi destaque na Semana da Arte Moderna de 1922. Por sua vez, Guiomar Novais foi consagrada em primeiro lugar no Conservatório de Paris e era considerada a mais famosa pianista brasileira (Nota da autora).

Freire e Portella (2010) comentam um pouco mais sobre Antonieta Rudge que se apresentava em espaços públicos profissionais desde criança, além de Luiza Leonardo (1859) e Dinorah Carvalho (1895)¹⁰⁷. Essas duas últimas desfrutavam de significativos privilégios econômicos e sociais. Dinorah Carvalho estudou piano no Conservatório de Paris e se apresentava como concertista e compositora. Luiza Leonardo era afilhada do imperador D. Pedro II e estudou na França. Luiza, em 1876, esteve à frente de uma orquestra clássica como maestra e tal qual Chiquinha Gonzaga, também atuou como compositora de teatro musicado. Infelizmente, a produção e a história de Luiza Leonardo são praticamente omissas na história da música e do teatro brasileiro.

A carência de estudos focados nas mulheres musicistas, ligadas ao teatro e que atuaram como instrumentistas, compositoras ou regentes, parece marcar ainda mais a pouca presença feminina nesse campo e, por consequência, o pouco valor dado a elas. Muitas vezes, seus trabalhos eram considerados amadores ou menores, já que a exposição pública feminina não era facilmente assimilada pela sociedade.

Contudo, mesmo que parcialmente, a ciência de tais trajetórias de lutas, conquistas e frustrações contribui para a valorização e reconhecimento do trabalho dessas mulheres inviabilizadas. Esse é, também, um caminho que me auxilia a decodificar os rastros da atuação conjunta de Chiquinha Gonzaga com algumas mulheres instrumentistas e artistas. Por conseguinte, na perspectiva *herstory* a história dessa artista entrecruza com histórias coletivas e de outras mulheres.

Há notícias, de 1887, informando que Chiquinha Gonzaga foi nomeada diretora de concertos do Clube de Senhoras chamado Clube Gruta das Flores. O Jornal do Commercio, de 1º de setembro de 1887, deu essa notícia do clube formado apenas por mulheres e, assim, publicou:

Organizou-se um novo clube de senhoras com o nome Gruta das flores. A nova diretoria ficou assim composta: Presidente dona Leonor Cunha; Vice-presidente dona Amélia Nóbrega; primeira secretária dona Luiza Penetra; segunda dona Hermínia Cunha; tesoureira dona Carlota Cunha. Conselheiras: dona Maria Penetra; dona Amélia Martins, dona Maria Angélica de oliveira; dona Rosa da Assis e dona Virtula Jobim. Diretora dos concertos dona Francisca Gonzaga. Espera o clube dar o seu primeiro concerto em princípios deste mês de setembro (Jornal do Commercio, 1887a).

¹⁰⁷ Luiza obteve o primeiro prêmio de piano no Conservatório de Paris, em 1879. Apresentou-se, com composições suas, em diversos concertos. Também atuou como escritora e a partir de 1885, passou a dedicar-se à carreira de atriz. Escreveu diversas valsas, tangos e habaneiras para o teatro musicado e teve composições editadas como peças de salão, encontráveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. No final da sua vida se tornou professora de piano (Freire; Portella, 2010).

Logo depois, em outubro do mesmo ano, esse mesmo jornal publicou a carta de um convidado anônimo agradecendo à “maestrina Francisca Gonzaga” pela organização do concerto do Clube de Senhoras, que contou com a participação de muitos artistas. “Após os concertos, seguiram-se as danças que se prolongaram até o amanhecer” (Jornal do Commercio, 1887b). Isso mostra a versatilidade desses encontros, em que havia música de concerto e música para dançar.

Já em 1900, Chiquinha Gonzaga com outras sete mulheres pianistas tocaram em um concerto organizado por Ermelinda de Almeida, no salão da Real Sociedade Clube Ginásio Português. As pianistas do concerto foram: Ermelinda de Almeida, anunciada como uma pianista virtuose, Rosalba Becci, Olga Becci, Ângela de Carvalho, Maria Adelaide Lago, Olga Lago, Francisca Gonzaga e Maria Amelia de Paiva. Além da participação da cantora Rosalba Tosti, da bandolinista Maria Amélia de Paiva e de outros músicos e atores¹⁰⁸.

Anos antes, em 21 de junho de 1895, o periódico ‘Minas Geraes’ anunciou um grande concerto com a compositora Chiquinha Gonzaga, no Salão do Congresso. O concerto foi realizado em Ouro Preto, então capital de Minas Gerais, e tinha a presença de três musicistas, além de Chiquinha: Firmina Monteiro, Alzira Aroeira e Mn. Ferrand¹⁰⁹.

Esses eventos artísticos mostram que, de alguma maneira, Chiquinha Gonzaga não estava sozinha, pois não era a única mulher que atuava como compositora, maestra e pianista profissional. É possível reconhecer que mesmo que ela tivesse uma vida em desacordo com os padrões sociais da época, em vários momentos, Chiquinha se juntou a outras artistas que, assim como ela, foram responsáveis por mudanças nos campos sociais, políticos, culturais, econômicos e modificaram o papel da mulher na sociedade.

É importante acentuar que esse panorama de mulheres artistas pertencia àquelas de classe economicamente privilegiada, que atuavam nos salões aristocráticos e no âmbito da música de concerto. Essa realidade não contemplava, portanto, as demais musicistas daquele período que, igualmente, desejavam atuar no campo das artes, para além daqueles espaços exclusivos, reservados majoritariamente às elites abastadas.

Nesse mesmo período, algumas mulheres negras baianas como Tia Ciata, Tia Amélia, Tia Bebiana, Tia Carmem do Xibuca, Tia Perciliana, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Veridiana, Tia Calu Boneca, Tia Sadata da Pedra do Sal, Tia Gracinda, desempenhavam o papel de esteios

¹⁰⁸ Um anúncio para esse concerto foi publicado em ‘A Notícia – RJ’, de 26 de maio de 1900. (PALCOS E SALAS, 1900).

¹⁰⁹ Anúncio desse concerto foi feito no Minas Geraes: Organ Oficial dos Poderes do Estado (MG) (1895).

da comunidade negra (Mauro, 1947). Eram mulheres marcantes na comunidade e vinculadas à *performance* musical de matriz africana.

Elas eram mulheres partideiras que cantavam modinhas, respondiam os refrões de samba nas festas, dançavam e tinham suas particularidades. Diziam, por exemplo, que Tia Ciata levava “meia hora fazendo o miudinho na roda” (Mauro, 1947, p. 99). A centralidade dessas Tias Baianas aglomerava encontros regenerativos com o poder e o prazer da música, da dança e da coesão entre essas atividades lúdicas. Elas lideravam um movimento de resistência, que fomentou os singulares bailes dançantes da Cidade Nova, por meio do choro, do maxixe e do samba. Elas eram as ‘Rainhas negras’ da ‘Pequena África’¹¹⁰.

Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2020, p. 20) ao estudar os clubes dançantes de trabalhadores, afirma que muitas mulheres se articulavam em agremiações que envolviam questões de gêneros¹¹¹. Em contraponto aos salões literários e musicais das mulheres da elite, a comunidade de mulheres mestiças e pobre realizavam os encontros nos clubes ‘populares’ dançantes onde as dançarinas de maxixe, as mulheres mestras de sala e atrizes se faziam mais presentes.

Essas associações “acabaram por se transformar, nos primeiros anos do século XX, em espaços de reivindicação de protagonismo por parte das mulheres que os compunham” (Pereira, 2020, p.172-177), pois eram elas que lideravam as organizações nos cargos de diretoria e promoviam a participação das crianças em festas, apresentações e ensaios. Por meio dessas práticas artísticas coletivas, essas mulheres assumiam o papel de protagonismo e subvertiam a superioridade racial e de gênero então vigentes.

Também era possível ver, nos palcos do teatrais, a presença de mulheres artistas oriundas de classes sociais mais pobres. Muitas atuavam no circuito ‘musical popular’ e se destacavam por serem artistas multifacetadas: eram cantoras cômicas, atrizes instrumentistas, dançarinas de maxixe, além de formarem duplas com palhaços e atores. Essas artistas se apresentavam em espetáculos de teatro cômico musicado, cafés cantantes, circos e ainda deixaram suas vozes registradas nas primeiras gravações da indústria fonográfica.

¹¹⁰A ‘Pequena África’ era o local dos encontros musicais, onde os novos gêneros surgiam. Agremiações carnavalescas e clubes dançantes foram, primeiramente, estigmatizados pela elite e depois absorvidos pela vida noturna das produções de entretenimento. Nesse ambiente, além das Tias Baianas, que centralizavam as agrupações, muitos ‘músicos populares’ se formaram e frequentaram a região; músicos como: Hilário Jovino Ferreira – músico importante para a fixação do Clubes e Bailes Negros – Catulo da Paixão Cearense, Anacleto de Medeiros, Alexandre Gonçalves Pinto – o animal – Donga, Pixinguinha e tantos outros (Pereira, 2020).

¹¹¹ Sociedade Dançante Carnavalesca União das costureiras; Sociedade Dançante Carnavalesca Meninas Vaidosas, Sociedade Dançante Familiar Prazer das Carmélias Branca. (Pereira, 2020).

Essas artistas despertavam, muitas vezes, reações dicotômicas na sociedade, porque ao mesmo tempo em que eram admiradas elas também provocam reações contrárias à luta que travavam por mais participação social. Por isso, a visão moral em relação às atrizes variava de acordo com a procedência social e a construção de suas imagens públicas. As atrizes poderiam ser comparadas às prostitutas, consideradas mulheres fúteis, demasiadamente sexualizadas e vinculadas aos escândalos. Elas eram, por vezes, vítimas de forte críticas sociais, como foi o caso da polêmica atriz Aimeé, alvo da coluna ‘Ao Acaso’, assinada por Machado de Assis, no Diário do Rio de Janeiro¹¹².

O escritor frequentava a casa o Alcazar Lyrique e costumava tecer elogios à famosa atriz, dançarina e cômica francesa Aimeé. Mesmo exercendo um ativismo moral contra a casa noturna, Machado de Assis descrevia – conforme trecho de sua crônica ‘Ao acaso’ – a artista cômica Aimeé, como “uma demoninho louro – uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos – um nariz como de Safo – uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio – enfim, a graça parisiense, *toute purê*” (Assis, 1864). Não somente para Machado de Assis, mas as mulheres que se apresentavam nos circos, cabarés e no Alcazar Lyrique, encarnavam a complexa combinação social de atração sexual e repulsa pelo novo modismo de entretenimento.

As vedetes francesas e as circenses acrobatas e equestres representavam a modernização dos hábitos brasileiros e evidenciavam as pulsantes idiossincrasias sociais. Aimée, Pauline Lyon, Rissette, Susana Castera, Rose Meryss, Christina Massart e Blanch, por exemplo, significavam uma ameaça aos bons costumes e à família, mas, ao mesmo tempo, despertavam fascínio. Afinal, elas “encarnavam a sensualidade, o escândalo, a audácia, o luxo, a excentricidade, e, pouco a pouco também se tornaram mediadoras culturais e difundiram o repertório café-concerto em vários teatros brasileiros” (Callipo, 2017, p. 32).

Circulando sozinhas ou em grupos teatrais e circenses, as mulheres se tornaram agente de trocas nos diversos circuitos culturais da Capital, cidades e países. Mas a excelência da *performance* de muitas dessas artistas não era suficiente para dignificar seus espaços de trabalho, pois, a subversão que encarnavam colocava em xeque a concepção de arte de alguns intelectuais eruditos.

¹¹² Aimeé atuou principalmente no Alcazar Lyrique entre os anos de 1864 e 1868 com uma das cantoras-dançarinas mais aplaudidas desta casa de show. Ela era uma artista conhecida por ser bonita, talentosa. Os espetáculos do Alcazar estrelados por ela eram bem disputados e ficou famosa com a interpretação da canção “Le soleil de la liberté”, composta em comemoração ao Dia da Independência, do maestro Henrique Alves de Mesquita com Letra de Luiz Antônio Burgain (Augusto, 2014).

Esse também foi o caso da artista Hermínia Adelaíde que, no final do século XIX, chocou a população carioca ao tomar banho de mar, na praia do Flamengo, com roupa coladas e que marcavam bem a sua silhueta (Melo, 2007). Ela usava ainda um cordão vermelho para amarrar sua roupa e isso era um sinal de ousadia. A opção adotada por algumas mulheres artistas, de deixar transparecer publicamente algum traço de intimidade ou de apresentar hábitos considerados sexualizados foi bastante desaprovado.

Mas, em contraponto, atrizes do teatro musicado também eram respeitadas por seus dotes artísticos e elegância, como a atriz Cinira Polônio (1859-1923), que seguia o perfil de uma artista exemplar, porque se esforçava para tornar sua imagem privada socialmente aceitável, a fim de convencer a opinião pública de que levava uma vida distinta das prostitutas.

A habilidade que Cinira Polônio tinha “em manter oculta sua vida privada certamente foi um dos elementos que facilitou a aceitação social da atriz” (Reis, 1999, p. 63). No tempo em que o casamento e a maternidade eram considerados objetivos de vida das mulheres, Cinira “jamais se casou e não teve esse aspecto destacado nos comentários sobre sua pessoa – existindo ao contrário – poucas referências à sua vida amorosa” (Reis, 1999, p. 16)¹¹³.

Essa estratégia de não ultrapassar certos limites sociais para garantir respeito profissional era um recurso comumente adotado pelas mulheres artistas. Parece ter sido esse o método adotado por Chiquinha Gonzaga, na fase mais madura de sua vida. Isso lhe conferia um *status* de senhora mais respeitável, mesmo depois dos escândalos do divórcio e adultério na sua juventude.

Cinira Polônio foi uma artista de destaque no período e, assim como Chiquinha Gonzaga, atuou como maestra e autora de composições musicais para teatro; as duas foram frequentadoras de ambientes artísticos. Ela foi também uma mulher atuante na regulamentação dos direitos autorais. Inclusive, ela e Chiquinha trabalharam juntas em três ou mais espetáculos. Segundo Ângela de Reis Castro (1999), biógrafa de Cinira, as duas artistas compuseram música juntas para a revista ‘Cá e Lá’. Cinira fez parte do elenco da burleta ‘Forrobodó’ (1912) e depois foi a principal figura feminina no elenco da revista ‘Pomadas e Farofas’ com músicas de Chiquinha Gonzaga.

Por sua vez, Vera Regina Martins Collaço (p. 3 e 4, 2010) traz a figura de Otília Amorim (1894-1970) que começou trabalhando como caricata, depois como dançarina e cantora de maxixe e, ainda, comenta sobre Aurélia Delorme (1866-1921) atriz, cantora e dançarina. Já

¹¹³ Cinira Polônio era atriz, cantora, compositora, maestra, autora de peças teatrais e instrumentista, com habilidade em harpa e piano. Foi considerada uma das primeiras estrelas do teatro musical no século XX. Foi atriz da Companhia de Burletas e Teatro de Revista do Teatro São José (Reis, 1999).

Portella (2010) faz comentários sobre Candiani, Clara Delmastro, Rosina Stoltz e Gabriela Montani, afirmando que eram grandes atrizes cantoras que obtiveram fama no teatro musicado. Em se tratando das artistas que protagonizaram os periódicos até década 20, do século XX, em atuações de destaque nas peças de Chiquinha Gonzaga, há notícias de Susana Castera, Rosa Villiot, Ismênia dos Santos, Cecília Porto, Hermínia Adelaide, Laura Godinho, Pepa Delgado¹¹⁴, Pepa Ruiz (1859-1923)¹¹⁵.

Provavelmente, havia outras tantas mulheres artistas inteiramente desconhecidas, mas que compunham o grupo das coristas, do corpo de baile; elas eram caricatas ou desempenhavam papéis menores. Contudo, elas engrossaram o caldo das mulheres artistas do período e abriram espaço para que as artistas de hoje atuassem. A ausência de estudos sobre a atuação dessas artistas, marca a importância de estudos com a perspectiva *herstory*, centradas em experiências, histórias e vivências das mulheres artistas que atuaram até as primeiras duas décadas do século XX.

Entre essas artistas citadas, Pepa Ruiz me chamou a atenção, pois, assim como Chiquinha, ela assumiu uma posição de liderança nas montagens do teatro musicado. Pepa Ruiz assumiu a direção cênica da peça ‘Zizinha Maxixe’, uma opereta burlesca de costumes nacionais que usava a sátira, a paródia e a sensualidade. O enredo da peça enfatizava os gostos e temas ‘populares’, como as rodas dos capoeiristas e a cultura da rua. Zizinha Maxixe era uma peça protagonizada por uma personagem feminina dançadora de maxixe que andava de faca e calhau¹¹⁶. Essas características faziam desse espetáculo que foi considerado uma iniciativa bem ousada.

Collaço (2010) informa que a chegada da Revista Francesa ‘Ba-Ta-Clan’, em 1922, e da Companhia Velasco, em 1923, colocou a figura da mulher atriz em destaque no teatro cômico musicado. Afinal, até a década de 20, “a força histriônica do espetáculo centrava-se nos cômicos masculinos”. As novas referências espanhola e francesa trouxeram, para as mulheres,

¹¹⁴ A peça ‘Manobras do Amor’, uma opereta de costumes de Osório Duque Estrada, entre 1910 e 1919, teve a participação de Pepa Delgado e Laura Godinho. (Nota da autora).

¹¹⁵ Pepa Ruiz era espanhola radicada no Brasil. Foi uma atriz muito atuante no teatro musicado português. No Brasil, sua carreira esteve ligada ao grande empresário, ator e dramaturgo português Sousa Bastos durante, aproximadamente, vinte anos. Ela também liderou montagens de teatro musicado, entre 1902 e 1923 e protagonizou a famosa montagem ‘A Capital Federal’ de Arthur de Azevedo. (Nota da autora).

¹¹⁶ Zizinha Maxixe estreou em 1895 no Theatro Eden-Lavradio com a Companhia de Operas Mágicas e Revistas. Foram apenas 3 representações na temporada de estreia. Nessa montagem foi lançada a música ‘Corta-Jaca’ que ficou mais conhecida depois do polêmico episódio do Palácio do Catete. (Diniz, 2015). Mais informações do espetáculo ‘Zizinha Maxixe’ podem ser encontradas no site oficial da Chiquinha Gonzaga, pelo link: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=zizinha-maxixe&post_id=2418

o nu artístico, a imagem do corpo feminino moldado pela dança e *performances* mais focadas no domínio técnico de coreografias bem marcadas e com menos espaço para improviso¹¹⁷.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, as atrizes cantoras cômicas também marcaram presença na indústria fonográfica, gravando composições de Chiquinha Gonzaga e de outros artistas. Fiz um levantamento, no acervo da Casa Edison, de registros feitos a partir de 1902, identificando um número considerável de mulheres cômicas gravando com palhaços cantores¹¹⁸.

Grande parte das cantoras que deixaram suas vozes na Casa Edison eram artistas do teatro musicado e também se apresentavam em espetáculos circenses. Entre elas destaco: Pepa Delgado, Júlia Martins, Risoleta, Zaíra de Oliveira, Izaltina, Maria Marzulo, Consuelo, Isaura Lopes, Odete, Helena de Carvalho, Delfina Victor e Maria Roldan. Elas gravaram com os palhaços Bahiano, Mario Pinheiro e Eduardo das Neves canções dançantes, cômicas, maxixes e pequenas cenas cômicas.

Por outro lado, as mulheres de família circenses, ou que atuavam mais intensamente no circo, enfrentavam uma repercussão diferente diante do conservadorismo do século XIX. Eram vistas como figuras à margem dos padrões sociais, por desafiarem as expectativas de gênero e se lançarem em habilidades físicas consideradas impensáveis para o gênero feminino, tido como frágil e incapaz.

A família circense Casali destacava-se por ter a marca de apresentar muitas mulheres fortes trabalhando nos espetáculos, que faziam apresentações excêntricas como tocar e dançar sobre perna de pau ou em cima de cavalos. Por causa dessas apresentações, muitas vezes essas mulheres eram hostilizadas, louvadas como heroínas ou como aberrações sociais, pois a fragilidade feminina era costumeiramente legitimada e incentivada como um predicado da mulher (Lopes; Silva, 2022).

Outra mulher que teve destaque na Capital foi a Sra. Mma. Rhigas, uma pianista circense que, em 1827, se apresentava com Mr. Rhigas nos circos e no Teatro São Pedro de Alcântara. Mr. Rhigas era cantor e malabarista e Mma. Rhigas era uma pianista virtuose. Além dessas apresentações, Mma. Rhigas anunciava aulas de música para a sociedade, durante o tempo que permaneceu no Rio de Janeiro. As apresentações da dupla circense eram assistidas por um

¹¹⁷ Não vou me aprofundar no processo de conformação de uma nova imagem da mulher atriz, cantora e dançarina no teatro musicado, porque tais mudanças se deram a partir da década de 20 e, portanto, não fazem parte do escopo temporal desta pesquisa. (Nota da autora).

¹¹⁸ No site <https://discografiabrasileira.com.br/> é possível acessar o acervo musical do Instituto Moreira Salles, que inclui gravações da Casa Edison. Esse acervo contém uma rica coleção de discos e gravações que documentam a música brasileira do início do século XX (Nota da autora).

público bem relevante. Quando deixaram a cidade do Rio de Janeiro, anunciaram no Jornal do Commercio (1827) a venda do “magnífico piano em que Madama Rhigas tocou no Teatro na noite de seu benefício”. O anúncio da venda mostra que o prestígio logrado da instrumentista conferia mais valor ao instrumento à venda (Lopes; Silva, 2022, p. 43).

Nesse período, as apresentações circenses eram protagonizadas quase que exclusivamente por mulheres. Em 1888, fala-se de uma apresentação do Circo Polytheama Fluminense feita por mulheres no elenco. Dizia-se: “Este especial espetáculo que se apresenta hoje, desperta o mais vivo interesse. Tomam n’elle parte somente as Senhoras artistas... Todas as damas estarão no picadeiro”. Com exceção do *clown* que era uma posição que não podia ser ocupada por mulheres¹¹⁹. Por isso, o anúncio reitera: “será entremeado unicamente de entradas dos *clowns*, necessário para manter a alegria do circo” (Gazeta de Notícias, 1888). Nesse caso, é bem possível que a banda musical circense também não fosse formada por mulheres e que os números musicais das circenses estivessem vinculados a alguma habilidade física que elas possuíam.

Os eventos artísticos ora comentados revelam que, de alguma maneira, as mulheres artistas se organizavam para ampliar seus espaços de atuação profissional. Ao mesmo tempo que a dominação masculina usufruía da legitimação social, as artistas das salas de concerto, dos circos, dos café-cantantes e dos teatros empenhavam-se em subverter a ordem pela prática artística, transitando por espaços culturais alternativos e transgredindo os limites impostos à vida privada.

As artistas desenvolveram diferentes estratégias para conquistar notoriedade com suas obras; por consequência, provocavam estranhamento na sociedade. Muitas contemporâneas de Chiquinha Gonzaga expurgavam as dicotomias marcantes do período e evidenciavam o confronto entre ideais libertários – urbanos, modernos e europeus – em contraposição aos valores tradicionais religiosos, profundamente enraizados nas estruturas hierárquicas rígidas da época.

¹¹⁹ O palhaço foi uma figura tradicionalmente executadas por homens no circo. Mesmo existindo algumas poucas mulheres exercendo a função cômica, a abertura para as mulheres palhaças só aconteceu, de fato, por volta 1990. Tratarei sobre esse assunto mais adiante, no decorrer da Cena 5 (Nota da autora).

2.1 EU FAÇO A MAESTRA

Foi a partir do contexto socio cultural de inserção das mulheres em circuitos artísticos, apresentado no tópico anterior, que construímos a segunda cena do espetáculo “Abre Alas: Concerto à Doidivana”. O eixo dessa cena é a música ‘Maestro e Coro’, mais conhecida como ‘Canção de Maestro’¹²⁰, que originalmente vem da burleta ‘Forrobodó’ (1912) musicada por Chiquinha Gonzaga e com texto de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt¹²¹. Essa canção é a árida do personagem Maestro Frasão.

A peça ‘Forrobodó’ é um retrato caricatural dos clubes dançantes suburbanos, tão característicos no Rio de Janeiro, das últimas décadas do século XIX. Leonardo Afonso de Miranda Pereira (2020) em ‘A cidade que dança: Clubes e Bailes Negros do Rio de Janeiro (1881-1933)’ comenta que a proliferação de bailes dançantes foi realmente um fenômeno entre os trabalhadores de baixa renda da Capital e logo se estendeu por outros setores mais privilegiados economicamente. Inclusive, a própria expressão ‘Forrobodó’, utilizada como título da burleta musicada por Chiquinha, traduzia o aspecto ‘popular’ e qualidade desses eventos. Pereira (2020, p. 13) conta que a palavra forrobodó era utilizada “desde o final do século XIX, para designar um baile ‘chinfrin’”. O autor prossegue afirmando que:

o termo foi de início associado às festas realizadas em ‘habitações modestas’, mas logo foi apropriado pelos clubes elegantes da cidade como forma de demarcar a animação de suas festas... Ainda que esses tenham recebido também outras designações ao longo do tempo – como ‘maxixe ou de ‘choro’, definições que ressaltam o tipo específico de musicalidade tocada em seus salões – a palavra forrobodó acabou por se associar definitivamente àquele novo modelo de baile nos primeiros anos do século XX (Pereira, 2020, p. 13-14).

Dessa forma, a peça ‘Forrobodó’ mostra um baile realizado na Cidade Nova, antigo e populoso bairro do Rio de Janeiro que, desde 1872, era conhecido por ser uma região de divertimento, má fama e recorrentes brigas. Nos primeiros anos do século XX, o bairro estava

¹²⁰ Maria Tereza Madeira e Zeca Baleiro gravaram a música Maestro e Coro, mais conhecida como Canção do Maestro cujo acesso pode ser feito pelo link: <https://fb.watch/nVdMslOCxl/>.

¹²¹ Na época, ‘Forrobodó’ foi a peça mais encenada na história do teatro, com 1.500 apresentações ininterruptas e várias montagens. A primeira montagem da burleta foi feita pela Companhia Nacional de Revistas e Burletas do Teatro São José, do empresário Paschoal Segreto, em 12 de junho de 1912. A montagem foi um grande sucesso e a peça se tornou o principal trabalho daquela Companhia. (SILVA, 2004, p. 92) O texto da peça ‘Forrobodó’ pode ser acessado no *site* oficial de Chiquinha Gonzaga, pelo link: https://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1912/07/revista_de_teatro_forrobodo.pdf.

associado às festas e bailes dançantes promovidos por Tia Ciata, além de ser reconhecido pela proliferação dos múltiplos clubes dançantes (Mauro, 1893).

A burleta inicia-se à porta do Clube Recreativo, ao som do maxixe, quando se apura o roubo de galinhas junto a um guarda-noturno. Na prática, a presença da polícia nesses eventos era constante e tinha a intenção de dificultar a concessão de licença e conter a expansão do novo hábito. Ao mesmo tempo, a peça ‘Forrobodó’ narra a balburdia dos sócios inadimplentes que, apesar de estarem com mensalidades atrasadas, desejavam entrar no Grêmio Recreativo Familiar Dançante Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova.

Os dois atos seguintes acontecem dentro do baile entre os leilões, os discursos de saudações do barbeiro poeta, o desvendamento do roubo da galinha, a presença dos capoeiristas no baile e o romance do maestro Frasão e Rita. Ao final, é revelado que o guarda noturno, responsável pela apuração do furto das galinhas, era o verdadeiro ladrão. A burleta termina com o esperado maxixe final ‘Forrobodó da Maçada’ cantado e dançado por todos os personagens¹²².

‘Forrobodó’ trazia tipos marcantes, firmados pelas pautas mestiças e pela busca da consolidação de uma identidade nacional. Em cena, eram exibidos os estereótipos clássicos da comicidade da época: o mulato barbeiro Escandanhas, o mulato capoeiro Lulu, a francesa chique, o português avarento e a mulata cobiçada Zeferina, rainha de carnaval e cantora de circo, que foi interpretada pela atriz Cecília Porto, conhecida como ‘frutinha nacional’, uma atriz mestiça. A peça Forrobodó também introduzia a figura do maestro de orquestra, ironicamente chamado de ‘Melodias sustentidos’, encenado pelo ator Franklin de Almeida.

Esses elementos dramáticos e musicais que estavam vinculados à noção de ‘arte popular’, emplacaram o sucesso do teatro musicado, foram fundamentais para o êxito de ‘Forrobodó’ e intensificaram a aproximação de Chiquinha Gonzaga com o público. Os jornais diziam que o espetáculo representava “um estudo dos famosos bailes da sociedade Flor do Castigo, do Corpo na cidade nova...”¹²³ (Forrobodó, 1912d, p. 4).

Inicialmente, a montagem de Forrobodó gerou impactos negativos pela linguagem, que era considerada chula, pois destacava o modo de falar das classes mais pobres e marcava bem

¹²² A canção chamada primeiramente de ‘Não se impressione’ – expressão que era o bordão do guarda-noturno – se tornou conhecida no período por causa do sucesso da peça. O segundo nome do maxixe final ‘Forrobodó da Maçada’ se referia a um baile quente, da periferia, onde frequentemente havia violência e briga – ‘maçada’. Ouça, neste link: <https://www.instagram.com/p/CNxHWP7gXUL/?igshid=NjFhOGMzYTE3ZQ==>. a gravação dessa música feita por Ananica Patúsca e Fernando César. (Nota da autora).

¹²³ A sociedade ‘Flor do Castigo do Corpo’ foi um clube dançante, de referência no cenário de clubes e bailes dançantes no Rio de Janeiro, existente na virada do século XIX para o século XX. (Nota da autora).

as diferenças entre estrangeiros e brasileiros¹²⁴. Mas a junção e fixação de vários elementos cênicos e musicais que representavam os novos ritmos sincopados do mundo do atlântico era implacável. A musicalidade maxixada combinada às letras cômicas, às caricaturas do cotidiano e da cidade colocaram, definitivamente, a compositora Chiquinha Gonzaga no gosto do povo.

Nesse período, os bailes dançantes e as conhecidas práticas culturais dos grupos negros passavam a ser vistos como manifestações originais da própria Nação, como festas geradas pelo entrecruzamento de diversos fluxos culturais. Além disso, os bailes ‘populares’ também se tornaram os locais em que os grupos de pessoas escravizadas ou recém libertas impunham uma respeitabilidade social e se afastavam das expressões estigmatizadas dos ‘escravos batuqueiros’. Os bailes que ocorriam na Cidade Nova se tornaram a versão abasileirada dos bailes aristocráticos em que se dançava em par a tradicional polca e valsa europeia, por isso, a burleta Forrobodó mostrava a afirmação de uma grande parcela da sociedade e a disputa por representatividade de gênero, raça e classe social.

Os músicos e maestros de ‘música popular’ estavam atentos às novidades do mundo do Atlântico e trabalhavam com as convenções musicais “que caracterizavam as populações contrastantes da diáspora africana moderna e ocidental” (Gilroy, 2012, p. 161). Assim, os bailes da Cidade Nova redefiniram os padrões de bailes do Rio de Janeiro, porque era uma expressão mestiça que se afastava dos antigos batuques dos negros e, ao mesmo tempo, se afastava, também, dos bailes elegantes da aristocracia.

Forrobodó não poderia deixar de trazer a figura do ‘maestro popular’, porque eram sujeitos centrais na disseminação das novidades musicais e dançantes da época. A figura do ‘maestro popular’ estava com o personagem Frasão, que apresentava diálogos basicamente feitos em trocadilhos – recurso cômico recorrente do teatro musicado. A partir de conotações sexuais do romance entre o maestro Frasão com a personagem Rita, a música do casal traz duplo sentido sobre a batuta do maestro e as notas musicais. Como se pode ver na cena a seguir, em que o maestro, que diziam ser analfabeto, canta apaixonado:

Sinhá Rita, que tortura,
Eu não posso mais regê.
A batuta nesta altura,
Não me quê obedecê! ...

Quando formos casadinhos
Eu sempre agarrado a ti

¹²⁴ A burleta Forrobodó realizou mais de 1.500 apresentações, inaugurando um corte nas produções teatrais daquele tempo. Tal ação ajudou a firmar tanto o gênero do teatro cômico musicado quanto o trabalho de Chiquinha como maestra (Magalhães, 2019).

Vou te dar mil beijinhos
Dó ré mi fá sol lá si (Forrobodó, 3º Ato, p. 10).

Logo depois Rita responde:

Na noite de casamento
Vai havê Forrobodó
Com a batuta em movimento
Si lá sol fá mi ré dó (Forrobodó, 3º Ato, p. 10).

Das canções de Forrobodó centralizadas no maestro Frasão, a música ‘Maestro e Coro’ foi escolhida para ser cantada em ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’. Originalmente, em Forrobodó essa música é cantada quando o carismático Maestro Frasão é acordado de um cochilo para reger a ‘orquestra popular’ do baile dançante. Em seguida, o maestro responde modestamente que dormia porque sua figura já não era muito importante e que, portanto, já havia sido equilipçada¹²⁵ da festa. (Forrobodó..., 1961).

Esse trecho da burleta demonstra uma queixa social, daquele período, que era recorrente entre maestros e músicos ‘populares’ que se viam desvalorizados pela elite intelectual. Mas o texto em resposta mostra o valor que o músico nacional ‘popular’ tinha para o povo, pois o poeta Escandanhas, que representava a voz das ruas, do ‘zé-povinho’, logo respondeu à queixa do maestro dizendo: “Modéstia Maestro! Tú é patrimônio nacioná, e estaria memô ao lado do maiô gênio da Oropá se não fosse anarfabeto” (Forrobodó..., 1961, p. 9).

Essa passagem da peça, carregada no linguajar ‘popular’, ilustra a ambiguidade que viviam os músicos e maestros que eram bem quistos pelo povo, mas, ao mesmo tempo, se viam depreciados frente aos músicos e maestros eruditos que atuavam com a música de concerto. Apesar do Maestro Frasão não ser a figura mais marcante na dramaturgia de ‘Forrobodó’, esse trecho da peça trouxe para a minha pesquisa a dimensão do que poderia significar ser maestra para Chiquinha Gonzaga e, por conseguinte, reforçar a importância social dos maestros ‘populares’ nos bailes dançantes e nas práticas musicais do período estudado.

A referida canção é bastante ilustrativa e parece sintetizar, de maneira divertida, as funções de um maestro ao reger uma orquestra ‘popular’. A letra também mostra a dinâmica de um baile dançante, no trecho do 2º ato, ao dizer:

¹²⁵ A palavra ‘equilipçada’, não é dicionarizada em português, mas essa é uma expressão de caráter cômico teatral, típica do teatro cômico musicado que fazia uso da linguagem ‘popular’. Na peça Forrobodó (1961, p. 9) há o seguinte trecho: “MAESTRO - (Levantando-se) Heim? Perdão, pensei que a minha humilde figura tivesse sido equilipçada!” que pode ser interpretado como um jeito bem humorado de dizer ignorada, menosprezada. (Nota da autora).

Entra firme seu Manduca
 agora avança o metá!
 Sustenta a nota, Seu Juca.
 Fum-fum-fum-fum fungagá!

Enquanto o bronze demora
 Tapiando o violão
 A clarineta vai embora
 Vortá depois com o pistão.

Ao som da vasra chorosa
 Na maior animação
 Todos dança, todos goza
 Só quem não dança é o Frazão (Forrobodó, 1961, p. 9).

No espetáculo ‘Abre Alas: Concerto á Doidivana’ Ananica canta a música como é feita em ‘Forrobodó’. Mas o devaneio de palhaça faz com que a orquestra seja formada por pessoas da plateia. Ananica e Triluna fazem a seleção de artistas na plateia para compor a orquestra e juntos tocam a música ‘Maestro e Coro’/‘Canção do Maestro’. Ao convidar o público para participar da cena, Ananica conta que Chiquinha Gonzaga foi uma mulher pioneira na arte de reger orquestras ‘populares’ no Brasil e diz que: em homenagem a esse grande feito nós iremos fazer uma orquestra. Eu farei a maestra Chiquinha Gonzaga, é claro! E nós selecionaremos sete artistas talentosos desta plateia para compor a nossa orquestra.

A seleção dos integrantes da orquestra acontece de forma muito variada nas apresentações e geralmente contamos com a participação de crianças, adultos e duplas de pais, mães e filhos. Na maioria das vezes, muitas pessoas desejam compor a orquestra o que torna necessário fazer uma adaptação imediata para distribuir, aos convidados, os instrumentos musicais fixados na Triluna. A cena ocupa, no espetáculo, o lugar do número clássico de palhaçaria quando contamos com essa participação da plateia, sendo um dos ensejos mais surpreendentes, porque exige uma grande imprevisibilidade e jogo direto com o público.

Geralmente os integrantes da orquestra são colocados em volta da Triluna para tocar as buzinas, o agogô, o tamborim, os pratos e as pratinelas fixadas no pedal da bicicleta. Ananica, com a sanfona, sobe na parte mais alta e posterior da bicicleta para, enfim, tomar o seu posto de maestra e reger a orquestra. A cena se dá como mostra as fotos (Figuras 8 e 9) a seguir:

Figura 8 - Ananica e crianças em 'A Canção do Maestro' I



Fonte: autora, com a colaboração de Diego Brenasi.

Figura 9 - Ananica e crianças em ‘A Canção do Maestro’ II



Fonte: autora, com a colaboração de Diego Brenasi.

Durante as apresentações já realizadas do espetáculo, percebo que há, de modo geral, um desconhecimento do público sobre a trajetória e obra de Chiquinha Gonzaga. As relações que se estabelecem a partir das recepções nas ruas, teatros e escolas revelam que a musicalidade de Chiquinha Gonzaga, antes considerada ‘popular’ no início do século XX, hoje tende a ser percebida como clássica.

Mais de uma vez, após as apresentações, ouvi comentários da plateia afirmando que a obra de Chiquinha Gonzaga era linda e interessante, apesar de erudita ou tradicional. Esse tipo de reação evidencia o percurso singular que a ‘música popular brasileira’ trilhou ao longo do tempo, assim como o entendimento de que os gêneros musicais são variáveis e flutuam conforme o contexto sociocultural e o repertório do ouvinte. O significado do que seria ‘música popular’ – que parecia claro em determinado momento histórico – hoje se configura como outro.

Chiquinha Gonzaga é uma compositora que viveu e atuou há mais de cem anos; suas composições soam hoje, na maioria das vezes, como algo distante do público. Mas percebi que a cena, em que convido pessoas da plateia para tocar uma composição de Chiquinha, com ananica e sua bicicleta Triluna, permite uma aproximação maior da audiência diante dessa musicalidade considerada tão antiga. É como se essas pessoas convidadas, ao assumirem a função de músicos da orquestra, acabassem se apropriando da obra de Chiquinha, trazendo uma sensação de pertencimento àquele contexto criativo.

Originalmente a música ‘Maestro e Coro/Canção do Maestro’ foi escrita por Chiquinha Gonzaga para ‘Forrobodó’ em Dó maior¹²⁶, mas no espetáculo faço a canção em Mi maior para melhor se adequar à minha voz. Ananica começa tocando a sanfona e ao longo da música a palhaça maestra indica às pessoas da plateia/músicos da orquestra para tocarem as quatro buzinas que ficam instaladas no guidom da bicicleta. As buzinas são afinadas nas notas: E(mi), B(si), F# (Fá sustenido) e C# (Dó sustenido) para executarem um contraponto às tríades dos acordes da música tocadas no acordeom¹²⁷. As buzinas são dispostas conforme ilustra a figura 10.

¹²⁶ No *site* oficial da artista consta todas as partituras reeditadas da peça ‘Forrobodó’ e estão disponíveis no *link*: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo&post_id=2419

¹²⁷ A outras duas notas: C (dó) e F (fá) são usadas posteriormente na última música do espetáculo. As buzinas foram confeccionadas por Richard Rigueti. Richard é palhaço e luthier de instrumentos de palhaço. Além de buzinas ele constrói guizos afinados, sinos, entre outros instrumentos característicos dos palhaços excêntricos musicais. (Nota da autora)

Figura 10 – Notas de cada buzina no guidom da bicicleta



Fonte: elaboração própria.

Nessa cena, Ananica começa a música tocando no acordeom uma cadência característica do maxixe, marcando os acordes em Mi e Si maior. Na partitura, com ilustração a seguir (Figura 11) tem escrito na clave de Sol – pentagrama superior – as notas das buzinas que são tocadas pelo público e, na clave de Fá – pentagrama posterior –, tem escrito a cadência rítmica e harmônica tocada, no acordeom, por Ananica.

Figura 11 – Partitura ‘Maestro e Coro’.

Maestro e coro

Chiquinha Gonzaga e Carlos Bettencourt

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has 5 measures, the second has 6 measures (starting at measure 6), and the third has 6 measures (starting at measure 12). The melody is primarily in the right hand, with chords and bass lines in the left hand. Chords are labeled: B7, E, B7, E, B7, E, B, F#7, B, B7, E, E7, A, B7, E, B7, E.

Fonte: elaboração própria

Ananica ao tocar o acordeom diz: ‘Sente o *swing* da Chiquinha Gonzaga’ e toca a cadência característica do maxixe na intenção de mostrar para o público os traços marcantes da musicalidade da compositora.

Para essa cena, o diretor musical do espetáculo, o músico Fernando César, sugeriu usar como referência a ‘levada’ característica da música ‘O Gaúcho Corta-Jaca’ de Chiquinha Gonzaga. Sugestão que acatei. Na partitura original, a rítmica da música ‘Maestro e Coro’ escrita por Chiquinha Gonzaga não se equipara à rítmica que fizemos, mas optamos por seguir o padrão ‘Corta-Jaca’, que se vê com as indicações de ‘Batuque’ na partitura desse maxixe, ilustração da partitura a seguir.

Figura 12 – Partitura original de ‘Gaúcho: O Corta-Jaca de Lá e Cá’

A minha irmã Rosinha
GAÚCHO
 O Corta-Jaca de CÁ E LÁ
 Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Batuque

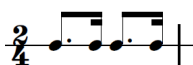
Piano

Canto

Batuque

Fonte: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano.pdf

Comparando a partitura da versão que fizemos de ‘Canção de maestro’ com a partitura original de ‘Corta Jaca’, vê-se que nas duas partituras são usadas combinações das seguintes figuras rítmicas: 1 colcheia pontuada + uma semicolcheia +1 colcheia pontuada +1

semicolcheia . Fizemos essa escolha, porque a música ‘Corta-Jaca’ (1896) acabou imprimindo, principalmente com essa introdução, um padrão rítmico/melódico muito característico do maxixe, sendo assim reconhecido, até os dias de hoje. Pode-se ouvir em rodas de choro a expressão ‘faz um corta-jaca’ para indicar quando se quer usar os padrões dessa introdução maxixada em outra música.

A melodia escrita por Chiquinha Gonzaga para a mão esquerda do piano, costuma ficar a cargo dos instrumentos mais graves em uma roda de choro ou pode ser executado na região mais grave de um instrumento. Dessa forma, a execução da música ‘Maestro e o Coro’ no espetáculo, faz referência a este padrão rítmico/melódico, quando o grave é tocando nos baixos do acordeom, com a mão esquerda.

Essa referência ao ‘Corta-Jaca’ como um padrão característico de maxixe se consolidou não só pela rítmica que imprime, mas também por sua progressão harmônica. Na introdução de ‘Corta-Jaca’, observa-se que a harmonia faz um compasso no acorde de Ré menor –tonalidade da música/primeiro grau – e, em seguida, no segundo compasso, vai para Lá com sétima – o quinto grau dominante. Essa progressão harmônica estabelece a consagrada relação: 1-5-1, que acabou se firmando também na introdução característica de maxixes.

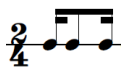
Percebe-se este padrão rítmico e melódico marcado em outras composições conhecidas como, por exemplo, os maxixes: ‘Brecheiro’ de Ernensto Nazareth, ‘Diplomata’ de Pixinguinha e, ainda, em ‘O bom filho a casa torna’ de Bonfíglio de Oliveira.

O mesmo acontece com a versão da música ‘Maestro e Coro’ que fizemos. Mas como executo a música na tonalidade Mi maior, e a música ‘Maestro e Coro’ começa no quinto grau e não no primeiro grau, como se dá no ‘Corta Jaca’, o padrão sofre uma pequena transformação. Isso significa que eu começo a música com o primeiro compasso em Si com 7 menor (B7) – o quinto grau – e só depois no segundo compasso faço o primeiro grau – Mi (E) – a tonalidade da música.

Além desses dois aspectos comentados, o padrão maxixe também indica uma sequência de notas a serem dadas no compasso do acorde dominante e, outra sequência de notas, para o compasso da tonalidade da música. Sendo assim, no compasso que dá tonalidade à música faço

as notas: 1-5-3-5 do acorde. Já no compasso que faço o quinto grau do tom, segue a lógica 5-1-7-1 para as notas do acorde¹²⁸.

Na prática isso se dá da seguinte forma para as duas músicas: a) No ‘Corta Jaca’ que está em Ré menor, as notas do primeiro compasso são Ré, Lá, Fá, Lá – acorde Ré menor/primeiro grau; no segundo compasso as notas são Mi, Lá, Sol, Lá – acorde Lá com sétima menor/quinto grau. b) Na música ‘Canção do Maestro’ as notas do primeiro compasso são Fá#, Si, Lá, Si - acorde Si com sétima menor/quinto grau; no segundo compasso as notas são Mi-Si-Sol#, Si - acorde Mi maior/ primeiro grau.

Também considero importante ressaltar que a síncope – semicolcheia + colcheia + semicolcheia –  está presente no acompanhamento, na levada da música. Faço essa condução no acordeom, na parte final da música, quando o público toca os instrumentos de percussão e Ananica canta uma melodia que chama de ‘improviso’. Essa parte não está transcrita na partitura disponível aqui, mas vê-se que a condução desse acompanhamento aparece na partitura de ‘Corta Jaca’ no momento em que entra a melodia da música, indicado na partitura como ‘Canto’.

Mesmo que a música ‘Corta Jaca’ tenha sido lançada por Chiquinha Gonzaga para a peça ‘Zizinha Maxixe’, em 1895, ou seja, antes da criação da música ‘Maestro e Coro’, da peça ‘Forrobodó’ em 1912, considero possível que ‘Canção do Maestro’ e outras composições de Chiquinha, tenham sido tocadas, em algum momento, como sotaques de maxixe, mesmo que não tivesse sido traduzida em partituras com tais nuances típicas desse ritmo.

Sugiro essa possibilidade porque no início do século XX o maxixe não era um gênero musical completamente sedimentado no mercado de partituras e, portanto, não se sabe até que ponto, como a *performance* da compositora, e de outros músicos que interpretavam suas músicas, seguiam apenas a transcrição na partitura. Na ‘música popular’ a partitura musical costuma ser só uma referência para os músicos, já que muitas vezes esse estilo não consegue imprimir as alterações geradas no ato de tocar, não captura as variantes decorrentes de uma *performance* musical pautada no improviso e interação com outros músicos e com a audiência.

Além das questões musicais já apontadas, é importante comentar sobre outras referências da prática musical de Chiquinha Gonzaga que utilizamos no espetáculo. Uma delas foi trabalhar com a recorrente aproximação entre a figura da palhaça autoritária com a figura

¹²⁸ Sendo que se a música está em tom menor – no caso o ‘Corta Jaca’ – a terceira nota é uma terça menor do acorde. Mas se a música estiver em tonalidade maior – a música ‘Canção do Maestro’ – a terceira nota é uma terça maior (Nota da autora).

recorrente da maestra prepotente. Essa alusão da Ananica a uma postura firme de maestra, me possibilitou explorar ações que acentuavam as características de liderança da palhaça, de quem tem o poder de colocar ordem nas ações junto ao público. Esse aspecto foi muito oportuno, principalmente na condução dessa segunda cena, em que as crianças da plateia tendem a ficar muito eufóricas para participar e tocar os instrumentos da Triluna.

Assim, a imagem referencial de uma maestra dominante foi minha aliada, pois me deu suporte para fortalecer a figura da palhaça colocando ordem na bagunça que as crianças costumam fazer com os instrumentos em cena. A relação com a figura da maestra criou um elo de respeito e impôs limite de maneira cômica nas intervenções que faço no palco junto à audiência. Sempre que necessário, Ananica solta o seu bordão: ‘Eu sou a maestra! Quem manda aqui sou eu!’. Esse foi um álibi cômico e um recurso direto que me ajudou a não perder a condução da cena.

A partir da relação de espelhamento – travada entre a palhaça branca Ananica e a maestra Chiquinha Gonzaga – fizemos uma paródia das superações dessa artista frente aos impedimentos sociais até lograr sua posição de maestra. Essa escolha foi basilar na construção da dramaturgia e nas linhas de atuação da Ananica.

Tal referência à Chiquinha Gonzaga, como uma maestra mandona, trouxe para Ananica um caminho de expressão mais marcado nas funções de palhaça Branca. Contudo, Ananica não atua como palhaça Branca durante todo o espetáculo, nem em outras montagens que faço como palhaça quando, também, desempenho a função de Augusta¹²⁹. Considero que esse câmbio foi um aspecto libertador na minha prática de palhaçaria, podendo se dar em dupla, em grupo ou individualmente.

A partir dos trabalhos desenvolvidos neste espetáculo, tomei uma consciência mais ampla sobre as possibilidades de alternância entre os perfis de Branca e/ou de Augusta. Confesso que só encontrei esse livre trânsito no contato com a palhaçaria contemporânea feminina, em que a escolha depende da necessidade da cena ou do espetáculo, e não apenas de uma característica fixa ou absoluta na lógica da palhaça ou do palhaço. É mais comum nos depararmos com conduções que restringem a construção de uma figura à escolha definitiva entre esses dois tipos cômicos – Branco/Branca ou Augusto/Augusta.

¹²⁹ Augusto e Branco são tipos de palhaços e formam uma dupla tradicional em que o Branco, ou a Branca, representa a ordem, autoridade e o Augusto, ou a Augusta, o desajuste, a inocência. A dramaturgia tradicional costuma designar um perfil para cada palhaço ou palhaça. O perfil adquirido se torna uma característica fixa e formadora do caráter e das ações da figura cômica (Nota da autora).

Mas esse caminho fluido adotado, permitiu explorar diferentes nuances da minha figura cômica, variando de acordo com a proposta de construção dramática, ou com as referências utilizadas na criação, mesclando as figuras cômicas e ações dramáticas característica de cada faceta. Assim, a figura da maestra autoritária trouxe para o jogo cênico do espetáculo atributos como a soberania, a superioridade e a potência de uma artista que precisa se impor diante dos desafios.

Dessa forma, o caminho de atuação da Ananica foi redentor e muito oportuno, porque por meio desse fluxo livre foi possível enfatizar, em toda condução do espetáculo, a postura firme de uma mulher que não desistiu do seu desejo de atuar como maestra e musicista profissional.

Sobre a atuação de uma mulher maestra é importante observar que em ‘Forrobodó’ o Maestro de Baile é representado por uma figura masculina. O que não é nenhuma surpresa para uma dramaturgia encenada no início do século XX, já que uma mulher maestra era um fato absolutamente raro. Em função disso, as poucas maestras que vimos, como Chiquinha Gonzaga e Luiza Leonardo, foram sujeitas à imposição de uma denominação inferior e eram recorrentemente chamadas, nos jornais e anúncios, de maestrina, que é o diminutivo de maestra.

A virada do século ainda era um período transitório e mesmo que os processos de urbanização, incentivassem o surgimento de novos espaços de lazer, e facilitasse a inserção da mulher na vida pública, a segregação da mulher operava fortemente no sistema disciplinar patriarcal. A liderança não era vista como um atributo e, portanto, a designação maestrina servia para diminuir a posição da mulher e, portanto, ela não deveria ser equiparada ao homem maestro. Essa era mais uma maneira de reforçar a suposta superioridade intelectual dos homens¹³⁰.

Embora já fosse permitido no Brasil a presença de mulheres brancas em faculdades, escolas profissionalizantes, conservatórios, e até houvesse mulheres ocupando alguns espaços ousados ou desempenhando funções inimagináveis, ainda havia uma dificuldade consistente delas de se inserirem em certos campos de trabalho¹³¹. Assim, por exemplo, as funções de compositora, maestra ou regentes, ainda eram vistas como impróprias às mulheres.

¹³⁰ Essa é uma questão ainda atual nos grupos de atuação sinfônico. Ver mais sobre o tema e as diferenças entre os termos maestra e maestrina, em português, italiano e francês, no *site* oficial da artista, pelo link: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/nao-e-bem-assim-sobre-chiquinha-gonzaga/>

¹³¹ O Decreto nº 7.247, de 19 de abril de 1879, autorizava a participação feminina em faculdades, mas esse era um direito ainda mediado pelos preconceitos e só era mais acessível para mulheres brancas da aristocracia. Ou seja, além da barreira de gênero ainda havia questões interseccionais de raça e classe social (Del Priori, 2020).

A ordem patriarcal permitia que algumas mulheres da elite tivessem mais facilidade para acessar a educação; mas, em contraponto, elas tinham menos liberdade para sair e ficavam mais limitada às funções da casa e da família. Entretanto, as mulheres de classe inferior gozavam de uma liberdade de circulação e independência um pouco maior, já que muitas trabalhavam e, frequentemente, desempenhavam a função de chefes de família no “matriarcado da pobreza” (Del Priori, 2020, p. 22).

Nesse sentido, Chiquinha Gonzaga realmente rompia com as regras e condutas familiares da época. Porque, ao mesmo tempo que tinha um capital cultural herdado da família Gonzaga, ela não foi uma mulher que se limitou à atuação nos salões aristocráticos ou somente com a música de concerto; ela circulava por espaços boêmios onde uma mulher da elite não podia circular, espaços como o Alcazar Lyrique e outras casas noturnas de *shows*. Chiquinha parece ter usufruído dos benefícios restritos que as mulheres dos dois grupos sociais desfrutavam: o acesso à educação aristocrática e a liberdade de ter vivido fora da batuta cerceadora de um homem tutor como um marido ou pai.

Contudo, é importante frisar, também, que mesmo diante de uma trajetória de vida diferenciada, Chiquinha Gonzaga precisou burlar muitas barreiras para obter sua liberdade tão desejada. Mesmo tendo uma formação de mulher aristocrática, ela não tinha a desejada formação tradicional de maestra e compositora dos Conservatórios estrangeiros de música, como aconteceu com Luiza Leonardo e outros homens maestros. Isso, provavelmente, dificultou ou atrasou o desejo que Chiquinha tinha de trabalhar como maestra. Sua formação cultural de Sinhazinha pode ter beneficiado ela até certo ponto, facilitando sua inserção cultural nos salões de concerto. Mas isso não foi suficiente para romper todas as barreiras encontradas.

Essa frustração e mágoa da artista, se tornaram, no final de sua vida, símbolos pessoais de vitória como ela bem comenta na carta que escreveu ao amigo dramaturgo, Vicente Reis. Essa carta, escrita aos 79 anos de idade, é um dos poucos documentos disponíveis no acervo da Artista que foi escrito por ela mesma. Chiquinha afirma:

Continuo sempre a trabalhar, mas...onde estão os teatros? Procuro, e. não acho, tenho escrito tantas peças, e boas, e agora tenho cinco peças boas lindas de bons escritores, e não tenho teatro!!! Atualmente, só representam tudo que há de indecente, porco e nojento! E são os apreciados senhores cheios de talento os preferidos!!

Meu bom amigo, o meu nome é pequeno, mas quem o fez fui eu, cheia de coragem, e trabalhando sempre para honrar a minha Pátria, fui eu só a mulher que escreveu para o teatro... eu só, sem ter ido estudar na Europa, sem amparo do Governo, só eu com a minha força de vontade, me instruindo...e bem sabe que os brasileiros não se incomodam com os seus!!e... entretanto... no mundo...só há o Brasil!!

Adeus meu caro amigo, é um coração cheio de mágoa que desabafa a um bom amigo ... (Diniz, 2009, p. 262) ¹³².

Percebe-se nessa carta, o ressentimento explícito da compositora por não ter tido a oportunidade de se formar em um conservatório com apoio do Governo como fizeram os maestros homens que ela admirava. Além disso, ela se queixava a respeito dos rumos que o teatro ia tomando, comentava, ainda, sobre a persistente preferência pelos artistas homens e lamentava a desvalorização da arte brasileira e as variações do mercado artístico.

No período em que essa carta foi escrita, a música e o teatro tomavam outros rumos, vigorava-se o teatro de revista com o nu artístico das mulheres, soavam as influências do *jazz*, do *blues* e Chiquinha já não se identificava com as novas referências e mixagens.

Mas para entender ainda melhor as dificuldades enfrentadas por Chiquinha Gonzaga até que ela conseguisse exercer a posição de maestra, é interessante observar quais foram os caminhos percorridos por essa mulher, sem formação específica em regência, e como ela fez para superar os impedimentos encontrados em decorrência desse déficit de sua formação.

Depois de nove anos que Luiza Leonardo, a afilhada de Dom Pedro II, que regeu em ambientes privilegiados uma orquestra erudita em 1876, foi que Chiquinha, em 1885, conseguiu reger a Banda da Polícia Militar. Foi só depois do sucesso de sua composição ‘Atraente’ (1877) que ela, enfim, conseguiu estrear como regente e se apresentar como a primeira mulher a, publicamente, reger uma orquestra ‘popular’ oficial no Brasil (Chiquinha Gonzaga, [s.d.b]).

Mas antes dessa estreia com a Banda de Polícia Militar, em 1877, há registros de que Chiquinha já havia tentado, sem sucesso, iniciar sua carreira como maestra em pelo menos outras três vezes. Em 1880, cinco anos antes do sucesso de ‘Atraente’, ela se candidatou a um concurso público para obter uma bolsa de estudo no Conservatório da Itália, já que ser maestra era uma habilidade que exigia uma formação especializada.

A concorrência foi anunciada na *Revista Ilustrada* e dizia:

Que nos rouba todos os artistas. Os triunfos do maestro Gomes incendiaram o entusiasmo dos artistas em embrião, e todos querem ir desabrochar na bela Itália. Nada menos que dez já estão escritos para marchar em conquista da arte, e entre eles a maestra Gonzaga que seus admiradores mandam, cantando como na *Belle Hélène* (Revista Ilustrada, 1880).

¹³² Carta não datada, redigida por Chiquinha e endereçada a Vicente Reis. Código de localização no acervo do IMS: CG 62_141_001 e 002. A carta também foi citada por Edinha Diniz (2009, p. 262) como sendo escrita em 1926, por isto mencionei que a compositora teria 79 anos de idade.

O maestro Carlos Gomes, por exemplo, havia sido escolhido por D. Pedro II, em um concurso anterior. Sem dúvida, o melhor caminho para adentar o circuito musical era pelas portas dos renomados conservatórios do exterior. Sabendo disso, Chiquinha fez esta investida, mas não foi aprovada.

Será que o fato de Chiquinha Gonzaga ser uma mulher metida em escândalos conjugais e por já não mais frequentar o seio da família aristocrática de Dom Pedro II a impediu de estudar em um Conservatório de música na Itália e obter o requisitado título? Não se pode afirmar com certeza, um sim a essa pergunta, mas, provavelmente, esse aspecto possa ter dificultado sua jornada como maestra ou a impedido de obter a renomada e desejada formação.

Há notícias, também, de que quatro anos antes do dia em que Chiquinha regeu a Banda da Polícia Militar, em 1881, foi alvo de sátiras no jornal ‘Figaro’ por desejar reger a orquestra do Teatro Phenix¹³³. No jornal, os versos que ironizavam Chiquinha eram do poeta estreante Machado Cunha. Mas o editor do jornal, que não conseguiu identificar o nome do autor, frisa mais ainda a opinião do poeta com o lacre “concluimos a nossa fraca, mas sincera opinião” e, assim publica:

A Chiquinha Gonzaga

A nossa amável maestra
Dona Gonzaga Chiquinha,
Quer por força, coitadinha
Da Phenix reger a orquestra!
Para isto ella se adestra
Estudando aqui e ali:
Seu mestre uma vez eu vi;
É baixo, gordo e careca
E se chama – o vil rabeca –
Brusundanga paraty (1881, p. 3).

Nesses versos critica-se a formação musical de Chiquinha, pois como se viu, ela não teve oportunidade de se profissionalizar em conservatórios renomados, nem estudar regência e orquestração. Além disso, ela teve uma carreira mais dedicada à musicalidade ‘popular’ o que, certamente, aos olhos deles, diminuía ainda mais sua competência e sua capacidade de reger uma orquestra no Teatro Phenix.

A expressão ‘Brusundanga’, utilizada por Cunha, se referindo ao mestre musical de Chiquinha, significa confusão ou mistura feita com desordem. Provavelmente, ele se reportava

¹³³ Acesso ao periódico pelo link:
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=748633&pesq=%22A%20Chiquinha%20Gonzaga%22&pagfis=7>

aos compositores e ‘músicos populares’ com quem Chiquinha tocava e que, realmente, participaram de sua formação musical.

Seriam eles o músico Joaquim Callado (1848-1880), o flautista e saxofonista Viriato Figueira (1851-1883), o maestro Irineu de Almeida e os outros integrantes do grupo ‘Choro Carioca’ (1870), de Joaquim Callado, com quem Chiquinha tocou ainda no século XIX? Esses músicos eram, em sua maioria, negros; alguns até eram formados em conservatórios brasileiros, mas eram homens que produziam uma arte assumidamente influenciada pela musicalidade africana e mestiça¹³⁴.

A outra investida de Chiquinha se deu logo depois, em 1883, quando tenta ingressar no circuito de teatro musicado como maestra e compositora. Ela havia musicado o texto teatral escrito por Arthur de Azevedo (1855-1908) e buscava se lançar no teatro musical com a obra ‘Viagem ao Parnaso’¹³⁵. Contudo, suas músicas não foram aceitas pelo fato de ser uma mulher. (Diniz, 2009). Chiquinha só conseguiu emplacar suas composições, anos depois, em 1885, no espetáculo ‘A Corte na Roça’¹³⁶, do dramaturgo estreante Palhares Ribeiro¹³⁷.

Nessa ocasião, o espanto em ver uma mulher ocupando a posição de liderança em uma montagem teatral foi tão grande que um jornalista ao publicar a palavra maestra, demonstrou sua dúvida, se seria correto afeminar o termo maestro. Em 19 de janeiro de 1885, dizia-se: “A compositora que anteontem tentava a carreira espinhosa de maestra, se é lícito afeminar esse termo”¹³⁸.

Ou seja, além do gênero ‘popular’ ser um fator que dificultava a inserção de Chiquinha Gonzaga no meio artístico, o jornalista comenta sua carreira espinhosa, talvez se referindo à falta de formação adequada e tentativas anteriores fracassadas e divulgadas em jornal. É

¹³⁴ O grupo ‘Choro Carioca’ era constituído pelo solista na flauta de ébano, dois violões e um cavaquinho. Os acompanhantes se diferenciavam pela habilidade de improvisar, além da nova maneira sincopada de interpretar as modinhas, lundus, valsas e polcas. Mais tarde tais elementos configuraram como uma das bases características do choro. (Chiquinha Gonzaga, [s.d.a]).

¹³⁵ “O periódico O Globo, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1877, anunciou os ensaios da peça teatral Viagem ao Parnaso, escrita por Arthur Azevedo com música de uma talentosa e distinta patricia nossa, a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga (Chiquinha Gonzaga), cujos trabalhos musicais são muito apreciados.” (Chiquinha Gonzaga, [s.d.c]). Embora houvesse esse anúncio, a peça só foi encenada anos depois, em 1891 e, segundo Edinha Diniz (2009), mas sem as composições de Chiquinha Gonzaga.

¹³⁶ ‘A Corte na Roça’, montada pela Companhia Sousa Bastos, foi uma estreia marcada por muitas confusões e pouco dinheiro. Estreou com baixo público, sob o olhar censurador do Conservatório Dramático, mas foi aplaudida com entusiasmo, principalmente no maxixe final. Depois dessa montagem, Chiquinha passou a ser procurada por empresários e autores para novas criações.

¹³⁷ Nesse período Arthur Azevedo (1855-1908) já era um dramaturgo bem-sucedido. Chegou a escrever 19 revistas. As revistas anuais tinham muito humor, ironia, com crítica e alegoria política à corte e à vida pública (Nota da autora).

¹³⁸ O recorte desse jornal – sem título – se encontra no acervo Chiquinha Gonzaga, do Instituto Moreira Salles e Edinha Diniz (2009, p. 127), faz referência a esse documento.

importante considerar que o cargo de maestro do teatro cômico musicado era oferecido aos músicos formados em conservatórios, mesmo que fosse em conservatórios livres e brasileiros.

Assim, Chiquinha Gonzaga enfrentou impeditivos decorrentes de fatores interseccionais, envolvendo questões de gênero e classe social. O fato de ser uma mulher fora dos padrões patriarcais, somado às suas preferências musicais de matriz africana e à ausência de formação considerada adequada para assumir o cargo, são algumas dessas circunstâncias.

Depois de muitas tentativas, o reconhecimento como maestra e compositora chegou para Chiquinha. Em 1894, aos 47 anos, o Rio de Janeiro recebeu a visita de um navio francês *Duquesse*, do Almirante Founier, na Baía de Guanabara. Na ocasião, as partituras de Chiquinha circulavam entre músicos da tripulação, ela acabou participando de algumas festas no navio e suas composições foram tocadas pela banda francesa (Diniz, 2009). Ao final da passagem do navio *Duquesse* pelo Rio de Janeiro, Chiquinha foi homenageada com o título de ‘Alma Cantante do Brasil’. A cerimônia contou com a execução da valsa ‘Valquíria’ e ela recebeu um broche como símbolo dessa premiação

Esse título recebido, por via internacional, conferiu prestígio para compositora e maestra. Com tempo, a novidade de se ver uma mulher à frente de uma orquestra, foi deixando de causar tanto estranhamento e, em 1898, Chiquinha Gonzaga recebeu a batuta do maestro Campos para reger uma de suas composições no intermédio de uma peça teatral (O PAIZ, 1998). Posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, ela passou a ser reconhecida por outros maestros de concerto como, por exemplo, Carlos Gomes, com quem Chiquinha teve uma relação profissional e pessoal¹³⁹.

Carlos Gomes era um compositor de ópera reconhecido na Europa e que também se interessava pela cultura brasileira. Era uma figura respeitada e, ao se aproximar de Chiquinha, elevou o patamar da maestra nos moldes da estrutura patriarcal vigente. A partir desse contato, Chiquinha Gonzaga foi ganhando respeitabilidade à medida que sua atuação como maestra foi legitimada por homens maestros.

Chiquinha chegou a realizar um grande concerto para homenagear o maestro Carlos Gomes. Sua intenção era participar de uma campanha para ajudar o maestro a montar uma grande ópera no Brasil. Os periódicos da época anunciavam a participação de músicos amadores, profissionais e ‘algumas discípulas’ de Chiquinha Gonzaga. Provavelmente, a imprensa utilizava a palavra discípulas ao se referir às mulheres pianistas que tocavam com ela

¹³⁹ Seguindo a tradição de fazer compêndio de valsas para piano, Chiquinha compôs valsas em homenagem a Carlos Gomes. Além da valsa com o nome do maestro, ela também compôs outras canções dedicadas a ele como: ‘Saudade’, ‘Plangente’, ‘Desalento’ e ‘Iara’ (Magalhães, 2019).

ou eram suas alunas. Com esse comentário do jornal percebe-se que Chiquinha incentivava e inspirava mulheres pianistas a tocarem fora do ambiente de suas casas. Um desses jornais (Gazeta de Notícias, 1889, p. 2) destacou “a menina Leontina Gentil Torres, que tocou com muito sentimento e gosto, auxiliada por Francisca Gonzaga, os Ojos Criollo, de Gottshalk.”.

Como maestra e compositora, Chiquinha Gonzaga atuou durante o ponto alto do teatro cômico musicado. Foi nesse circuito que ela alcançou maior notoriedade e lançou seus maxixes ousados, difundindo a música mestiça que requebrava as estruturas coloniais. Ela musicou dezenas de peças teatrais nos cineteatros da Praça Tiradentes com diversos gêneros: opereta, comédia, burleta, revista cômica, revista do ano, zarzuela, drama, drama lírico, peça fantástica, mágica, ópera cômica, peças de costumes etc.

Mas Chiquinha também atuou como maestra em outros circuitos, para além do teatro musicado, apresentando uma produção muito variada. Compôs muitas peças para piano solo e orquestras e promovia concertos grandes para milhares de pessoas em vários estados do Brasil, como, por exemplo, em 1879, quando realizou um concerto em Vassouras, Minas Gerais. Após essa apresentação, o periódico ‘O Mequetrefe’ (1879, p. 7) publicou uma nota sobre esse espetáculo em que um trecho afirmava: “A maestra F. Gonzaga deu um grande concerto no mês passado, na cidade de Vassouras, para o qual concorreram cerca de vinte mil pessoas!”

Tanto o teatro cômico, como as casas de concerto, eram dois circuitos que Chiquinha Gonzaga transitava bem. Mesmo que o teatro cômico musicado tenha sido o circuito onde ela alcançou maior projeção, as casas de concerto também foram um campo de atuação da maestra. Na metade do século XIX, atividades no teatro cômico musicado era um circuito que oferecia mais retorno financeiro e notoriedade para um compositor e regente ‘popular’.

Ou seja, mesmo que houvesse uma desqualificação do ‘popular’ em relação a música erudita, Chiquinha Gonzaga conseguiu desfrutar de uma mobilidade artística para atuar como maestra de concerto, musicista, compositora de teatro cômico musicado e, paralelamente, regente de concertos.

As ondas libertárias e urbanísticas que circulavam a partir do final do século XIX, deram oportunidade ao surgimento de novos empregos e possibilitaram que as mulheres ocupassem cargos de liderança no campo das artes. De fato, Chiquinha Gonzaga participou e se beneficiou desse movimento embrionário no Brasil¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Atuando em uma geração posterior a Chiquinha Gonzaga, e com certeza se beneficiando dos caminhos abertos por Chiquinha, temos notícias da maestra Joanídia Sodré (1903-1975) que trabalhou também como pianista, professora, compositora e gestora. Ela regeu uma das maiores orquestras do mundo, a Filarmônica de Berlim, em 1930. Sodré também se envolveu nas campanhas sufragista no Brasil e há indicações de havia uma relação direta

Mesmo que àquela época não houvesse o uso do termo feminista no Brasil, Chiquinha é até os dias de hoje relacionada à imagem de uma mulher feminista e pioneira, no sentido ativista da palavra, por causa do viés adotado em suas ações e no modo como gerenciou sua carreira. Mais adiante, as nuances e a complexidade dessa correlação serão abordadas, nesta pesquisa.

2.2 A *TRICKSTER* DE CHIQUINHA GONZAGA

Costuma-se apresentar Chiquinha Gonzaga como uma mulher refém da sociedade patriarcal e, ao mesmo tempo, uma pioneira na busca da emancipação feminina no Brasil. De fato, sua vida e obra são marcadas por pioneirismos e adversidades, tanto no campo pessoal quanto no profissional. Os inúmeros aspectos sociais que influenciaram suas decisões e criações revelam como, diante das imposições de seu tempo, Chiquinha desenvolveu artimanhas surpreendentes para suavizar e contornar os limites impostos às mulheres, afirmando, ainda assim, sua voz.

O gerenciamento de sua carreira, feito por ela no início, e depois por João Gonzaga, também pareceu caminhar, constantemente, pelas brechas do patriarcado, na busca de mais espaço e legitimidade para sua atuação. O próprio perfil sóbrio e discreto que ela adquiriu na fase mais madura da vida, soa como um truque para retirar o foco de suas transgressões. Talvez isso tenha sido uma estratégia de sobrevivência.

No campo pessoal, a forma como Chiquinha solucionou a possível repercussão negativa de sua relação com o jovem Joãozinho – apresentando-o como filho, inclusive judicialmente – foi muito criativa, quiçá até chistosa. Antes que falassem: “Mas ele é muito mais novo, poderia ser seu filho”, ela mesma consolidou a especulação social e, na intimidade, pôde viver com mais liberdade a sua relação amorosa. A meu ver, ela fez uma manobra de *trickster*, uma saída cômica, um jogo de cintura bem aos moldes de sua musicalidade.

Sobre esse perfil ardiloso do arquétipo, Hyde (2017) afirma que um *trickster* usa-se da ficção para enfrentar a dura realidade e que as mentiras podem revelar os artifícios de sobrevivência e a subversão do que parece verdade. As mentiras são substituições que podem significar primeiro uma coisa, depois outra, colocando a própria verdade em dúvida. As

e pessoal com Bertha Lutz (1894-1976), uma das maiores líderes na luta pelos direitos das mulheres votarem no século XX (Botelho, 2021).

histórias de *tricksters* com mentiras “não afastam ou negam o que parece baixo, sujo e imperfeito..., mas ele desfruta de uma liberdade tão jovial” (Hyde, 2017 p. 135).

Nesse sentido, é interessante observar que a relação de maternidade entre a compositora e Joãozinho funcionava apenas em alguns círculos sociais, enquanto outros grupos conheciam a relação amorosa do casal. A verdade e a falsidade acabavam não sendo bem diferenciadas, pois a mentira provocava dúvida e arrastava os críticos para o um território misterioso e incerto. Chiquinha Gonzaga não criou uma mentira que cancelasse a oposição e, assim, incluiu a ideia de coexistência de versões, de novos mundos. Esse é um aspecto muito interessante da mentira conjugal da artista.

À medida que fui pesquisando a vida e obra da compositora, eu pude perceber que a faceta *trickster* de Chiquinha se manifestava não só na musicalidade cômica, mas também na maneira com que ela gerenciou sua carreira e enfrentou as adversidades impostas por uma sociedade machista. Ela usou artifícios característicos de *trickster* para exercer sua profissão, viver com mais liberdade e se relacionar amorosamente com quem desejasse.

Puder perceber que a correspondência entre vida e obra da artista fica muito evidente justamente por essa coerência *trickster* que perpassa ambos os aspectos. Essa conexão entre vida e obra me saltou aos olhos quando me aproximei de Chiquinha Gonzaga a partir da perspectiva da palhaça e à medida que a artista foi se tornando uma referência, esteticamente cômica, para criação do meu espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’. As expressões *tricksters* de Chiquinha se tornaram mais evidentes no momento em que coloquei Ananica Patusca para falar da compositora, durante o processo criativo da peça. O meu olhar de palhaça revelou que os procedimentos cômicos poderiam estar não apenas na musicalidade da compositora, mas também nas artimanhas desenvolvidas por ela, no campo pessoal, para conseguir atuar como mulher artista.

Nesse aspecto, o enfrentamento das opressões patriarcais costumavam ser a tônica de apresentação da compositora; por isso, para analisar a relação de sua história de vida com o seu percurso profissional, fui essencialmente guiada pela perspectiva *herstory*.

Nesse contexto, a aproximação direta de Chiquinha Gonzaga com as causas feministas, que afloravam no período em que a artista atuava, é uma associação quase automática de quem conhece um pouco de sua vida e obra. Mas o interessante é que nas ocasiões em que a compositora aparentemente flertava com os feminismos¹⁴¹, foi possível identificar, também,

¹⁴¹ Optei por usar ‘feminismos’ no plural, porque no Brasil esse campo de pesquisa não se configura em conjunto homogêneo de ideias, mas parte de rede de práticas, discursos e posicionamentos marcados por contraposições

outras artimanhas *tricksters* da artista, que revelavam pontos ainda muito intrigantes, aparentemente contraditórios, até entre seus contemporâneos.

São poucas as pistas e evidências históricas que indicam a possibilidade de Chiquinha Gonzaga ter estabelecido contato com grupos de pensadoras e articuladoras dos feminismos no Brasil, ou no exterior, no final do século XIX. Na verdade, a referência direta que se tem da compositora, a respeito dessa questão, é marcadamente oposta.

Em entrevista à jornalista Branca de Castro, em 8 de fevereiro de 1930, para o *Correio da Manhã*, Chiquinha Gonzaga nega as expectativas de alinhamento ideológico com as ideias feministas já em voga no Brasil. O título e o tom da entrevista buscam, nitidamente, associar a imagem da compositora aos movimentos feministas. A partir da análise das perguntas e da contextualização do discurso da entrevistadora, percebe-se que a imagem de mulher livre já era socialmente vinculada à artista, em função do seu pioneirismo profissional e das lutas travadas no âmbito pessoal.

Branca de Castro (1930, p. 8) se refere à artista como um dos “vultos intelectuais femininos da nossa época” e na entrevista a repórter desejava tratar da trajetória de mulheres intelectuais pioneiras. Branca faz à Chiquinha perguntas sobre a situação da mulher na década de 30, do século XX, e, em contraposição, Chiquinha revela uma faceta conservadora, especialmente para uma artista com um histórico como o dela.

A repórter prossegue perguntando à maestra: “Qual o seu pensamento a respeito das atuais aspirações femininas?”. Chiquinha responde: “Penso que a missão da mulher, no mundo, é muito diversa daquela que as moça de hoje, e mesmo algumas do século passado, estão seguindo”. A entrevistadora ainda não satisfeita faz uma pergunta mais específica: “E acredita que a mulher alcance ainda mais do que já obteve?”. A resposta surpreende: “Acredito que breve retroceda e volte a ser a boa mãe de família. Foi para isso que Deus nos pôs neste mundo”. (Castro, 1930, p. 8),

Em seguida, a entrevistadora faz um desfecho apaziguador de quem buscava o meio termo, reforçando a imagem de uma mulher artista dedicada igualmente ao lar, à família e ao trabalho. Branca de Castro (1930, p. 8) prossegue a matéria afirmando que Chiquinha “falava com convicção, pois, tendo sido uma grande artista, cujo labor chega a assombrar, soube

históricas, raciais, sociais e culturais. Essa dimensão plural é reconhecida por Lélia Gonzalez, quando a autora evidencia a diversidade de experiências de gênero, especialmente em contextos marcados pela colonialidade e pelo racismo estrutural. Assim, opto por trabalhar sob a ótica interseccional que compreende dimensões dos feminismos negros, ‘populares’, periféricos e artísticos (Nota da autora).

também ser mãe, exemplaríssima, dando, assim, o exemplo precioso de que o culto da arte não é incompatível com o culto do lar”.

Essa entrevista poderia até encerrar o assunto e marcar o distanciamento definitivo de Chiquinha de qualquer relação com as causas feministas ou sufragistas. Mas me salta aos olhos o forte desacordo entre a história de vida da compositora, com a autoimagem que ela desejava projetar nessa entrevista.

Ao contrário da aparência que buscava tornar pública, sabe-se, a partir última biografia de Chiquinha (Diniz 2009), que ela teve mais de um casamento, foi acusada de abandono do lar por duas vezes e se viu obrigada a recusar a maternidade de três filhos para exercer sua liberdade de mulher artista. Além disso, Joãozinho Gonzaga, que tinha 36 anos a menos que ela, foi até sua morte apresentado, socialmente, como seu filho, mesmo que no círculo mais íntimo, alguns amigos e familiares soubessem do relacionamento conjugal entre os dois (Diniz, 2009).

Tendo Chiquinha esse histórico de vida, tão distante da reposta dada na entrevista anteriormente citada, por que ela buscava construir essa imagem tão respeitável de mulher conservadora? Penso que a faceta *trickster* da compositora revela-se no conjunto de todos esses acontecimentos, inclusive em se tratando das negações, que ela fazia à imprensa, de suas subversões familiares. Importante ressaltar que apenas com a análise do texto da entrevista não podemos saber qual foi o tom dado pela compositora ao emitir tais palavras. Ou seja, não sabemos se ela foi irônica, sarcásticas ou simplesmente formal ao responder a repórter.

A esse respeito, Hyde (2017) comenta sobre a capacidade de cambiar ou de adquirir múltiplas peles no intuito de ludibriar os inimigos, mimetizando-os¹⁴². Quanto às declarações dúbias sobre as pautas feministas, Chiquinha, demonstra que, por trás das máscaras cambiantes que adotava, não parecia sustentar um discurso uníssono e que, nas palavras de Hyde (2017, p. 83) “seu verdadeiro eu resida exatamente ali, nas superfícies mutáveis... muitas identidades das peles cambiantes e dos contextos mutáveis.”

A autora citada trabalha no seu livro a ideia de que o *trickster* oferecesse *insight* dizendo mentiras para revelar verdades obscuras. Eles operariam de uma maneira invertida. “Não é um falante declarativo da profecia tradicional, mas um anjo anulador que cancela o que os humanos construíram com tanto cuidado, depois suprime a si próprio” (Hyde, 2017, p. 414).

¹⁴² Na tradição grega, uma das figuras que assume o arquétipo do *trickster* é o polvo. porque no fundo do mar ele assume, tanto a forma quanto a cor dos elementos marinhos ao seu redor, para capturar e devorar a presa. Para os gregos, a versatilidade de mudar de pele e se disfarçar é uma virtude. Assim, o arquétipo do *trickster* é o homem meio polvo, que se molda para se adaptar ao seu entorno, assumindo uma nova face para cada um dos elementos que encontra. (Hyde, 2017, p. 81).

Nesse sentido é importante considerar algumas motivações para adotar essas medidas. Desde sua juventude, Chiquinha foi associada aos escândalos, divórcios e infidelidades conjugais. Ela teve durante muitos anos, uma imagem ligada à sexualidade liberada, pois se fazia presente nos circuitos noturnos de ‘música popular’ e nos debates políticos abolicionistas republicanos. Há relatos de que ela, ainda no século XIX, era vista na boêmia desacompanhada, com atitudes consideradas vulgares, fumando e bebendo no Alcazar Lyrique. Esses comportamentos eram afrontosos e contribuíram para que sua imagem pública fosse a de uma mulher aberta aos relacionamentos amorosos e sexuais não oficiais.

Aquela época, para que as mulheres pudessem usufruir dos novos espaços de sociabilidade, deveriam estar acompanhadas por homens e com vestimentas compatíveis com sua classe social. De acordo com os protocolos vigentes, mulheres distintas acompanhadas frequentavam cafeterias e confeitarias até às 17 horas, mantendo comportamentos apropriados aos ambientes públicos e familiares. Essas posturas contrastavam fortemente com aquelas assumidas por Chiquinha.

Por isso, Chiquinha pagou um preço caro, pois foi muito hostilizada e até declarada morta pelo pai no momento do seu primeiro divórcio. Na juventude, a sua má reputação colocou-a ao lado da famosa prostituta Susana de Castera, uma figura conhecida que comandava uma casa periférica de *show* e prostituição. Susana era francesa e chegou no Brasil como atriz do Alcazar. A imprensa humorística, em mais uma estratégia patriarcal, equiparou Chiquinha à Susana por meio de um poema chamado ‘Esculhambações’.

O poema é uma paródia ao ‘Navio Negreiro’, de Castro Alves, e fazia menção à invasão de prostitutas estrangeiras no Rio de Janeiro, responsabilizando-as pela epidemia de sífilis que ocorreu na cidade. O trecho final do poema que faz referência à compositora dizia:

Putaria fatal, que a porra esmaga!
Engalica de vez o cono imundo
Daquelas que a Suzana mais afaga
Por meter a língua mais no fundo...
Mas é Infâmia demais! CHICA GONZAGA!
Faze danças as almas do outro mundo...
DEIRÓ! Arranca o teu pendão colosso!
SUSSANA! Fecha dentro do teu poço¹⁴³.

¹⁴³ Esse recorte de jornal encontra-se na ‘Coleção Chiquinha Gonzaga’, sob guarda do Instituto Moreira Salles. O poema citado, de caráter satírico e obsceno, foi mencionado por Edinha Diniz (2009), como exemplo das críticas moralistas que a compositora enfrentou em vida. A linguagem misógina e agressiva do poema reflete, claramente, como as mulheres que ocupavam espaços públicos e desafiam normas sociais, como Chiquinha eram reprimidas na virada do século XIX para o XX. (Nota da autora).

Mesmo tendo sua imagem difamada, Chiquinha guardou esse documento em seu acervo pessoal. Vê-se que sua marca ativista deixou consequências em sua vida, chegando a ser menosprezada e agredida simbolicamente. De fato, a “condenação moral que sofreu alcançou nossos dias...sendo que esta é uma história de muitos silêncios e segredos [...] causados por escândalos e por traumas familiares” (Diniz, 2009, p. 11).

Portanto, eu entendo que seja bem possível que aos 83 anos, quando concedeu a entrevista a Branca de Castro, ela primasse por reforçar, juntamente com seu companheiro Joãozinho, uma imagem de Senhora respeitável. Na velhice, ela já gozava de um certo prestígio social, fruto de seu longo trabalho, e talvez preferisse abafar os escândalos do passado. Segundo a biógrafa Edinha Diniz (2009), Chiquinha Gonzaga passou a ter uma vida privada bastante reservada, na etapa mais madura de sua vida (Diniz, 2009, p.12).

Chiquinha valorizava a preservação de sua intimidade doméstica e era conhecida por se negar a cultivar hábitos considerados aristocráticos e escravocratas, como manter trabalhadores em casa. Além disso, ela tinha o costume de frequentar restaurantes diariamente¹⁴⁴. Esses aspectos nos levam a crer que a compositora poderia até frequentar ambientes informais, mais polêmicos ou feministas. Mas caso isso acontecesse, possivelmente, Chiquinha manteria a sua imagem resguardada, a ponto de haver, nos dias de hoje, pouco, ou nenhum sinal, sobre esses momentos.

Por outro lado, entendo que, mesmo sem declarar abertamente afinidade com o feminismo, o trabalho e a postura de Chiquinha Gonzaga contribuíram significativamente para o fortalecimento desse movimento, pois ainda que não empunhasse a bandeira feminista, ela não se excluía dela. Ao afirmar-se com coragem e autonomia como compositora, musicista e maestra, em uma época em que isso era impensável para uma mulher, suas ações alinharam-se, de forma concreta, a uma causa coletiva muito maior.

Nesse sentido, o arquétipo do *trickster*, que evoca a violação mágica dos tabus, é também uma boa referência para entender as aparentes ambiguidades da compositora em relação à entrevista que a compositora deu à Branca de Castro (Diniz, 2009), Renato da Silva Queiroz (2006, p. 98) afirma que o *trickster* é um agente perturbador e ao mesmo tempo ator da ordem, pois, “a própria ordem acabaria sendo assim reforçada, por meio de um processo

¹⁴⁴ Esses eram hábitos sociais pouco conservadores e vinculados à modernidade. Na virada do século, a própria noção de privacidade dentro de casa era uma atitude considerada moderna, pois era diferente dos moldes escravocratas e agrários. O desenvolvimento urbano burguês mudou o espaço privado das residências e, com isso, houve uma maior valorização da privacidade doméstica da qual Chiquinha pode usufruir. (Nota da autora).

catártico, e ainda como mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver.”

Como os tabus não podem ser diretamente violados pela sociedade, o *trickster* torna-se o mediador que, ao transgredir pode reforçar a ordem – especialmente pelas punições que tende a sofrer. Assim, a negação pública de seu vínculo com as ideias feministas e a tentativa de transferir à figura do marido, João Gonzaga, a função materna – já que a maternidade era vista como essencial para garantir a respeitabilidade feminina – revelam um verdadeiro truque de mestra, ou melhor, de maestra, para abafar uma vida recheada de infrações. Desse modo, ao evitar possíveis punições, Chiquinha Gonzaga acaba por reafirmar a ordem estabelecida.

A recusa pública de identificar, ou assumir uma afinidade de sua vida e obra, com as teorias feministas, me parece mais uma espécie de emboscada do que, propriamente, uma simples incoerência. Porque, por mais que Chiquinha fizesse declarações conservadoras sobre a atuação profissional das mulheres, na prática, a sua vida se dava de outra forma.

A imagem de uma senhora que se dedicava à vocação artística, sempre aos cuidados e na companhia de um filho dedicado, era uma representação social muito mais respeitável do que a opinião pública diria, caso a verdade viesse à tona. Talvez, a realidade de uma mulher com mais de 50 anos, que se casara com um jovem de 16, e que não teve condições de cuidar de seus quatro filhos, por causa de um ímpeto rebelde de exercer uma profissão pouca afeita às mulheres, era demasiadamente pesada para Chiquinha carregar até o fim de sua vida.

Contudo, apesar de tantas irreverências explícitas, não há nas biografias de Chiquinha Gonzaga, nem em produções científicas sobre a compositora, evidências de sua participação direta em movimentos sufragistas, por exemplo, ou de seu envolvimento com qualquer organização alinhada às pautas feministas do período em que viveu. Entretanto, ainda que ela não participasse e até buscasse distanciar a sua imagem dos feminismos vigentes, as associações de sua vida e obra com esses movimentos são inevitáveis, principalmente em função da sua trajetória e opções políticas.

Os movimentos feministas da atualidade, os artistas colegas de sua época e as gerações posteriores às décadas de 30 e 40, do século XX, fazem essa aceitável correspondência. Além da primeira entrevista citada nesta seção – a de Branca de Castro (Diniz, 2009) – outro fato marcante ocorreu em 1925, no discurso de Avelino de Andrade, quando da inauguração da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em que ele abordou o tema feminismo e fez uma relação entre a trajetória da compositora e as novas pautas das mulheres na década de 20. Nesse período Chiquinha Gonzaga teria certa de 78 anos.

Avelino fez um discurso marcado por ressalvas às categorias do feminismo, mostrando um certo cuidado para não difamar a colega e, evidenciando – a partir das diferentes acepções – que ele tinha a respeito do feminismo e à atuação sensata da artista. Avelino de Andrade disse:

Nesta quadra em que onda feminista invade o mundo exigindo equiparação social dos sexos, o vosso esforço deve ser assignado para o estímulo das mulheres superiores. Já muito haveis conseguido antes desse movimento reivindicador, talvez o mais justo que tem abalado a sociedade. Demoronastes o erro secular que considerava as mulheres como simples bonecas humanas, escravas incondicionais do direito, da moral, prisioneiras indefesas do preconceito, instrumentos vivos do gozo e nada mais...Soffrestes pelo vosso amado Brasil, sacrificando a mocidade nos altares de um sonho: a muzica nacional. Honraste a causa feminista, não desse feminismo que arrasta o pó das ruas o collo nú das virgens, que penumbra a consciência, que amortece o pudor, que attrae o ridículo, que escara o abysmo, que inutiliza, emfim, a companheira do homem, despontando-a, lentamente, até dos seus encantos physicos: mas, sim, do feminismo que reclama um posto na responsabilidade dos governos, nas escolha dos dirigentes, na elaboração das leis, na garantia da ordem, na luta espiritual pelo progresso e pela hora dos povos! Soffreste muito, repito eu, ainda que não confirme a grande misericórdia do vosso silencio. Recebeste pedradas do despeito [...]. Maestrina Gonzaga, eu vos saúdo em nome das brasileiras!¹⁴⁵.

A ‘onda feminista’ à qual Avelino se refere possivelmente dizia respeito às pautas do momento: manifestações sufragistas, direito à educação formal, ao trabalho, à educação profissional e à luta por maior representação política (1925)¹⁴⁶.

No discurso de Avelino percebe-se que, primeiramente, ele honra a compositora por afastar-se do ‘mau feminismo’, possivelmente se referindo aos problemas relacionados à sexualidade ou liberação dos corpos, como já aconteciam em 1925, a exemplo do que se assistia no Teatro de Revista com as vedetes performando seminuas, por exemplo.

Avelino não faz referência à trajetória íntima da compositora, aos seus divórcios, ao desprezo que recebeu da família – por causa das suas decisões amorosas e profissionais – ou ao relacionamento com o jovem Joãozinho. No final do discurso, ele fez questão de relacionar a

¹⁴⁵ Discurso em homenagem à maestra em 17 de outubro de 1925, e transcrita no boletim da SBAT, n. 16, em outubro de 1925, páginas 5-6. Acessei o documento original digitalizado pela SBAT em 16 de outubro de 2023.

¹⁴⁶ O Brasil foi um dos primeiros países da América Latina a iniciar as discussões sobre o voto feminino, no final do século XIX. Em setembro de 1890, durante a elaboração da primeira Constituição Republicana, já se falava da extensão do voto às mulheres. Depois, outras ações e discussões foram feitas em prol do sufrágio feminino, até que, em 1932, foi conferido às mulheres o direito ao voto pela Constituição; mas apenas para mulheres casadas brancas, acima de 25 anos, e com a autorização dos seus maridos ou pais. Ou seja, o direito ao voto não havia sido estendido a todas as mulheres. Só em 1934, decretado pelo presidente Getúlio Vargas, o voto secreto e feminino universal passou a fazer parte do código eleitoral brasileiro. Isso demonstra que o processo do sufrágio no Brasil foi lento e em parcelas (Marques, 2004).

compositora ao ‘bom feminismo’ que trata da hierarquia entre mulheres e homens no mundo do trabalho e da política.

Vê-se que até os intelectuais artistas eram afeitos às causas libertárias, como o abolicionismo do século XIX, e manifestavam ressalvas quanto à qualidade das reivindicações feministas. Dava-se diferentes acepções para esses movimentos; enfatizava-se que os feminismos poderiam ser mais ou menos moralizantes do que outras manifestações e, também, serem considerados mais vulgares, sexualizados e aceitáveis que outros.

O ‘bom feminismo’ – ou a chamada ‘questão feminina’¹⁴⁷ – já era, desde 1903, um tema relevante e debatido por homens intelectuais de opinião. Um exemplo é jornalista Reis Carvalho, que assinava como Oscar d’Alva e publicava textos na Revista Kosmos, do Rio de Janeiro, nos quais analisava os papéis femininos e a forma como as mulheres eram representadas nos movimentos de reedificações de sua posição na sociedade.

Falava-se da busca pela “solução para o problema da mulher”, já que elas clamavam por conciliar suas “necessidades intellectuaes” com as vocações morais. Nos estudos empreendidos pelos homens cientistas sobre a natureza feminina, a profissionalização das mulheres era aceita até certo ponto, porque elas não poderiam deixar de desempenhar funções domiciliares “afeitas à sua natureza” já que demonstravam: “superioridade moral [...] e sua função principal é de educadora do homem”¹⁴⁸.

Possivelmente o ‘bom feminismo’ ao qual Avelino se referia dizia respeito ao movimento das mulheres que defendiam a igualdade de direitos jurídicos, o sufrágio universal, o direito à educação e o direito de exercer profissões liberais. Essas causas eram consideradas mais dignificadas pelos homens que pertenciam às camadas mais progressistas da sociedade.

Parte das reedificações feministas feitas por senhoras de elevada posição social, que participavam de congressos internacionais de mulheres, argumentavam, principalmente, que quanto mais direitos iguais possuísem, mais a mulher mãe seria melhor no desempenho do papel de instrutora educacional da família. A partir desses discursos alguns “movimentos pelos direitos das mulheres tornaram-se mais fortes e mais respeitáveis em muitas ações” (Hahner, 1981, p. 92).

Dessa forma, conclui-se que esse seria o ‘bom feminismo’ comentado por Avelino; a vertente mais condizente ao carácter feminista atribuído à Chiquinha Gonzaga: o feminismo

¹⁴⁷ ‘A questão feminina’ era também o nome da coluna escrita por Reis Carvalho, na Revista Kosmos, em 1903 e 1904. (Nota da autora).

¹⁴⁸ Revista Kosmo. Ano 1904\Edição 00004 (1). Link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=146420&pasta=ano%20190&pesq=%22Reis%20Carvalho%22&pagfis=208>.

que lutava por mais direito das mulheres, mas que ainda seguia preceitos moralizantes da maternidade. Essas eram as reedificações das mulheres que usavam uma abordagem moderada.

Mas havia outras vertentes que impunham atitudes mais radicais nas falas e ações políticas. Mesmo que todas concordassem com as pautas de educação, de acesso aos bens culturais e ao direito de participação na vida pública – como sendo indispensáveis para a emancipação feminina – havia as pautas feministas mais ousadas de mulheres como Josefina Álvares, que militava pelo direito ao divórcio, e da baiana Leolinda Figueiredo Daltro, uma das fundadoras e presidente do Partido Republicano Feminino (PRF) em 1910 (Pinsky; Pedro, 2020, p. 224)

Leolinda foi uma importante agente na luta pelo direito ao voto, mas acabou sendo associada ao ‘mau feminismo’, porque marcava uma certa exposição pessoal diante das críticas da sociedade e estava mais vinculada à camada proletária e ao combate à violência sexual feminina¹⁴⁹. As militantes ditas do ‘mau feminismo’ eram chamadas de hereges, mulheres do diabo ou até ‘*suffragettes*’, como aconteceu na Inglaterra, quando queriam ironizar as mulheres que estavam à frente do movimento sufragista.

As feministas considerados mais ‘pacíficas’, vinculadas ao ‘bom feminismo’, eram as que pertenciam à Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (LEIM), criada por Bertha Maria Julia Lutz (1894-1976) e Maria Lacerda de Moura. Essas mulheres eram bem posicionadas socialmente e chegaram a representar as brasileiras na *League of Women Voters* (LWV), nos EUA, sendo que Bertha também vice-presidente da Sociedade Pan-Americana¹⁵⁰. Essas mulheres formavam uma vertente vinculada à elite e defendiam mudanças vistas pela sociedade, como sendo menos drásticas. Eram talvez lutas socialmente mais aceitas do que as pautas defendidas por Leolinda Daltro e Josefina Álvares (Pinsky; Pedro, 2020, p.195- 202).

Na segunda década do século XIX, a defesa do sufrágio feminino era até uma causa elegante em alguns círculos de artistas, pensadores e intelectuais. Ou seja, Chiquinha acompanhou o início do movimento sufragista no Brasil desde o final do século XIX, até presenciar, em 1934, o decreto feito pelo presidente Getúlio Vargas a favor do voto secreto e feminino universal. Nessa altura, Chiquinha Gonzaga já tinha 87 anos e não se sabe se ela exerceu o seu direito ao voto, já que pela idade ele era facultativo.

¹⁴⁹ Leondina foi também precursora do indigenismo ao lutar pela inserção social dos indígenas e o direito à alfabetização laica. Ela falava de emancipação das mulheres brasileiras em termos gerais, defendendo que os cargos públicos fossem abertos a todos os brasileiros, independente do gênero. Ela morreu em 1935, no mesmo ano da morte de Chiquinha Gonzaga. (Nota da autora).

¹⁵⁰ A Liga foi embrião da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF). Bertha iniciou essa luta no Brasil depois de conhecer o movimento na Europa.

Sem qualquer indício direto sobre a vinculação de Chiquinha aos movimentos feministas, tal correspondência parece surgir mais pela afinidade da trajetória da artista, com a fase embrionária dos feminismos no Brasil, no final do século XIX, do que propriamente o envolvimento pessoal da artista com as pautas sufragista ou com os movimentos de luta pelos direitos das mulheres no século XX.

Porém, mesmo não encontrando nenhuma relação evidente, é precioso levar em consideração as escolhas de vida da compositora e aventar possíveis caminhos congruentes de suas atitudes com as causas libertárias no final do século XIX. Faço isso para clarear o contexto social no qual ela vivia e atuava, a fim de localizar as bases fundantes de suas atitudes consideradas tão inovadoras para a época. Acredito que Chiquinha não foi uma mulher à frente do seu tempo, como costumamos ouvir, mas sim uma mulher alinhada às novas tendências e pensamentos do seu tempo – um tempo de abertura às ideias libertárias, abolicionistas, republicanas e feministas.

Chiquinha Gonzaga iniciou sua vida adulta inspirada nos ares do Romantismo, sob o ideal de que a mulher deveria ser mãe e servir ao casamento. Mesmo assim, ela se identificou com recente emergência das ideias de hibridismo, mestiçagem e ‘cultura popular’. Beneficiou-se da criação de novos empregos no campo das artes e da abertura embrionária de espaços para as mulheres profissionais. Acredito que a percepção da artista para essas transformações mundiais pode ter se intensificado ainda mais durante as viagens que realizou, desde o início do século XX, para a Europa, onde suas ideias feministas e abolicionistas já estavam mais amadurecidas no seio da sociedade.

Segundo sua biografia Diniz (2009), e a cronologia de sua vida disponível no *site* oficial da artista¹⁵¹, na primeira década do século XX, Chiquinha fez três longas viagens à Europa, sempre em companhia de João Gonzaga. A primeira se deu no período 1902-1903, estendendo-se à Portugal, Espanha, Itália, França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra e Escócia. A segunda viagem, em 1904, foi para Portugal. Posteriormente, em 1906, ambos viajaram mais uma vez à Portugal e se instalaram, até meados de 1909¹⁵², em Lisboa e Benfica.

Durante os três anos consecutivos que morou em Portugal, a compositora circulou por diversos países da Europa e atuou como compositora, pianista e regente em salões de concerto e no teatro musicado. Dessas viagens, possivelmente trouxe consigo novas noções artísticas que

¹⁵¹ Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/cronologia-de-chiquinha-gonzaga/>

¹⁵² Nos três anos que morou em Lisboa, Chiquinha Gonzaga recebeu a visita do seu irmão Juca, cônsul do Brasil, em Glasgow, Escócia. Consta que nessa viagem, Chiquinha tentava escapar dos problemas causados pelos filhos que não gostavam de Joãozinho e brigavam por dinheiro (Diniz, 2009).

valorizavam a arte brasileira e, quem sabe, ela também teve contato com os movimentos feministas da Europa.

A vida e obra de pessoas como Chiquinha, que trilharam um caminho social desviante, alinhado à subcultura, e que infringiam as regras de condutas esperadas das mulheres daquela época, correm o risco de serem interpretadas simplesmente a partir das motivações psicológicas – como traços de rebeldia inata – sem levar em conta os contextos sociais que possibilitaram tais inovações. Por isso, reforço que as tensões do período, que abriram espaço para a atuação dessa artista em espaços públicos, impactaram sua trajetória profissional e o seu modo de viver em sociedade.

Assim, procuro identificar as possíveis relações da compositora com pensadoras, pensadores e grupos embrionários de ideias libertárias, que pudessem amparar os enfrentamentos sociais e as produções artísticas da ousada Chiquinha Gonzaga. No século XIX, as representações sociais das mulheres começaram a ser discutidas nas esferas emergentes da sociedade, no seio das novas classes formadas por artistas negros, mulheres artistas, intelectuais e jornalistas da pequena imprensa, marcada por viés pasquineiro e carnavalesco, que configuravam uma vertente de pensadores modernos e cosmopolitanos.

Essas foram as categorias sociais com as quais Chiquinha Gonzaga se juntou, e sua articulação com esse meio foi decisivo para a consolidação de sua carreira como musicista, compositora e maestra. Se temos poucas ou quase nenhuma evidência de que a artista esteve filiada ou alinhada ao movimento de mulheres, por outro lado, a estreita relação que ela estabeleceu com a imprensa masculina facilitou a aceitação do seu trabalho nos circuitos artísticos.

Um olhar atento ao gerenciamento da carreira de Chiquinha Gonzaga identifica com clareza que ela teve uma ascensão profissional proporcional às aparições midiática na imprensa. Lara da Costa (2015, p. 101) comenta que “formar uma rede de apoio e troca de favores é uma característica fundamental para o artista [...] e a mídia tem um papel relevante para tal ofício”. Com seu ideal de liberdade, Chiquinha trabalhou para se colocar em pé de igualdade com os homens, baseada na reciprocidade de interação com eles. Percebo esse fato como sendo mais um recurso de *trickster*, lançado por ela, para o gerenciamento de sua carreira.

Uma jogada de *trickster*, que também evidencia uma certa contradição, se refere ao fato de Chiquinha não se opor à ideia de dominação masculina – como faziam as pautas feministas – foi ela construir uma imagem fortemente vinculada aos homens intelectuais bem-sucedidos. Sua imagem social de mulher subversiva era solitária, não era uma imagem pública de ativista política vinculada a outras mulheres e grupos feministas.

De acordo com o que foi exposto até aqui, percebe-se que o alinhamento de Chiquinha Gonzaga com as pautas feministas é uma questão ampla. Em contraponto, a sua relação com as campanhas abolicionistas foi bem incisiva e também estratégica. Usufruindo de uma posição legitimada pelos homens intelectuais, ela era valorizada socialmente como artista e podia atuar nas campanhas abolicionistas e republicanas sem que os setores mais conservadores estranhassem seu ativismo político.

Além disso, como a escravidão era motivo de vergonha nacional para muitos, o papel das mulheres nas campanhas abolicionistas era visto como ação política mais aceitáveis, pois elas cumpriam com a pauta cristã de caridade e continuavam operando sob as normas de subordinação feminina. Muitas mulheres costumavam trabalhar em campanhas levantando fundos para alforriar pessoas escravizadas, já que a participação ativa das mulheres nos debates políticos sobre a emancipação não era vista com bons olhos. Às mulheres era enaltecido e permitido a venda de partituras, docinhos, flores para angariar fundos, o que de alguma maneira reforçava a imagem feminina de cuidadora e abnegada.

Tem-se notícia de que muitas mulheres participaram ativamente da campanha abolicionista desde os meados do século XIX¹⁵³. Não somente as mulheres ricas e membras da elite intelectual estavam presentes, mas mulheres da classe trabalhadores também participaram ativamente das campanhas. Negros escravizados e libertos eram alfabetizados por senhoras aristocráticas. Por isso, a “retórica da caridade, da proteção ao ventre livre e da abolição como dádiva cristã estava presente no discurso e na nação abolicionistas e de mulheres da aristocracia” (Del Priore, 2020, p. 91).

Os grupos abolicionistas se associavam aos artistas com intuito de alcançar maior visibilidade e apoio da opinião pública. A abolição era tema recorrente da classe artística que levantava a bandeira abolicionista, bem como a republicana e a do liberalismo econômico para protestar contra o domínio português sobre o comércio brasileiro. Era comum encontrar anúncios de apresentações musicais, teatrais e circenses, além de saraus e festas beneficentes voltadas à arrecadação de fundos para alforriar artistas e pessoas escravizadas. Esses eventos também contribuíam para as campanhas em prol do movimento abolicionista e das chamadas Conferências Emancipadoras (Alonso, 2015)

Chiquinha Gonzaga participou de festivais que arrecadavam fundos para a Confederação Libertadora, uma associação que combatia os maus-tratos às pessoas escravizadas e protestava pelo direito à inserção escolar. Ela participou de várias campanhas e

¹⁵³ Del Priore (2020) elenca cerca de 26 sociedades abolicionistas femininas formadas nas províncias do Império ao longo da campanha, sendo que 18 delas eram formadas exclusivamente por mulheres.

ações abolicionistas e republicanas junto a Lopes Trovão (1848-1925)¹⁵⁴; fez concertos beneficentes e se apresentou ao lado da atriz Luiza Regadas, conhecida como ‘rouxinol abolicionista’ nas aberturas das conferências abolicionistas (Del Priore, 2020).

A artista também vendeu a partitura da música ‘Caramuru’ para pagar a alforria do amigo flautista, José Flauta; em 13 de maio de 1888 compôs o ‘Hino à redenção’ em comemoração à abolição. Essa música foi tocada em uma cerimônia realizada com o cartunista Ângelo Agostini, o jornalista Paula Nei, o dramaturgo Furtado Coelho e o poeta José do Patrocínio (Magalhães, 2015, p. 48).

A participação feminina nas campanhas da época auxiliou grupos de mulheres a darem um passo fora do lar e estimulou a gestão de uma nova visão sobre seus direitos. Em alguns casos houve a colaboração de setores dos movimentos abolicionistas e feministas. Sendo assim, havia mulheres que estavam ativas na luta pela abolição e que também contribuíram para a causas feminista e vice-versa. Na Europa, os movimentos feministas se iniciaram nos congressos e reuniões abolicionistas. No Brasil, tem-se o exemplo de Nísia da Floresta, que escreveu extensivamente sobre a importância da educação para as mulheres e que, também, se opôs à escravidão¹⁵⁵. Outro exemplo brasileiro é Maria Firmina dos Reis que escreveu o romance intitulado ‘Úrsula’, que discute questões de gênero e raça no Brasil (Pinsky; Pedro, 2020, p. 203).

Nos EUA e na Europa, algumas mulheres que organizaram as primeiras convenções pelos seus direitos, também investiam na abolição da escravatura. Eram mulheres brancas ricas que tinha condições para navegar entre os dois países e assim participar das convenções abolicionistas. Foi no seio das conferências abolicionistas que as convenções feministas cresceram. A mais famosa dela é a Convenção de Seneca Falls, mas existiram várias outras que se sucederam e colocaram uma série de reedificações e demandas das mulheres.

Mas mesmo seguindo com pautas irmãs, entendo que os avanços sociais também se dão arraigados às estruturas de poder segregadoras e que, portanto, as primeiras convenções feministas excluíram as mulheres negras das pautas. Foi então que, em 1851, Sojourner Truth,

¹⁵⁴ Lopes Trovão foi um dos mais destacados propagandistas do movimento abolicionista e republicano. Ele era conhecido por sua habilidade como orador. Foi editor e colaborador de diversos jornais e publicações e seu papel na imprensa foi crucial para difundir ideias progressistas e mobilizar a opinião pública. (Nota da autora).

¹⁵⁵ Nísia da Floresta era uma mulher branca e que frequentava os altos escalões da sociedade brasileira. Ela tinha poder aquisitivo e simbólico para importar literatura estrangeira. Em 1832, ela traz para o Brasil o livro da feminista Mary Wollstonecraft, intitulado *Uma reivindicação dos direitos da mulheres* (1792), sobre o direito das mulheres. Nísia da Floresta, em 1832 não só traduz o livro de Mary, mas também adapta a reedificações a realidade brasileira. A edição do livro de Mary é uma edição que considera as condições de raça e gênero do país.

uma mulher negra que tinha sido alforriada nos EUA, discursou em uma confecção feminista apresentando demandas diferentes das mulheres brancas¹⁵⁶.

Mas, de todo modo, entendo que o envolvimento direto de Chiquinha com as ideias abolicionista mostra algum grau de afinidade com as ideias igualitárias e, por sua vez, feministas, mesmo que ela não estivesse diretamente ligada ao movimento em decorrência das questões apresentadas anteriormente. Até mesmo porque o movimento sufragista não ficava de fora das ondas libertárias que ressoavam no Brasil desse período imperial. Ângela Alonso (2015), no livro ‘Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868/88)’ aborda a relação entre a luta pelo voto feminino com os movimentos políticos mais amplos, como o republicanismo, o abolicionismo e as lutas por direitos civis.

Ângela Alonso (2015) discorre como a luta pelo voto feminino se inseriu no contexto de mudanças políticas, incluindo a transição do Império para a República. As pautas estavam amparadas na luta por justiça, por igualdade, por direitos civis. Mesmo que tenham surgido em circunstâncias diferentes e fossem na prática lutas distintas, ambos compartilhavam o desafio de dismantlar estruturas de poder.

Essa relação pode ser observada no ‘O Paiz’, um periódico que destacava as articulações das ideias abolicionistas e feministas, além de permitir uma produção midiática de mulheres artistas, com um tratamento respeitoso e bem elogioso. Isso significava o começo da aceitação da mulher emancipada, atuando no mercado artístico e nas atividades intelectuais.

Assim, no período 1900-1909, localizei nesse periódico 107 ocorrências com o termo ‘feminismo’. Mas é bom lembrar que esse termo não se relacionava apenas às ações de mulheres em busca de seus direitos. Até o final do século XIX, o termo ‘feminismo’ era também utilizado para referenciar qualquer assunto pertinente às mulheres, como seus deveres domésticos, a moda ou o as convenções sociais que imprimiam jeito de se comportar das mulheres.

Ainda assim, observando as ocorrências do termo ‘feminismo’, dos periódicos, nos primeiros anos do século XX, percebi que apresentavam conotações diversas, como, por exemplo, na ilustração ‘As três fases do Feminismo Casadoiros’, que simplesmente resumia a educação das mulheres, mostrando como elas deveriam ser treinadas para o casamento¹⁵⁷. Nesse

¹⁵⁶ Neste período não se tinha a perspectiva racial sobre os direitos das mulheres. Já na atualidade, os movimentos feministas reconhecem a necessidade de trabalhar com a ideia dos feminismos interseccionais, abrangendo os aspectos de raça, gênero e classe social.

¹⁵⁷ Periódico ‘O Paiz’ em 27 de maio de 1901. Acesso no links:
https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=Feminismo&pagfis=2590

caso, o termo ‘feminismo’ tinha ligação com os assuntos relacionados à educação e à função social da mulher como mãe, cuidadora e educadora.

Mas também foi possível encontrar ocorrências desse termo em anúncios de conferências artísticas feministas de diversos países da Europa. Colunas direcionadas às mulheres, como, por exemplo, ‘Leituras para Moças’, que discutia os direitos e a natureza da mulher¹⁵⁸, bem como notas dedicadas às reuniões de mulheres socialistas em Roma, pautando as diferenças do feminismo burguês e do feminismo socialista¹⁵⁹.

A partir de 1907, também eram perceptíveis, com mais intensidade, as publicações relacionadas ao divórcio, como se vê na figura 13, a seguir – que satirizava a preocupação masculina sobre essa pauta – com o título ‘Prudência’. A ilustração insinua um diálogo que retrata o receio masculino e diz que assim que a lei do divórcio for aprovada, haveria o risco de ver as mulheres se divorciando dos maridos, caso estivessem insatisfeitas com o casamento.

¹⁵⁸ Periódico ‘O Paiz’ em 07 e maio de 1902. Aceso no link:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=Feminismo&pagfis=4239

¹⁵⁹ Periódico ‘O Paiz’ em 10 de outubro de 1906. Acesso o link:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=Feminismo&pagfis=12595

Figura 13 – Prudência



Fonte: Actualidades – Prudência¹⁶⁰

¹⁶⁰ Periódico 'O Paiz' em 11 de agosto de 1907. Acesso no link: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=Feminismo&pagfas=14798

No referido jornal, também localizei uma nota do jornalista Xavier de Carvalho (1900, p. 2) dando destaque a um Congresso Feminista na França, em 27 de setembro de 1900, em que ele elenca e apoia as pautas reivindicadas como “o principal assumpto de todas as discussões nestes últimos dias”. Xavier lista as reedificações feministas na França:

Que a mulher deixe de ser a criatura inferior, a eterna menor, para ser companheira dedicada, igual e instruída do homem. Para isso pedem a abolição de certos artigos do código civil que são a negação da dignidade feminina; pedem o salário igual ao homem nos trabalhos em que a mulher produz tanto como o homem; pedem a abolição da prostituição regulamentada, esses restos da idade média; pedem a protecção para a criança, para mulher grávida, para a amante abandonada, para os órfãos, para todos os seres que sofrem dentro do actual regimen capitalista e que são vítimas das leis ferozes e opressoras (Carvalho, 1900, p. 2).

Os jornais impressos exerciam grande influência na circulação de ideias abolicionistas e, também, do movimento feminista e sufragista. Os afrouxamentos das estruturas rígidas e a emancipação feminina também acelerou o advento da pequena imprensa e da imprensa feminina. Nos anos de 1800 é possível encontrar jornais impressos direcionados ao público feminino. Esse editorial marcou espaço na luta das mulheres por mais direito e pela alteração de suas condições de vida e produção. Os jornais tornaram-se um campo inicial para atuação profissional das mulheres como escritoras, além de abrir discussões no campo cultural, social e político¹⁶¹ (Pinsky; Pedro, 2020, p. 447-452).

Mas ainda que houvesse produções em periódicos que dessem algum destaque às pautas feministas ou garantisse às mulheres espaços para publicação de suas opiniões, em 19 de junho de 1899, Chiquinha Gonzaga escreveu ao Diretor Geral do Jornal do Commercio usando um pseudônimo masculino.

Chiquinha assinou um texto com o nome Arnaldo Neiva Valderato. O recorte de jornal foi guardado por ela e tinha escrito à mão: ‘É meu. Usei de um pseudônimo de ocasião’¹⁶². Se a própria compositora não tivesse colocado essa observação no recorte de jornal, não saberíamos que se tratava de um texto seu. Ela guardou o recorte e fez essa observação como

¹⁶¹ Alguns dos mais conhecidos: ‘Jornal das Senhoras’ (1852), a chefe editorial era Joaquina Paulo Manso de Noronha, ‘Belo Sexo’ (1862), ‘O sexo Feminino’ (1873), ‘O Domingo’ (1874), ‘O jornal da Damas’ (1874), ‘Eco das Damas’ (1879) e ‘O Leque’ (1887), ‘A Família’ (1889) em que Josephina Alvares de Azevedo era redatora. (Magalhães, 2019, p. 34).

¹⁶² Lara Denise Goes da Costa em sua tese ‘Abram Alas para elas passar: Chiquinha Gonzaga e agência do Rio de Janeiro no século XIX’ faz referência a esse documento (2015, p. 80). Documento faz parte da ‘Coleção Chiquinha Gonzaga’, acervo do IMS.

se fizesse questão de registrar a sua burla *trickster* e de alguma maneira projetando para o futuro a imagem desejada de si.

Será que Chiquinha Gonzaga, mesmo vivendo numa época em que já houvesse periódicos femininos, optou por usar um pseudônimo masculino, porque desejava que seu texto não fosse diminuído ou banalizado? Ela provavelmente queria ser ouvida com a devida importância e talvez também desejasse ser inserida no círculo de intelectuais homens, que eram os espaços utilizados pelos artistas mais respeitáveis.

Essa estratégia também foi usada pela contemporânea de Chiquinha, a artista Nair de Taeffé, que usava uma assinatura masculina para assinar suas obras. Nair usava o nome Rian, a escrita contrária de Nair¹⁶³. Nair foi pioneira na caricatura mundial e foi também pintora, cantora, atriz e musicista; publicou suas caricaturas em vários periódicos e fez parte do *hall* de mulheres artista que, no período, alcançou visibilidade com um comportamento irreverente. Ela também ficou conhecida por usar calças compridas e por montar a cavalo como os homens¹⁶⁴.

O artifício de ‘passar-se por homem’ como fez Chiquinha e Nair de Taeffé é um recurso recorrente na história das mulheres e parece ser, também, uma estratégia *trickster* adotada por muitas mulheres para ganhar mais respeitabilidade nas suas ações e opiniões. As mulheres que simulavam ser homens conseguiram de alguma maneira alcançar melhor situação social e econômica, já que usufruíram dos privilégios masculinos. Há notícias de algumas mulheres que na Europa, do século XVIII em diante, se fizeram passar por homens, tentaram viver e trabalhar como homens em alguns momentos de suas vidas.

O artifício de ‘passar-se por homem’ ou *cross-dressing* é algo usado por mulheres para exercer profissões ou ter acesso aos direitos que lhes são negados. Tal assunto é amplamente comentado na obra intitulada *The Tradition of Femanle Cross-Dressing in Early Modern Europe*, em que Dekker (1989, p. 6) afirma ser essa uma tradição profundamente enraizada na Europa, pois “se passar por homem era uma opção real e viável para mulheres que passaram por momentos complicados e estavam lutando para superar circunstâncias difíceis.”

Dekker (1989) comenta 119 casos de travestimento feminino, no período 1550-1839, na Europa, como sendo uma saída comum para mulheres que sofriam com algum tipo de imposição de gênero. Mesmo que no século XIX tenha restado pouco dessa tradição, tem-se

¹⁶³Nair de Taeffé era filha de militar, do conhecido Barão de Taeffé. Ela recebeu uma educação cosmopolita e devido às viagens diplomáticas do pai, morou na Bélgica, França e Itália. Foi primeira-dama do Brasil, pois casou-se com o presidente da República Hermes da Fonseca (Magalhães, 2019).

¹⁶⁴O evento mais polêmico que Nair se envolveu foi o concerto no Catete em que ela tocou no violão a música ‘Corta-Jaca’ de Chiquinha Gonzaga. Em 1914, foram feitas fortes críticas ao governo por levar ao Palácio Presidencial a ‘música popular’ considerada vulgar. Tratarei mais desse evento e suas repercussões políticas na Cena 4. (Nota da autora).

notícias de mulheres que nos séculos XVIII e XIX praticaram o *cross-dressing* na Europa e nos EUA.

Natalie Zemon Davis (1978) também comenta o caso da Papisa Joana, uma figura lendária de uma mulher que se tornou Papa na Igreja Católica durante a Idade Média. Apesar de não haver evidências históricas sólidas de sua existência, a história da Papisa Joana se tornou amplamente conhecida na Europa. Conta-se que seu gênero só foi descoberto quando ela deu à luz durante uma procissão pública em Roma, o que a expôs e a levou à morte por linchamento em praça pública (Davis, 1978, p.157).

No Brasil, tem-se o caso de Maria Quitéria que, em 1822, lutou na Guerra da Independência usando o nome do irmão; além da história de Antônia Alves que, no século XIX, trabalhou, por anos, como maquinista de trem travestida de homem até ser descoberta. Sabe-se também de Jovita Feitosa que se apresentou como homem voluntário da pátria para lutar na Guerra do Paraguai. Outro conhecido caso brasileiro é o de Maria Eliza Alves dos Reis (1909-2007), que anos depois de Chiquinha, ainda não podia exercer a profissão de mulher palhaça, necessitando, por isso, trabalhar sendo o palhaço Xamego, em uma época de inexistência das mulheres palhaças no circo brasileiro. Maria Eliza sustentou a figura masculina do palhaço no século XX, no período de 1940 a 1960, atuando no Circo Guarany, criado pela família circense desde 1920¹⁶⁵.

Ainda sobre os artifícios *trickster* de Chiquinha e as possíveis relações de suas ações com o *cross-dressing*, tem-se no depoimento de Gastão Penalva, filho de Ernesto de Souza, amigo e parceiro da compositora. Ele faz uma descrição que pode render algumas observações. Gastão Penalva (1939, p. 5) escreve no Jornal do Brasil um texto, a partir de uma recordação de criança, em que aparentemente Chiquinha se misturava com os homens e “pouco se distinguia deles”. Penalva (1939) prosseguiu dizendo:

Aos sábados, depois das portas comerciais fechadas, o que vale dizer, depois das onze da noite, chegava a ótima Estudantina Euterpe, de moços finos e educados que trabalhavam no Parc Royal. Com eles, dirigindo o grupo, palreira e jovial, vestida meio a homem, vinha Chiquinha Gonzaga. Confundia-se com os rapazes. Pouco se distinguia deles, com o rosto moreno e satisfeito, o sorriso simpático a sublinhar a expressão dos lábios, um petulante canotier a cabeça grisalha, e o seu inseparável broche de ouro com o primeiro compasso da Walkyria, a sua melhor valsa Entrava, em alarido de festa, avançava ao plano e dava início aqueles memoráveis concertos em que se enalteciam os méritos do seu afinado conjunto. Estava muito em voga o buliçoso Corta-jaca, o samba (tango) de Chiquinha que tanto se celebrou na

¹⁶⁵ Mais informações a esse respeito são encontradas no filme ‘Minha Vó era palhaço’ da cineasta Mariana Gabriel, neta de Xamego (Nota da autora).

política e na sociedade, a ponto de apelidar um quadriênio governamental. Era uma página deliciosa, de ritmo bem brasileiro, dengues de sertaneja enamorada no doce entrecho melódico, queixumes de pomba aflita nos arpejos sentidos e um manso arrastado de plumas na fulva areia do chão (Penalva, 1939, p. 5).

Se Penalva cita o ‘Corta Jaca’ e a ‘Estudantina Euterpe’, provavelmente a recordação da infância se tratava de um momento vivido a partir de 1899, quando a partitura da referida música foi vendida com o nome ‘Gaúcho’ para compor o repertório do Clube Euterpe, bem na virada do século. Ou depois, no início do século XX quando a música recebeu uma nova letra de Machado Careca com o nome ‘Corta-Jaca’, quando foi cantada e tocada nos ‘chopp-berrante’ do Rio de Janeiro. (Diniz, 2009, p. 226) Ou seja, Chiquinha deveria ter por volta de 52 anos (1899), quando a música ganhou mais repercussão e Penalva a viu quando criança, conforme sua descrição. Busco localizar no tempo a memória de Penalva para tentar entender o que ele queira dizer com “vestida meio a homem”. O que, naquele período, era entendido como vestimenta masculina ou feminina?

Para auxiliar melhor essa descrição feita por Penalva, trago outra imagem de Chiquinha Gonzaga que pode ajudar a visualização um pouco melhor do que seria esse aspecto “meio homem” adotado pela compositora. A descrição é referente a ocasião em que Luiz Peixoto com seu parceiro Carlos Bittencourt, foram à casa de Chiquinha Gonzaga, para tratar das composições feitas por ela para a peça ‘Forrobodó’ escrita pela dupla. Tal fato se deu um pouco mais adiante, por volta de 1911/1912, quando a peça foi escrita e lançada, Luiz e Carlos eram jovens dramaturgos, estreantes no teatro cômico musicado. Chiquinha Gonzaga já era uma artista consagrada com cerca de 72 anos de idade.

Sobre esse dia, Peixoto descreve Chiquinha Gonzaga como: “...uma velhinha baixa, vestida como homem. Uma reedição de George Sand. Costume fechado até o pescoço, chapéu e bengala [...] era uma criatura risonha, pronta a ajudar quem a procurasse [...] conhecia música profundamente” (Souza, 1988, p. 75).

Como se vê, Luiz Peixoto fez uma descrição semelhante a de Penalva, mas, curiosamente, fez também uma comparação de Chiquinha com George Sand, pseudônimo masculino da escritora francesa Amantine Lucile Aurore Dupin (1804–1876)¹⁶⁶. Amantine adotou esse nome

¹⁶⁶ Amantine tinha alguns aspectos da vida semelhantes com as de Chiquinha Gonzaga, pois nasceu em uma família aristocrática, e decidiu romper com as convenções sociais ao buscar independência financeira e pessoal. Ela era progressista e defendia ideias socialistas, associando-se a movimentos políticos em prol da igualdade social. Ela participou ativamente das Revoluções de 1848 na França, apoiando causas democráticas e escrevendo artigos em favor da reforma social. Ela é ainda hoje lembrada por seu comportamento audacioso para os padrões da época e

masculino para publicar seus trabalhos e garantir que suas opiniões e produções fossem prestigiadas e reconhecidas.

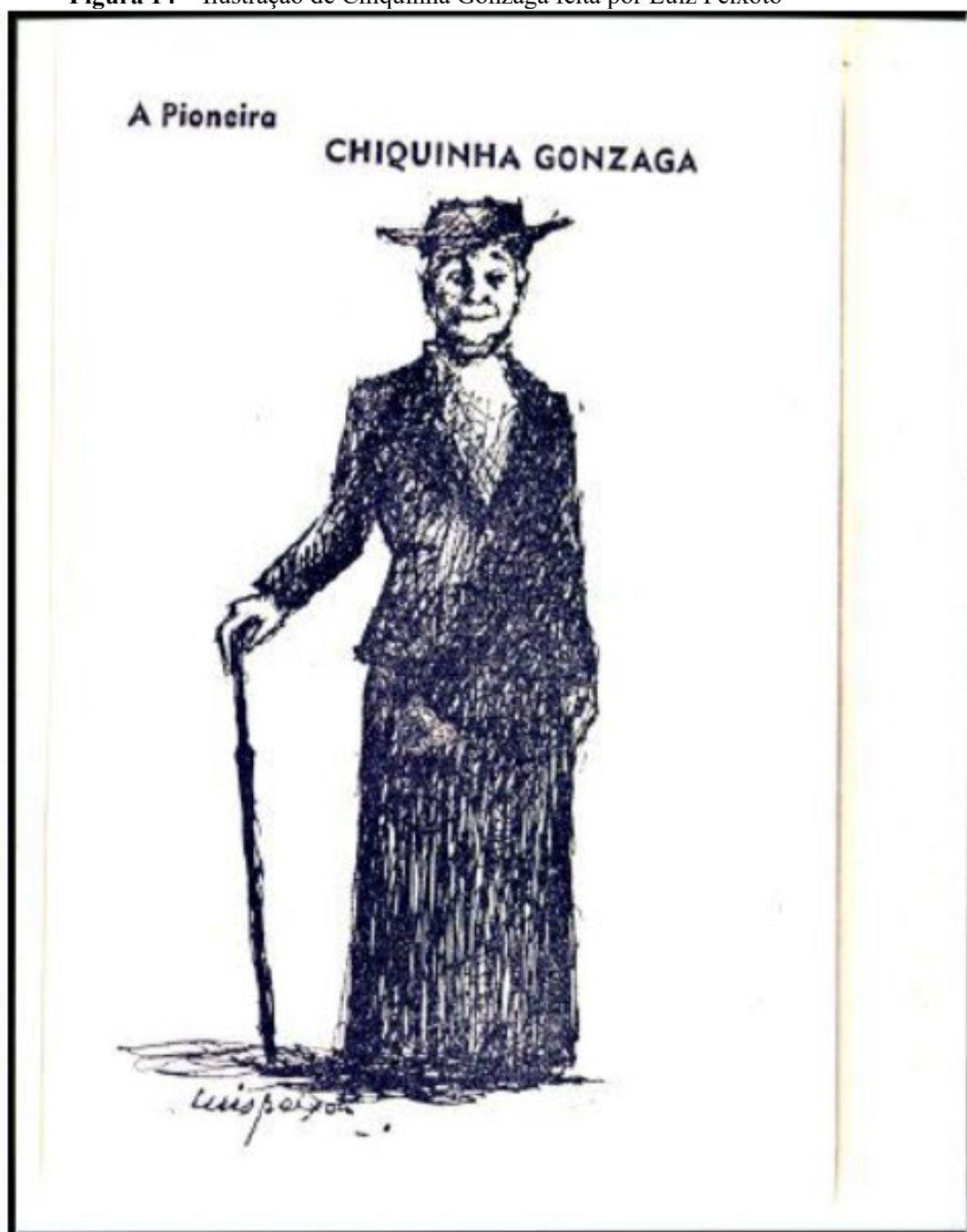
O uso de nomes masculinos por mulheres já foi uma estratégia de *trickster* também utilizada por outras escritoras, compositoras e que a própria Chiquinha lançou mão na publicação do jornal comentado anteriormente. Mas o mais interessante dessa comparação é que Amantine tinha atitudes consideradas subversivas, pois usava roupas masculinas e fumava tabaco em público, o que lhe permitia maior liberdade nos círculos sociais masculinos.

As imagens que disponíveis da escritora Amantine apontam realmente um estilo semelhante ao adotado por Chiquinha. Provavelmente, Luiz Peixoto enxergasse uma possível relação de admiração e inspiração à escritora, por parte da Chiquinha.

Segue (Figura 14) um desenho de Luiz Peixoto ilustrando Chiquinha Gonzaga que, assim como George Sand, inspirava a imagem de uma mulher com independência intelectual e emocional, que frequentava os círculos intelectuais e usufruía de uma certa liberdade de expressão

por sua vida pessoal marcante. Separou-se do marido em 1831. Seus relacionamentos amorosos também atraíram atenção, sendo os mais notáveis com o compositor Frédéric Chopin e o poeta Alfred de Musset. Era uma figura que desafiava as normas de gênero e comportamento, tornando-se um símbolo de emancipação feminina. Escreveu mais de 70 romances, além de peças de teatro, ensaios e correspondências. Suas obras frequentemente exploravam temas como liberdade, igualdade e justiça social, além de críticas às convenções sociais, especialmente em relação ao papel das mulheres.

Figura 14 – Ilustração de Chiquinha Gonzaga feita por Luiz Peixoto



Fonte: Acervo do IMS – código de catálogo JRT_38_412

Edinha Diniz (2009) afirma que, a partir de descrições como essas, não se pode deduzir que Chiquinha Gonzaga tivesse o hábito de se vestir com trajes masculinos. Essa seria uma afirmação precipitada, generalizante e exagerada. Observando as poucas fotos disponíveis da artista, percebe-se que, embora suas roupas fossem sóbrias e fugissem das firulas típicas da moda feminina da época, em todas as imagens ela aparece usando saias ou vestidos – peças que caracterizam fortemente os trajes femininos daquele período.

Ela não se vestia, exatamente, com trajes masculinos, mas, ao mesmo tempo, não usava as roupas femininas tradicionais e marcantes do período. Ao olhar as fotos tiradas em ocasiões oficiais, quando Chiquinha está junto aos autores teatrais na SBAT ou junto à orquestra sinfônica, as descrições de Penalva e Luiz Peixoto fazem bastante sentido.

Chiquinha, no meio de grupos majoritariamente formados por homens, usava vestimentas de certo modo equivalentes às vestimentas deles ou que visualmente a deixassem ‘confundindo-se com os rapazes’. Assim, é possível observar tal condição nas figuras que se seguem (Figuras 15, 16, 17, 18 e 19)¹⁶⁷. Trago aqui todas as fotos disponíveis de Chiquinha no acervo no Instituto Moreira Sales (IMS).

Na figura 15, a seguir, ela está sentada à mesa, sendo a quarta pessoa da direita para esquerda. Diferentemente de outras mulheres presentes na mesma foto, Chiquinha não usa chapéu feminino e se veste de modo menos adornado, sem as características marcantes do vestuário feminino.

Figura 15 – Chiquinha na SBAT



Fonte: Acervo IMS: CG_59_002 “Recepção a Júlio Dantas” – SBAT. De 23/07/1923, RJ

Na figura 16 a seguir, Chiquinha Gonzaga está sentada em meio dos músicos, integrantes da ‘Orquestra Chiquinha Gonzaga’ e está bem no centro da foto. Na seguinte (Figura 17) ela está sentada junto aos escritores de teatro, sendo a primeira à direita.

¹⁶⁷ Fotos disponíveis no *site* do Instituto Moreira Salles, no link:

<https://acervos.ims.com.br/portals/#!/search?filtersStateId=16&page=3&showBasket=true&basketPage=1>

Figura 16 – Chiquinha e a ‘Orquestra Chiquinha Gonzaga’



Fonte: Acervo IMS: CG _59_001 – SBAT – 23.07.1923 - RJ.

Figura 17 – Chiquinha Gonzaga e os autores teatrais I



Fonte: Acervo IMS: ED-CG _02_001 – maio de 1921.

A figura 18 apresenta um registo da homenagem feita ao pianista português Vianna da Mota. Chiquinha está sentada com um buquê de flores, sendo a primeira da esquerda para direita.

Figura 18 – Chiquinha Gonzaga e autores teatrais II



Fonte: Acerto IMS: ED-CG_01-057 - Automóvel Clube do Brasil – Rua do Passeio – Lapa, RJ. 05/1926.

Como se percebe nas quatro figuras apresentadas, Chiquinha Gonzaga veste um paletó preto, um pouco mais acinturado do que o paletó masculino, usa uma blusa branca de gola alta por baixo do paletó e uma saia preta que se misturava bem ao paletó. Esse conjunto parecia bastante com um terno masculino com camisa social. Sendo assim, o aspecto das fotos que marca, visualmente, a diferença entre ela e os homens das fotos é mesmo: o uso da saia e o não uso de gravata. Afinal, a blusa de gola branca e o paletó de Chiquinha eram bem próximos do tradicional terno masculino.

No recorte de jornal a seguir, Chiquinha Gonzaga é a terceira mulher da direita para a esquerda, sendo bem visível o quanto ela diferia das outras mulheres presentes na mesma imagem. Chiquinha não usa adereços tradicionais e cores chamativas que sinalizavam a

delicadeza das roupas femininas¹⁶⁸. Na imagem 19 ela mais se aproxima da vestimenta dos homens, destoando, bastante, das roupas usadas pelas outras mulheres.

Figura 19 – Chiquinha Gonzaga e demais artistas na recepção de Vianna da Motta em 1926



Fonte: Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.

Nas duas figuras a seguir (20 e 21), é possível observar os detalhes da blusa de gola alta e do paletó de Chiquinha Gonzaga. Entendo que a busca de Chiquinha Gonzaga de se misturar aos músicos, maestros, jornalistas, intelectuais homens e escritores de teatro – a ponto de ‘pouco se distinguir deles’ – soa mais como uma manobra *trickster* da compositora, que desejava aproximar sua imagem da dos homens e, assim, minimizar as diferenças entre eles.

¹⁶⁸ Periódico Careta, RJ, 22 maio de 1926, ano XIX, ed. 0935, p. 33. Disponível Acesso no link: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=37989>

Figura 20 – Chiquinha Gonzaga ao piano



Fonte: Acervo IMS: ED – CG_01_009. RJ, 17/10/1932.

Figura 21 – Chiquinha Gonzaga aos 78 anos



Fonte: Acervo IMS: ED-CG_01_006. – 1926.

De fato, Chiquinha Gonzaga era irreverente na sua vestimenta, não só na fase mais madura, como mostram todas as fotos elencadas, entre 1921 e 1932, mas desde a juventude. Vanessa Melo Oliveira (2016) em um artigo que tratou da relação do perfil revolucionário e da criatividade da compositora, com o contexto da moda e vestuário da época, diz que “Chiquinha chamava a atenção da sociedade até pelas roupas que vestia, as quais ela mesmo confeccionava...pois não tinham as características dos vestidos à moda francesa, vendidos na famosa Rua do Ouvidor” (Oliveira, 2016, p. 6).

Consta que durante a juventude Chiquinha passou por dificuldades financeiras, quando saiu de casa após seu primeiro divórcio. Portanto, ela mesma costurava suas roupas com tecidos diferentes dos da moda e ainda criava novos modelos. Mariza Lira (1899-1971), a primeira biógrafa de Chiquinha, comenta que a vestimenta da artista não seguia os padrões de roupas femininas da época. Mesmo que ainda apresentasse detalhes de renda, babados característicos das roupas femininas, “na modéstia de seu trajar havia algo de original e interessante[...] Adotou, então à guisa de chapéu, um lenço de seda graciosamente disposto sobre os cabelos, e com tal encantadora ousadia se apresentava, que despertou invejosos comentários das elegantes de seu tempo (Lira, 1978, p. 41-42).

Segue (Figura 22) uma foto emblemática em que Chiquinha trajava um laço de seda da cabeça no lugar do usual chapéu.

Figura 22 – Chiquinha Gonzaga aos 29 anos



Fonte: Acervo IMS: ED-CG_01_001. 1877.

A biógrafa Edinha Diniz (2009) conta que Chiquinha Gonzaga chegou a ser insultada socialmente por não se vestir de forma adequada. Na Rua do Ouvidor, uma mulher aristocrática, incomodada com o lenço de Chiquinha, arrancou o acessório de sua cabeça e a chamou de feia. Tal espanto e agressividade, por parte das mulheres aristocráticas, se sucederam porque a elite brasileira usava o vestuário com uma forma de distinção social e o chapéu trazia um sinal de sofisticação, elegância e tradição. Era um item do vestuário que integrava os códigos de poder e estratificação social.

Os vestuários tinham a função de distinguir claramente as diferenças de classe e de gênero. Por isso, as características exageradas das roupas femininas também marcavam a posição inferior ocupada pelas mulheres na sociedade. Sabe-se que Chiquinha desejava atuar ao lado dos homens e, por causa disso, as diferenças aparentes não lhe convinham. Além disso,

buscava reconhecimento social por meio do trabalho e não se dedicava ao exibicionismo nem à opulência dos adornos femininos, típicos das mulheres que buscavam manter um *status* social e garantir um casamento.

Portanto, Chiquinha foi também inovadora na sua aparência, apostando em uma vestimenta menos característica de uma mulher de sua época. Nisso ela também não estava sozinha, porque o final do século XIX e o início do século XX foi marcado por mudanças de valores e os jovens buscavam novas ideias vinculadas aos conceitos de liberdade, fazendo uso de trajes esportivos e inovando as roupas do dia a dia. Dessa forma, a mulher estava conquistando uma maior liberdade social e precisava de mais mobilidade física.

A busca por igualdade de gênero trouxe o corte de paletó, usado por Chiquinha, além de saia e blusa ajustadas para as mulheres praticarem os esportes ao ar livre. O uso cotidiano e urbano da bicicleta, por exemplo, exigia também um novo traje bifurcado, como as saias divididas ou as calças (Oliveira, 2016).

2.3 A BICICLETA E A RUA

O referido recorte da pesquisa sobre a vestimenta de Chiquinha Gonzaga ofereceu substrato para o desenvolvimento do figurino da Ananica no espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’. O figurinista Flávio Souza¹⁶⁹ desenvolveu, comigo e com a diretora Karla Concá a concepção e desenho do figurino.

Partiu-se, primeiramente, das referências de paletó e casaca utilizados por Chiquinha Gonzaga, bem como o clássico fraque utilizado por maestros em contextos musicais eruditos. A adoção do fraque por maestros, desde meados do século XIX, se deu porque ele é uma vestimenta que confere prestígio à imagem do regente de orquestras e o distingue dos músicos. Em função disso, tornou-se um símbolo de autoridade e respeito no ambiente musical.

Embora o fraque fosse uma vestimenta comum em muitas apresentações musicais na época em que Chiquinha Gonzaga estava em atividade, não há registros de que ela o tenha adotado. Isso talvez se explique porque sua atuação era mais voltada à ‘música popular’ e, principalmente, por sua condição de ser mulher. Em algumas imagens do maestro Carlos Gomes, observa-se que ele usava o fraque em suas apresentações; em contraponto, regentes que também atuavam em outros circuitos considerados mais ‘populares’ como Henrique Alves de Mesquita e Anacleto de Medeiros preferiam o terno ou casaca.

¹⁶⁹ Flávio Souza é figurinista, palhaço e também oferece curso de figurino para palhaças e palhaços. Ele tem o seguinte perfil no instagram: @pequenoteatro (Nota da autora).

Seguindo o mesmo parâmetro, para a roupa de Ananica, optou-se pelo uso de babados nos punhos e o jabô – babado que fica na parte frontal da roupa – para compor os detalhes das vestimentas tradicionais, associadas às ocasiões formais de concertos, óperas e eventos cerimoniais. Assim, como o fraque, o jabô traz a identificação e o reconhecimento da figura do maestro. Nas figuras a seguir (23 e 24), tem-se o desenho desenvolvido por Flávio e uma foto de Ananica – com a colaboração de Diego Bresani – na versão final do figurino.

Figura 23 – Desenho do figurino da Ananica



Fonte: Flávio Souz

Figura 24 – Foto da Ananica com seu figurino.



Fonte: Arquivo pessoal.

Embora no cenário de ‘música popular’, tenha artistas de orquestras usando vestimentas mais informais, o fraque, os babados e o jabô são referências visuais fortemente enraizadas na estética associada à figura de regente e do maestro. Em função disso, optamos por usar esses elementos de maneira estilizada, mixando com as padronagens de cores identificadas em

figurinos de palhaços excêntricos musicais, de figurinos circenses, de mulheres equestres e mulheres ciclistas¹⁷⁰.

Por exemplo, a artista circense Annie Sylvester, conhecida como *Queen of the bycicle* ou *Queen of the Silver Wheel* (1884)¹⁷¹, foi uma importante referência, pois ela usava figurinos que deixavam o corpo mais à mostra, calças e bermudas justas, pluma na cabeça e meia-calça colorida. Na figura 25, a seguir, tem-se uma imagem em preto e branco de Annie e sua bicicleta, não sendo possível observar as cores de sua roupa, tampouco os detalhes do tecido e das plumas utilizadas, pois se trata de uma foto em preto e branco. Mas nas descrições de sua *performance* têm-se as referências do seu figurino, bem como os de outras artistas/ciclistas do período. Fala-se do uso de cores, flores, adereços brilhosos e babados (Hall, 2018).

Figura 25 – Annie Sylvester em sua bicicleta



Fonte: Reportagem *The Trouble Life* feita pela *True West Magazine*, em 1972.

¹⁷⁰ A peruca é o elemento muito importante para a composição de minha palhaça. É uma dilatação do meu próprio cabelo, tornando-se uma marca da personalidade da Ananica. (Nota da autora).

¹⁷¹ Annie Sylvester foi uma artista norte-americana conhecida como ‘Rainha da bicicleta’ ou ‘Rainha da Roda de Prata’. Tive acesso a uma longa reportagem sobre Annie Sylvester feita pela *True West Magazine*, em julho/agosto de 1972. A reportagem conta sua histórica trágica de vida, como o acidente de trem em um circo e o assassinato de seu marido abusivo. Essa reportagem está disponível em: http://helenahistory.org/Annie-Sylvester-True_West-1972.pdf. (Nota da autora)

Para essa artista circense, a vestimenta estava a serviço do espetáculo; isso significa que deveriam ser roupas confortáveis e flexíveis que facilitavam os movimentos. Muitas vezes, essas roupas rompiam com os padrões de vestimentas cotidianas das mulheres da época. Essa noção de funcionalidade foi primordial para a criação do figurino de Ananica. Também considerei o clima brasileiro e as apresentações que faríamos na rua, possivelmente, sob o sol; em escolas e espaços alternativos. Portanto, optamos por tecidos confortáveis, flexíveis, leves e de fácil manutenção.

Além de Annie Sylvester, a obra intitulada *Muscle on the Whells* (2018), de Ann Hall, mostra que desde meados de 1880, as mulheres da América do Norte andavam e corriam em competições sobre as perigosas bicicletas de rodas altas. Ann Hall elenca outras atletas ciclistas que andavam nesse modelo de bicicleta, tais como: Louise Armoindo (1857-1900), Elsa Van Blumem, Lizzie Baymer (1880), Jessie Oakes, Helen Baldwin e May Allen (1889). Essas foram mulheres atletas e artistas habilidosas que conseguiram trabalhar com seus talentos e marcaram *performances* femininas sobre a bicicleta.

Também se tem notícia da funâmbula Maria Spelterini – uma equilibrista de corda e ciclista italiana de muito destaque no século XIX. Ela esteve no Brasil, em 1877, e fez um número de bicicleta equilibrando-se sobre a corda bamba. Suas apresentações eram tão esperadas que disponibilizavam bondes extras para locomoção do público (Lopes; Silva, 2022).

Ann Hall (2018) destaca, em sua obra, Louise Armaindo (1857-1900), porque ela foi uma das principais ciclistas profissionais do Canadá. Armaindo também foi uma importante referência para o figurino de Ananica porque ela usava meias coloridas, calças compridas justas, e adereços brilhosos marcantes dos figurinos circenses. Armaindo era trapezista de circo, em Chicago, na década 70, do século XIX, mas depois da chegada da bicicleta passou a ser ciclista profissional. Na figura 26 a seguir, tem-se uma imagem com a foto de Louise Armaindo e sua bicicleta de roda alta.

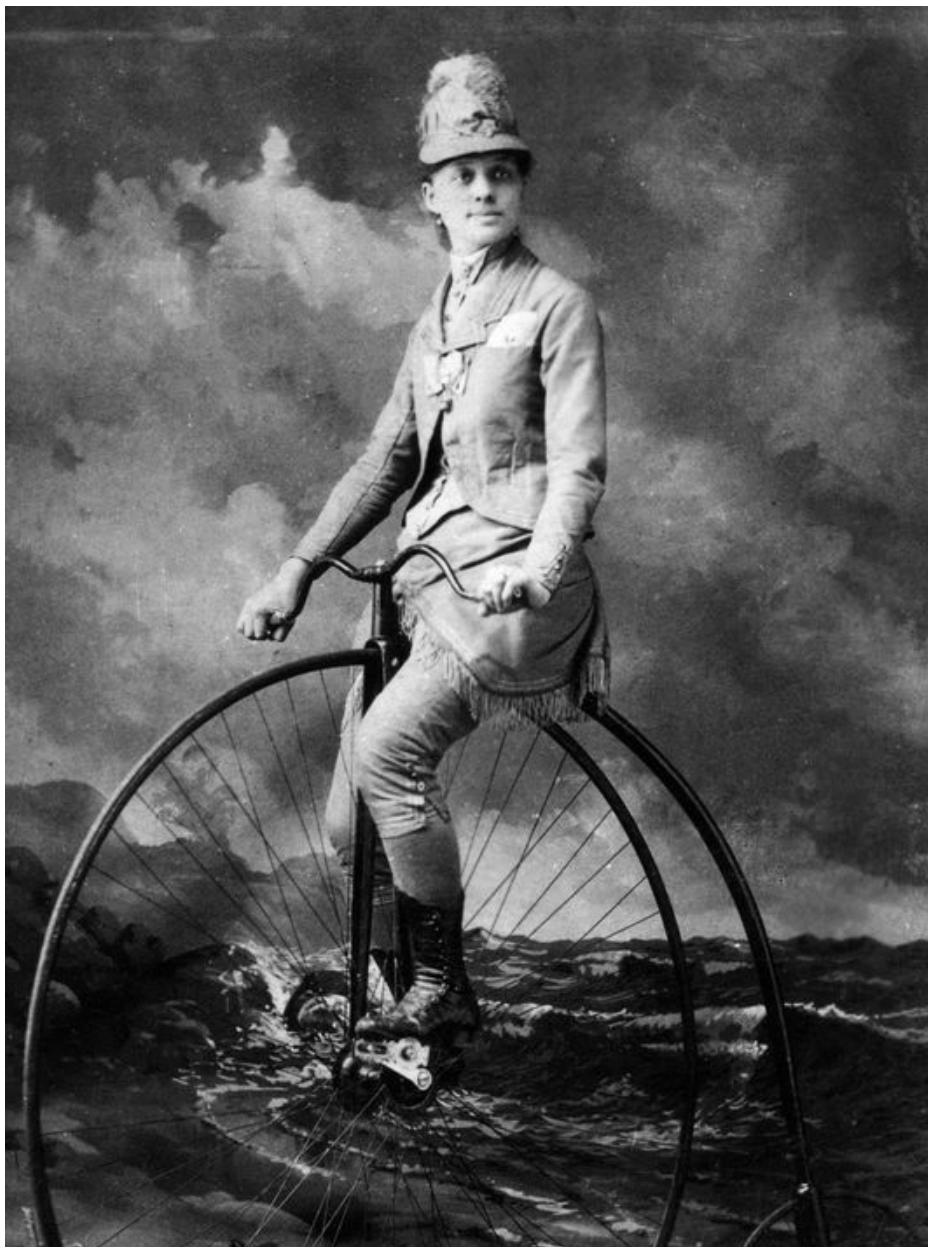
Figura 26 – Louise Armaindo e sua bicicleta.



Fonte: Ann Hall (2018, p. 65).

A ciclista americana Elsa Van Blumen (1865-1935) foi diagnosticada com tuberculose na infância, e tornou-se símbolo de resistência e autocontrole para outras mulheres ao se transformar em uma atleta de ciclismo de alto rendimento. Elsa tinha consciência que sua *performance* sobre a bicicleta ia além de um mero entretenimento e costumava afirmar que o sucesso das mulheres jovens não dependia de um corpo vigoroso, mas de uma mente clara e ativa (Macy, 2011). Ela vestia calça comprida, plumas e casaca, como se observa na figura a seguir.

Figura 27 – Elsa Van Blumen em sua bicicleta



Fonte: Sue Macy (2011, p. 60).

O modelo de bicicleta de roda alta, usado por Elsa e outras mulheres era conhecido como *Penny Farthing* ou pelo apelido ‘agita ossos’, já que eram bicicletas consideradas perigosas e que se sacudiam muito¹⁷². Esse modelo foi referência para a criação da Triluna, a bicicleta parceira da Ananica, no espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’.

Esse modelo não foi tão difundido porque exigia uma habilidade extra para conseguir andar sobre ele e também requeria coragem diante dos riscos de queda que o veículo oferecia.

¹⁷² A expressão *Penny Farthing* se deu na Inglaterra porque as proporções entre a roda grande e as rodas de trás lembrava as proporções das moedas britânicas. A grande (*penny*) e a moeda menor (*farthing*) (Macy, 2011).

Esse modelo, criado em 1860, tinha uma roda grande na frente e, na parte de trás, havia uma ou duas rodas pequenas.

As mulheres ciclistas da época eram admiradas por sua coragem e habilidade, mas também enfrentavam preconceitos por parte da sociedade conservadora que consideravam suas vestimentas indecentes e inadequadas. Como foi possível observar na foto, as ciclistas usavam roupas que representavam rupturas significativas com os trajes volumosos e formais das mulheres na época.

O advento da bicicleta trouxe o desafio de romper com os limites da vestimenta feminina. Até então, as roupas tradicionais das mulheres eram compostas por saias longas, espartilho, com várias camadas de tecido, e eram inadequadas para a prática de ciclismo ou outros esportes. Nesse processo, as calças foram introduzidas no vestuário feminino, primeiramente na Europa, a partir de 1850, pela ativista feminista Amelia Bloomer (1840-1894)¹⁷³.

Posteriormente, a partir de 1890, as calças compridas integraram com mais intensidade os novos hábitos cosmopolitas quando passou a serem vinculadas às manifestações sufragistas de ocupação das ruas com bicicletas. A imagem de uma mulher andando de bicicleta usando calças *bloomers* – batizadas assim por causa de Ameli Blommer – se tornou um forte símbolo das sufragistas principalmente na Europa e nos EUA¹⁷⁴.

A difusão da bicicleta na Europa e nos EUA se deu em 1885, quando o veículo se tornou mais seguro para ser usado comercialmente. A partir daí a bicicleta ficou mais parecida com o modelo que se tem na atualidade. Foi quando a bicicleta se tornou uma aliada na ampliação da mobilidade urbana das mulheres e um símbolo do movimento sufragista¹⁷⁵.

Assim, o uso da bicicleta por mulheres usando calças, nas ruas da Europa e dos EUA, era associado à ideia de liberdade e igualdade, e às reivindicações dos movimentos sociais emergentes. O movimento sufragista estadunidense, mesmo que apresentasse um forte recorte de gênero e raça – pois era majoritariamente liderado por mulheres brancas que excluía as pautas abolicionistas dos debates – estabeleceu uma importante relação com a história da bicicleta.

¹⁷³ Há também teorias afirmando que as calças foram introduzidas no vestuário feminino por operárias, nos seus locais de trabalho, para garantir a mobilidade nas atividades mais braçais e não como um ato de subversão do movimento sufragista e das ciclistas.

¹⁷⁴ A calça *blommer* é o modelo de calça mais solta, podendo ser mais curta ou longa. As curtas eram usadas por baixo de uma saia ou vestido, ou até com meia calça.

¹⁷⁵ Para saber mais sobre o ‘nascimento’ da bicicleta, seus modelos e cronologia dos primeiros desenhos e esboços (1418-2005) ver o livro “O mundo da Bicicleta” de César Conceição dos Santos (2007, p. 11-58).

Susan B. Anthony e Elizabeth Cady Staton, duas importantes líderes feministas norte-americanas que trabalharam pelo sufrágio, fizeram declarações importantes sobre a bicicleta e a liberdade da mulher. Susan declarou em 1896: “Deixe-me dizer o que penso da bicicleta. Ela tem feito mais para emancipar as mulheres do que qualquer outra coisa no mundo”. Um pouco depois, Elizabeth declarou “Comecei a sentir que eu, sobre a bicicleta, era igual eu e o mundo, cuja roda giratória todos devemos aprender a andar”¹⁷⁶.

Em 1895, aos 53 anos, a estadunidense Frances E. Willard, publica a obra *A Wheel Within a Whell: How I learned to ride the bicycle, with some*¹⁷⁷, na qual narra seu processo de aprendizagem para andar de bicicleta, enfatizando os efeitos libertadores dessa prática para as mulheres, como a sensação de independência e liberdade. A partir de uma perspectiva burguesa, Willard analisa criticamente o corpo feminino, as vestimentas e as restrições de circulação impostas às mulheres em determinados espaços físicos.

A bicicleta foi também um símbolo de modernidade, porque beneficiava os encontros sociais e valorizava os novos espaços públicos. O novo aparelho fez parte dos processos de maquinação, urbanização e mecanização, decorrentes do impacto da Revolução Industrial¹⁷⁸. A bicicleta acabou substituindo, em muitos casos, a tração animal da força dos cavalos e, por isso, também ficaram conhecidas com ‘cavalo de ferro’. Inclusive, houve na França, posteriormente, políticas para a substituição, em larga escala, do cavalo pela bicicleta como meio de transporte (Shetino, 2008)¹⁷⁹.

O Brasil acabou herdando os impactos desses processos vindos da Europa e dos EUA. Invenções como a máquina a vapor e a chegada de artefatos materiais – como o trem, o bonde, a fotografia, a luz elétrica, o fonógrafo, o cinema – reestruturaram a forma de viver, reforçando o ideal de modernidade e a percepção da fugacidade do tempo. Tudo isso se aliava às marcas

¹⁷⁶ As falas de Elisabeth Staton e Susan B. Anthony têm tradução minha e foram retiradas do livro “Wheels of change: how women rode the Bicycle to freedom – with a few flat tires along the way”, apud Sue Macy (p.77). Susan B. Anthony afirmou: “Let me tell you what I think of bicycling. I think it has done more to emancipate women than anything else in the world” (Susan B. Anthony in “Champion of her sex”, by Nellie Bly, New York World, February 2, 1896). O texto de Elizabeth diz: “I began to feel that myself plus the bicycle equaled myself plus the world, upon whose spinning wheel we must all learn to ride” apud (p. 80).

¹⁷⁷ Em português seria ‘Uma roda dentro de uma roda: como eu aprendi a andar de bicicleta.’ (Nota da autora).

¹⁷⁸ Em Paris, os novos espaços urbanos de lazer surgiram na segunda metade do século XIX, com as obras do Barão de Haussmann. No Rio de Janeiro, surgiu um pouco mais tarde, no início do século XX com urbanização do prefeito engenheiro Pereira Passos. (Shetino, 2008, p.19). Mas “é fato que o projeto das Grandes Obras parisienses serviu de modelo para as reformas no Rio de Janeiro” (Shetino, 2008, p. 35).

¹⁷⁹ A Revolução da mecanização desencadeou mudanças significativas na sociedade, na economia, na cultura e em praticamente todos os aspectos da vida moderna. De maneira similar, pode-se sentir o impacto da atual Revolução da Informação, iniciada desde o século XX, com a disseminação da tecnologia da informação e comunicação. Percebe-se que essas revoluções estão relacionadas, já que o avanço da mecanização, particularmente na área da informática e automação, impulsionou a Revolução da informação. Esse paralelo ajudará a dimensionar as mudanças vividas na virada do século XIX para o século XX. (Nota da autora).

da indústria cultural crescente e as articulações de ideias de consumo, espetáculo e entretenimento.

Mas no Brasil a bicicleta não assumiu tanto esse caráter feminista vinculado ao movimento sufragista alterando pouco a mobilidade urbana. Como meio de locomoção tem-se notícia de que a bicicleta era usada em 1909 para os foliões se locomoverem até à Festa da Penha, pois a Penha era uma área distante do centro da cidade do Rio de Janeiro (Soihet, 1998, p. 43).

Por outro lado, a bicicleta também acabou reforçando as contradições da sociedade, porque “as práticas esportivas eram inicialmente privilégio das elites, tornando-se logo um fator de distinção social” (Schetino, 2008, p. 46). A bicicleta foi uma novidade que indicava quem tinha condições de comprá-la, alugá-la ou mesmo frequentar os espaços esportivos em que ela ganhava destaque.

Em 1898, o jornalista João do Rio criticava a presença das bicicletas, principalmente nas ruas do ouvidor e alegava que os cariocas, mesmo diante de uma situação econômica ruim, desenvolviam “o gosto pela bicicleta, luxo caro”¹⁸⁰.

A bicicleta no Brasil era, portanto, símbolo de *status* e já em 1897 custava entre 275 a 650 mil reis de acordo com Schetino (2008). De fato, era um artefato para poucos, pois equivalia a cerca de 3 meses de salário de um professor. Um anúncio de uma loja de bicicletas na Rua do Ouvidor mostrou a venda de bicicletas do primeiro modelo francês Clement com valores entre 550 a 450 mil reis¹⁸¹.

Victor Andrade de Melo (2010) conta que no Rio de Janeiro, a maior metrópole do país, as bicicletas passaram a fazer parte dos novos hábitos de praticar esporte e compunham o novo cardápio de entretenimento e lazer da elite urbana¹⁸². Os primeiros ciclistas cariocas com suas máquinas andando pelas ruas da cidade eram vistos como excêntricos, aventureiros e exploradores. E à medida que os ciclistas aumentavam na cidade, começavam-se a organizar e criar passeios nos parques públicos, competições festivas, piqueniques e clubes de ciclismo.

¹⁸⁰ Periódico “Rua do Ouvidor”, 14 de maio de 1898. Acesso no link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=341398&pasta=ano%20189&pesq=%22bicicleta%22&pagfis=2>

¹⁸¹ Anúncio no periódico “Cidade do Rio” em 11 de novembro de 1897. Acesso no link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085669&pasta=ano%20189&pesq=Circo%20Pery&pagfis=7651>

¹⁸² É importante lembrar que, à época, os esportes não tinham como principal foco o rendimento do atleta como ocorre hoje. As corridas de ciclismo eram apresentadas sob a ‘ótica da festa’, no espetáculo e na apresentação das novidades mecânicas da bicicleta (Schetino, 2008). Por vezes, essas corridas eram acompanhadas de música ao vivo, executada por bandas ou orquestras.

Via-se a configuração dos espetáculos esportivos, eventos que promoviam corridas controladas pela inovação dos cronômetros. O cuidado com a saúde do corpo era bem cultivado e, nesse sentido, os passeios de bicicleta foram considerados habilidades meritosas, justamente por envolver disciplina e controle do corpo.

Desde o século XVIII já havia as touradas, brigas de galo e cavalhadas que ocorriam para o divertimento da população, mas foi a partir da metade do século XIX que o esporte entrou na vida do carioca e passou a ter uma “relação com a valorização crescente das vivências públicas de diversão, uma das marcas da modernidade” (Marzano; Melo, 2010, p. 53). Os esportes foram, então, um oportuno substituto das práticas esportivas tradicionais com animais, consideradas violentas e grosseiras.

Começou-se a moda da prática esportiva no Rio de Janeiro, sendo o turfe – corrida de cavalos na praia – o remo, a ginástica, a natação, o atletismo e o ciclismo, as modalidades mais praticadas. Como aconteciam nos teatros, as instalações criadas para as competições esportivas eram arenas estruturadas para que as diferenças sociais pudessem ser bem marcadas e o público pudesse ser visto na opulência de suas roupas, para a ostentação financeira e os arranjos futuros casamentos.

Nesse sentido, “os torcedores mais pobres frequentavam assentos mais baratos e interferiam ativamente no espetáculo esportivo” (Marzano; Melo, 2010, p. 61). Eles torciam com esperança de ganhar dinheiro nas apostas; operavam os hábitos de participação ativa nos espetáculos como acontecia no circo, no teatro e nas tradicionais touradas. Algumas corridas de ciclismo eram realizadas em hipódromos de cavalos, sendo uma referência a maquinação da força animal em um ambiente festivo e espetaculoso.

Todas as modalidades esportivas eram executadas, majoritariamente, por homens, as mulheres atuavam com bastante restrições e geralmente desempenhavam o papel de torcedoras. A presença feminina nesses ambientes era valorizada no intuito de mostrar o quanto aquele ambiente era familiar e respeitável. O esporte se tornou uma nova modalidade de convívio social para as mulheres e as corridas de bicicleta se popularizaram no Rio de Janeiro, conforme se observava nos anúncios de jornais. Em 1894, anunciavam-se grandes corridas de bicicleta

com o atrativo de se ter, nos eventos, luz elétrica, flores e música¹⁸³. Já em 1895 havia os ‘Festivais Velocipédicos’¹⁸⁴.

O esporte era mais uma prática que se abria à crescente indústria do entretenimento na Capital, mas não alheia às perspectivas da medicina positivista. Talvez, em resposta às recorrentes epidemias, disseminava-se uma moda higiênica, e os exercícios físicos tinham o propósito de adestramento da população, com vistas à formação da chamada raça brasileira. A medicina atuava diretamente no controle dos hábitos da população – não apenas no diagnóstico e tratamento de doenças – e havia um culto às atividades ao ar livre. A ginástica passou a ser vista como uma forma de limpeza, asseio e ‘esportivização’ dos corpos.

Assim, a mulher esportiva desempenhava atividades moderadas, mais ligadas ao remo (Marzao; Melo, 2010), já que a suposta fragilidade feminina não poderia ser extrapolada.

Sem infringir os valores femininos, “o uso de bicicletas pelas mulheres era observado como prática de lazer não competitiva, somente possível para as mulheres ligadas à elite...valorização de vestimentas elegantes, a uma forma de expressão de beleza, elegância e delicadeza” (Melo, 2007, p. 114-115).

Entendia-se que o esporte em excesso masculinizava o corpo e poderia prejudicar a capacidade reprodutiva da mulher. Além disso, o suor, o esforço físico exagerado, o espírito competitivo, os gestos livres e menos comedidos, e a pouca roupa usada para esse fim, eram atributos que não combinavam com as expectativas femininas, fazendo com que o corpo da mulher deixasse de ser prioritariamente destinado à procriação, ao trabalho de casa e ao prazer masculino.

No Brasil, as práticas esportivas intensificaram o machismo científico e legitimaram a ideia de que o corpo feminino existia para a procriação e, portanto, as mulheres não poderiam praticar esportes que comprometessem a saúde dos órgãos reprodutores. Ainda circulavam na imprensa, teorias de médicos higienistas de que, ao andar de bicicleta, a mulher obtinha prazer genital.

A partir da segunda metade do século XIX, os médicos se empenhavam em controlar o desejo sexual feminino, já que o ‘prazer solitário’ era entendido como um desvio moral (Martins, 2004). Esse aspecto também dificultou o uso de bicicleta entre mulheres do Brasil.

¹⁸³ O anúncio no periódico ‘O Paiz’, de 28 de junho de 1894 pode ser acessado no link: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_02&pasta=ano%20189&pesq=Palestra&pagfis=10065

¹⁸⁴ O anúncio no periódico ‘Cidade do Rio’, de 2 de setembro de 1895 pode ser acessado no link: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085669&Pesq=%22theatro%20Lyrico%22&pagfis=4677>

Nesse contexto, é bom ressaltar que a bicicleta fazia parte da esfera pública e a mulher fazia parte da esfera privada. Assim, a mulher com a bicicleta poderia se tornar parte da esfera pública. Em um país com valores morais ainda muito arraigados, a bicicleta representava uma dupla afronta, porque a mulher faria mais parte do contexto externo da rua e, por conseguinte, o corpo dela poderia ter outra função para além da reprodutiva e do lar. A bicicleta era, portanto, uma referência ao movimento para fora do espaço circunscrito da casa representando ousadia e coragem.

Na Europa, durante as reivindicações sufragista, as mulheres tomaram as ruas com suas bicicletas, lutando por seus direitos. Juntas, inauguraram um novo meio de mobilidade urbana, transformando o espaço público em território de reivindicação e mais liberdade. Mesmo que no Brasil não tenha ocorrido esse movimento com as bicicletas, naquele mesmo período, as ruas do Rio de Janeiro passaram por um processo de resignificação, tornando-se um espaço bem mais acessível e simbólico para a presença das mulheres em ambientes públicos.

As pequenas ruas do Rio de Janeiro, que eram até então insalubres, passaram a ter mais circulação, lazer e a presença não só de pessoas escravizadas, mas também da nova burguesia, mulheres e crianças. Isso ocorreu em virtude da criação de novos espaços e diversões ‘populares’ como: os esportes, os cafés-cantantes, os *chopps* berrantes, além de novas formas de mobilidade urbana advindas da energia elétrica.

As explanações aqui apresentadas têm por objetivo reforçar os motivos que me levaram a criar um espetáculo inspirado na musicalidade de Chiquinha Gonzaga, tendo uma bicicleta musical como personagem e parceira de cena. Essa composição busca evidenciar a relação que as obras da compositora estabeleceram com os movimentos libertários e com os espaços de divertimento – como ruas, praças e teatros – desde o final do século XIX.

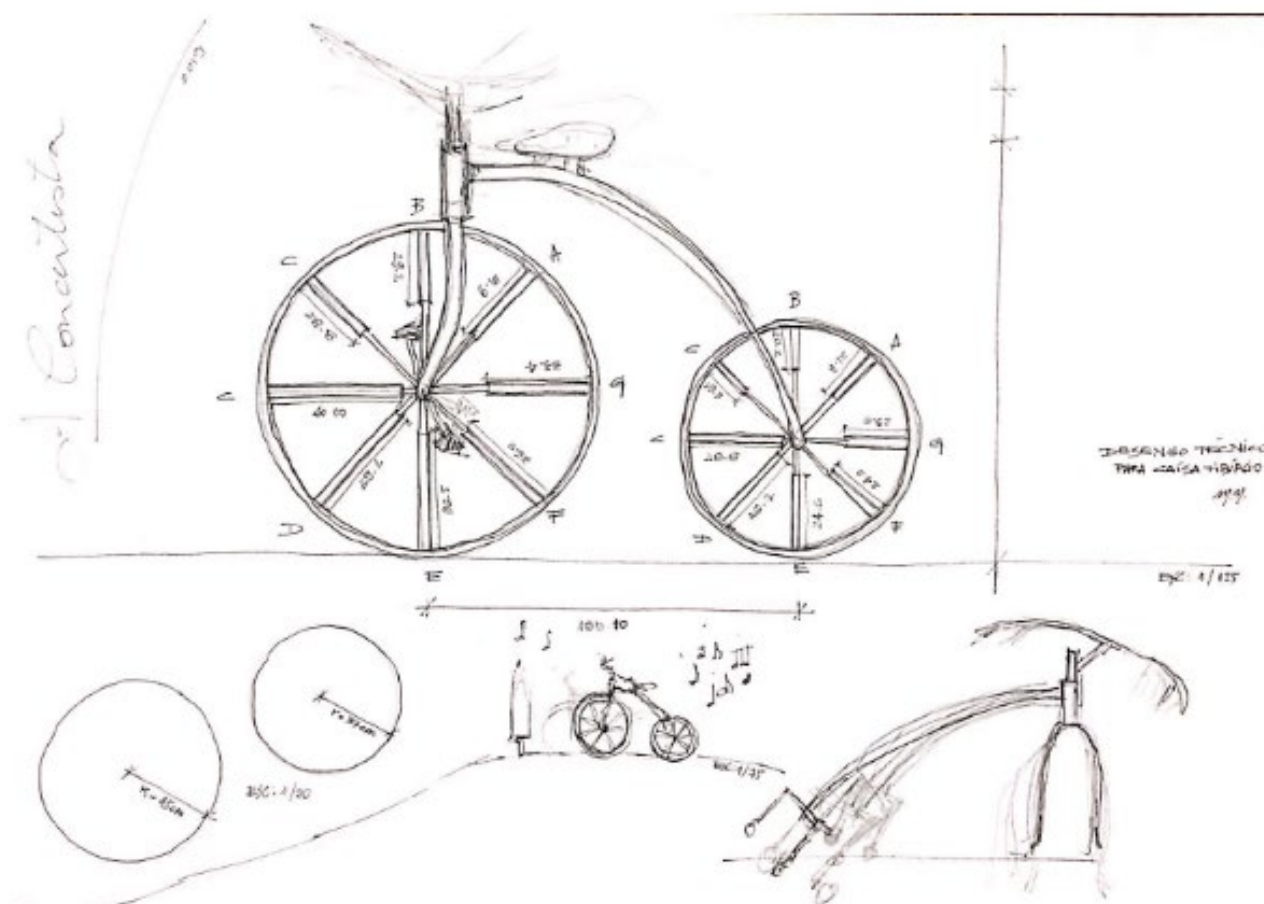
Edinha Diniz (2009, p. 17) diz que “a história da rua se confunde com a história de Chiquinha Gonzaga, pelo ineditismo com que ela usou esse espaço numa sociedade que demarcava rigidamente o espaço feminino”. Ao passo que Chiquinha cria a música ‘Abre Alas’, como quem legitima as ‘expressões populares’ da rua e os eventos históricos que mostram a conquista gradativa dos espaços públicos pela mulher brasileira.

Dessa forma, Triluna tornou-se uma peça fundante na composição do espetáculo ‘Abre Alas: concerto à Doidivana’, pois estabelece uma relação transversal e contemporânea com Chiquinha Gonzaga e o espaço externo da rua, da bicicleta e de sua obra. Sendo a bicicleta Triluna a representação de um objeto revolucionário, que trouxe mobilidade para as mulheres no final do século XIX e inovação quanto ao uso de calça e paletó para o vestuário feminino, além de ter sido um símbolo de liberdade para os primeiros movimentos feminista da Europa.

No processo de pesquisa e construção da bicicleta Triluna experimentei vários modelos. A primeira versão, iniciada em 2018, está disponível em vídeo no *youtube*¹⁸⁵. Inicialmente eu tinha a ideia de fazer as rodas da bicicleta de maneira desmontável, formadas no centro com tubos de alumínio/notas da marimba. Os tubos estariam no lugar dos raios tradicionais das rodas, cujo projeto pode ser observado na Figura 28 a seguir.

Assim, o manejo dos instrumentos e a estrutura musical da bicicleta Triluna, para o espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ tem referência na tradição dos excêntricos musicais em que os instrumentos estão dispostos na bicicleta de maneira não convencional.

Figura 28 – Esboço do primeiro projeto da Triluna



Fonte: Acervo pessoal da autora.

¹⁸⁵ Para assistir ao vídeo basta acessar o link: https://www.youtube.com/watch?v=xgljLm_zHHE

Figura 29 – Ananica e Triluna



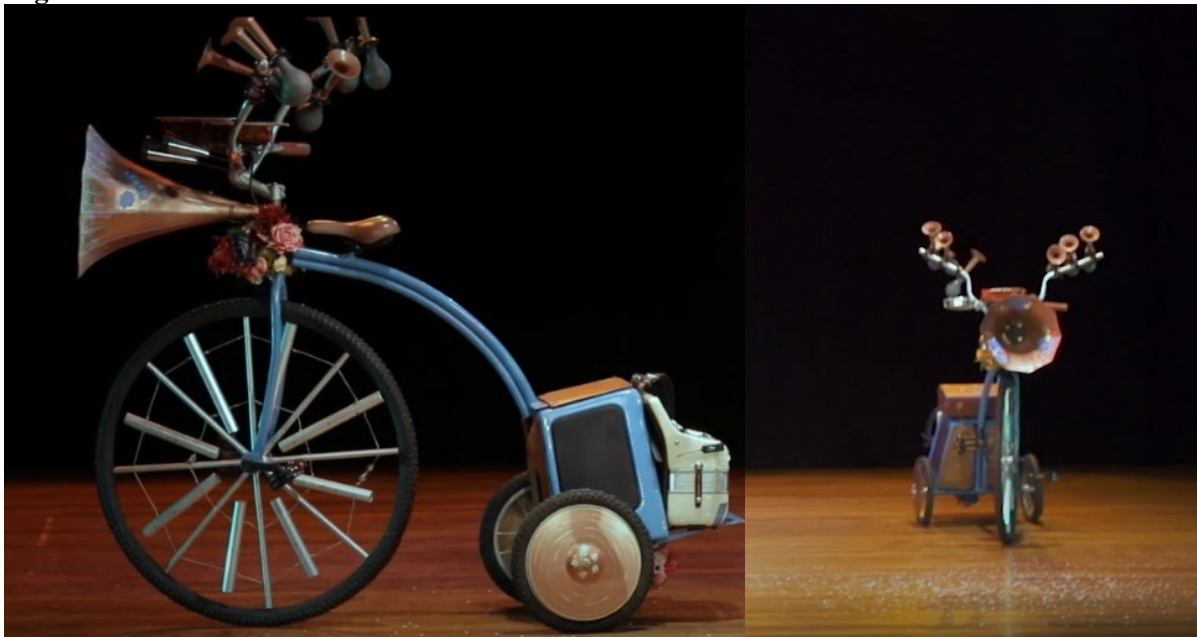
Fonte: Acervo pessoal da autora – foto de Anderson Meireles.

Depois desses primeiros testes, iniciei, em 2021, um novo projeto com o modelo de duas rodas na parte de trás da bicicleta e com a marimba permanecendo presa na roda da frente, como mostra outro vídeo do *youtube*¹⁸⁶.

Fiz muitos testes até chegar na estrutura final da Triluna, em um período de muitos erros e acertos. Por fim, escolhemos finalizar a Triluna com uma roda grande na parte da frente e duas rodas menores na parte de trás – formato que conferiu mais estabilidade nos movimentos e cedeu espaço para colocar a caixa de sonorização entre as duas rodas pequenas traseiras, conforme evidencia a figura 30, a seguir.

¹⁸⁶ Para assistir ao vídeo basta acessar o link: <https://youtube.com/shorts/zZsiZ-9L9FM?feature=share>

Figura 30 – Triluna em sua estrutura final



Fonte: arquivo pessoal da autora.

O tamanho da roda frontal, consideravelmente maior, foi definido com base no maior tubo de alumínio que compõe seu raio. Quanto menor o tubo, mais agudo o som é produzido. O maior tubo está afinado em B (Si), sendo a nota mais grave da roda. Essa nota determinou o limite do tamanho da roda, pois marcou o diâmetro máximo do círculo. As demais notas foram distribuídas ao longo da circunferência, confeccionadas em tubos de menor comprimento.

A disposição dos tubos ficou da seguinte forma: dois tubos em A (Lá) – um menor, correspondente ao A (Lá) agudo, e outro maior, afinado em A (Lá) mais grave – seguidos pelas notas G (Sol), F (Fá), E (Mi), D (Ré) e C (Dó). As notas B (Si) e C (Dó) são tocadas na música ‘Atraente’, enquanto as demais aparecem na execução da música ‘Corta Jaca’.

A construção da roda dianteira precisou ser realizada concomitantemente com a definição do repertório do espetáculo e das tonalidades em que seriam tocadas e cantadas as músicas de Chiquinha Gonzaga. Para a caixa de sonorização, localizada entre as duas rodas traseiras, instalamos uma mesa de som automotiva e uma bateria, permitindo que toda a amplificação da trilha sonora fosse independente de qualquer fonte elétrica externa. Assim, a bicicleta Triluna tem total mobilidade, sem necessidade de estar ligada por um fio de energia. Essa escolha possibilitou a execução do espetáculo em qualquer espaço, mesmo sem fonte disponível de luz elétrica, como em apresentações de rua, por exemplo.

A bateria da bicicleta precisa apenas ser carregada com antecedência e frequência, durando cerca de 8 horas e nela fica ligada uma mesa de som automotiva com 4 canais. Um

canal liga o acordeom, outro liga um microfone para voz, outro amplia a marimba com um captador de contato e, o quarto canal amplia os áudios gravados.

Todas as fontes sonoras são amplificadas exclusivamente pela estrutura da bicicleta, podendo chegar a uma potência sonora de cerca de 800 watts. As caixas de som são ligadas ao gramofone, que aparenta ser a boca da Triluna. Nos auto-falantes traseiros concentram-se a amplificação dos sons graves.

A construção da Triluna envolveu três grupos de profissionais diferentes: a) O eixo e a estrutura da bicicleta foram projetados por mim, executados pela ‘Vicenza bicicleta retrô’ e finalizados com as soldas finas de Leo MotrsSport; b) A sonorização foi uma etapa realizada pelos técnicos da DoblyCar áudio, empresa que trabalha com instalação sonora em bicicletas para vendedores ambulantes, carros de DJ e lanchas; c) A criação e instalação dos instrumentos na estrutura da bicicleta foi uma engenharia minha e do músico e *luthier* Felipe Fiúza - Som de Sobra. Felipe construiu a marimba da roda e, também, da outra marimba que fica no guidom da bicicleta e é usada na música ‘Atraente’ – Cena 1 – e também no final do espetáculo com a cena do ‘Abre Alas’.

O diretor musical do espetáculo, Fernando César, acompanhou e coordenou todas as instalações para captação e amplificação sonora da Triluna. O processo de materialização da bicicleta veio primeiro; depois investimos na criação da dramaturgia e na relação cênica da Ananica com seu novo aparelho. Foi um período bastante desafiador, pois eu não tinha a menor garantia do resultado prático, de como seria usar esse dispositivo e, sobretudo, se sua utilização cênica daria certo ou não. Fiz uma aposta financeira e, também, de tempo na criação de um equipamento que ainda poderia revelar limites e possibilidades desconhecidas. Tudo isso trazia um ar de imprevisibilidade que foi custoso administrar.

Depois que a bicicleta estava pronta, e à medida que o espetáculo estava se concretizando com a diretora Karla Concá, a Triluna trouxe uma visão metafórica do processo criativo e, também, da pesquisa. A Triluna se materializou no processo de criação como representação de uma pequena parte da história da bicicleta na vida cotidiana das mulheres, a partir de seu surgimento, na virada do século.

Na prática, eu tinha uma grande novidade para administrar. A bicicleta trazia os desafios relacionados ao gerenciamento de seus recursos, à compreensão de sua mobilidade e à musicalidade que poderia ser produzida por meio dela. Esses aspectos técnicos transformaram a bicicleta na grande parceira de Triluna na aventura de performar cenicamente a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga.

Para consolidar a parceria entre a dupla, Karla Conká sugeriu que Triluna conversasse com Ananica em gramelô¹⁸⁷. Assim, as duas trocam ideias, segredos e desabafos. Além disso Triluna projeta a minha imagem de pesquisadora, pois é uma bicicleta histórica, investigadora científica musical, acumuladora de lembranças, chora com a falta de memória social e vibra com Ananica ao ouvir as canções de Chiquinha Gonzaga. Triluna também é ‘musicista’, toca as composições de Chiquinha em parceria com Ananica, em *playback* com as músicas gravadas para o espetáculo, e ‘executa’ as bases harmônicas para Ananica cantar e tocar. Juntas, fazem o ‘grande concerto musical’¹⁸⁸.

As apresentações do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, até o presente momento, já ocuparam espaços externos bem distintos. Realizamos apresentações em centros comerciais, superquadras de Brasília, feiras, centros históricos, escolas, quadras de esporte, teatros, circos, centros de convenções, escolas de música, bibliotecas e estacionamentos públicos. A cada local de apresentação, a bicicleta Triluna impõe uma presença diferente. Promovemos encontros e vivências distintas e únicas, pois os espaços variados geram novas circunstâncias de trabalho que decorrem de leituras múltiplas.

Ao realizar as apresentações do espetáculo senti os efeitos gerados pelos impactos contemporâneos e o sincretismo histórico, de ser uma mulher palhaça acompanhada por uma bicicleta modelo *Peny Fharthing*, que evoca um repertório hoje considerado antigo ou ‘de gente velha’. Por outro lado, esse mesmo repertório já foi recebido como inovador e irreverente. Na prática, percebi que muitas referências estéticas do espetáculo foram remodeladas na atualidade e, em contraponto, outras estruturas conservadoras marcantes do século XIX ainda são mantidas.

Tendo em vista o caráter constitutivo das questões de gênero na sociedade, não é estranho que a opressão ainda seja sentida por mim nas saídas com Ananica e Triluna. Não me refiro, exatamente, ao momento da apresentação do espetáculo, mas, sobretudo, aos processos de montagem e desmontagem do ‘cenário’, nos quais preciso considerar aspectos de mobilidade, planejamento das ruas e lidar com o medo da violência nos espaços urbanos.

É visível que o medo que muitas de nós, mulheres, sentimos ao frequentar certos espaços urbanos nos obriga a tomar decisões cotidianas – como escolher rotas alternativas, buscar

¹⁸⁷ Gramelô é um recurso cômico e comunicativo recorrente na linguagem da palhaçaria, caracterizado pelo uso de uma língua inventada. (Nota da autora).

¹⁸⁸ As composições de Chiquinha Gonzaga gravadas para a trilha do espetáculo são: ‘Corta-Jaca’, ‘Meditação’ e ‘Abre Alas’ foram gravadas pelos músicos Fernando César Vasconcelos Mendes (Violão 7 cordas, violão 6 cordas), Bento Tibúrcio Mendes (Bandolim, cavaquinho, violão tenor) Valeiro Xavier (percussão) e Hércules Gomes (piano). (Nota da autora).

espaços mais iluminados e movimentados – em busca de segurança. Nesse contexto, a escolha do local a apresentação do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ considera essas questões. Penso, além dos aspectos técnicos, quais praças seriam mais ou menos hostis, receptivas e seguras.

Como se viu, no decorrer desta seção, o uso de bicicleta por mulheres em espaços urbanos foi um processo que se deu por etapas, a depender de contextos múltiplos de tempo e espaço. Ainda hoje, a ocupação nas ruas de mulheres e suas bicicletas continua sendo desafio porque, muito vezes, ciclistas e artistas colocam em risco suas integridades e vidas.

Ao final da escrita e revisão deste capítulo – em que mergulhei na história da bicicleta, sua relação com a mobilidade feminina e da luta por mais direitos das mulheres – recebi, infelizmente, a notícia do assassinato¹⁸⁹ da palhaça ciclista venezuelana e viajante Julieta Hernández, a ‘palhaça Jujuba’, violentamente assassinada no Brasil, em dezembro de 2023.

Gostaria, portanto, de dedicar este capítulo à colega de palhaçaria, homenageando, dessa forma, uma musicista e artista circense incrível que, assim como eu e muitas outras mulheres, era apaixonada pela bicicleta e pela palhaçaria. Julieta viajava pelo Brasil de bicicleta e, desde 2019, realizava apresentações artísticas, além de confeccionar bonecos artesanais. Ela tinha apenas 38 anos quando foi assassinada; vítima de feminicídio e xenofobia. Julieta era, para muitas de nós, um símbolo de liberdade, pois viajava sozinha de bicicleta para se apresentar em lugares do Brasil aonde a arte não chegava.

Desde sua morte, a comoção diante de tamanha violência tem sido imensa no Brasil, na América do Sul e na Europa. Em 2024, o ano de sua morte foi anunciada, vimos 167 cidades ao redor do mundo mobilizadas em protesto às opressões de gênero. Foram realizadas manifestações, ‘bicicletadas’ e cabarés circenses, onde muitos palhaços e palhaças, artistas e ciclistas se juntaram para dar visibilidade a essa revolta e protestar contra o violento assassinato de Julieta.

¹⁸⁹ Julieta ficou desaparecida desde o dia 23 de dezembro de 2023, quando foi vista pela última vez no município de Presidente Figueiredo, no estado do Amazonas. O corpo de Julieta só foi encontrado em 5 de janeiro de 2024, em uma área de mata próxima ao local onde havia sido vista pela última vez. As investigações do crime levaram à prisão de um casal acusado. Eles foram indiciados por estupro, latrocínio (roubo seguido de morte) e ocultação de cadáver. Atualmente a União Brasileira de Mulheres, os familiares e amigos de Julieta exigem que o crime seja tratado sob a perspectiva de gênero, conforme os padrões das normativas nacionais e dos tratados internacionais, especialmente da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (CEDAW) e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra Mulher (Belém do Pará). Até o ano de 2025, o Ministério Público do Estado do Amazonas denunciou os acusados pelos crimes mencionados, mas ainda há discussões em andamento sobre a reclassificação do crime como feminicídio. (Nota da autora).

Mesmo depois dessa perda irreparável, escolho manter a esperança de que o mundo possa se tornar menos hostil para as mulheres – e que a força e a alegria de Julieta continuem a nos inspirar.

Em janeiro de 2024, participei de protestos em Brasília, integrando ações de bicicletadas e caberes. A seguir vê-se a imagem 31, um card ‘Julieta Presente’ divulgando as ações em Brasília.

Imagem 31 – Convocação para o manifesto ‘#Julieta Presente – 12.01.24



Fonte: Acervo pessoal da autora.

CENA 3 – HABANERA

Interessante que tanto o Carequinha como Torresmo e Fuzarca e Arrelia, palhaços que tiveram programas de televisão, retomam de uma certa maneira o palhaço-cantor, o que se apresenta no circo, grava discos e, a partir deles, passa também a fazer filmes e programas de televisão. Claro que são muitas as diferenças entre o palhaço-cantor, da virada do século XIX para o XX, do palhaço cantor dos anos 1950 e 1960. Uma das muitas diferenças é a infantilização do personagem.

Enquanto Polydoro se dirigia para os adultos, seu neto Oscar, como integrante do Circo Eletrônico, se dirigia principalmente às crianças. (Tamaoki, 2020, p. 265).

As canções de Chiquinha Gonzaga transitavam dos palcos teatrais e ganhavam vida nas ruas, tornando-se elementos de troca entre diversos artistas. Assobiadas e cantadas nas ruas, espaços públicos que, à época, desempenhavam papel central na disseminação da ‘música popular’, especialmente antes da consolidação da indústria fonográfica no Rio de Janeiro.

Nos primeiros anos do século XX, a capital cosmopolita recebia com frequência estrangeiros trazendo novidades como os fonógrafos, gramofones; técnicos alemães introduziram os métodos de gravações mecânicas e contribuíram para a consolidação da indústria fonográfica. Formou-se uma rede mercadológica importante, que aos poucos expandiu-se para outras regiões do país, envolvendo comércios nacionais e empresas estrangeiras, consumidores, técnicos e artistas de diferentes nacionalidades (Franceschi, 2002, p. 91).

Os palhaços cantores tiveram especial destaque na consolidação desse mercado musical repleto de novidades, pois foram as vozes deles, com a Banda do Corpo de Bombeiros, do maestro Anacleto de Medeiros, que estrearam a primeira gravadora do Brasil: a Casa Edison (1902)¹⁹⁰. Frederico Figner (1866-1946), fundador da inaugural gravadora, contratou artistas locais notórios da capital que já atuavam com popularidade não somente nos circos, mas também nos teatros, cafés, casas de *shows*, *chopps*-berrantes e feiras.¹⁹¹

Esses palhaços desfrutavam de grande popularidade social, eram admirados tanto dentro quanto fora do ambiente circense. Combinavam diversas linguagens artísticas e se interagiam com o público de maneira potente e transversal. Ao longo de suas trajetórias, muitos alcançaram

¹⁹⁰ A Casa Edison foi fundada em 1900. A sua primeira loja, localizada na Rua do Ouvidor, vendia diversas novidades tecnológicas, como o cinetoscópio – instrumento de projeção interna de filmes de 15 minutos – lanternas, telefones, máquinas de escrever, gramofones e discos. Depois, em 1902, ela se transformou em gravadora local, produzindo fonogramas com repertório musical dos artistas do Rio de Janeiro. Para tanto, Frederico Figner fez parceria com a empresa alemã Zonophone, que depois se tornou a *International Talking Machine-Odeon*, a Odeon (Franceschi, 2002)

¹⁹¹ Existiram outras gravadoras de menor repercussão no mercado como, por exemplo, a Faulhaber, Phoenix e os Discos Gaúchos (Nota da autora).

expressivo sucesso e, por isso, assumiram cargos de direção em companhia circenses ou fundaram seus próprios circos.

Ermínia Silva (2007) afirma que os palhaços cantores estavam fortemente presentes nos circuitos culturais desde 1870¹⁹². Portanto, quando a indústria fonográfica lançou esses artistas em novas experiências cômicas/musicais, eles já eram estimados em muitas regiões do Brasil, viajando com os circos e interpretando populares canções.

Antes do advento e impacto da indústria fonográfica, a repercussão dos ‘palhaços brasileiros’ junto ao pôde ser observada por meio de um artigo sobre o Circo Pery, publicado na Gazeta de Notícias em 1880. O cronista – não identificado – expressou seu apreço pelos palhaços cantores que “dançam chula, cantam modinhas ao violão”, destacando também a inventividade de um palhaço brasileiro – cujo nome não revelou – que abordava temas atuais e não repetia “nenhuma das pilharias que tinha dito na primeira” sessão. No fim de seu artigo, o cronista revela seu encantamento: “Eu quando vou ao circo com a família, costume dizer que é para divertir as crianças, que gostam muito desse gênero de espetáculo, mas, aqui entre nós, que ninguém nos ouve, eu sou doido por um palhaço...” (Gazeta de Notícias, 1880, p. 1).

Por isso, depois das primeiras gravações da Casa Edison, em 1902, não demorou para que os palhaços cantores brasileiros logo se tornassem os porta-vozes do povo na indústria fonográfica. Eles ganharam maior projeção nesse novo campo de trabalho e, assim como outros artistas ‘populares’, alcançaram o *status* de ‘alma do povo brasileiro’. Os palhaços gravaram cenas circenses, teatrais, músicas de sucesso, em versões que se aproximavam das festas ‘populares’ e do carnaval. No decorrer das primeiras décadas do século XX, as produções foram ganhando novos formatos – ampliando-se unificando-se e sendo absorvidas pelos sistemas de produção de massa¹⁹³.

Esses artistas que desempenhavam também as funções de palhaço, cantor, ator, instrumentista eram muitas vezes chamados de ‘clown brasileiro’, ‘palhaço brasileiro’ ou ‘palhaço tocador de violão’, expressões que carregavam a marca de nacionalidade e da brasilidade próprias daquele tempo. Mas como, e por que, essa figura era tão quista ainda antes mesmo do impacto da indústria fonográfica? Em sua gênese, a figura do palhaço cantor

¹⁹² O palhaço Antônio de Souza Correia foi considerado, em 1876 o “primeiro bufo brasileiro” (Silva, 2007, p. 119) e o palhaço Augusto Rodrigues Duarte destacou-se, até depois do Império, em diversos circos, como um cantor cômico de chulas, lundus. (Lopes; Silva, 2022, p. 316).

¹⁹³ Desde 1902, grande parte dos fonogramas gravados na Casa Edison começa com a voz dos palhaços cantores anunciando as músicas. De 1904 até 1912 eles falavam o nome do intérprete, seguido do nome da música e finalizando com o clássico: “gravado para a Casa Edison, Rio de Janeiro” com a pronúncia do “r” bem acentuada. Segundo Franceschi (2002, p. 207-208), nas primeiras 500 gravações de 1902, além da apresentação do título da música e do intérprete o anúncio que seguia era: “gravado para a Casa Edison do Rio de Janeiro, rua do Ouvidor 105” ou “107”.

descende de uma vertente nacional do palhaço musical europeu – o conhecido e excêntrico musical – que, por sua vez, se consolidou no final do século XIX, na Europa.

Os excêntricos musicais – artistas cômicos que constroem e tocam instrumentos musicais inusitados como panelas, sinos, frigideiras, serrotes, chaleiras, canos – se fixaram bastante durante o século XVIII, na França, quando os artistas eram privados de usar instrumentos musicais convencionais em apresentações de rua para não competirem com o público das grandes companhias francesas de teatro (Silva; Melo Filho, 2014).

Esse tipo de disputa por público integra aquela velha querela entre a arte erudita e a arte ‘popular’, muitas vezes representadas por companhias de teatro oficiais do governo versus artistas de rua ou artista circenses¹⁹⁴. Mas ao contrário do que aconteceu na França, a censura brasileira não cerceou as práticas circenses e elas continuaram se espalhando pelo Capital e pelo País em meio à profusão de companhias circenses, sabia-se que a posteridade de um circo dependia da presença de um bom ‘palhaço brasileiro’.

Foi assim, que os ‘clowns brasileiros’, unindo a habilidade de atores, cantores e tocadores de violão, se tornaram pivôs culturais. Eles entremeavam os números circenses com música, canto e comentavam em português os temas sociais e notícias polêmicas do momento. Segundo Tinhorão (1976, p. 142) o “número de canto de palhaço, ao violão, estaria o puro gozo estético de uma manifestação artístico-cultural ao nível da sua compreensão e seu interesse”, pois eles conquistavam o público com críticas políticas e chistes sempre atualizados. Os espetáculos circenses, com a crescente popularidade do circo-teatro, combinavam picadeiro e palco, consolidando, assim, o intercâmbio para um tipo de atuação específica dos palhaços nacionais.¹⁹⁵

Como resultante dessa dinâmica de complexas interações, intercâmbios e apropriações, Tinhorão (2001, p. 55-84) ressalta que a figura do palhaço/ator/cantor/instrumentista de circo se tornou equivalente ao *compère* do teatro cômico musicado¹⁹⁶. Muitas vezes essa função – originalmente desempenhada por um ator cômico no teatro – passou a ser exercida pelo palhaço cantor, figura amplamente presente nos circos, teatros e na indústria fonográfica.

¹⁹⁴ Essa questão já foi comentada no primeiro capítulo quando discorro sobre um episódio semelhante que se deu em 1862, no Brasil, Rio de Janeiro. Na ocasião, o ator e empresário João Caetano, membro do Conservatório Dramático Brasileiro, solicitou ao Marquês de Olinda que as companhias circenses não trabalhassem no dia que houvesse apresentação no Teatro Nacional. (Nota da autora).

¹⁹⁵ O Circo-Teatro Spinelli com suas adaptações de óperas e de diversos gêneros teatrais para o picadeiro trouxe muita visibilidade para as montagens circenses no Rio de Janeiro. (Nota da autora).

¹⁹⁶ A figura do *compère* (amigo) (no Brasil, conhecido como compadre) assegurava a continuidade, o fio narrativo do espetáculo, ligando todos os quadros. O *compère* era uma especialidade bem definida, uma espécie de arauto, de mestre de cerimônias, que atuava no prólogo e em outros quadros do espetáculo. Poderia ser executado por uma dupla de atores cômicos ou por apenas um ator cômico, desde que tivesse facilidade de comunicação com o público. (Almeida, 2016).

O *compère* tinha uma função semelhante ao que hoje se conhece por mestre de cerimônia de cabarés circenses. Veneziano (1991, p. 118) afirma que a função de *compère* no teatro musicado era exercida por um personagem da dramaturgia, mas depois ficou mais conhecido como uma figura cômica que dançava, cantava e se apresentava vestido a rigor, como os conhecidos palhaços cantores Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira. Ermínia Silva (2007, p. 246) conta que ‘Pega na Chaleira’ (1909) foi uma montagem do Circo Spinelli que o palhaço cantor Benjamim de Oliveira atuou como *compère*.

Portanto, o teatro musicado fortaleceu o exercício do palhaço cantor/ator/instrumentista, fazendo com que essa figura se tornasse a própria imagem de fusão entre o teatro cômico musicado e o circo brasileiro, pois representava a fixação do ‘circo-teatro’ e o movimento de abasileiramento das artes circense e teatral (Silva, 2007).

Dessa forma, a música cantada foi amplamente praticada no circo brasileiro. Diferente da tradição europeia, que considerava os números de canto inadequados aos circos, devido à arquitetura circular, que se deveria atuar girando. Entendia-se que os *music halls* seriam indicados para números cômicos com voz cantada, em que os cantores se posicionavam diante do público como nos palcos teatrais, facilitando a projeção da voz. (Lopes; Silva, 2022, p. 64).

Talvez porque não se teve no Brasil esses tipos de restrições quanto às práticas musicais, cantadas e faladas dos palhaços nos circos e nas ruas, a atuação dos palhaços cantores foi tão marcante em diversos circuitos culturais. Sobre esse aspecto, Ermínia Silva (2007) ressalta a fusão entre a tradição dos gêneros executados no circo de origem europeia com as práticas culturais locais e a musicalidade ‘popular’ que emergia. Para a autora,

A combinação dessa tradição do palhaço-instrumentista europeu com as bandas e a presença cada vez maior de brasileiros entre os circenses resultaram numa transformação do palhaço-instrumentista-cantor-ator. Os gêneros como o vaudeville e o melodrama, através de diferentes modelos de pantomimas, misturados aos ritmos e musicalidade locais, tiveram a comicidade como a tônica daquelas produções. Os sainetes, peças curtas de um ato, com características burlescas e jocosas, que alinhavavam danças e músicas, assim como as cenas cômicas, eram representados quase na sua totalidade pelos palhaços que já dominavam a língua, portanto, eram falados e cantados em português. Isso possibilitou que em todos os gêneros—pantomimas, cenas cômicas, sainetes, arlequinadas, entremezes e entradas— se incorporassem, de maneira parodiada, a música e os assuntos corriqueiros do dia a dia das culturas locais, ao mesmo tempo em que se mantinha a forma do espetáculo que migrou. (Silva, 2007, p.117).

Havia uma gama de referências estéticas que coabitavam o teatro cômico musicado, com a emergente ‘música popular’, os folguedos, as festas religiosas e profanas, e a tradição de cômicos populares cantantes, fazedores do riso em que os arquétipos de *trickster* se

manifestavam de diversas maneiras, em figuras de natureza desafiadora, que afrontavam as normas e brincavam com as convenções estabelecidas.

Lopes e Silva (2022, p. 315) contam que a partir de 1870, a divulgação dos espetáculos circenses nos periódicos enfatizava a presença do ‘palhaço brasileiro’ e ressaltava a nacionalidade desses artistas, frisando que eles se comunicavam em português e que se apresentavam tocando violão e cantando. Esse foi um aspecto importante da oralidade nas *performances* dos palhaços, pois garantia a comunicação direta com o público, já que, anteriormente, essa função era executada por *clowns* de circos estrangeiros que trabalhavam sem o uso da voz.

Portanto, o palhaço cantor é resultado de uma confluência de expressões estéticas que cresciam no País, inclusive as oriundas de tradições medievais. A partir do estudo de Paul Zumthor (1993), historiador medievalista e crítico literário, é possível afirmar que esses palhaços descendem da linhagem de trovadores medievais. Essa vertente se fortaleceu no Brasil, não só na comicidade dos palhaços cantores, mas também na *performance* de cantores ‘populares’ tais como: tocadores de violão, seresteiro, cordelistas e sertanejos. Muitos desses artistas se alimentaram e se beneficiaram da ascensão da figura do poeta/trovador’/popular’ brasileiro que, por sua vez, foi bastante fortalecida pelo influente artista Catulo da Paixão Cearense (1863-1946)¹⁹⁷.

No livro ‘A letra e a voz: a ‘literatura’ medieval’, de Zumthor (1993), o autor explora a relação entre a letra e a voz no Ocidente Medieval, destacando a *performance* dos menestréis, trovadores, jograis e pregadores. Depois de sua vinda ao Brasil, em 1977, o autor apontou estruturas, formas de organização da narrativa vocal e uma lógica de difusão da cultura brasileira que remetiam às estruturas remanescentes da Idade Média europeia (Zumthor, 1993, p.182 e 197).

O autor ora citado comenta as práticas vocais trazidas e que, no meio da violência do processo de colonização do Brasil, foram reconduzidas em novas formas de difusão oral. No caso, Zumthor (1993) se referia à ligação da literatura de cordel com as tradições orais

¹⁹⁷ Catulo da Paixão Cearense era um artista maranhense e bastante requisitado socialmente no Rio de Janeiro. Ele teve praticamente todo seu repertório gravado por importantes intérpretes da época. Atuou cantando e tocando no teatro ‘popular’ e em circos. Também foi dramaturgo e, em 1916, estreou no Teatro São José, a peça ‘O Marrueiro’, baseada na música ‘Luar do Sertão’ – composição dele e de João Pernambuco – gravada pelo palhaço cantor Eduardo das Neves. Catulo também escreveu ‘Um boêmio no céu’ (1937) que narra sua entrada no céu, como um grande poeta boêmio, sendo recebido com louvores por São Pedro. Segundo Tinhorão (1928, p. 16-17), a figura pública de trovador que Catulo carregava foi referenciada com o personagem Ricardo Coração dos Outros, da obra ‘O Triste fim de Policarpo Quaresma’, de Lima Barreto. O personagem de Lima Barreto era uma espécie de caricatura de Catulo: um tocador de violão que buscava elevar o subjugado instrumento, e a modinha, ao gosto da elite. Quando Lima Barreto escreveu o romance o Catulo já era um artista reconhecido nacionalmente (Sampaio, 2011, p. 37).

medievais. Essa noção se estende ao reconhecimento da correlação entre as figuras do poeta/trovador/popular brasileiro e a do palhaço cantor.

Nas expressões contemporâneas dessa linhagem hereditária e cultural, Tinhorão (1976, p. 36) denominou essa figura de ‘menestrel urbano’. Ele a identifica nas *performances* dos palhaços cantores, na atuação dos vendedores de folhetos de cordel, jornais e modinhas e nos artistas que, ao anunciar suas mercadorias, faziam das composições cantadas e da improvisação uma forma de diálogo com o público.

A tradição vocal dos poetas, trovadores “descansa sobre uma espécie de ‘memória popular’ que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria” (Zumthor, 1993, p. 142). Nesses processos, a *performance* é constantemente atualizada e identificada pela atuação da ‘voz poética’ dos interpretes.

No final do século XIX e início do século XX, a ‘vozes poéticas’ de Catulo da Paixão Cearense e dos palhaços cantores valorizavam a união da música ‘mestiça’ com uma poesia ‘popular’, e exercia a função social coesiva, como uma via direta de comunicação e identificação com diversos perfis de público. Catulo da Paixão Cearense dizia: “o canto popular deve acompanhar o espírito popular” (O Paiz, 1906, p. 8). Isso porque a ascensão da ‘voz poética’ do trovador brasileiro foi valorizada na ideia de que o ‘popular’ traduzia a identidade nacional e a ‘alma da nação brasileira’.

Catulo criou letras para choros, lundus, modinhas, maxixe e buscava uma prosódia alinhada à vocalidade corrente, com temas ligados à vida rural, à brasilidade e às questões cotidianas (Ferlim, 2011, p.177). Assim, os palhaços cantores foram as principais vozes que registraram grande parte das canções de Catulo¹⁹⁸.

Nesse sentido é importante ressaltar que, inclusive, o recurso da prosódia ‘popular’, tão explorados por Catulo e pelos palhaços cantores, assim como a utilização de uma mesma melodia para criação de variadas poesias, são resquícios de uma prática antiga. Além de ser uma estratégia de sucesso, muito explorada no teatro musicado, são vestígios de uma “poética vocal” que remonta à tradição dos poetas nômades medievais ou mesmo de poetas anteriores à Idade Média (Zumthor, 1993, p. 153).

¹⁹⁸ Catulo tem parceiras com Paulino Sacramento, Callado – a conhecida ‘Flor Amorosa’ –, Ernesto Nazareth, Carlos Gomes, Anacleto de Medeiros, João Pernambuco – a conhecida ‘Luar do Sertão’ –, Irineu de Almeida e Cadete. Callado também fez músicas com Chiquinha Gonzaga: ‘A partida do Tropeiro’ e ‘Ondas’, gravadas. Respectivamente, pelos palhaços Bahiano e Mário Pinheiro. (Nota da autora). O Acervo com as gravações das composições de Catulo da Paixão Cearense está disponível no site no IMS/Discografia Brasileira, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/199/undefined>.

Costa-Lima Neto (2018, p. 71-72) afirma que os processos de contrafação – recurso de manter a mesma melodia ou letra fazendo atualizações e improvisações – “constitui uma tradição milenar, desde alguns Salmos de Davi, no Velho Testamento, passando pela Idade Média, pelos autos seiscentistas de José de Anchieta e Barroco, até as comédia e tragédias...” Por isso, ao comentar esta continuidade vocal, Zumthor (1993) afirma que as ‘vozes poéticas’ e as práticas intertextuais ou multirreferenciais contemporâneas agem como citações e reinvenções dessas práticas.

Contudo, mesmo que atualmente seja possível reconhecer esse lastro hereditário da ‘poética da voz’, a ascensão daqueles artistas ‘populares’ infligia uma forte novidade para a sociedade do início do século XX. Isso porque a música que estava em voga – modinhas, lundus, maxixes, canções regionais – vinha na contramão da cultura dominante vigente e alcançava uma rápida ascensão a partir do advento das novas tecnologias de cultura de massa.

Por parte desses artistas a subversão da ordem estava, inclusive, no próprio uso do violão como instrumento característico dessa nova musicalidade. Era uma espécie de afronta que se espalhava pelo País, pois o violão era tido como um instrumento vulgar e de menor valor. Desde o século XIX esse instrumento era utilizado por chorões, músicos negros e artistas de rua; por isso, só a partir de 1920, com a consolidação das discussões de uma identidade nacional, foi que o violão deixou de ser um instrumento marginalizado e passou a ser aceito como o ‘alto-falante’ da alma nacional.

Seguem duas imagens (Figura 32 e 33) do Catulo da Paixão Cearense; uma ilustração e uma foto que representam bem a figura de poeta trovador tão difundida por ele.

Figura 32 – Ilustração de Catulo da Paixão Cearense



Fonte: Acervo IMS. Código de catalogação: JRT_47_085¹⁹⁹

¹⁹⁹Disponível no acervo do José Ramos Tinhorão em:
<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search/Catulo%20da%20Paix%C3%A3o%20Cearense>

Figura 33 – Foto de Catulo da Paixão Cearense



Fonte: Acervo IMS. Código de catalogação: JRT_39_005_03²⁰⁰

As duas figuras ilustram a forte relação do compositor como o violão. A figura 33 parece fazer referência à música ‘Luar do Sertão’ de autoria de Catulo em parceria com João Pernambuco. Música de bastante sucesso e de muitas gravações²⁰¹.

²⁰⁰ Disponível no acervo do José Ramos Tinhorão em:

<https://acervos.ims.com.br/portals/#/search/Catulo%20da%20Paix%C3%A3o%20Cearense>

²⁰¹ As gravações de Luar do sertão estão disponíveis no acervo IMS, Discografia Brasileira, pelo link: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/name:eq/LUAR%20DO%20SERT%C3%83O>

Sobre a disseminação do violão, José Ramos Tinhorão, em ‘Os sons que vem da rua’ (1976, p. 24) afirma que o instrumento passou a ser comum entre os artistas ‘populares’ a partir de 1870. Curiosamente, esse período coincide com as primeiras citações, nos periódicos, relacionadas à atuação dos palhaços cantores. Essa sincronicidade representou uma evidência significativa de que a tradição do músico ‘popular’ – seresteiro, cantor e tocador de violão – coexistia com a *performance* cômica dos palhaços cantores, no cenário entre os séculos XIX e XX, e que se fortaleceram mutualmente²⁰².

Chiquinha Gonzaga também desempenhou um papel importante no movimento de descriminalização do instrumento ‘popular’. Alinhada às demandas sociais vigentes, ela iniciou, entre os anos de 1886 e 1889, uma campanha para a revitalização do violão. Em 1889, Chiquinha reuniu cerca de cem violonistas e regeu um concerto com esses músicos populares no Teatro São Pedro, atual João Caetano. Ela organizou um programa de músicas exclusivamente populares e compôs especialmente, nesse período, o choro ‘Sabiá na Mata’ (Braga, 2023).

Em 1940, Barros Vidal (p. 38) escreve um texto em que ele reconhece a importância da maestra para a descriminalização do violão no Brasil. Segundo Vidal, a partir daí, o popular violão passou ser respeitado em todas as festas, “embora essa vitória lhe custasse bastante dissabores. E tudo porque ela era mulher.”

Além de Chiquinha e Catulo da Paixão, o maestro Villa-Lobos também desempenhou um papel importante nesse movimento de descriminalização do instrumento. Em 1908, Heitor Villa-Lobos compôs ‘Suíte Popular Brasileira’ com cinco peças para violão solo²⁰³. Também em 1908, Catulo da Paixão Cearense, a convite do diretor do Instituto Nacional de Música, o maestro Alberto Nepomuceno, apresentou-se numa audição de violão, interpretando modinhas num ambiente onde só se cultuava os grandes mestres eruditos da música²⁰⁴.

²⁰² Inclusive Catulo da Paixão Cearense tinha vínculos pessoais e profissionais com palhaços cantores como Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves. Benjamim declarou uma amizade íntima de 46 anos com Catulo, pois desde quando eram jovens frequentavam rodas de samba e de choro. O palhaço Benjamim de Oliveira afirmava que Catulo era um poeta extraordinário e que foi responsável em levar o violão para os salões da elite (Silva, 2007, p. 195).

²⁰³ Embora a obra não tenha sido divulgada e absorvida em larga escala, em seu tempo, anos depois a obra se tornou uma marca para a difusão do instrumento no campo de música de concerto no Brasil. Além dessa suíte, Heitor Villa-Lobos também compôs outras peças para o violão como ‘Estudos’, e os ‘Choros’ para violão e orquestra. (Taborda, 2008, p. 2).

²⁰⁴ Em 1895 Alberto Nepomuceno iniciou uma ação no sentido de ‘abrasileirar’ a música erudita no Brasil, com uma espécie de *slogan*: ‘não tem pátria o povo que não canta a sua língua’. Por volta de 1917, organizou concertos com compositores brasileiros enaltecendo os maxixes e outros gêneros ‘populares’.

Provavelmente essas ações tiveram impacto na *performance* dos palhaços cantores e de outros ‘artistas populares’, tocadores de violão, que não frequentavam espaços pomposos da elite e atuavam em circuitos com menor prestígio artístico. Não se pode atribuir a uma, duas ou três pessoas ou a um grupo pequeno de artistas a façanha de reabilitação do violão, mas é importante ressaltar que a valorização do instrumento, feita por artistas renomados – como Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes – que eram atuantes em circuitos culturais mais valorizados, e que faziam concertos para elevar o valor da ‘arte popular’, foi um suporte imprescindível para que os palhaços cantores alcançassem novos espaços de atuação e legitimidade.

Portanto, Catulo e Chiquinha foram artistas mediadores que, por frequentarem lugares sociais distintos – como os espaços da elite econômica e cultural e, concomitantemente, o circuito ‘popular’ – atuaram na mixagem, no hibridismo desses dois campos para o engendramento da desejada ‘identidade cultural brasileira’²⁰⁵. Há, nessa encruzilhada *trickster*, mais uma evidência da relação estreita entre a *performance* dos palhaços cantores e a musicalidade e atuação da compositora Chiquinha Gonzaga.

Gradativamente, a valorização da ‘arte popular’ nas primeiras décadas do século XX, como identidade brasileira e mestiça, levou com que a *performance* dos artistas ‘populares’ se tornasse uma forma de ascensão social, à medida que eram atribuídas a eles as características de vozes nacionais e artistas do povo. Além disso, as vozes de muitos artistas negros descendentes de escravizados – grande parte dos palhaços cantores – tiveram na arte um caminho de denúncias às opressões e silenciamento históricos. Esse caminho fez com que as *performances* dos palhaços cantores representassem a voz dos vencidos (Tinhorão, 2013).

Nesse sentido, as canções gravadas pelos artistas ‘populares’ foram muito expressivas, pois descreviam, ironizavam e reivindicavam a posição que ocupavam na sociedade. Foi por meio de uma tradição vocal atualizada aos meios de produção e difusão da recente indústria fonográfica, que os palhaços cantores – os trovadores do século XIX e início do século XX – conseguiam trabalhar com a memória social da audiência, acessando emoções e retomando a ancestralidade da população ‘mestiça’ brasileira.

²⁰⁵ Inclusive, Catulo foi convidado, em 1914, pela primeira-dama Nair de Tefé, esposa do presidente Hermes da Fonseca, para acompanhá-la em uma apresentação da música ‘Corta-Jaca’, de Chiquinha Gonzaga, no Palácio do Catete. A apresentação causou um alvoroço porque, naquela noite, o subjugado violão foi escolhido para tocar o maxixe ‘Corta-Jaca’, gênero considerado indecente e inferior. Outras questões políticas relativas a esse evento serão abordadas no próximo capítulo – Cena 4 – que tem como objetos de estudo o maxixe e o ‘Corta-Jaca’ (Nota da autora).

Por isso, os palhaços cantores conseguiram estabelecer uma forte comunicação social em que a ‘voz poética’ envolvia corporalidade, musicalidade, engajamento político e poesia. As *performances* atuavam na imbricação entre o circo, o teatro, as novas tecnologias, a urbanidade, as tradições ‘populares’ e as questões raciais.

Esse também foi um campo em que os três pilares do teatro musicado – a comicidade, a musicalidade e a crítica social – se fizeram bastante presentes. Depois que identifiquei esse transcurso da ‘voz poética’, foi igualmente instigante reconhecer essa tradição vocal na minha prática artística. Consegui verificar, na minha formação como artista de rua, cantante, instrumentista e palhaça, resquícios dessa tradição performática sendo reatualizados.

Além da minha experiência como palhaça musicista nos espetáculos de palhaçaria ‘Sementes’ e ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, também me refiro, aos anos em que fui integrante do Grupo de Teatro de Rua Esquadrão da Vida (2008-2010) e da Cia Burlesca (2012-2014); grupos de teatro que trabalham, entre outras linguagens, com referências à tradição dos menestréis, dos poetas ‘populares’ nas ruas e, portanto, à figura do palhaço cantor – ator, instrumentista, detentor de habilidades circenses, acrobáticas e de forte engajamento político. Reconheço igualmente um lastro comum na montagem do espetáculo ‘Enluarada: uma epopeia sertaneja’, que realizo desde 2019 e que foi criado a partir de uma pesquisa da tradição oral e da musicalidade sertaneja de Minas Gerais.

Heloísa Valente (2004, p. 3) explica que a voz poética “carrega uma identidade, de saberes acumulados de experiências arraigadas no passado, que funciona mediante uma assimilação de elementos estereotipados, ainda que não de forma automática.”

Hoje reconheço essa linha descendente da poética vocal dos palhaços cantores brasileiros; mas, por algum tempo, eu me senti perdida nas referências e técnicas de palhaçaria contemporânea em que, muitas vezes, a comicidade física costuma ser mais valorizada em detrimento à oralidade. Percebo agora que minha formação e atuação como palhaça cantante se faz na busca constante dessas referências comuns de comicos e palhaços da oralidade, num movimento contínuo de transformação.

A reatualização que se faz dessa tradição – isso é, quando o passado encontra referências no presente – é chamada por Zumthor (1993, p. 53) de “movência”, uma variante que incide sobre a *performance* dos interpretes. O autor desenvolveu essa noção pensando no transcurso histórico da tradição medieval até o início do século XX. Entretanto, como a tradição não é fixa, posso dizer que ela também perpassou a prática dos palhaços cantores e dos artistas com os quais eu me formei, trabalhei e, ainda hoje, perpassa a minha prática artística.

Essa consciência da linhagem histórica trouxe uma sensação de pertencimento e pareceu diminuir a distância entre as distintas práticas artísticas. Isso porque de alguma maneira a identificação da descendência me familiarizou com a *performance* dos palhaços cantores, que parecia longínqua por estar localizada há mais de cem anos. Tinhorão (1976, p.139-140) fala que essa “figura do palhaço – ao lado da sua função cômica específica – é equivalente às dos cançonetistas de teatro e, mais tarde, às dos cantores de auditório de rádio.”

Por isso, durante o processo de criação do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, ao ouvir as gravações feitas pelos palhaços cantores e ao investigar a linha de descendência dessa ‘memória popular’ (Zumthor, 1993), percebi que a comunicação com a audiência também poderia ser fortalecida por essa via hereditária e que, ao invocar a imagem do palhaço cantor, eu trazia à tona a conexão do público com uma figura bastante marcante na cultura de todo o território brasileiro.

O acesso a essa tradição fez com que criássemos um senso de comunhão social. Isso nos motivou a abrir espaços na dramaturgia para trabalhar, com maior flexibilidade, os assuntos da atualidade, o que, finalmente, me encorajou a assumir, no espetáculo, a figura de uma palhaça cantante, atriz e instrumentista. E, assim, as “vocalidades moventes” (Zumthor, 1993) inundaram o processo criativo da montagem do espetáculo, afetando o meu corpo de palhaça, gerando referências de texturas cênicas em que a musicalidade de Chiquinha Gonzaga está inserida.

A identificação dos lastros comuns entre as tradições vocais antigas, as práticas do século XX e, por sua vez, minha prática artística abriu em mim a perspectiva de memória no exercício dessa ‘poética vocal’, evidenciando ainda mais a dimensão social de atuar com minha voz de mulher palhaça na atualidade. A tradição unificou a audiência na *performance*, contemplando um público de diferentes idades e segmentos sociais.

Percebi, portanto, que a noção do que Zumthor (1993) denomina “movência”, também opera no exato momento da *performance*, tornando possível a relação do passado, com o presente e o futuro, numa espécie de continuidade poética vocal. Por sua vez, o deslocamento da voz poética ou seu carácter de ‘movência’ reconhece que as *performances* são inseridas em contextos diferentes e, portanto, apresentando desafios distintos.

Por isso, os palhaços cantores conseguiram estabelecer uma forte comunicação social em que a ‘voz poética’ envolvia corporalidade, musicalidade, engajamento político e poesia. As *performances* atuavam na imbricação entre o circo, o teatro, as novas tecnologias, a urbanidade, as tradições ‘populares’ e as questões raciais.

Os elementos que compõem as ‘vozes poéticas’ dos palhaços cantores manifestam-se nas trajetórias de Eduardo das Neves (1874-1919), Benjamim de Oliveira (1870-1954), Mario Pinheiro (1883-1923), Manoel Pedro dos Santos/Bahiano (1870-1944), Xisto Bahia (1841-1894), Nozinho -Carlos Vasquez- (1887-1962), palhaços cantores do final do século XIX e início do século XX que atuaram bastante na indústria fonográfica e no circo. Sendo que Mario Pinheiro, Bahiano, Nozinho, Eduardo das Neves e Xisto Bahia foram os primeiros artistas contratados da Casa Edison em 1902.

Dessa descendência, acredito que Arrelia (1905-2005), Carequinha (1915-2006), Torresmo (1918-1996), Fuzarca (1923-1975), Chimarrão (1943-2015) e Piolin (1897-1973)²⁰⁶ foram alguns dos palhaços cantores e musicais do século XX que continuaram trabalhando com a ‘voz poética’, gravaram discos, lançaram música de carnaval, fizeram filmes e levaram o circo para televisão no modelo de programa de auditório.

Entretanto, percebo que a figura do palhaço cantor parece ter sido absorvida pelos sistemas de produção de massa e direcionadas para executar a função de palhaço/educador, amigo das crianças, que dá bons exemplos com músicas sobre bons comportamentos, educativas, como faz a dupla ‘Patati-Patatá’.

Em muitos casos, os contornos de *trickster* – sem as nuances de oportunismo e perversidade, que coabitam com a ingenuidade e a ignorância para enfatizar o ridículo, a ironia e a sátira – acabaram se perdendo. Esses eram justamente os aspectos pelos quais os palhaços que atuavam entre os séculos XIX e XX transitavam em seus espetáculos e pantomimas, oferecendo um leque performático diverso, múltiplo e heterogêneo.

Por outro lado, considero possível identificar, no âmbito teatral, nos folguedos ‘populares’, no circo-teatro e na palhaçaria contemporânea, *performances* que descendem da tradição, dos poetas trovadores e dos menestrelis. São diversos os grupos de teatro, artistas, palhaços e palhaças que trabalham com a comicidade a partir da música cantada, explorando-a como um elemento aglutinador, fortificador ou condutor. Por vezes, é possível perceber a referência direta a essa tradição cômica vocal – assim como os momentos em que a figura do palhaço cantor aparece dissolvida ou mixada com personagens de viés cômico, associados ou não à palhaçaria clássica, como a figura do palhaço ou palhaça de nariz vermelho.

Em contraponto, percebo que a tradição do excêntrico musical tem uma marca presente em muitos palhaços, palhaças e grupos contemporâneos que pesquisam a música como

²⁰⁶ Piolin é de família circense e manteve seu Circo armado em São Paulo por quase três décadas. Ele conquistou a admiração e o respeito de artista modernista e tornou-se um dos símbolos do Movimento Modernista e na Semana da Arte Moderna. Sua data de nascimento, 27 de março, firmou-se no Brasil como o Dia Nacional do Circo.

ferramenta de sua poética. Na arte da palhaçaria são abundantes os trabalhos que trazem referência mais direta às práticas de excêntricos musicais europeus do século XIX e XX como Grock, a família Cairolí, Fratellini, os irmãos Price ou a descendência de excêntricos musicais brasileiros como também foi Polydoro, Maestro Bozan, Doracy Campos e Avelina Campos – Treme-Treme e Corrupta – Cia Teatral Turma do Biribinha (AL).

Portanto, a tradição performática dos palhaços cantores foi, em parte, dissolvida e/ou absorvida por distintas práticas das artes cênicas. Observa-se um lastro performático que evidencia os caminhos da comicidade musical desenvolvida no País a partir do século XIX e mantivemos uma tradição cômica ligada à produção musical. Ainda que de forma transversal, é possível perceber sua presença nos dias de hoje, manifestando-se ainda como um caminho peculiar de atuar na contemporaneidade.

cena contemporânea.

3.1 PALHAÇOS CANTORES

A ‘música popular brasileira’ tem sido moldada por estruturas melódicas, textuais e performáticas presentes na comicidade dos palhaços cantores – característica que começou a se desenvolver, pelo menos, desde o final do século XVIII em torno de uma tradição circense. A forte presença desses artistas na indústria fonográfica, nas rodas de choro, nas ruas e nos circos evidencia a estreita ligação que mantiveram com o percurso da ‘arte popular’ no Brasil, atuando inclusive como inspiração para toda uma geração de músicos sambistas a partir de 1920.

Nesse sentido, Ermínia Silva (Silva, 2007, p.20) afirmam que “não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas ‘populares’ no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais”, já que eles formavam junto aos palhaços cantores um fluxo de intercâmbio contínuo entre as grandes cidades, o interior do País e outros países da América Latina, principalmente Argentina e Uruguai.

Em 1936, o músico cavaquinista Alexandre Gonçalves Pinto (2009), no livro ‘O choro: reminiscências dos chorões antigos, descreve como era uma roda de choro no final do século XIX’. Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido entre os chorões como Animal, comenta que o repertório de música instrumental andava junto à modinha e ao lundu, gêneros bem característicos dos palhaços cantores e poetas trovadores.

Segundo Alexandre Pinto (2009) era natural que o violonista, em determinado momento, deixe de ser acompanhador e comece a cantar umas modinhas, ou ainda, que inclui

gêneros de músicas dançantes como maxixe, polca, tango, valsas, mazurcas, *shottisch*. A roda de choro não era, como muitas vezes se mostra hoje, um ambiente estritamente de música instrumental, pois a dança e as canções ‘populares’ brasileiras integravam um ambiente eclético em que a diversidade de linguagem era bem-vinda e orgânica.

Além disso, o repertório cantado pelos palhaços era bem amplo e, muitas vezes, cantado em mais de um idioma. Nos cartazes e anúncios de apresentações circenses em que os palhaços cantores – o chamado ‘*clown* brasileiro’ – eram destaques, comenta-se sobre lundus, modinhas, tangos, habaneras, músicas de várias nacionalidades que se mixavam mutualmente.

Esse repertório configura o início do processo de composições criadas especificadamente para serem gravadas e transmitidas em massa. É o que José Ramos Tinhorão (2013) entende como ‘cultura popular urbana’ e o que Heloísa Valente (2005) chama de ‘canções das mídias’, como sendo uma *performance* gerada ao vivo, mas fixadas por um suporte distinto da memória humana, vinculadas aos processos fonográficos de disseminação e reprodução da obra de arte.

Trata-se, de acordo com Valente (2005) da canção

inserida numa gama de variedade que tem, como traço comum, o fato de ter nascido no âmbito de uma sociedade já dominada pelo meio de comunicação de massas (as mídias), ou caso seja anterior ao advento do disco, sua versão mediatizada tenha-se tornado modelar...tenha-se adaptado aos padrões da canção concebida para o disco...não se excluem dessa categoria aquelas que tiveram, em sua base, o suporte escrito (Valente, 2005, p. 4).

Dessa forma, de acordo com a autora ora citada, a *performance* foi e ainda é o principal traço da sua produção²⁰⁷.

Nos primeiros anos de formação das ‘canções das mídias’ – primeiras décadas do século XX – não há muitas referências específicas sobre quais composições ou compositores os palhaços cantores davam preferências para cantar nas sessões circenses. Entretanto, nas referências bibliográficas encontradas que fazem referência aos palhaços Benjamim de Oliveira (Silva, 2007), Eduardo das Neves (Abreu, 2017), (Abreu e Dantas, 2020), Polydoro (Tamaoki, 2020) e Augusto Rodrigues Duarte (Lopes e Silva, 2003) é possível identificar que muitos deles compunham suas próprias canções, com possíveis alterações de acordo com o tema vigente no

²⁰⁷ Segundo Heloísa Valente (2005) a *performance* mediatizada mecanicamente preserva características gerais da *performance* ao vivo; mas, ao mesmo tempo, necessita de aparatos técnicos para sua emissão e recepção. Esses aparatos são, atualmente, indispensáveis, tais como: microfonação, amplificação, tratamentos acústicos, sonoros, transmissão radiofônica e de mídias sonoras. Esses aspectos alteram a produção sonora e sua relação como receptor.

momento e com a região onde passavam; provavelmente, nesses casos, acrescentavam nomes de pessoas, lugares e novos chistes. Os palhaços também cantavam músicas de domínio público, cultivadas nas festas de cada região onde estavam, misturando-as com chulas tradicionais e, também, com canções de sucesso do teatro musicado.

Já na indústria fonográfica, há registros de que os palhaços cantores gravaram canções autorais, de domínio público, canções do teatro musicado ‘da safra de compositores seletos’ como: Catulo da Paixão Cearense, Chiquinha Gonzaga, Paulino Sacramento, Henrique Alvez de Mesquita, Carlos Gomes, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Sinhô, Irineu de Almeida e Sátiro Bilhar. Os palhaços também gravaram cenas cômicas entremeadas por chulas e lundus, acompanhados dos seus violões, orquestras, instrumentistas e maestros, em duetos com cantoras/atrizes, em dupla ou trio de palhaços.

As composições de Chiquinha foram gravadas na Casa Edison por palhaços como: Eduardo das Neves, Mario Pinheiro e Bahiano e também por cantoras cômicas sopranos que cantavam em solo ou faziam duos ou trios como os palhaços dessa gravadora, como: Risoleta, Pepa Delgado e Júlia Martins.

A partir de estudos sobre os artistas que gravaram as composições de Chiquinha Gonzaga, pode-se deduzir que as canções da compositora foram não só gravadas por palhaços cantores, mas, possivelmente também, foram cantadas em apresentações circenses, cabarés e café-concertos, já que o repertório gravado na Casa Edison buscava ser um registro dos sucessos musicais que eram apresentados ao vivo em diversos espaços culturais.

Um dos maiores sucessos do Mário Pinheiro, por exemplo foi a composição de Chiquinha Gonzaga ‘Corta Jaca’, que ele gravou com a cantora/atriz Pepa Delgado (1906)²⁰⁸. Com Pepa, Mário também gravou outros maxixes, músicas dançantes, entremeadas de diálogos cênicos e ainda outras composições de Chiquinha: como ‘Cora’ (1910)²⁰⁹, ‘Dona Adelaide’ (1909 e 1910)²¹⁰, ‘Ondas’ (1910)²¹¹, ‘Os namorados da Lua’ (1910)²¹² e ‘Menina Faceira (1910)’²¹³.

²⁰⁸ Gravação disponível no site Discografia Brasileira do IMS, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/2164/corta-jaca>. Acesso em: 31 jan. 2024.

²⁰⁹ Gravação disponível no site Discografia Brasileira do IMS, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21277/cora>. Acesso em: 31 jan. 2024.

²¹⁰ Duas gravações disponíveis no site Discografia Brasileira do IMS. nos links: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21269/dona-adelaide> e <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/5961/dona-adelaide-dadelaide>. Acesso em: 31 jan. 2024.

²¹¹ Fonograma listado no site Discografia Brasileira do IMS., mas não disponível para audição.

²¹² Gravação disponível no site Discografia Brasileira do IMS no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/18216/os-namorados-da-lua>. Acesso em: 31 jan. 2024.

²¹³ Gravação disponível no site Discografia Brasileira do IMS, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:eq/MENINA%20FACEIRA>. Acesso em: 31 jan. 2024.

Mário Pinheiro cantou no circo e lá encenou óperas do circo-teatro em parceria com os palhaços Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves; ele estudou canto operístico e também atuava em teatros. Mário também participou do espetáculo inaugural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909. Consta, segundo testemunho de Catulo da Paixão Cearense, que no final do século XIX ele atuava como palhaço “no circo de décima ordem na Piedade”. (Tinhorão, 1976, p.141-157).

Nesse contexto, as referências a Mário Pinheiro (figura 34), Eduardo das Neves e Bahiano são feitas como ‘ex-palhaços’, pois as abordagens sobre as *performances* destes artistas são feitas de forma setorializada sem considerar o intercâmbio de linguagens e a versatilidade dos palhaços e artistas daquele período. Os circos eram espaços privilegiados para o lançamento de novos talentos, um circuito cobiçado mesmo para artistas que já haviam gravado na Casa Edison. Os picadeiros eram uma boa alternativa financeira, traziam forte popularidade, além de serem um eficaz meio de formação artística.

Figura 34 – Foto de Mário Pinheiro



Quando o circo absorveu as influências mútuas do teatro musicado, um novo campo de trabalho foi instaurado; nele, artistas ‘populares’, cantores, músicos e palhaços cantores se relacionavam e criavam juntos. Ermínia Silva (2007, p. 83) afirma que por meio de artistas “que se tornaram palhaços-instrumentistas-cantores-atores, foi se ampliando o leque de apropriação e divulgação dos gêneros teatrais, dos ritmos musicais e de danças de várias regiões urbanas ou rurais.”

Por sua vez, o intercâmbio do teatro cômico musicado com o circo gerou a constituição de um novo mercado cultural entre os séculos XIX e XX) em que os artistas que desempenhavam diversas habilidades atuavam fortemente (Garcia, 2020, p. 37).

Nas próprias gravações de Mário Pinheiro, encontram-se indícios da sua formação no circo-teatro e da musicalidade cômica do palhaço cantante. De maneira versátil, ele fez gravações de canções românticas em que cantava solo e mostrava o destaque da sua voz de cantor barítono. Mas também é possível ouvir canções cômicas em que ele aborda temáticas rurais, além de gravações de cenas e diálogos clássicos da palhaçada circense²¹⁵. Mário gravou um dueto com palhaço Benjamim de Oliveira²¹⁶, e, também, gravou com o trio de palhaços: Mário Pinheiro, Nozinho e Eduardo das Neves²¹⁷.

Nos primeiros anos das gravações mecânicas da indústria fonográfica, a maior dificuldade para a captação do som era o volume da voz do intérprete. É óbvio que, quanto maior a densidade sonora da voz do artista, melhor o resultado da gravação. Uma das formas de aumentar a massa sonora e ‘engordar’ o som era a produção de um vibrato estável e prolongado. Mário Pinheiro tinha essa habilidade, por isso reconhecido por sua voz forte, dicção clara e impostação vocal ideal para as gravações mecânicas. (Ulhoa, 2013, p.28)²¹⁸. Talvez por

²¹⁵ No acervo do IMS encontram-se 439 fonogramas de Mário. Esses fonogramas foram acessados por mim em 31 jan. 2024 e estão disponíveis em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/6/undefined>

²¹⁶ As músicas ‘Baiano da Rocha’ (1910) e ‘Canção Mineira’ (1910 e 1912).

²¹⁷ Gravou os fonogramas ‘Balancê’ (1908), ‘Canções do Sertão’ (1910 e 1912). O fonograma ‘Casa de Pasto’ (1909, 1912) é uma cena cômica que começa com uma canção de voz e violão lamuriosa, mas logo vira uma cena cômica com muita confusão em que um atendente de um hotel com caricatura de português recebe pedidos de pratos brasileiros, espanhóis e portugueses. A cena é finalizada com pancadaria e um apito de guarda noturno colocando ordem no estabelecimento. Com esse trio, Mário Pinheiro também gravou outras cenas cômicas com ‘Cena de um café’ (1910), ‘Em uma escola: um professor de Araraguara’. Esta última é uma cena que se passa em uma escola com alunos indisciplinados e um professor cerceador. Na lista de gravações do trio ainda encontrei cenas e canções cômicas como: ‘República de estudantes’ (1909) e ‘Serenata interrompida’ (1909), ‘Chegadinho’ (1909), ‘Chico Mironga no casamento do Seu Zé do Pinhé’ (1920), ‘Um meeting’, ‘Os dois bêbedos’ (1910) e ‘Uma cena de três gogos: Na estrada de ferro’ (1909), ‘Repúblicas de Estudantes’ (1909), ‘Uma serenata no cemitério’ (1906) ‘Desafio dos dois boiadeiros’ (1908). (Nota da autora).

²¹⁸ O microfone fez parte da indústria fonográfica só a partir de 1927. Nos primeiros anos do século XX, na fase mecânica, os cantores tinham que projetar fortemente as melodias dentro de um cone para que as vozes fossem sulcadas numa matriz de cera. (Nota da autora).

isso tenha desenvolvido uma carreira mais sólida na indústria fonográfica – o que não significa dizer que ele deixou de ser um artista circense, nem que abandonou os trabalhos vinculados às mixagens do circo-teatro e à figura do palhaço cantor brasileiro.

É bom lembrar que o entendimento da *performance* de um palhaço é alterado consideravelmente, a depender do contexto. No período estudado, os palhaços cantores não gravavam apenas músicas engraçadas e animadas, nem direcionavam o trabalho apenas para o público infantil, como muitas vezes acontece nos dias de hoje. O conhecido palhaço cantor era uma figura bastante multivalente, e a comicidade musical também podia residir no exagero do melodrama, no sofrimento lamurioso de um amor romântico, nas nuances e na corporalidade presentes na interpretação musical – além da ironia, das letras de duplo sentido, das conotações sexuais e de cunho político.

José Ramos Tinhorão em ‘Cultura popular: temas e questões’ (2001, p. 85) conta que alguns palhaços, a partir de 1870, se destacavam por serem bons atores e terem uma “boa dose de talento dramático”. Por sua vez, Celso Amâncio Filho (2012) afirma que ter canções românticas no repertório era uma singularidade dos palhaços da América Latina, pois os *clowns* europeus trabalhavam, exclusivamente, com canções cômicas e paródias.

Além disso, parte das canções dos palhaços gravadas na Casa Edison provinha do repertório do teatro musicado. Portanto, os fonogramas gravados também remetiam ao sentido cênico da montagem teatral, seja por meio de uma paródia da cena original ou da trama dos personagens. A difusão de algumas dessas canções na indústria fonográfica estava, também, relacionada à *performance* cênica do teatro cômico musicado e às correlações que dela se desdobravam.

Manuel Pedro dos Santos (1870-1944), conhecido como Bahiano, foi outro palhaço cantor que gravou cinco composições de Chiquinha Gonzaga. Quais sejam: ‘A partida do Tropeiro’ (1914)²¹⁹, ‘O Galo e o Garnizé’ (1914), ‘O Inferno do meu desejo’ (1914), ‘Forrobodó: tango da guarda noturna’ (1914), ‘Namorados da Lua’ (1902)²²⁰, sendo que as duas últimas, antes de serem gravadas na Casa Edison, foram bastante cantadas nos palcos de café e *chopp*s berrantes.

Baiano também tinha um repertório variado e interpretava as ‘alegres cançonetas’ e as ‘modinhas sentimentais’. Ele foi, com Cadete, o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas

²¹⁹ Gravação disponível no site Discografia Brasileira do IMS. Link acessado por mim em 31 jan. 2024: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/12808/undefined>

²²⁰ Os quatro fonogramas listados não estão disponíveis, no acervo do IMS, para serem ouvidos. Contudo, foram catalogadas como gravações realizadas pelo artista.

gravações de cilindros e chapas da Casa Edison (1902) com 73 canções relacionadas no primeiro catálogo da gravadora.

Baiano (Figura 35) fez duetos com os palhaços Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, e também com as cantoras Consuelo, Zaíra de Oliveria, Júlia Martins, e trios com Risoleta e Eduardo das Neves. Fez também gravações memoráveis, como ‘Isto é bom’ (1902) um lundu de Xisto Bahia²²¹ e ‘Pelo Telefone’ (1916), um sucesso carnavalesco de Donga e Mário de Almeida.

Figura 35 – Foto de Bahiano



Fonte: Acervo Hemeroteca digital²²²

²²¹ Entre os inúmeros fonogramas da Casa Edison, o lundu ‘Isto é bom’ recebeu a identificação de número 1 na série Zonophone sendo, por isso, identificada como a primeira música gravada no Brasil.

²²² Imagem do periódico ‘Revista Musical’ de 1924. Link: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=750077&pasta=ano%20192&pesq=Bahiano&pagfis=263>

O palhaço cantor Bahiano também atuou em espetáculos de teatro realizados no Passeio Público do Rio de Janeiro e em espetáculos dirigidos por Benjamim de Oliveira, no Teatro do Circo Spinelli entre os anos de 1910 e 1913. Ele se apresentava nos circos junto a Eduardo das Neves e Mário Pinheiro com esquetes de dupla ou de trio. Sabe-se que em 1911, Baiano integrou o elenco de ‘A Viúva Alegre’, opereta adaptada para o picadeiro pelo Benjamim de Oliveira e pelo maestro Paulino Sacramento – compositor de teatro, de choro e regente de banda – na qual ele interpretava o principal papel masculino²²³. No Circo Spinelli, Bahiano se apresentava cantando, tocando “originais canções nacionais” e desempenhando as funções de ator e palhaço; perfil bem característico do “*clown* brasileiro” (Silva, 2007, p. 193).

Já em 1907, o palhaço cantor Nozinho foi contratado pela Casa Edison e possuía um extenso repertório de modinhas e lundus. Ele foi um dos grandes intérpretes de Catulo da Paixão Cearense, além de também gravar na Casa Edison, em trio, cenas cômicas com Eduardo das Neves e Mário Pinheiro²²⁴. Esse trio de palhaços – Mário Pinheiro, Nozinho (Figura 35) e Eduardo das Neves – foi bastante badalado e gravou, pela Odeon em 1909, a célebre composição de Chiquinha Gonzaga ‘Abre Alas’, mas com o nome ‘Cordão Carnavalesco Cordão do Enxofre Vermelho’.

Por gravações como essas – com forte caráter festivo e improvisação – pode-se perceber que a Festa da Penha, o carnaval, o circo, as rodas musicais e o teatro musicado estão bem presentes nos primeiros registros da Casa Edison. O acervo gravado pelos palhaços cantores do IMS revela pistas sobre as práticas de gravação desses artistas e permite dimensionar o forte fluxo entre os distintos circuitos culturais.

²²³ Essa montagem de ‘A viúva Alegre’ no Circo-Teatro Spinelli teve bastante repercussão e foi considerada uma ousadia. A adaptação do palco para o picadeiro foi feita por Benjamim de Oliveira sendo um marco para a constituição do circo-teatro no Brasil. Nas montagens desse espetáculo pelo Circo Spinelli os três palhaços negros Benjamim de Oliveira, Eduardo das Neves e Baiano alternaram na execução do personagem Conde Danilo. Os três se apresentavam com o rosto pintado de branco. (Nota da autora).

²²⁴ Em 1908 Nozinho gravou as cenas ‘Numa casa de pasto’, ‘Uma cena entre dois gogos na estrada de ferro’, ‘Serenata interrompida’ e ‘Uma kermesse’. Ele também gravou com a cantora Nina Teixeira a cena ‘Uma festa na Penha’. (Nota da autora).

Figura 36 – Foto de Nozinho



Fonte: Acervo Nirez do IMS²²⁵.

Mesmo não tendo gravado canções de Chiquinha Gonzaga, considero importante mencionar o palhaço Benjamim de Oliveira, tanto por sua grande visibilidade no seu tempo quanto pelo destaque que recebe atualmente nos estudos sobre os palhaços e o Circo Teatro no século XIX (Silva, 2203, 2207, 2014, 2019) Além disso, suas montagens no Circo Spinelli

²²⁵ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/nirez/>

(1905-1910) promoveram uma expressiva interação entre músicos de bandas e orquestras, palhaços cantores e artistas circenses do período.

A figura do palhaço cantor, instrumentista e ator se fortaleceu com as encenações do circo-teatro, empreendidas por Benjamim no Rio de Janeiro, entre os anos de 1905 à 1945. Ele ficou conhecido por ser o palhaço que levou o teatro ‘popular’ e a ópera para o circo, pois trabalhou com diversos gêneros, com as farsas fantásticas e dramáticas, peças de costumes, revistas, óperas, operetas e burletas.

Costuma-se dizer que Benjamim de Oliveira (Figura 37) foi precursor das teatralidades circenses, mas sabe-se que antes dele, ainda no período colonial, já se faziam paródias e montagens de teatro, ópera e de outros gêneros nos picadeiros. Mas o interessante das produções de Benjamim refere-se ao fato de que suas montagens envolviam estruturas cênicas complexas e uma grande equipe de artísticas, havendo boa repercussão de público e crítica em diferentes regiões do Brasil.

Figura 37 – Foto de Benjamim de Oliveira



Fonte: Acervo IMS. Código de catalogação: JRT_45_003 ²²⁶

²²⁶ Imagem disponível na Coleção José Ramos Tinhorão do IMS. Link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/12884915842>

A partir de 1910, Benjamim gravou alguns lundus, modinhas e cenas cômicas em parceria com Mário Pinheiro²²⁷, com seu violão e/ou acompanhado por orquestras, na Casa Edison. Contudo, ele não deixou registrado um grande volume de fonogramas, como fizeram Eduardo das Neves, Nozinho, Mário Pinheiro e Bahiano. Benjamim gravou apenas sete fonogramas. Apesar desse número reduzido de gravações, sua relação com a musicalidade ‘popular’ emergente era intensa, pois Benjamim estabeleceu parcerias artística e relações de amizade com Catulo da Paixão Cearense, Anacleto de Medeiros, Irineu de Almeida Callado, João Pernambuco, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras e outras figuras ligadas ao choro carioca²²⁸.

Catulo, Benjamim e Paulino Sacramento, criaram e encenaram, no Circo Spinelli (1910), a ópera-cômica ‘A procura de uma noiva’. Benjamim realizou no Circo-Teatro outras grandes montagens de clássicos da ópera, folhetins melodramáticos e espetáculos de teatro musicado. Suas montagens eram geralmente criticadas pelos intelectuais que consideravam essas iniciativas alegóricas similares aos espetáculos de teatro de feira e da Barraca de Teles²²⁹.

Contudo, mesmo Benjamim recebendo críticas ele encenou, em 1902, com o Maestro João dos Santos (São Paulo) e o maestro Irineu de Almeida (Rio de Janeiro), a famosa obra ‘O Guarani’, de José de Alencar com adaptações musicais para a ópera homônima de Carlos Gomes, em que foram apresentados, no picadeiro, 22 números musicais tocados pela banda da Companhia Circense.

Essa ópera foi montada em português e espanhol. Benjamim de Oliveira e o *clown* Cruzet foram os responsáveis pela encenação, na qual o próprio Benjamim fez o papel do Peri e a dançarina equilibrista, Ignez Cruzet, esposa do palhaço Cruzet, fez a personagem Ceci. Como era costume no Circo-Teatro, os artistas circenses, acrobatas, saltadores, domadores, equilibristas, participavam dessa montagem, agregando suas habilidades circenses às encenações (Silva, 2007, p.196).

Benjamim também contracenou com o seu mestre, o palhaço musical Polydoro (1854-1916), e com outros palhaços musicais como Pery, Ozon e Serrano e trabalhou, igualmente junto a Eduardo das Neves, no Rio de Janeiro e no interior de São Paulo, por volta de 1904,

²²⁷ Fonogramas de Benjamim de Oliveira disponíveis no acervo Discografia Brasileira IMS. Link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/21908/undefined>. Acesso em 1 fev. 2024.

²²⁸ Acervo de Benjamim está disponível no site do IMS. Link:

<https://discografiabrasileira.com.br/artista/21908/undefined> Acesso em 16 fev. 2024.

²²⁹ Ver mais sobre as críticas feitas ao Benjamim de Oliveira e ao Circo Spinelli, por parte de dramaturgos e intelectuais, no livro que Ermínia Silva (Silva, 2007) escreveu sobre o artista (Nota da autora).

ainda antes de iniciarem as gravações na Casa Edison. Eduardo das Neves e Benjamim iniciaram essas gravações em 1908 e 1910, respectivamente.

Em nome dessa parceria, o palhaço cantor Eduardo das Neves (1874-1919) compôs em homenagem a Benjamim o lundu ‘Crioulo Faceiro’, canção publicada no seu livro ‘Mistério do Violão’. Não há registros dessa composição sendo gravada na Casa Edison, mas pode-se deduzir que ela foi cantada e tocada em circos e outros espaços culturais que fervilhavam no período, já que a popular Editora Quaresma, publicava apenas composições que já faziam sucesso e que eram destinadas ao ‘Zé povinho’. Os folhetos musicais publicados pela Quaresma, vinculavam letras de canções cantadas pelos palhaços-cantores, poetas trovadores e contribuíram para a compreensão da produção desses artistas. Nas coletâneas da época era possível encontrar letras das canções que viajavam com os circos pelo Brasil e difundiam o repertório que o povo gostava de cantar e ouvir²³⁰.

De fato, a grande repercussão da figura do palhaço cantor também decorreu do imbricamento das *performances* desses artistas com os principais agentes de difusão da iniciante cultura de massa – jornais, folhetos, almanaques, fonogramas, festas, teatros, circos, cafés-cantantes, cabarés, festas religiosas e leigas – os quais eram constantemente atualizados e articulados às ideias dominantes de nacionalização, difundidas por um público cada vez mais amplo.

Como efeito da mixagem da produção musical, literária e teatral, difundida pelos palhaços cantores, o circo-teatro acabou ganhando cada vez mais visibilidade. A partir das publicações da Editora Quaresma, houve um fortalecimento da indústria fonográfica em que a projeção em massa dos palhaços cantores desencadeou transformações e proliferação de linguagens.

O palhaço cantor Eduardo das Neves foi um artista que soube aproveitar a visibilidade dessas publicações populares combinando-as com gravações na indústria fonográfica. Na busca de perpetuar e ampliar o alcance de sua ‘voz poética’, o artista percebeu, estrategicamente, que os aparelhos de reprodução musical alteravam não só a sua *performance* como, também, a maneira que sua voz interagiu com as pessoas e como o público o percebia. Ele foi, entre o período de 1880 a 1910, um dos artistas mais populares. Nesse sentido, a ascensão dos meios de difusão, vigentes àquela época, contribuiu, certamente, para tal feito.

²³⁰ A editora Quaresma publicou livros de caráter ‘popular’, de fácil leitura e em formato reduzido, com preço acessível. Era conhecida como uma editora de coisas pitorescas e folclóricas e ela fomentava o circuito dos artistas ‘populares’ (Nota da autora).

Além de ‘Mistérios do Violão’, Eduardo das Neves publicou três ou mais livros pela Editora Quaresma. Um desses, o ‘Trovador da Malandragem’ (Figura 38), que saiu junto à edição de partitura para piano, em 1902, foi um sucesso de venda, pois tinha o hino em homenagem a Santos Dumont, canção com a qual fez muitas apresentações²³¹. Essa composição era patriótica e agradava aos jovens soldados, marinheiros e todo o quadro de oficiais do exército.

Figura 38 – Capa do livro ‘O Trovador da Malandragem’ de Eduardo das Neves²³²



Fonte: Acervo IMS. Código de catalogação: JRT_39_026_04

²³¹ A canção ‘Santos Dumont: a conquista do ar’, de Eduardo das Neves, foi posteriormente gravada por Bahiano (Zon-o-phone, 1903), João Barros Victor (1907), Banda da Casa Edison (Odeon 1904). Tempos depois, com a mesma melodia, mas com outra letra, Eduardo das Neves gravou o fonograma ‘Regresso de Santos Dumont’ (Odeon 1914) (Nota da autora). Acesso à última versão dessa música, a lançada em 1914, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/12812/odeon-r-120913>

²³² Capa de edição de 1926. A imagem da capa da edição de 1926 está disponível no IMS, acervo José Ramos Tinhorão. Acesso pelo link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884920170>

A letra da música ‘O trovador da malandragem’ dizia: ‘A Europa curva-se ao Brasil’, uma frase considerada bem audaciosa para o início do século, pois mostrava o sentido de seu patriotismo artístico e a quem ele poderia agradar. Nas composições patrióticas, Eduardo das Neves fazia, claramente, uma campanha republicana e exaltava líderes militares. Ele chegou a gravar músicas para o Marechal Floriano Peixoto – o chamado Marechal de Ferro. O artista gravou, também, canções para os heróis da Guerra do Paraguai, para o Marques de Herval e para Rui Barbosa.

Por esse e outros motivos, a obra de Eduardo das Neves e seu patriotismo exacerbado foram alvos de críticas, como as feitas por João do Rio em 1905²³³. O escritor publicou na revista Kosmos um artigo chamado ‘A musa urbana’ em que criticava o mercado editorial ‘popular’, tão bem representado pela Editora Quaresma. João do Rio começa a crônica comentando a canção autobiográfica ‘O Crioulo’, de Eduardo das Neves, e ridiculariza a ‘ vaidade extraordinária’ do ‘preto retinto’²³⁴.

Na canção ‘O Crioulo’, Eduardo das Neves se autointitula o ‘Crioulo Dudu das Neves’ e conta que antes de ser artista pertenceu às forças armadas, mas deu baixa para se dedicar à arte. Segundo os versos dessa canção ele atingiu a glória de um ‘artista popular’ e se orgulhava disso.

Inclusive, o seu sucesso entre as mulheres era cantado como uma espécie de compensação pelo prestígio alcançado com seu talento artístico. Ele, assim como outros palhaços cantores, costumava trabalhar a partir de uma figura do palhaço namorador, malicioso, malandro e distinto da figura tradicional do palhaço europeu²³⁵.

Mas em ‘A Musa urbana’ o literato João do Rio (1905, p. 29 e 30) não se conformava com o sucesso dos artistas e com a preferência do povo pelos “poetas das calçadas”, que produziam versos para “toda gente” em detrimento dos “grandes poetas” e dos “poetas impecáveis”. João do Rio se refere à nascente “música popular” como a “musa urbana” e que

²³³ João do Rio era um jovem escritor, afinado com as tendências europeias e que foi consagrado, pela Academia Brasileira de Letras, como um dos principais escritores do período (Sampaio, 2011).

²³⁴ A composição ‘O Crioulo’ de Eduardo das Neves foi gravada por Mário Pinheiro e está listada no acervo do IMS, mas o fonograma não está disponível para ouvir. Possivelmente, essa canção foi bastante *performada* pelo artista antes de ser gravada, pois é uma das composições presentes no seu livro ‘Trovador da Malandragem’. (Nota da autora).

²³⁵ É interessante observar que a autoimagem do Eduardo das Neves na canção ‘O Crioulo’ corrobora com a figura, bastante fortalecida pelo patriarcado, do palhaço galanteador e ‘ladrão de mulher’. Nesse sentido, nota-se que nas montagens do circo-teatro, os conhecidos palhaços geralmente representavam os papéis fixos ou personagens que eram galãs, conquistadores, namoradores, vilões ou cômicos. (Nota da autora).

para a “vitória da calçada” e dos “notáveis o Geraldo, o Eduardo das Neves, o Bahiano, cançonetistas creadores”, “basta-lhe o facto, o sucesso do dia, três gotas de paixão e o violão”.

De acordo com Silva (2007, p. 204), na segunda página do artigo publicado por João do Rio ele comenta sobre as canções patrióticas de Eduardo das Neves dizendo que “o homem do povo nesta cidade de estrangeiro é discursadoramente patriota” (Silva, 2007, p. 204). A questão principal é que o Brasil deveria ser melhor do que a Europa, e João do Rio (apud Silva, 204, p. 204) ironiza afirmando que “a forma patriótica é uma das mais constantes da musa urbana”. Em resposta às críticas feitas à qualidade de seus versos, chamado de “patriotismo de poeta de calçada”, Eduardo das Neves juntou em 1903 um grupo de chorões cariocas para realizar uma serenata histórica (Silva, 2007, p. 204).

E mesmo que essa fosse uma tônica de Eduardo das Neves, o patriotismo não era a única via explorada pelo artista. Com sua versatilidade vocal assumia várias máscaras e papéis sociais. Ele também gravou cenas cômicas em que convoca a população para uma revolução com a repressão da polícia. Em uma das cenas ele narra a tentativa de fazer uma serenata escondida do guarda noturno; em outra cena, um artista de calçada acaba tomando um banho de pinico²³⁶.

Com bastante ironia Eduardo das Neves também comentava sobre a modernidade urbana, o aumento das passagens, a quermesse, o bonde, o clube de regatas, a vacina obrigatória, os ratos, as epidemias, as eleições, os problemas da cidade. No prefácio do Livro ‘Trovador da Malandragem’ autor fala do sucesso de suas composições e da sua preferência em tratar de temas da atualidade: “O muito merecimento que têm (e é por isso que tanto sucesso fazem) é que eu as faço segundo a oportunidade, à proporção que os fatos vão ocorrendo, enquanto a coisa é nova e está no domínio público). É o que se chama bater o malho, enquanto o ferro está quente” (Neves, 1926, p. 4).

Afinal, ‘Bater no malho, enquanto o ferro está quente’, ou, como preferia dizer João do Rio ‘sucesso do dia, três gotas de paixão e o violão’, era, de fato, uma estratégia efetiva para garantir que sua música estivesse na boca do povo.

Por isso, Eduardo das Neves não seguia só o estilo romântico e lamuriento, mas também cantava crônicas da cidade e fazia forte críticas aos acontecimentos políticos do momento, ocupando o lugar de poeta urbano – aquele que cantava o cotidiano da cidade, o processo de urbanização e a nacionalização do país. Ele se alimentava dos acontecimentos políticos e

²³⁶ Acervo do Eduardo das Neves disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/undefined>

eventos divulgados pela imprensa, como foi o caso das músicas ‘Bombachata de automóvel’, ‘Deixe desse costume’ e ‘O bombeiro’.

Dudu da Neves, ou Criolo Dudu, como também era chamado, trabalhou na Casa Edison no ápice de sua carreira e foi contratado em 1906. Ele foi o primeiro artista negro contratado da Casa, mas não era igualmente remunerado em comparação aos artistas brancos (Abreu, 2017). Dudu deixou registrado na gravadora um amplo repertório de 219 fonogramas. Há monólogos, diálogos cômicos, lundus, modinhas, canções românticas, cômicas, pandegas e maxixes.

O artista gravou em duplas cômicas com mulheres atrizes e cantoras como Julia Martins, Risoletta e Isaura Lopes. Na Casa Edison, em 1909, em parceria com Isaura Lopes, popularmente conhecida como Jupyra, deixou registrado os sucessos que a dupla fez no circo entre os anos 1908 e 1909²³⁷. No acervo, disponível no *site* do IMS, pode-se ouvir composições próprias, canções populares de domínio público e canções de outros de compositores como: João da Bahia, João Pernambuco, Otávio Dutra, Sinhô, João da Bahia, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga²³⁸.

Eduardo da Neves influenciou a geração dos sambistas e músicos de 1920 a 1930 junto do famoso Sinhô e gravou sambas de sucesso do sambista, quando já era um cantor consagrado na Casa Edison. Sinhô acompanhou Das Neves segurando a bandeira brasileira em 1903 em uma cerimônia em homenagem ao Santos Dumont.

De Chiquinha Gonzaga, Eduardo das Neves gravou a canção ‘Bahiana dos pastéis’, com Risoletta²³⁹. Já com Isaura Lopes, ele gravou as composições ‘O maxixe’ e ‘A mulata e o crioulo’. Até a sua morte, em 1919, o artista deixou registrado cerca de cinquenta discos, equivalente a cem faixas. Fala-se que violão era seu instrumento principal, mas ele também tocava cavaquinho, pandeiro e cuíca.

A figura 39, a seguir, mostra uma foto de Eduardo das Neves em que ele está com o seu violão, em vestes clássicas de um palhaço cantor e tocador de violão.

²³⁷ No jornal ‘O Fluminense’ (RJ) há registros do ano de 1908 de muitas apresentações da dupla. Nas chamadas anunciavam essas apresentações como ‘a verdadeira fábrica da gargalhada’.
http://memoria.bn.br/DocReader/100439_04/11479.

²³⁸ Os fonogramas estão disponíveis no link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-soneves>

²³⁹ ‘A Baiana dos Pastéis’ de Chiquinha Gonzaga gravada por Eduardo das Neves e Risoleta (Odeon 1913) e (Columbia 1912), sendo que essa última não está disponível como a primeira. Disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/10932/undefined>.

Figura 39 – Foto de Eduardo das Neves



Fonte: Acervo IMS. Código de catalogação: JRT_20_023²⁴⁰

Segundo Tinhorão (1976, p. 154) o artista Eduardo das Neves esteve circulando no Brasil e na América Latina entre os anos de 1899 a 1902. Ele foi proprietário do circo-teatro

²⁴⁰ Imagem disponível no IMS, acervo José Ramos Tinhorão. Acesso no link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884920160>

Pavilhão Brasileiro em São Paulo, com o empresário João de Castro. Também se apresentou como cantor, ator, palhaço, ensaiador e dramaturgo no Circo Spinelli, junto ao Benjamim, nas montagens que o colega e amigo empreendia²⁴¹. Mesmo com forte atuação na indústria fonográfica nunca se desvinculou do circo até sua morte em 1919 (Abreu, 2020, p. 143).

Nos jornais da época, Eduardo das Neves era citado como ‘negro tocador de violão’, autor de marchar muito cantadas, assobiadas e que atuava tanto nos circos como nas ‘casas de família e salões aristocráticos’. Com a versatilidade de sua voz poética, ele conseguia fazer a mediação entre a elite e a população negra trabalhando habilidosamente com as tensões decorrentes do confronto das classes sociais, cantando tanto para os militares, como para o ‘zé povinho’ e para elite aristocrática.

O artista também esteve envolvido em causas abolicionistas e driblou o racismo velado e explícito. Eduardo das Neves se apresentou em eventos pela Abolição, em 1909, promovidos pelo então deputado negro ativista Monteiro Lopes (Abreu, 2017, p. 209 e 210). Pereira (2020, p. 282 e 283) comenta que Eduardo das Neves era frequentador assíduo dos clubes dançantes e carnavalescos, e ele se envolvia em lutas sociais, causas operárias e abolicionistas.

O palhaço Dudu das Neves dialogava frequentemente com estereótipos atribuídos aos negros; fez isso não só no circo e no teatro, mas também nos fonogramas. Gravou lundus cômicos com a figura emblemática do pai João e do pai Francisco, como, por exemplo, nas músicas: ‘Pé de ganso’²⁴², ‘O entusiasmo do negro mina’²⁴³, ‘Negro Forro’²⁴⁴, ‘Preto Forro Alegre’²⁴⁵, que descrevem memórias dos cativeiros e como a população negra escravizada conseguia se subverter à dominação social rindo dos senhores, conquistando as sinhás e festejando as alforrias e a liberdade.

As canções de protesto abolicionistas, como as gravadas por Eduardo das Neves, traçavam caminhos de revalorização dos gêneros musicais, dos artistas negros e de seus talentos. A música *Canoa Virada*²⁴⁶, de 1907, se tornou um verdadeiro hino popular da abolição, exaltando a conquista da liberdade, mesmo que ainda sem igualdade de direitos (Abreu, 2020). A canção mostra como era a vida dos negros antes e depois do fim da escravidão. Ele canta duas vezes: ‘As crioulas que só comiam o puro angu com feijão, agora comem tainha. Apertam

²⁴¹ Eduardo das Neves trabalhou no Grande Circo François, no Circo Pavilhão Internacional (1897), no Passeio Público, em cafés-concertos ao céu aberto, e no Circo Brasil no qual era empresário. Consta também que Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira trabalharam no Circo da família, de acrobatas Olimecha (Lopes; Silva, 2022, p. 390-391).

²⁴² Fonograma disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/6736/odeon-r-108710-108711>.

²⁴³ Fonograma disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/2781/odeon-r-108174>.

²⁴⁴ Fonograma disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/7283/odeon-r-108763>.

²⁴⁵ Fonograma disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/4533/undefined>.

²⁴⁶ Fonograma disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/9545/undefined>.

o nariz então’. Nesse fonograma, fica nítido que Eduardo das Neves buscava a igualdade social, lutando com sua musicalidade e comicidade.

As músicas citadas permitem conhecer também quais eram o vocabulário e as expressões das ruas, na fase abolicionista, e, principalmente, como eram as festas e as *performances* executadas a partir da chamada ‘língua de preto’. Comparando a *performance* vocal de Eduardo das Neves, nas canções de abolicionistas de protestos, com as canções patrióticas, percebe-se como na sua trajetória foi marcante a versatilidade, no seu modo de cantar, quando ele varia entre a ‘língua de preto’ e a língua formal, de acordo com o tema ou o repertório escolhido.

É possível perceber que as canções abolicionistas de protestos têm um modo mais sincopado de cantar, mais próximas da fala, com mais liberdade rítmica para interpretar as melodias, deixando de prolongar a última sílaba dos versos, evidenciando ironias e dando voz aos negros escravizados. Esse modo de cantar, de Eduardo das Neves, se distingue completamente da maneira que as canções patrióticas eram cantadas, pois ele imprimiu uma voz mais impostada, formal e solene, evidenciando uma expressão potente e grave.

Parece que ao mesmo tempo que Eduardo das Neves buscava uma legitimidade social, agradando aos oficiais e à elite, ele também abusou da ironia e da comicidade para criticar as desigualdades sociais.

A música ‘Preto Forro alegre’ (1913) é um fonograma em que essa dualidade e crítica social aparece de maneira marcante. Trata-se de uma canção de protesto à situação e escravidão dos negros; nela Eduardo das Neves canta explorando os dois recursos vocais para assumir máscaras e funções sociais distintas. Nos momentos em que canta pelos negros escravizados ele assume a ‘língua de preto’ com um modo de cantar mais próximo do improvisado e da fala cotidiana, já nos momentos em que ele assume a voz do sinhô ele canta formalmente.

Essa *performance* polifônica foi um recurso bem explorado por Das Neves para subverter as funções e conquistar a diversidade de público. Uma *performance* de *trickster* de quem se expressava na fronteira e nos limites sociais, representando as idiossincrasias e as disputas culturais dicotômicas do País daquele período. Eduardo das Neves era um artista, um trovador ‘popular’ que buscava uma afirmação nacional com sua negritude; portanto, precisou dialogar com os distintos padrões e referências vigentes e fez dos palcos, picadeiros e fonogramas canais de vivência política, busca de direitos, liberdade e identidade.

Eduardo das Neves também ironizou os benefícios políticos, com o sucesso de carnaval, por meio da canção ‘Pega na chaleira’²⁴⁷. As expressões irônicas ‘pega na chaleira’ ou ‘tudo pega’ satirizavam o senador gaúcho Jorge Gomes Pinheiro Machado. Eram expressões baseadas no boato de que esse Senador sempre tinha uma chaleira de água fervendo para o seu chimarrão e quando precisava colocar água na erva os puxa-sacos corriam para servi-lo. A expressão ‘pega na chaleira’ era equivalente a puxa-sacos ou lambe-botas²⁴⁸ e virou um jargão recorrente do povo em decorrência dessa citação na música de Das Neves.

Nessa canção, Eduardo das Neves canta: ‘neste tempo de progresso, nesta terra interesseira tem feito grande sucesso, então pega na chaleira’. Em meio a grandes risadas melódicas, tocando seu violão, ele critica a sociedade de privilégios e inclui numa cadeia de ‘puxa-sacos’ o padre, o sacristão, o vigário, o papa, o bispo da diocese, o homem mais potente, o soldado, o tenente, entre outros.

Além desses palhaços cantores que deixaram suas vozes na indústria fonográfica, é importante registrar que houve outros palhaços musicais que atuaram fortemente no século XIX. São palhaços mais antigos que os citados até aqui; artistas poucos referenciados, mas que também animaram grandes plateias; foram precursores, professores e ofereceram parâmetros para a *performance* cômica musical dos palhaços cantores posteriores como Benjamim, Eduardo das Neves, Bahiano e Mário Dias.

Na minha pesquisa, busquei levantar nomes de outros palhaços do período que se apresentavam na parte musical dos espetáculos de circo-teatro, que faziam entradas, cenas cômicas, cantando modinhas e lundus no violão, mas que não deixaram uma forte presença na indústria fonográfica. Talvez, por isso, não tiveram os seus trabalhos referenciados, conhecidos e/ou estudados na contemporaneidade.

Freitas, por exemplo, era um palhaço tocador de lundu e violão que, desde 1877, foi um dos principais palhaços do Circo Casali. Benjamim, quando criança, trabalhou como auxiliar de Freitas e, possivelmente, aprendeu muito com ele (Silva, 2007, p.128). Já Antônio de Souza Correia, o palhaço Antonico, atuou desde 1860 no Circo Olímpico, da rua da Guarda Velha, e por volta de 1876 era anunciado pelo Ciro Chiarini como o ‘primeiro bufo brasileiro’ que se apresentava tanto nos intervalos, quanto no número final com ‘humor, sátira e filosofia’, executando a encenação da cavalaria e música, quando mostrava a sua versatilidade.

²⁴⁷ O fonograma tem o nome ‘Gargalhada: Pega na Chaleira’ (Odeon, 1908) foi acessada por mim em 17/02/2024 no acervo do IMS, pelo *link*: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/8874/undefined>

²⁴⁸ Benjamim de Oliveira fez uma Revista de Costumes sobre ‘Pega na Chaleira’ em 1909 (2007, Oliveira, 2007, p. 245) no Circo Spinelli. Houve também, no mesmo ano, uma montagem do teatro musicado, de autoria de Raul Pederneiras e Ataliba Reis.

Antonico fazia dupla com o palhaço Freitas, o “simpático palhaço brasileiro”, “tocador de violão” que, em uma noite de “grande pagodeira”, apresentou “novas canções e modas espinhosas”, além de ter feito o personagem principal da cena jocosa “O Regadeiro Mágico” e da pantomima que encerrava o espetáculo (Silva, 2007, p.118-119).

Também há notícias do palhaço Augusto Rodrigues Duarte que atuou no Circo Sampaio em 1880. Daniel Lopes e Ermínia Silva (2022) afirmam que os jornais falam dele desde 1863, cantando e tocando um instrumento de corda que era chamado tanto de viola como de violão²⁴⁹. Augusto Duarte dançava, cantava, tocava modinhas, fado, chula e o lundu; um repertório comum entre os palhaços cantores até início do século XX.

Conta-se que Augusto também atuava e dirigia espetáculos do circo-teatro, entradas circenses e cenas cômicas equestres. Tinha uma verve literária, com textos de peças e cenas de sua autoria, comercializadas em livrarias; fazia ainda apresentações de cenas que envolviam leituras de jornais e críticas de notícias. Ele ficou conhecido por um número cômico em que ele lia, comentava os jornais, cantava, tocava e ironiza as notícias do momento.

Daniel Lopes (2023, p.11-12) também comenta sobre a troca entre o palhaço Antonico e o palhaço Augusto Rodrigues Duarte ao trabalharem com o palhaço excêntrico, musical e mímico americano Jorge Sharp. Ou seja, há, nessa linhagem, a tradição europeia dos excêntricos musicais se mixando com a *performance* dos palhaços brasileiros, marcada por um viés de crônica social e fortemente marcada pelas novas tendências musicais do País.

Por sua vez, Augusto Rodrigues Duarte e Antonico foram sucedidos por Serrano, Caetano e Santos que foram parceiros de Benjamim quando ele se apresentou em São Paulo nos primeiros anos do século XX. Sabe-se que Serrano também trabalhou no circo Clementino onde era anunciado como “palhaço-trovador” e cantava, igualmente, lundus e modinhas em farras cômicas a partir do repertório de “seletos autores brasileiros” (Silva, 2007 p.192).

Em relação ao “palhaço preto” Veludo, as notícias que se tem dele, foram, principalmente, as repassadas por Mário de Andrade (2013, p. 34) nos artigos ‘Lundus de escravos’ e ‘Romance do Veludo’ em que o autor afirma que “na Monarquia, andou pelo Estado um palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz-tudo muito apreciado” e que ele comumente se apresentava com uma música chamada “Romance do veludo” que tinha “base

²⁴⁹ Esse instrumento poderia ser tanto a viola de 10 cordas, conhecida atualmente como viola caipira, ou o próprio violão que na época também era denominado de viola. Os dois instrumentos eram comuns entre a população urbana do século XIX (Vilela, 2015).

rítmica e melódica na *habanera*, e, pelo refrão, tradicionalmente reconhecido como afro-brasileiro”.

Sabe-se também que Tia Perciliana, uma das tias baianas que mantinham a centralidade das festas religiosas e sambas na “Pequena África”. Ela era mãe de João da Baiana e do palhaço Mané que, por sua vez, foi integrante do Circo Spinelli, possivelmente, junto ao Benjamim de Oliveira. Mané era conhecido por ser um palhaço cantor, tocador de violão e cavaquinhista, que também se apresentou, nos circos, com o palhaço cantor Eduardo das Neves quando ele era ainda jovem (Mauro, 1947, p. 133).

Seguindo a vertente dos excêntricos musicais há notícias do Palhaço Victoriano Braga que trabalhou no Circo Lusitano Manoel Pery, em 1891. Ele era conhecido por ser um “*clown musical*” que tocava piano e trabalhava com instrumentos extravagantes e inusitados (Lopes; Silva, 2022, p. 126).

O Palhaço Jorge Duarte é outro artista que, desde 1860, trabalhava como excêntrico musical e palhaço cantor, tocando lundus e maxixes no violão no Circo Bartholomeu Corrêa, da Rua Velha. Já o palhaço americano Jorge Sharp – com quem Antonico e Duarte trabalharam - atuou no Brasil por uma década, por volta de 1860, tocando piano com gatos, quando fez um recrutamento de 100 gatos da cidade do Rio de Janeiro. Ele comprava esses gatos para adestrar os animais que miavam em notas distintas quando da execução das músicas. (Lopes; Silva, 2022, p. 196).

Além dessa façanha, Jorge Duarte era um palhaço que agradava o público da Europa e América do Norte, porque era poliglota e se apresentava em espanhol, inglês, português, francês e “não conhecendo bem o idioma, trata de estabelecer um novo” (Correio Mercantil, 1862, p. 4). Possivelmente, Jorge Sharp também usava do gramelô como um recurso cômico e comunicacional.

O inglês Palhaço Frank Brown – citado na Cena I desta tese – nascido em 1858 e casado com a cantora Rosita de La Plata, atuou no Brasil desde 1894 como excêntrico musical, acrobata, além de dirigir os espetáculos circenses da Companhia Equestre São Pedro de Alcântara. Além de diretor cênico, era de família circense e fazia um número em que tocava uma Habanera nas garrafas de vidro, em longas e requisitadas temporadas junto aos Irmãos Carlo. Essa Habanera foi publicada em partitura pela editora Casa Buschman e Guimarães (Lopes e Silva, 2022, p. 442)

Há, ainda, o palhaço argentino José Podestá (1858-1937), mais conhecido como Pepino 88, que fazia um tipo cômico de gaúcho exagerado e foi um agente importante no fortalecimento da identidade sul-americana no circo. José Podestá e seus irmãos fundaram a Companhia Irmãos

Podestá. Na segunda metade do século XIX eles introduziram espetáculos circenses com elementos culturais brasileiros e argentinos.

Ermínia Silva (2020, p. 346) faz referência a outros palhaços cantores como: Ozon, Temperani, Júlio Assunção, Albano Pereira, François e Ricardo. Já o pesquisador Walter De Sousa Junior (2020, p. 350) afirma que Benjamim de Oliveira dizia ter visto o palhaço Ricardo na sua infância e conta que esse era um palhaço branco que atuavam com o rosto pintado de negro.

Há também uma interessante referência ao palhaço Kaumer Pery, conhecido como Tico-Tico, cuja foto (Figura 40) localizei no acervo de Chiquinha Gonzaga, com dedicatória à maestra. Esse era um palhaço excêntrico e acrobata, filho de Manoel Pery e Silvana Bastos Pitaguaré Pery.

Figura 40 – Foto do palhaço Tico-Tico – sem data



Fonte: Acervo IMS. Código de catalogação: CG[fotos]_60_040²⁵⁰

²⁵⁰ Foto disponível no acervo do IMS, na coleção Chiquinha Gonzaga, no link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/search?filtersStateId=14>

Não se pode constatar – só a partir desse documento no acervo de Chiquinha – que os dois artistas mantinham uma relação profissional ou de proximidade. Mas é possível afirmar que o palhaço Kaumer Pery era um admirador de Chiquinha e que apresentou a compositora com uma foto de palhaço²⁵¹.

A família circense Pery, da qual descendia o palhaço Tico Tico, foi uma das responsáveis por trazer a ‘brasilidade’ para as produções circenses. Eles faziam adaptações de obras literárias requisitadas. Talvez nesse ponto as práticas artísticas da compositora e da família Pery se cruzavam. O Circo Pery era bem respeitável, tanto que Arthur de Azevedo manifestou sua admiração pelas montagens empreendidas pelos Pery. Ermínia Silva (2007, p. 172-173) comenta que “a produção do espetáculo dos Pery permite observar uma importante contribuição para a teatralidade circense no Brasil, que irá exercer influência decisiva na formação do artista Benjamim de Oliveira.”

O Maestro João Bozan foi um dos mais atuantes e marcantes palhaços excêntricos musicais do circo brasileiro e sul-americano no século XX. Atuou no Circo Nerino e era conhecido pela sua especialidade: transformar objetos comuns em instrumentos musicais. Ele tirava música de serrote, garrafa, moeda, cano e guizo. Um número de João Bozan que se tornou muito conhecido foi ‘Os guizos melódicos’, no qual ele tocava violão acompanhado por outros artistas que tocavam guizos afinados, espalhados pelo corpo, em variadas notas (Tamaoki, 2020, p. 261 e 272).

O Maestro Bozan também atuou em dupla com os palhaços cantores Benjamim de Oliveira e Eduardo da Neves, além de apresentar em diversos circos pelo Brasil e atuar por dez anos (1940-1950) no Circo Nerino.

Algumas apresentações de Bozan eram feitas com artistas infantis. A Figura 41 a seguir ilustra uma dessas apresentações em que ele toca violão acompanhado dos artistas infantis Moya e Leonilda com guizos espalhados pelo corpo.

²⁵¹ Desde a década de 70, do século XIX, era um hábito popular fazer fotos pessoais em estúdio e oferecer aos parentes, amigos, artistas admirados, pessoas queridas ou guardar como lembrança. Era uma forma de se fazer ser lembrado por aquelas pessoas presenteadas. Em livrarias, bazares, barbearias e alfaiatarias também eram vendidos retratos de personagens históricos e de artistas (Nota da autora).

Figura 41 – João Bozan, Moya e Leonilda



João Bozan (ao centro), Justiniano Moya (Gringo) e Leonilda

Fonte: O Diário de Polydoro – Seção MIS-SP, Coleção Júlio Amaral de Oliveira, Acervo Centro de Memória do Circo/SMC/PMSP, MIS-SP (Tamaoki, 2020, p. 272).

Grande parte dos nomes de palhaços apresentados até aqui foi mencionada por Daniel Lopes e Ermínia Silva (2015; 2022a; 2022b; 2023) com base na pesquisa desenvolvida pela dupla, voltada ao levantamento do histórico de artistas circenses – ainda do período imperial – a partir de anúncios publicados em periódicos, além de outras fontes anteriores, como referências de Mario de Andrade e Tinhorão. Nessa investigação, os periódicos tornaram-se o principal recurso, pois foram raros os artistas que documentaram suas trajetórias. Uma exceção notável foi o palhaço musical Polydoro, que registrou brilhantemente sua carreira em um diário, desde sua estreia em 1873.

A publicação do diário de Polydoro trata-se, na verdade, de dois diários. O primeiro escrito por ele mesmo entre 1873 e 1916 e o segundo volume foi escrito, até 1921, por um de seus filhos, após sua morte. O diário reúne recorte de jornais feitos nas andanças de Polydoro e

textos de membros da família; nele encontram-se informações dos seus deslocamentos, os circos que trabalhou, com quem se apresentou e o número de vezes em que esteve nas cidades se apresentando ao longo de sua vida. A soma desses números resulta em 5.983 apresentações.

É possível que ainda existam diários guardados ou perdidos de outros artistas do período, pois acredita-se que o costume de registrar a vida por meio de diários era uma prática comum entre nômades e saltimbancos, como forma de documentar a itinerância circense e preservar a memória dessa tradição. Esses registros mostram que a continuidade familiar das práticas circenses era facilitada quando famílias se encontravam e se uniam, como ocorreu entre a família de Polydoro e a do excêntrico musical Maestro Bozan (Tamaoki, 2020, p. 16).

O contato com esses diários de Polydoro também serviu de guia para que eu pudesse dimensionar a força da comicidade feita pelos palhaços musicais do Brasil no século XIX, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, porto de grandes artistas circenses do mundo. Polydoro atuou por mais 43 anos e em mais de cinquenta companhias circenses. Trabalhou no circo Chiarini juntamente com Circo Irmãos Carlo e se apresentou no circo da Família Pery, com Manoel Pery, por mais de dez anos (Tamaoki, 2020, p.76).

Polydoro tem origem portuguesa, mas era considerado um palhaço brasileiro, pois chegou ao Brasil ainda criança em 1867. Ele também trabalhou como ator em espetáculo de teatro musicado nas encenações de ‘A terra da goiabada’ e a ‘A Tomada de Canudos’ em que interpretava um jagunço. Era conhecido por ser um palhaço inteligente, um ‘palhaço filósofo’, porque matava difíceis charadas; falava bem português, era colaborador de revistas, almanaques e tinha uma destacada habilidade musical. (Tamaoki, 2020, p. 252, 260 e 288).

Polydoro também ficou conhecido pelas *performances* que satirizava o Congresso e imitava personalidades políticas com diferentes sotaques, gesto e vozes em um número chamado ‘Assembleia’ (Tamaoki, 2020, p. 269 e 288). Raramente se apresentava em dupla com outros palhaços, mas há referência de apresentações feitas com crianças, com o palhaço cantor João Bahia e com um macaco adestrado que fazia brincadeira em cima de um jegue (Tamaoki, p. 342, 2020);

Polydoro foi descrito por Tamaoki (2020) como sendo um dos primeiros palhaços cantores com fama e respeito. Ele tocava violão, cantava tangos, lundus e também era um excêntrico musical. A canção ‘Pomada’ – paródia do pregão dos vendedores de rua que

passavam vendendo pomadas de fazer penteados nos cabelos²⁵² – foi um dos seus maiores sucessos, além da conhecida chula ‘Pai Franscisco’, também cantava por Eduardo das Neves.

Polydoro era branco, mas se apresentava como um palhaço preto, ou ‘preto mina’. Em ‘Pomada’, ele cantava ‘em língua de preto’. No seu cartão de visita, ele se apresentava assim: “Aqui chegou Polydoro/palhaço preto, negro mina/ Querdio das creoulinhas/ Estimado das branquinhas/ E espantaio das negas veia...” (Castro, 2005, p. 166).

Esse costume de palhaços brancos se passando por um artista preto já era bastante vista ainda no século XIX, antes mesmo de Polydoro. Pelo menos desde 1860 com a performance do palhaço Antonico, o Antônio de Souza Correia, pois Mário de Andrade (2013, p. 37) comenta que o palhaço Antonico era branco e se apresentava com a cara pintada de preto se tornando o “Lundu de Escravo”.

Encontrei um periódico de 1880 em que um cronista comentava a *performance* do palhaço Antonico no Circo Pery. Em uma descrição assustadoramente racista, afirmou que, embora o palhaço fosse branco, “fala como preto, dança a chula, canta modinhas ao violão, é o meu homem enfim. Se ele fosse realmente preto e estivesse para vender, eu comprava-o...”²⁵³

Grande parte dos palhaços cantores pretos ou dos palhaços brancos de cara preta trabalhavam com a ‘língua de preto’ e a partir da figura do ‘preto mina’ como um recurso cômico²⁵⁴. Por esse motivo, acredita-se que a figura do palhaço cantor estaria fortemente atrelada às relações sociais, raciais e culturais de negros escravizados, pois grande parte dos recursos cômicos e musicais descendem dessa condição e dos confrontos sociais que decorrem dela.

Sabe-se, a partir dos fonogramas de Eduardo das Neves, que a ‘língua de preto’ era um distintivo social e demarcava as distâncias entre a população negra e os intelectuais letrados. Portanto, a partir da exposição exagerada da ‘fala errada’ da população preta – com a cara pintada ou não – os palhaços cantores sedimentaram uma figura cômica ambivalente e dicotômica. Muitos alcançavam o riso a partir da figura do *trickster* anti-herói que sofria com a ridicularização de sua condição de pobre negro escravizado, mas ao mesmo tempo contornava

²⁵² Depois do sucesso de Polydoro com essa música nos circos, Eduardo das Neves e Serrano eternizaram a canção em gravações da Casa Edison. A gravação de Serrano (1912) está listada no acervo do IMS, mas não está disponível para audição. Já a de Eduardo das Neves pode-se ouvir dele comentários cômicos entremendo com histórias, piadas e risadas, bem característico da *performance* circense. Fonograma disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:in/Pomada>

²⁵³ Periódico da Gazeta Mercantil de 2 de maio de 1880. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&Pesq=%22palha%3a7o%22&pagfis=548. Acesso em 26 fev. 2024.

²⁵⁴ A expressão ‘preto mina’ identificava negros escravizados que vinham da Costa Ocidental ou ‘Costa da Mina’, ao leste do Castelo de Elmina. Culturalmente no Brasil oitocentista, contudo, a expressão ‘negro mina’ implicava em dizer que se tratava de pessoas negras resistentes. (Nota da autora).

a opressão e o racismo com a valorização de sua inteligência, esperteza, talento, musicalidade ‘popular’ e, enfim, da forma como zombavam da elite branca²⁵⁵.

Possivelmente, essas práticas também envolviam a tentativa de deslegitimar pessoas que não eram brancas, ao reproduzirem estereótipos de pessoas pretas por meio dos processos de exotização dos corpos negros e de suas culturas. Trata-se de uma espécie de fascinação racista, por parte da cultura hegemônica branca, que explorava o humor como mecanismo de hostilização racial.

“Em meio a muitas evidências, os palhaços de cara branca que pintavam a cara de preto eram equivalentes aos *black faces* norte-americanos” (Abreu, 2017), já que alcançaram reconhecimento no circo fazendo graça com os famosos lundus sobre a vida dos escravizados – a exemplo da canção ‘Pai Francisco’ cantada em ‘língua de preto’ por artistas brancos que se pintavam de preto.

Por outro lado, os palhaços cantores pretos, ou aqueles que se diziam pretos e pintavam suas caras de preto, também se aproximavam dos ‘palhaços de cara preta’ presente nas festas e folguedos ‘populares’, que usavam máscara de barro ou cinza de bagaço de cana queimada para desempenharem a fundamental figura da ‘tradição popular’ do anti-herói cômico²⁵⁶.

Há também a ideia de que a dinâmica cultural em torno dessa figura no Brasil foi bastante diferente do que aconteceu como os americanos como os *black faces*. Porque no Brasil, os artistas que pintavam a cara de preto muitas vezes coexistiam com artistas e públicos formados por pessoas negras e brancas. Ou seja, as *performances* foram influenciadas por uma gama ampla de perspectivas e experiências advindas da ‘cultura popular’.

Nesse sentido, também há interpretações que entendem que os ‘palhaços de cara preta’ do Brasil não reforçam estereótipos raciais negativos, pois não trazem apenas a imagem de um matuto de referência rural, com a fala errática e que abusa da ‘língua de preto’, mas também evocam a própria subversão pelo riso, já que ironizavam os senhores brancos e instauravam a festa como recurso cômico de sobrevivência.

Walter Sousa Júnior (2020, p. 352) ressalta que a tradição das danças dramáticas do Norte e do Nordeste – como o Boi e a Folia – incluindo a *performance* dos ‘palhaços de cara

²⁵⁵ Já comentei nos primeiros capítulos que a ‘língua de preto’ também foi usada como recurso cômico no teatro musicado, sendo essa uma linguagem que aproximava a massa popular do teatro, ao passo que evidenciava as marcas de uma população demasiadamente racista e elitista. (Nota da autora).

²⁵⁶ Os palhaços de cara preta são personagens presentes em várias tradições ‘populares’ brasileiras, como os bumba-meu-boi e as folias de reis. Esses personagens, são associados às pessoas negras, herdeiras das *performances* ligadas à resistência cultural e social. Eles incorporam elementos do *trickster* e, por isso, são muitas vezes símbolos de astúcia e sobrevivência cultural, representando o povo negro e suas histórias no contexto do folgado. (Nota da autora).

preta', mascarados, pintados – e a própria figura do Pai Francisco ou do Nego Chico – são bastante referenciadas pelos palhaços cantores. Essas tradições artísticas são heranças dessas danças dramáticas e, portanto, poderiam ter sido apropriadas também pelos palhaços cantores que pintavam a cara de preto. Esse autor considera que muitos desses artistas performavam a partir da figura do *trickster* anti-herói e contestador da dominação branca, sendo essa uma função bem distinta dos *black faces* americanos.

3.2 INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

Depois da fixação da indústria fonográfica – mais especificadamente a partir de 1904 – com a novidade da venda dos gramofones e das gravações no sistema mecânico, verificou-se o surgimento novas formas de comercialização das músicas para além das partituras, dos almanaques populares e das *performances* presenciais²⁵⁷.

Rapidamente esse campo tornou-se cobiçado pelos artistas, pois trazia visibilidade, um forte intercâmbio entre distintos campos *performáticos* e ainda boas recompensas sociais. Ao inaugurar um novo palco, o mercado das gravadoras de disco também favoreceu a produção e a difusão dos artistas e da música 'popular' fora da indústria fonográfica. Isso porque as gravadoras junto aos circuitos de apresentações em teatro, circos, cabarés e eventos diversos, formavam um sistema de produção e difusão cultural que se retroalimentava.

Desde o final do século XIX, houve um aumento significativo no número de estabelecimentos culturais dedicados às *performances* ao vivo e ao entretenimento. Com o surgimento das gravadoras, esses espaços acabaram se beneficiando da comercialização dos cilindros de cera, pois o público buscava assistir aos concertos e apresentações que interpretavam os sucessos populares tocados nas 'chapas'. Ao mesmo tempo, essas casas de entretenimento também lançavam e promoviam novas canções, alimentando diretamente a dinâmica da indústria fonográfica.

Foi assim que o mercado de discos unificou os diferentes circuitos culturais e integrou ainda mais o circo, o teatro e a música 'popular'. As gravadoras, principalmente a Casa Edison, eram os lugares onde se reuniam não só os músicos de conservatórios que tinham uma posição

²⁵⁷ Inevitavelmente, as três primeiras décadas do século XX são marcadas pela ascensão dos discos e da rádio. Até 1920, o repertório da indústria fonográfica era mais próximo dos repertórios dos circos, café-cantantes, bares e bandas. Porém, depois do século 20, predominam os cantores de samba, do carnaval e cantores de teatro como Francisco Alves e Vicente Celestino. A partir de 1927, foram realizadas as primeiras gravações elétricas e, a partir de 1930, as mudanças se consolidam completamente para a produção de uma cultura de amplo alcance. (Nota da autora).

social mais privilegiada, como também os músicos de outros circuitos: circos, teatros ‘populares’, café cantantes, bandas militares, rodas de choro. Os compositores de música dançante também se encontravam nessas gravadoras para gravar, compor, ensaiar. Todos se agrupavam no mesmo campo mercadológico, que logo se tornou ponto de interseção dos artistas que desempenhavam diversas habilidades.

Além disso, a vinculação da chamada ‘música nacional’ na indústria fonográfica integrou diversas expressões culturais advindas de outras regiões do País. Atendendo à demanda dos grupos intelectuais e folcloristas da capital – que desde o século XIX, buscavam identificar nas expressões ‘populares’ a ‘alma brasileira’ – as gravações e comercializações das chapas intensificaram a busca pela integração da diversidade do Brasil em uma massa sonora que se identificava como ‘nacional’.

Assim, as gravadoras de disco acabaram centralizando os espaços de produção baseada nas expressões rurais, do interior do Brasil. E no esforço de produzir uma cultura com identidade própria, os artistas ‘populares’, como os palhaços cantores, foram os primeiros difusores das produções fonográficas regionais.

Percebe-se então que nesse período, depois que se iniciam os processos de comercialização dos fonogramas, começam também os processos de produção de cultural de massa, tão presente nos dias atuais. Heloisa Valente (2000) afirma que

A criação das mídias sonoras, especialmente o disco e o rádio, dará origem a um novo gênero de produção musical, que varrerá todo o século XX: a canção popular urbana; mais precisamente, a canção composta para ser fixada tecnicamente (gravada) e transmitida pelas ondas elétricas e eletromagnéticas (telefonia) (Valente, 2000, p. 46).

Segundo Valente (2000), as canções midiáticas trazem características que variam de acordo com ideologias e preceitos tecnológicos vigentes no momento²⁵⁸. Observando a produção dos palhaços cantores, percebe-se que as demandas mercadológicas influenciaram o modo como alguns artistas desse período administravam as mudanças em suas produções, bem como a forma pela qual suas *performances* se alinhavam – ou não – às transformações sociais e políticas vigentes.

Também é possível notar que mesmo vivendo num quadro de grandes transformações sociais e tecnológicas na produção do som, a voz em *performance* continuou tendo um papel

²⁵⁸ Por canções midiáticas entende-se as produções que nasceram nos discos, nas rádios, no cinema, no vídeo e também na *internet* e mídias sociais atuais (Nota da autora).

importante na condução da carreira dos palhaços cantores daquele período. Percebo que grande parte deles aproveitaram a expansão da indústria fonográfica para cultivar uma percepção coletiva e identitária com a sociedade. No sentido de atuarem como ‘a voz do povo’. Esse aspecto levou a sedimentação de laços simbólicos com o público gerando o consumo de suas obras em larga escala e por vários segmentos sociais.

De fato, o advento da indústria fonográfica trouxe a percepção coletiva da cultura de massa e a novidade de ter a reprodução do som em larga escala, para ser consumida por diversas pessoas ao mesmo tempo. A ‘máquina falante’ – como também era chamado o gramofone – alterou estruturalmente os parâmetros de produção e transmissão do som, trazendo mudanças definitivas não só para os artistas, mas também para os receptores do som.

Com a entrada dos fonogramas no cotidiano das famílias, para a música ser produzida, não dependia exclusivamente de um artista. A estocagem do som separou o som do seu produtor e passou a ser desnecessário que artistas e ouvintes estivessem no mesmo tempo e espaço para se produzir e ouvir música.

O som passou a ser multiplicável e armazenável. É o que Schafer (2001, p. 133) denominou de “esquizofonia”. Ou seja, o rompimento entre um som original e sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica... pois no princípio, todos os sons eram originais. Eles só ocorriam em determinado tempo e lugar... A voz humana somente chegava tão longe quanto fosse possível gritar” (Shafer, 2001, p. 133).

Zumthor (1997, p.33) também se referiu a esse acontecimento como: “oralidade mecanicamente mediatizada”. Segundo o autor, a oralidade, depois do advento das gravadoras, sofre uma defasagem no eixo espaço/tempo, pois o momento da interpretação não coincide com a sua recepção. Assim, a *performance* mediatizada tecnicamente necessita de aparatos específicos para a emissão da mensagem ou, ainda, para emissão e recepção, simultânea. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras. Embora algumas características gerais da *performance* ao vivo sejam preservadas nas gravações, Zumthor (1997) acredita que a mecanização fez com que a voz perdesse a tatilidade, o peso, o volume e o seu aspecto audiovisual²⁵⁹.

Isso porque os sons produzidos pelos artistas começaram a ser difundidos com a ausência de suas *performances*. Possivelmente, a audição das canções, dissociada da imagem

²⁵⁹ No livro ‘Introdução à poesia oral’, Zumthor (1997) elenca uma tipologia, que varia de acordo com o nível de aproximação da oralidade com a escrita. O autor descreve quatro situações: 1) a oralidade primária, em que o contato da oralidade com a escrita é praticamente inexistente; 2) a oralidade mista, em que a influência da escrita sobre a oralidade é remota e fraca; 3) a oralidade secundária, marcada por uma influência da escrita sobre a oralidade – já se trata das sociedades letradas; 4) a oralidade mecanicamente mediatizada. (Zumthor, 1997, p. 244).

ativa do intérprete, levava os ouvintes à criação de um imaginário desses profissionais. Como as gravações passaram a ser vinculadas em diversas regiões do Brasil sem a visualização da *performance*, da gestualidade²⁶⁰, do cenário, da vestimenta e das expressões corporais dos artistas cantantes, é possível que essas informações visuais passaram a ser completadas pelos ouvintes na formação de uma referência audiovisual.

Quanto ao registro e a documentação da *performance* dos artistas, começou-se a valorizar as pequenas variações e interpretações de uma determinada canção. Já que a partitura deixou de ser a única forma de registro musical, os intérpretes passaram a ser mais valorizados por seu estilo vocal, pela textura instrumental, pela expressividade particular e variações rítmicas que desempenhavam na execução das canções.

Nesse sentido, Martha de Ulhôa (2013) fez um estudo comparativo da modinha ‘Noite serena’ – de autoria desconhecida – que foi gravada pelo palhaço cantor Bahiano (Zon-o-phone 506, 1903) e também por Mário Pinheiro (Victor 98928, 1910)²⁶¹. A partir desse estudo de caso a pesquisadora percebeu que quando, no espectro da ‘música popular’, havia mais de uma gravação feita de uma mesma canção, os ouvintes valorizavam mais as variações de procedimentos musicais e as singularidades vocais dos intérpretes.

Os comentários e a repercussão das gravações exaltavam a originalidade e a maneira peculiar que cada cantor imprimia na canção. Martha de Ulhôa (2013) afirma que esse aspecto se dá porque, com as gravações mecânicas, tornou-se possível a análise de aspectos mais sutis que não são passíveis de transcrição por meio da escrita da partitura.

Friedrich A. Kittler (2011, p. 130) comenta que “com as invenções dos armazenadores tecnológicos de som, todos os efeitos que o poema tinha para o público migraram para uma nova poesia das paradas de sucesso.” O autor ressalta que a literatura também sofreu a mesma crise que o papel de partitura. Sendo assim, a difusão escrita do conhecimento perde o lugar soberano de intermediário cultural e passa a ser mediada por um mecanismo.

As gravações trouxeram uma materialidade à música, porque enquanto a partitura e os almanaques com poemas e letras eram uma representação simbólica, a gravação era o registro direto do som físico, incluindo elementos como timbre, dinâmica e até os erros de gravação.

²⁶⁰ O conceito de gestualidade em Zumthor (1997) está presente no livro ‘Introdução à poesia oral’ quando o autor fala sobre *performance* e presença do corpo e o conceito envolve gestos do rosto, dos membros superiores e do corpo inteiro (Zumthor, 1997, p. 206).

²⁶¹ Gravação feita por Bahiano está disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/813/zon-o-phone-x-506> e a gravação feita por Mário Pinheiro está disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21239/noite-serena>

Kittler (2011) apresenta o gramofone como uma ruptura tecnológica que deslocou a centralidade da escrita, alterando tanto sua circulação quanto sua apreciação cultural.

O impacto da indústria fonográfica acarretou, portanto, uma mudança de foco na análise musical. O que antes se pautava na relação com o texto musical e/ou partitura, passou também a ser considerado como estudo sistemático da música enquanto evento e *performance*. O ouvinte passou a experimentar a música repetidamente – algo impossível com os músicos ao vivo.

Esses são alguns desdobramentos possíveis que se pode aferir sobre como os aparelhos de reprodução musical alteraram a formação da cultura moderna, bem como a criação de novas formas de conhecimento e subjetividade. Essa transformação impactou diretamente o modo com os seres humanos se apresentavam, interagiam e percebiam o mundo.

3.3 UMA RARIDADE

Os fenômenos referentes à recepção sonora, ao aperfeiçoamento das técnicas de reprodução e ao surgimento da cultura feita para as massas são fundamentais para entender a produção artística na virada do século XX para o século XXI. Trabalhando a partir dessas ambivalências e do impacto das diferentes fontes sonoras na sociedade do período estudado, busquei, na execução do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ explorar a diversidade de emissão e recepção do som.

Portanto, o projeto de sonorização da bicicleta Triluna, para a execução do espetáculo, envolveu recursos sonoros distintos. Trabalhei com a microfonação e amplificação da minha voz²⁶², com a amplificação do acordeom – que é tocado ao vivo –, com a amplificação de uma gravação antiga (1920) e, ainda, com a amplificação de canções em *playback*, gravadas previamente por músicos contemporâneos.

A amplificação do som é feita pelo gramofone, um dos primeiros símbolos de fixação da cultura midiaticizada, e que foi incorporado na bicicleta como sendo uma espécie de boca e voz da Triluna. O gramofone ou a ‘máquina falante’ alude ao início da indústria musical moderna e à novidade de experienciar uma produção sonora diversificada. Assim, a partir da estética implementada na Triluna – bicicleta modelo *Penny Farthing* com um gramofone

²⁶²Nas apresentações do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ utilizo microfone que me permite ampliação do volume da minha voz, compatível com toda a produção musical amplificada – *playback* e acordeom – atendendo a necessidade de reverberação em todo o espaço da cena (Nota da autora).

acoplado – fazemos referência ao período de ‘maquinização’ dos meios de transportes, de lazer e às inovações tecnológicas que impactaram a transmissão das obras sonoras.

Esse processo se aprofundou após a década de 20, do século XX, com a difusão da rádio, pois foi a partir daí que se fixou os padrões sonoros necessários para emplacar canções nos grandes meios de produção (Valente, 2000). Desde então, os recursos de manipulação tecnológicas do som cresceram consideravelmente e hoje sabe-se que as possibilidades de produção sonora em estúdio são ilimitadas. Nos estúdios de gravação, é possível até apagar ou transformar as referências espaciais do som, uma das principais limitações das primeiras gravações realizadas no Brasil.

Hoje nas gravações em estúdio é possível – depois de diversos aprimoramentos técnicos – fabricar espaços artificiais, realizar efeitos de reverberação, tratamento de eco, timbres, modos de ataque e até afinação de voz. Portanto, vê-se que esses pré-requisitos e padrões estéticos de gravações, tão importantes para veiculação sonora atual, são parâmetros que começaram a ser fixados no período do surgimento da indústria fonográfica, período em os equipamentos e os técnicos da Casa Edison eram detentores dos processos de captação sonora no Brasil.

Nesse sentido, os artistas também sofreram impacto ao perceberem que as gravações não seriam fruto do trabalho apenas dos artistas envolvidos, mas também dependia dos técnicos de gravação e dos equipamentos tecnológicos. Essa nova condição passou a orientar, de maneira significativa, as práticas artísticas.

Não à toa Walter Benjamin (2023) enfatiza que no século XX, com os processos de urbanização, o advento da fotografia, do cinema e da indústria fonográfica, tornou-se importante compreender o papel da técnica na teoria da estética. O autor comenta as mudanças que o aparelho receptivo sofre frente às alterações na técnica de difusão do som. Para ele as artes do século XX são como uma caixa de ressonância que ajuda a compreender o novo papel da técnica na percepção e existência da coletividade humana.

Portanto, não se pode deixar de pensar em como os processos mercadológicos de difusão das obras se intensificaram e se tornaram mais centralizados nas gravadoras, especialmente na Casa Edison, principal detentora dos mecanismos de trabalho que envolviam a contratação do artista, escolha de repertório, gravação e difusão técnica das obras musicais.

Acredito que essa nova condição pode estar relacionada ao fato de haver nenhuma – ou haver pouquíssimas – gravações de Chiquinha Gonzaga tocando piano. De acordo com o material disponível no IMS, que engloba o acervo da Casa Edison e de outras gravadoras, as composições de Chiquinha Gonzaga foram gravadas em sua grande maioria por outros artistas e não por ela.

Sua obra foi gravada por palhaços, atores, atrizes cômicas, por bandas ‘populares’ como: a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida por Anacleto de Medeiros, Banda da Casa Faulhaber e Cia, Banda da Casa Edison, Banda Columbia, Banda Paulino do Sacramento, o Conjunto Regional do Donga e pelo Grupo Chiquinha Gonzaga²⁶³.

Apesar da artista não ter sido a principal interprete e difusora de suas canções, na indústria fonográfica, Magalhães (2019) afirma que Chiquinha Gonzaga teve sua obra impulsionada com o início das gravações realizadas pelo ‘Grupo Chiquinha Gonzaga’. Contudo, não há um consenso se Chiquinha Gonzaga tocou piano, ou não, com esse grupo nas gravações em 1910, 1912 e 1914. Também não se sabe qual era o nível de envolvimento da artista com o grupo²⁶⁴.

A ausência, ou a pouca quantidade de gravações feitas pela compositora, é um aspecto bastante intrigante já que nesse período outros artistas, compositores e pianistas ‘populares’ gravavam, abundantemente, desde 1901. Sobre esse aspecto conta-se que Chiquinha Gonzaga era muito criteriosa com os mecanismos de gravação e com a qualidade de seu trabalho (Lazaroni, 1999), até mesmo porque o respeito que adquiriu como mulher artista lhe custou bastante caro.

Mas será que foram apenas os critérios técnicos de gravação nos estúdios que deixaram a compositora distante da indústria fonográfica? Sabe-se que ela foi uma artista que construiu sua carreira em *performance*, ou seja, como compositora, interprete, pianista de teatro musicado, de concertos e rodas de choro. Isso, necessariamente, não significa que ela fosse pouco afeita aos meios tecnológicos de gravação e difusão do som, até mesmo porque João Gonzaga e Chiquinha Gonzaga fundaram o selo de uma gravadora chamada ‘Disco popular’, que se localizava nos fundos da casa do casal²⁶⁵.

Porém, alguns fatos me fazem pensar que talvez os desdobramentos referentes aos processos de ‘maquinização’ do som e a lógica do mercado fonográfico, liderado pela Casa Edison, tenham feito de Chiquinha Gonzaga uma pianista de poucas gravações, mesmo que tenha sido uma compositora bastante gravada por outros artistas.

²⁶³ Grupo dirigido por Chiquinha Gonzaga no piano e composto por: Antônio Maria Passos, na flauta; Nelson dos Santos Alves, no cavaquinho e tute no violão de sete cordas. As primeiras gravações foram registradas em 1910 pela Columbia e Odeon e estão disponíveis no *site* do IMS pelo link:

<https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/undefined>

²⁶⁴ O debate gira principalmente em torno das gravações feitas pelo grupo em que há um piano, como o caso das músicas ‘Atraente’ e ‘Cubanita!’ Disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/undefined>.

²⁶⁵ Esta foi iniciativa de selo independente do casal e a pequena gravadora ficava localizada no Bairro Engenho Novo – Rua Barão do Bom Retiro, 475, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Informações retiradas do *site* do IMS.

Num contexto em que os direitos autorais eram flutuantes, Chiquinha Gonzaga teve, no início do século XX, uma forte indisposição com a gravadora Casa Edison. Por volta de 1903, Chiquinha e seu companheiro fizeram uma viagem à Berlim e encontraram algumas de suas composições, editadas na Alemanha pela Casa Edison, do proprietário Fred Figner, sem sua autorização. Ou seja, mesmo sendo uma compositora de renome, tendo suas obras gravadas e cantadas por diversos interpretes, ela não recebia nenhuma parte dos lucros obtidos na venda de suas composições publicadas na Europa.

Chiquinha cultivava relação próxima com Fred Figner, pois já havia, anteriormente, lecionado piano e publicado partitura pela Casa Edison. Mas na ocasião as composições de Chiquinha eram oficialmente editadas pela Casa Buschmann e Guimarães. João Gonzaga, seu marido, trabalhava na Casa Buschmann, concorrente da Casa Edison. João intercedeu juridicamente em defesa de Chiquinha Gonzaga e negociou com Figner uma multa. Figner, então, pagou 15 contos de réis para Chiquinha e mais 15 contos de réis à Casa Buschmann e Guimarães²⁶⁶.

Ainda há o caso do compositor francês Darius Milhaud, que se utilizou da famosa partitura do guarda-noturno de *Forrodo* e o incluiu em seu poema sinfônico *Lé Boeuf sur le Toit*, sem a autorização de Chiquinha. Isso não aconteceu somente com partituras isoladas, mas, igualmente, com peças teatrais inteiras, que foram encenadas apenas mudando o nome da obra (Diniz, 1999, p. 221).

Sabe-se que nas gravações realizadas na Casa Edison, os autores das músicas muitas vezes não participavam dos lucros e não tinham o nome empresarial no selo. Mesmo que já tivesse em vigor a Lei 496, de 1898, que regulava precariamente os direitos autorais; na prática, o que vigorava era a apropriação de uma canção por outros autores; os plágios; as mudanças do nome das músicas sem autorização do autor; o risco de ter uma composição autoral de sucesso registrada como ‘patrimônio coletivo’ ou ‘anônima’ e até a simples anulação de um compositor na divisa do lucro gerado pela venda de um cilindro. De fato, o mercado fonográfico não beneficiava o compositor e ainda se pagava muito mal aos interpretes.

²⁶⁶ Em função de situações como essa foi que Chiquinha Gonzaga esteve à frente da fundação da SBAT e acabou liderando o movimento em defesa do direito autoral. A inauguração da SBAT se deu apenas em 1917, mas o desejo e a necessidade de defender os direitos do autor se deu ainda no início do século XX. Consta que na sessão inaugural da SBAT, em 27 de setembro de 1917, foi composta, por Viriato Corrêa, secretário da sessão e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), que trabalhou com Martins Pena e escreveu Juriti com Chiquinha Gonzaga. A inauguração contou ainda com a presença dos dramaturgos parceiros Luiz Peixoto e Raul Pederneiras – este último jornalista dos periódicos *O Tagarela*, *O Malho* e *Fon-Fon*. Também, contou com Oduvaldo Vianna, Oscar Guanabara e, ainda, com o polêmico jornalista João do Rio, que, em 1910, havia assumido uma cadeira na ABL, tornando-se presidente da SBAT. Informações disponíveis no site oficial da compositora. Link: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/criacao-da-sbat-sociedade-brasileira-de-autores-teatrais/>

Possivelmente, esse cenário incerto, e um tanto injusto, aos olhos de Chiquinha Gonzaga, tenham feito com que ela pouco gravasse e, até mesmo, criasse sua própria gravadora. Até o momento, há oficialmente registrado apenas duas gravações da compositora feitas por sua gravadora ‘Disco popular’. São gravações feitas em 1920 em que ela tocou piano, anunciou o seu próprio nome e o título das duas composições tocadas. O cilindro provavelmente era uma espécie de *demo*, porque não foi comercializado à época. Nele há duas músicas: uma é a composição ‘Habanera’, também chamada de ‘Argentina’ e a outra chama-se ‘Saudade’, sendo cada música de um lado do cilindro.

A localização desses dois fonogramas é ainda um fato muito curioso, porque foi apenas em 2015 que esse cilindro foi encontrado no lixo de um brechó. Ou seja, 95 anos depois de gravado, o cilindro foi oficialmente divulgado, sendo, portanto, essas as duas únicas composições registradas por Chiquinha Gonzaga.

Diante de todos os desdobramentos e impactos gerados pela indústria fonográfica, sabe-se que as gravações realizadas nesses primeiros anos (1902 até 1920) são fundamentais para mapear as questões memoriais de produção musical brasileira e, portanto, a ausência de gravações feitas pela compositora, somadas as práticas de gravação relatadas sobre a Casa Edison, denotam aspectos mercadológicos e culturais cruciais do período.

Esses aspectos foram basilares para definir o tamanho e caráter da memória social sobre a *performance* de Chiquinha Gonzaga. Nesse caso, esse processo de seleção parecia ressoar às transformações sociais e culturais do período, sendo muitas vezes um dos aspectos que contribuem para a falta de tradição memorial que caracteriza o Brasil. Tanto a ausência de registro da compositora em *performance* como a localização, apenas em 2015, do cilindro dela no lixo, é um exemplo de como a memória dos intérpretes, autores e artistas brasileiros é preservada.

Quando, no curso desta pesquisa, me deparei com esse fato e outras tantas dificuldades de acessar documentos históricos, fontes primárias e secundárias, tornou-se inevitável pensar sobre os processos brasileiros de desvalorização da memória social. Foi aí que eu e a diretora Karla Concá decidimos inserir no espetáculo “Abre Alas: Concerto à Doidivana” uma cena para falar sobre a ausência de registro da *performance* de Chiquinha Gonzaga.

Na referida cena, Ananica pede à sua parceira Triluna para que ela selecione e toque uma música rara de Chiquinha Gonzaga. Dessa forma, Triluna, a ‘maquina falante’ – que é pesquisadora musical e colecionadora de lembranças – apresenta ao público a música ‘Argentina’ e conta que a gravação foi encontrada no lixo. Depois, ao apresentar e contextualizar a música, Triluna chora e comenta a respeito da desvalorização da memória

cultural no Brasil. A dupla – Ananica e Triluna – também fala da desvalorização da memória social e cultural, bem como da falta de políticas de preservação do País – temas críticos que envolvem vários aspectos da sociedade, da política e da economia. Nessa cena, colocamos Ananica e Triluna como porta-vozes das minhas angústias e preocupações de pesquisadora.

No percurso de pesquisa encontrei muitos edifícios históricos e monumentos sem a manutenção e proteção adequada. Sabe-se que o financiamento governamental para a cultura e preservação histórica é frequentemente limitado, pois a cultura nunca foi vista como prioridade em agendas políticas, especialmente em períodos de crise econômica; isso dificulta ainda mais a implementação de políticas patrimoniais efetivas.

Apesar de existirem leis que visam proteger o patrimônio cultural, a implementação e fiscalização dessas leis são frequentemente ineficazes e a ausência de planos a longo prazo resultam apenas em ações pontuais e de pouco impacto.

A desvalorização da memória social e cultural é um problema complexo que necessita urgência de uma abordagem integrada, envolvendo governos, sociedade civil, instituições educacionais e a população. Diante disso, a cena citada acabou se tornando um espaço em que consigo inserir comentário e uma visão crítica dos ataques e descasos recorrentes. A cena representa, também, um caminho em que pude formular, esteticamente, essa questão, trata-se, portanto, de uma outra maneira de apresentar e acolher, junto ao público, essas incompletudes e incertezas em mim.

Ao mesmo tempo, percebo que tal experiência se dá pela realização consciente da *ArtsBased Research* (ABR) como uma via política de expressão. Em cena, pude perceber que a arte pode fazer com que a audiência formule percepções amplas sobre a desarticulação da memória social. Por meio da história de Chiquinha Gonzaga, somos levados a refletir a respeito de um conjunto de ações que envolvem a difusão e preservação da memória social no Brasil.

É notável que grande parte da população muitas vezes não tem acesso ou conhecimento da importância do patrimônio cultural do Brasil, o que leva a uma desvalorização histórica coletiva. Esse apagamento é um recurso antigo de dominação social, pois quando não há consciência histórica, não se desenvolve visão crítica dos processos sociais e, assim, as manipulações se tornam mais eficazes.

Nessa cena, ora comentada, tive a oportunidade de falar do episódio do incêndio no Museu Nacional, em 2018, que resultou na perda irreparável de milhares de artefatos históricos. Falei também da tentativa de golpe em 2022-2023 e da destruição de inúmeras obras de arte: fatos que também representaram atentado à democracia e um total desprezo à memória política do País.

Resgatar o histórico da composição ‘Habanera’, de Chiquinha Gonzaga, e apresentar em cena a reprodução dessa rara gravação tornou-se um gesto de criação de novas memórias sociais, oferecendo ao público a oportunidade de apreciar uma música que, até então, jamais havia sido veiculada publicamente em *performance*.

CENA 4 – CORTA JACA

O maxixe é uma praga que atualmente persegue a nossa população, fazendo-a assistir a cenas vergonhosamente imorais. O maxixe é uma nova instituição consagrada aos devassos das últimas camadas e funciona nos centros mais populosos da capital, sem respeito nem ao pudor nem às conveniências da gente séria... no vocabulário torpe que usam e nos gestos e meneios indecentes que praticam. (‘Os maxixes’. Diário de Notícias, 7 de agosto de 1895, p. 1)²⁶⁷.

O Rio de Janeiro da virada do século XX para o século XXI era palco para as mixagens culturais entre o Brasil rural e o Brasil urbano. Afinal,

Por ter sido a sede administrativa do Império ao longo de todo o século XIX, o Rio de Janeiro concentrava um longo contingente de escravizados e homens livres de cor, que haviam buscado na vida urbana da Corte um meio de afirmar seus espaços de liberdade – fazendo com que em 1872, os negros ou pardos já constituíssem 46,98% dos habitantes da cidade” (Pereira, 2020, p.14).

A variedade de público e de expressões culturais que circulavam pela Capital contribuiu, de forma natural, para o surgimento de vários espaços onde efervesciam *performances* ‘populares’ desse contingente social. Mônica Vermes (2011) comenta que estatísticas apontaram que mais de um quarto da população carioca, entre os anos de 1890 e 1900, era de estrangeiros como: alemães, austríacos, espanhóis, italianos, portugueses, russos. Além de grupos menores de franceses, argentinos, holandeses, suecos, suíços, uruguaios, poloneses, belgas e norte-americanos.

Por outro lado, em 1890, mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro eram identificados como negros ou mestiços. (Vermes, 2011, p. 87). A partir da segunda década do século XIX, além da tradicional Barra de Teles, das pequenas casas de espetáculo, dos cafés-cantantes e dos circos, dezenas de associação dançantes e carnavalescas – frequentadas principalmente por trabalhadores afrodescendentes – começaram a se fortalecer. Nesse período,

²⁶⁷ Link de acesso em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20189&pesq=%22os%20maxixes%22&pagfis=15299>

intensificou-se a realização de bailes nos quais se ouvia e dançava os novos ritmos sincopados, como o maxixe²⁶⁸.

As chamadas associações recreativas de ‘pessoas de cor’ que começavam a adotar o formato dos bailes dançantes da elite, faziam desses locais um espaço de diversão, fins políticos, sindicais e de luta cotidiana por direitos (Pereira, 2020, p. 243). Nas agremiações dançantes vigoravam duas outras dimensões associativas: o socialismo e as lutas antirracistas.

Até as últimas décadas do século XIX, o termo maxixe era vinculado a todos tipos de bailes públicos. O maxixe não era descrito como um estilo de dança ou gênero musical. Era um termo relacionado ao comportamento, supostamente imoral, dos trabalhadores negros e pobres em qualquer tipo de festividade. Por volta de 1880, via-se a denominação maxixe na imprensa carioca associada a uma imagem atrasada, selvagem e colonial nas festividades dos descendentes de africanos. Geralmente aparecia como sinônimo de ‘cateretê’, ‘candombe’ ‘forrobodó’ ou, então, era grafado como ‘machiche’.

Consta que desde 1873, no ‘Jornal do Escravo’ em Pelotas, Rio Grande do Sul, houve a menção ao ‘machiche’, como sinônimo de ‘candombe’, para designar ‘festa popular’ e dança do cativo, sendo essa a mais antiga utilização do termo como sinônimo para baile encontrada até então nessa pesquisa²⁶⁹ (Mota, 2021, p. 2).

Nesse sentido, maxixe era visto como um caldeirão no qual misturavam-se as variadas expressões de origem afro-diaspórica, em que colocavam no mesmo saco os jongos, os sambas, os congos, os batuques, os calundus e tantas outras *performances* com matrizes africanas que cultivavam no período. De todo modo, até o final do século XIX, foram bastante raras a utilização da nomenclatura maxixe para se referir a uma prática dançante ou musical.

A designação de maxixe como uma prática dançante se deu, primeiramente, nos subúrbios e aos poucos “ganhou os palcos do teatro ligeiro, cujo autores se mostravam sempre dispostos a incorporar os elementos de interesse público amplo que o frequentava.” (Pereira, 2020, p. 60). Por volta de 1880, a palavra maxixe foi associada, pela imprensa, ao modo de dançar do povo nos bailes da Cidade Nova.

²⁶⁸ A proliferação do maxixe na Capital foi tão forte que jornalistas e escritores passaram a ver a cidade do Rio de Janeiro como uma verdadeira ‘maxixópolis’. (Nota da autora).

²⁶⁹ A cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, fica na fronteira com Argentina e Uruguai. O termo ‘Candombe’ se consolidou na região do Prata para identificar qualquer estilo musical e festividade afrodescendente. Não por acaso, ainda hoje, o *candombé* é, nesses dois países, considerado uma expressão cultural tradicional de matriz africana, que envolve dança e música. As discussões que privilegiam, ou não, as questões cronológicas sobre a origem do Maxixe e sua centralidade no Rio de Janeiro, podem ser consultadas no artigo, de 2021, do professor Marcus Mota, orientador desta pesquisa, cujo título é ‘Ainda o maxixe? Pequenos flagrantos das performances musicais afro-diaspóricas em jornais do século XIX’ (Nota da autora).

Em meio às tendências que consolidavam o maxixe como expressão artística, destacam-se também as contribuições de dramaturgos, artistas e compositores, como Chiquinha Gonzaga, cuja atuação no teatro cômico musicado ajudou a consolidar tal expressão. Já a definição do maxixe como gênero musical ficou a cargo dos memorialistas – a primeira geração de historiadores da ‘música popular urbana’ (Tinhorão, 2013) – que versavam sobre o gênero com a intenção de construir símbolos nacionais e mapear suas origens ‘populares’ e mestiças.

Jota Efegê (1974) escreveu o livro ‘Maxixe a dança excomungada’, que se tornou a principal referência sobre o assunto. O autor define o maxixe como ‘uma dança genuinamente nossa’ que tem na sua forma sensual e irreverente a essência do povo brasileiro (Efegê, 1974, p. 172). No prefácio desse livro, o historiador Arthur Cezar Ferreira Reis afirmou que a obra acabaria ‘desmentindo a tese do brasileiro triste’, pois tinha o poder de ‘definir o brasileiro’ como um povo alegre e espirituoso (Efegê, 1974).

O autor citado constrói a narrativa a partir de uma ideia sensual do maxixe, como sendo uma festividade que expressa a persistência e a vitória dos brasileiros em relação aos conservadores moralistas. De maneira similar, Tinhorão (2013, p. 71-112), também apresenta uma definição essencialista ao dizer que o maxixe é o jeito abrigado de realizar práticas estrangeiras com um sotaque “naturalmente inclinado a esses transbordamentos de dengo, de malícia e de lascívia”.

Essas abordagens costumam acentuar a brasilidade sensual do maxixe e não problematizam a natureza desse discurso, deixam de olhar para as complexidades dessa construção que reduz todos os seus conflitos vividos no século XIX e XX em uma ideia unívoca de disputa entre a população pobre e os conservadores moralistas.

Os limites dessas primeiras abordagens históricas do maxixe – ainda hoje consagradas – estão associadas a uma ideia de ser brasileiro, que foi trabalhada com um projeto de nação conveniente e possível para aquele momento de ascensão da cultura ‘popular’. É importante observar o maxixe como um fenômeno dinâmico que, durante o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, esteve em constante transformação e diálogo estratégico nos espaços de tensão sobre raça, classe, identidade e memória.

Essas são as mesmas questões que permeiam o campo essencialista de classificações generalizantes atribuídas às expressões culturais denominadas ‘populares’, conforme exposto no primeiro capítulo deste estudo. Por isso, não cabe uma simplificação desses processos históricos envolvidos, sob o risco de ignorar as complexas relações sociais e reduzir suas tensões a uma dramaturgia binária: de um lado, a brasilidade pungente das classes ‘populares’; de outro, a moralidade normativa da elite – como apontado por Efegê (1974).

Sobre o maxixe, neste capítulo analiso como se deu a disputa em torno dessa expressão cultural nos processos de modernização e construção identitária da jovem república, inclusive entre diferentes segmentos da elite. Minha atenção recai especialmente sobre os mecanismos por meio dos quais artistas, jornalistas e intelectuais articularam seus discursos, enfrentando os desafios impostos pelo mercado cultural emergente. Observo ainda o uso estratégico do maxixe em disputas de poder envolvendo partidos políticos e representantes da elite.

Os agentes sociais moldaram o maxixe nos seus próprios espaços de atuação e consumo. Assim, este capítulo demonstrará que essa manifestação cultural passou por fases distintas, quando diversos sentidos foram atribuídos a ela, alterando o seu significado de acordo com o interesse dos grupos e indivíduos que analisaram essa forma de expressão cultural. Antes de ser reconhecido mundialmente com o símbolo nacional no século XX, as primeiras manifestações do maxixe nos ‘bailes populares’, ainda no século XIX, eram caso de polícia²⁷⁰.

São inúmeras as ocorrências que envolvem o maxixe com repressões policiais e autoridades coibindo os ‘bailes populares’ onde a dança imperava. Pereira (2020, p. 37), a partir do estudo de documentos catalogados com essas ocorrências policiais, mostra no livro ‘A cidade que dança: bailes e clubes negros no Rio de Janeiro (1880-1915)’ que “aos bailes públicos predominavam-se um grande volume de queixas no intuito de combater estas atividades.”

Pereira (2020) informa que nos pedidos de licença feitos à polícia e nos estatutos desses clubes, em função das numerosas denúncias e perseguições havia a preocupação de provar a idoneidade dos trabalhadores e que não eram pessoas desordeiras, mesmo que fossem assim taxados, automaticamente, pelo preconceito racial. Os gestores das associações descreviam os eventos num perfil oposto ao ócio e à imoralidade, afirmando que eram ambientes civilizados e de caráter familiar.

Nesse embate, algumas vezes flagra-se a ambivalência do fenômeno maxixe, quando a população insinuava a inoperância das autoridades nas coerções aos bailes dançantes. Era comum ver a imprensa e parte da população clamando pelo fim dos bailes, como se eles fossem uma praga a ser combatida na Capital.

Mas a adesão dos trabalhadores aos bailes era crescente. Matheus Topine (2018, p. 44 - 45) mostra que um dos problemas no combate ao maxixe era o fato de que os próprios policiais eram, também, adeptos aos bailes. Esses eventos aconteciam, também, em espaços de

²⁷⁰ Desde meados do século XIX no Rio de Janeiro, os bailes públicos podiam ou não ser autorizados por lei. Os eventos de divertimento na cidade precisavam tirar uma licença prévia, inicialmente concedida pela Câmara Municipal e depois, pela Chefatura da Polícia (Pereira, 2020).

convivência e negociação com a população, em que os agentes da lei construía relações, nutriam afinidades e desavenças pessoais com os organizadores e frequentadores. Era um espaço que integrava diariamente vários setores de trabalhadores ‘populares’.

Essa situação acirrava ainda mais a disputa que se desenhava em um espaço de ambivalências, marcado por idiosincrasias pulsantes reveladas pelos marcadores sociais. Não por acaso, foi nesses cenários que se popularizou a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga, cuja produção atuava como mediadora nesses territórios de tensão. Em sua manifestação *trickster*, a obra da compositora reverberava nesses ambientes intermediários de fricção. A música dançada com identidade ‘mestiça’, aliada à sátira, foi decisiva para sua inserção nos circuitos musicais e sociais da época.

A obra de Chiquinha foi também importante para a valorização das danças urbanas e das composições brasileiras feitas para dançar nos teatros e nos bailes. Tortola (2018, p. 72) afirma que “a gestualidade dançante, construída sob influência das músicas de Chiquinha Gonzaga, ressignificou a festa, o baile, o espetáculo e as composições artísticas, sejam musicais ou coreográficas que a precederam.”

Isso porque as criações da compositora contribuíram para a ascensão da nova identidade dançante e a consolidação das mudanças nos movimentos dos bailarinos, dos atores, das atrizes e do público que bailava. Suas composições e arranjos maxixados marcavam o movimento dos quadris, advindo das danças de origem africana, e geravam a necessidade de criar novos passos e movimentos que logo emplacavam na moda entre os jovens, de maneira similar à que ocorre atualmente com músicas e danças contemporâneas.

A respeito da contribuição de Chiquinha Gonzaga para as danças e estilo musical, Mário de Andrade (2013) assim comentou:

Quem quiser conhecer a evolução das nossas danças urbanas terá sempre que estudar muito atentamente as obras dela. Vivendo no Segundo Império e nos primeiros decênios da República, Francisca Gonzaga teve contra si a fase musical muito ingrata em que compôs; fase de transição, com suas habaneras, polcas, quadrilhas, tangos e maxixes, em que as características raciais ainda lutam muito com os elementos de importação (Andrade. 2013, p.163).

Como comentou Mário de Andrade (2013), desde o final do século XIX – próximo ao lançamento da música ‘Atraente’ (1877) – Chiquinha Gonzaga já apontava seu interesse pela musicalidade com evidentes influências da musicalidade negra. Após a estreia escandalosa no teatro com a peça ‘A Corte na Roça’ (1884), de Palhares Ribeiro, na qual os atores dançavam

um maxixe de maneira sexualizada ao final, a compositora consolidou sua imagem como uma irreverente mulher maxixeira no cenário do teatro musicado."

Em 1911, depois de sua ascensão no teatro musicado como maxixeira, Chiquinha descreve bem o seu lugar social quando, após uma longa temporada na Europa, volta para o Brasil e reestreia no teatro com a peça 'Casei com Titia'. Conta-se que Chiquinha esteve por três anos compondo para o teatro musicado em Portugal, depois passou por Inglaterra, Espanha, Alemanha, Itália e França onde também teve obras publicadas e realizava concertos. Por fim, uma crítica no Correio da Manhã, no artigo Casei com Titia... (1911) deixa bem claro uma opinião sobre a popularidade de Chiquinha, desde o tempo do Império, ao assim publicar:

Eis no nome que o povo carioca, por certo, ainda não esqueceu. Chiquinha Gonzaga, como ella era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarchia precipitava para o acaso, sua época de notoriedade, no gênero de música dansante; escrevia tangos, habaneras, chulas e maxixes. No maxixe ninguém lhe levava as lampas. De cada vez que o editor punha à venda uma nova composição da Chiquinha, havia nas casas de família, nos clubs dos bairros aristocráticos e da Cidade Nova, forte reboliço. A moças não dansavam sinão aos repeniques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos acidentes em clave; os rapazes presenteavam as namoradas com músicas da Chiquinha; as charangas carnavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café, com as inspirações bailantes da Chiquinha. Por toda parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infalivelmente a música mellica da famosa Chiquinha Gonzaga (Casei..., 1911, p. 5).

Nota-se que, no século XX os maxixes já eram apreciados por pessoas de classes social distintas. Esse estilo havia se popularizado, deixou de ser perseguido e passou a ser música e dança da moda, tanto nos 'bailes populares', quanto nos bailes nobres da elite.

O periódico elege a compositora com uma das pioneiras e especialista em maxixes. E mesmo que Chiquinha Gonzaga não fosse exclusivamente compositora de maxixes, pois tinha inúmeras composições em outros gêneros, ela ficou bastante conhecida, inclusive em outros países, como uma virtuosa pianista maxixeira, sendo que nesse período o maxixe já era um forte símbolo de juventude, transgressão, brasilidade e liberdade.

É interessante observar como a obra de Chiquinha foi difundida na Europa, principalmente em Portugal, o que permite dimensionar sua enorme contribuição na construção de uma identidade brasileira dançante, sincopada e alegre – tal como vista e celebrada no exterior. Uma identidade vinculada aos valores nacionais e mestiços do maxixe e da compositora.

Sabe-se que a atuação da compositora em Portugal foi de muito sucesso (Diniz, 2009). Em 1908 há notícias da primeira participação de Chiquinha no teatro português, quando ela inseriu um maxixe final na revista ‘Salão do Tesouro Velho’ de André Barun (1881-1926)²⁷¹. No mesmo ano, ela musicou integralmente a peça ‘A Batota’, de Baptista Dinis, e estreou a opera-cômica ‘As três Graças’, dos dramaturgos portugueses Augusto de Castro e Luís Aquino. Ainda em dezembro de 1908, Chiquinha também estreou no teatro Avenida, em Lisboa, a peça fantástica ‘A Bota do Diabo’, de Avelino de Andrade, dramaturgo brasileiro.

A música ‘Corta-Jaca’ também foi apresentada em 1908, numa remontagem em Portugal, apresentando algumas alterações dramatúrgicas em relação à peça original brasileira chamada ‘Zizinha Maxixe’ (1895). Essa foi a ocasião em que Portugal ouviu o mais conhecido maxixe da compositora, o ‘Corta-Jaca’.

Depois, em 1909, Chiquinha apresentou no Teatro Carlos Alberto, na cidade de Porto, a canção ‘Feijoadá Brasil’ que fazia parte da peça ‘Cá e Lá’ de Tito Martins e Bandeira Alberto²⁷². Nesse período, o maxixe brasileiro era uma dança sensual que começava a alvoroçar o público português. Nos jornais portugueses, Chiquinha era comumente elogiada por sua obra e por sua atuação em causas sociais. Edinha Diniz (2009, p. 199-200) conta que, entre os anos de 1908 e 1909, a artista participou da vida cultural de Lisboa, colaborando em diversas atividades, como concertos de câmara, além de compor e orquestrar para o teatro de revista português.

À medida que o maxixe foi inserido nos teatros e salões nobres cariocas, estadunidenses, franceses, portugueses e argentinos, os espetáculos teatrais maxixados do Brasil começaram a ter ressonância com grande público. A música, a dramaturgia brasileira e a busca por uma identidade nacional se fixavam cada vez mais, ao passo que os maxixes caíram na boca do povo, culminando em uma expressão artística de pura irreverência, diretamente ligada às sátiras políticas, à inserção das ‘massas populares’ na sociedade, à sexualidade dançada, às letras de caráter dubio e ao caráter satírico das peças. Uma expressão que se desenha pelo arquétipo do *trickster*.

O teatro cômico musicado, com seus personagens típicos e a figura do palhaço cantor nos circos, café-cantantes e indústria fonográfica traziam a ideia completa da *performance trickster* do maxixe, envolvendo a comunicação direta com o público, dança e música. Tal

²⁷¹ A peça era protagonizada pela conhecida atriz portuguesa Hermínia Adelaide (Nota da autora).

²⁷² A peça ‘Cá e Lá’ já havia estreado no Brasil, em março de 1904, tendo a atriz Cinira Polônio no elenco. O Maxixe ‘Feijoadá do Brasil’ foi também utilizada por Chiquinha no primeiro ato da famosa burleta de costume ‘Forrobodó’, representada no Teatro São José, em junho de 1912, de autoria de Luiz Peixoto (1889-1973) e Carlos Bettencourt (1890-1941) (Nota da autora).

fenômeno ganhou boa repercussão no Brasil e no exterior, pois as obras que contavam com os maxixes da compositora Chiquinha eram garantias de sucesso e casa cheia. Por isso, Edinha Diniz (2009, p. 127) relata que o teatro musicado teve sua afirmação por causa da exploração do maxixe e vice-versa.

A repercussão do maxixe na carreira de Chiquinha foi tão grande que é intrigante pensar que ela tem apenas três composições que ao serem lançadas foram indicadas como maxixe. As composições para teatro, citados anteriormente como maxixe, não foram vinculadas como sendo desse gênero na época de suas primeiras publicações²⁷³.

Como se viu, a dinâmica do mercado fonográfico contribui para a fixação da ‘arte popular’, quando os gêneros musicais eram ainda incipientes e a indústria fonográfica se adequava na dinâmica social regida pela forte disputa de identidade e representatividade. Mas nas duas últimas décadas do século XIX, a denominação ‘maxixe’ ainda era considerada depreciativa na indústria fonográfica, por estar relacionada à dança e aos ‘bailes populares’ de pessoas escravizadas, pessoas pretas e pobres. Acreditava-se que esse fator poderia prejudicar a venda das partituras e afastar alguns ouvintes mais conservadores que, mesmo gostando das músicas, poderiam sentir repulsa se as canções tivessem relação com a ‘dança dos pretos’.

Posteriormente, no início do século XX, as expressões culturais negras começaram a ser gradativamente apropriadas e adaptadas às novas circunstâncias e às exigências de validação do suposto progresso social. As músicas dos negros – escravizados, livres e libertos – tornaram-se um bom negócio para a crescente indústria fonográfica no eixo transatlântico. Foi nesse contexto que o maxixe ganhou força no mercado cultural, tornando-se peça fundamental na construção de uma nova identidade republicana e se afirmando como expressão legítima do povo brasileiro.

Por isso, até o final do século XIX, por volta de 1890, o tango brasileiro ainda era considerado um gênero nacional e era usado para a classificação das composições maxixadas. A diferença entre o maxixe e o tango brasileiro era que o tango não tinha a mesma carga simbólica que o maxixe carregava. Nesse período, a designação tango brasileiro era usado também para se referir à musicalidade do maxixe, tendo em vista que o público já usava os tangos brasileiros para dançar os movimentos do maxixe.

²⁷³ Das composições que foram editadas como maxixe, desde as primeiras publicações, há registro da canção ‘Maxixe de Carrapatoso e Zé Povinho’ feito para piano da revista *Amapá*; a canção ‘A Bota do Diabo’ para canto e piano da peça fantástica de mesmo nome, do português Avelino de Andrade, em 1907; a composição ‘Lição de Maxixe’, feita para canto e piano da opereta ‘Colégio de Senhoritas’ de Frederico Cardos de Menezes feita em 1911 (Diniz, 2009). Todas essas canções são do século XX (Nota da autora).

Portanto, as composições de Chiquinha indicadas na publicação editorial como maxixes são do século XX, quando o maxixe já era aceito como símbolo nacional. Além do ‘Corta-Jaca’ (1895), outros maxixes mais antigos da compositora, feitos no século XIX, como o ‘Atraente’ (1887), ‘Tango Brasileiro’ (1880), ‘Oh! Mon Étoile’ (1881), ‘A Corte na Roça’ (1884), ‘S. Paulo’ (1885), ‘Tupã’ (1890), não eram registrados como maxixe, mas sim como tango brasileiro, polca maxixada, polca lundu, polca chula ou polca cateretê²⁷⁴.

De acordo com Sandroni (2001, p. 82) “essa equivalência entre os nomes corresponde exatamente à equivalência de formulas rítmicas”, fusões e experimentações dos artistas da época. Mas à medida que o maxixe ganhava *status* social e era aceito nos salões da burguesia, o termo tango brasileiro foi deixado de ser usado até alcançar sucesso internacional em Paris, Nova York e Buenos Aires.

Nesse processo de redenção do maxixe, muitos intelectuais, escritores e críticos literários escreviam sobre o encantamento e a sedução que fazia com que as pessoas se rendessem às músicas e músicos ‘populares’. Baptista Coelho, um cronista do cotidiano, que usava o pseudônimo de João Phoca, se empenhou fortemente para construir uma ideia positiva dos bailes maxixados da Capital.

Entre 1901 e 1905, o escritor redigia o perfil inicial da ‘cidade maravilhosa’. Gostava de associar os novos hábitos de lazer ao desenvolvimento social. João Phoca comentava os traços peculiares da vida carioca, descrevendo o maxixe como ‘uma doença brasileira’, ‘uma epidemia’ da qual nem os estrangeiros nem o sexo masculino escapam (Pereira, 2020, p.77-78).

Desde a última década do século XIX, era comum ver a imprensa exaltar os bailes e as agremiações populares. Alguns escritores, convidados ou não a frequentar esses eventos, contribuíram para construir uma imagem de civilidade e bom gosto – exatamente a imagem que essas associações desejavam apresentar ao público em geral – com o intuito de desfazer a ideia de criminalidade, libertinagem e violência anteriormente associadas a esses ambientes. A partir dessa parceria, mesmo que alguns clubes ainda aparecessem nas páginas policiais, as atividades sociais realizadas nesses locais passaram a ser reconhecidas e valorizadas nas páginas da imprensa (Pereira, 2020, p. 89).

Nessa fase o maxixe já representava, nos anúncios teatrais e críticas especiais sobre o carnaval, uma expressão cultural consolidada, uma dança e gênero musical genuíno dos brasileiros. Os agentes do mundo artístico, literário, carnavalesco e teatral também construíram,

²⁷⁴ É comum encontrar, também junto a outros compositores, a classificação ‘tango brasileiro’, em gravações de rádios, jornais e partituras da época, para se referir ao que mais tarde foi chamado de maxixe e ou choro (Nota da autora).

por meio de seus discursos e práticas, as narrativas em torno do maxixe. Nesse tipo de texto, geralmente o maxixe aparecia como o melhor movimento que garantia uma extraordinária animação dos foliões. Esses agentes discutiam a cultura nacional pelo viés da dança e tinham um diálogo próximo à produção dos memorialistas como Jota Efegê e José Ramos Tinhorão.

Para além desse esforço de conceituação, os registros na imprensa sobre o maxixe traziam indícios importantes de como artistas, jornalistas, intelectuais e políticos buscavam o entendimento dessa prática, mostrando que era uma expressão aberta, cujos sentidos ainda estavam em construção. O fato é que o maxixe foi sendo inventado nos jornais a partir das disputas dos vários sentidos atribuídos a ele durante a transição do século XIX para XX.

Machado de Assis no conto ‘Um homem célebre’ (1888) demonstra que o processo de ascensão do maxixe, como *performance* no século XX, era resultante das contradições de uma recente república, permeada por desigualdades de poder entre grupos sociais distintos e que evocava um princípio nacional racista para projetar-se perante o mundo. O autor não nomeia as polcas sincopadas como maxixe em nenhum momento do conto, já que esse termo não era ainda assumido, completamente, pela sociedade.

Imperava uma espécie de assepsia sobre os comportamentos sociais urbanos, por isso a cultura de massa absorveu a *performance* maxixe, em um processo conflituoso de assumir certas características aceitáveis da negritude, ao passo que esses comportamentos eram também embranquecidos em aspectos que não lhes eram convenientes. Mas, diante das práticas culturais ascendentes e do grande contingente social de pessoas negras, não se podia ignorar a negritude brasileira. Por isto, os aspectos considerados negativos que inicialmente incomodavam foram omitidos e os processos de embranquecimento se tornaram tentativas de enobrecer-los, pelo viés da miscigenação racial.

Assim, o maxixe saiu da ralé para ser símbolo de nacionalismo e virar um produto de exportação. Nesse processo percebe-se a sutileza dos compositores e artistas ‘populares’ que primeiramente promoveram essa fusão. Rascunhando uma musicalidade híbrida, esses profissionais evidenciavam as suas origens negras representando, possivelmente, a expressão do que era considerado ‘arte popular’ de uma sociedade fortemente colonizadora e escravocrata.

Essa ambivalência no processo de ascensão do maxixe fez parte de um contexto mundial de aceitação das manifestações de origem afro-atlântica²⁷⁵. Foi um período em que as danças e

²⁷⁵ Refiro-me às manifestações culturais que surgiram a partir do intercâmbio entre povos africanos, europeus e indígenas, nos países banhados pelo oceano Atlântico, durante o período da colonização e do tráfico transatlântico de negros escravizados. Essa ambivalência englobou, também, as heranças africanas mixadas nas Américas e no Caribe (Nota da autora).

músicas dos povos negros ocupavam um espaço crescente na produção cultural; ao mesmo tempo, a indústria fonográfica estava de olho nos setores médios de consumo.

Com o aumento do número de analfabetos e consumidores advindos das novas classes urbanas, buscava-se acompanhar as tendências mundiais da modernidade que pareciam apontar para os movimentos da contracultura. Nesse contexto, emergiam também estilos de dança e expressões musicais de matriz africana, cultivados no seio de agremiações, irmandades, clubes dançantes e quilombos urbanos, tanto em outras regiões do Brasil quanto em diversos países.

A efusão de artistas de descendência africana foi absorvida pelo mercado do maxixe e da ‘arte popular’. Basta observar os palhaços cantores, contratados pela Casa Edison, e a grande quantidade de artistas que trabalhavam nas casas de *shows*, nas bandas e nas montagens do teatro cômico musicado. O reconhecimento desses artistas nos primeiros anos do século XX está inserido do contexto pós-abolicionista mundial em que houve a forte exotização das culturas diásporas africanas. Ao mesmo tempo, a proliferação dos clubes dançantes e difusão dos artistas no mercado fonográfico foi um meio de inserção dos afrodescendentes na nova ordem republicana.

Divertindo-se com seus maxixes, bailes e forrobodós esse contingente social desnudou as contradições daquele país que tentava excluí-lo e embranquece-lo. Os palhaços Eduardo das Neves (1874-1919) e Benjamim de Oliveira (1870-1954) – que foram citados no terceiro capítulo, por exemplo – investiram no acesso à cidadania e assumiram papel ativo no próprio processo de redefinição da nacionalidade e identidade negra que se afirmou ao longo das primeiras décadas do século XX.

De toda forma, percebe-se que, pelo viés do exotismo, a difusão internacional do maxixe impulsionou a arte produzida por negros escravizados, livres e libertos. Os artistas transformavam o prestígio que conquistavam em capital social e, mesmo que a arte europeia fosse a vertente legitimada pelas instituições oficiais e considerada superior, a ‘arte popular’ – e seus artistas – não deixavam de desfrutar desse crescente reconhecimento social.

Desde o final do século XIX, outros países colonizados na rota afro-atlântica, fizeram parte do contexto abolicionista quando tiveram seu canto, música e dança registrados e exportados pela indústria fonográfica. A criação de novos selos musicais, voltados aos ritmos latinos, contribuiu também para a disseminação desses estilos junto ao mercado internacional. Dessa forma, muitos artistas e grupos musicais começaram a viajar para outras partes do mundo.

Alguns exemplos podem ser citados como: o estilo coral *spiritual* do grupo *Jubilee Singers*, a dança *cakewalk* e o *Blues* nos Estados Unidos; a *cumbia* na Colômbia; o *joropo* na Venezuela; o *son jarocho* e o *fandango*, como gêneros originários da região de Vera Cruz do

México. Por sua vez, o *cajón* peruano foi um instrumento de percussão – difundido mundialmente por meio da musicalidade peruana – bastante associado às comunidades negras do Peru. Na Bolívia, a *Saya* também pode ser citada, mesmo que só tenha sido reconhecida na indústria fonográfica na segunda metade do século XX.

Já na Argentina e no Uruguai há registros da *milonga* e do já comentado *candombé* que ajudaram na formação da base rítmica e melódica do *tango*, no final do século XIX, se tornando um dos maiores símbolos culturais da Argentina e do Uruguai, com influências africanas. Nas regiões insulares do Caribe – que compõem o conjunto de ilhas e arquipélagos da América Central e Mar do Caribe – o *mento* foi precursor direto do *ska* e, mais tarde, o *reggae* jamaicano ganhou repercussão global. Em Cuba, especialmente em Havana, vê-se a *danzón* e a *rumba* combinam canto, dança, sendo uma das principais expressões da diáspora africana e da música caribenha. O *calypso* de Trinidad e Tobago tornou-se internacionalmente conhecido no século XX como uma música afro diaspórica.

O pesquisador Paul Gilroy (2012), que trabalha com musicalidade negra, afirma que o circuito afro-atlântico, que envolveu o chamado Novo Mundo, a Europa e a África, deslocou a cultura negra do seu lugar de origem, gerando múltiplas formas de articulações no mercado cultural global, como foi o caso do maxixe. Esses fluxos ainda reverberam com muita força na indústria de entretenimento dos dias de hoje²⁷⁶ refletindo ambivalências resultantes de brutais condições históricas que surgem na transmissão e na adaptação dessa expressão cultural no mercado cultural.

Gilroy (2012, p. 170) afirma que: “este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial, possibilitou a moderna civilização ocidental, e que agora domina suas ‘culturas populares’.

Essas ideias ampliam o maxixe para além do contexto republicano do Brasil e faz a conexão com os circuitos atlânticos durante os primeiros anos de 1900, revelando o amplo espaço de intercâmbio cultural diásporo africano rico em que o gênero ocupou na virada de século. Isso ocorreu diante de intensa circulação internacional promovida pelo mercado do entretenimento, quando o maxixe virou produto de exportação e atuou em disputas abertas no

²⁷⁶ Paul Gilroy (2012), em ‘O Atlântico Negro’, analisa os artistas negros como agentes políticos, focando sua pesquisa nas conexões entre África, Europa e América do Norte. Embora o autor não aborde diretamente os contextos de Cuba, Brasil, Colômbia e Argentina, suas proposições teóricas podem ser estendidas à América do Sul, especialmente na investigação de expressões musicais como o maxixe transcendem fronteiras nacionais e integram movimentos culturais internacionais (Nota da autora).

mercado. Ou seja, o maxixe não foi forjado a partir de questões especificadamente nacionais, mas sim da relação do País com o resto do mundo.

Percebe-se que, na atualidade, há uma proliferação de estilos e gêneros musicais negros em todo o mundo e que, segundo Gilroy (2012), estão extremamente desunificados entre os negros do Novo Mundo e da Europa. O autor considera essencial, como mecanismo antirracista, o mapeamento das similaridades e diferenças das culturas negras ao redor do mundo, principalmente para projetar a riqueza plural dessas culturas, tanto no que se refere às estéticas herdadas da África quanto às geradas pelos sofrimentos provocados pela escravidão. Dessa forma, Gilroy (2012) propõe que as culturas pós-escravas do Atlântico sejam associadas entre si como culturas africanas, inclusive para que se torne consciente o amplo consumo e a intensa produção das culturas negras em escala mundial.”

A disparidade atual, apontada por Gilroy (2012), reflete em parte o percurso histórico de diversas expressões culturais negras, como o maxixe. Esse gênero musical, por exemplo, foi frequentemente ridicularizado, animalizado e estereotipado, tanto em ilustrações quanto em ‘expressões populares’ e no discurso do racismo científico. No entanto, com o tempo, o maxixe ganhou força e passou a ter utilidade política, chegando a ser exaltado como expressão da ‘alma brasileira’.

Segundo Conceição Pereira (2022, p. 66), esse caminho ocorreu quando houve a identificação de uma fascinação racista pelo exótico, levando o maxixe ao sucesso no Brasil e no exterior. A dança do maxixe compunha o cardápio internacional de “danças exóticas”, sendo que “a expressão refletia as relações de dominação colonialista que inculcavam a noção de inferioridade sobre diferentes povos.” O consumo de artes consideradas exóticas foi uma mania parisiense – *negrophilie* – que expressou sinais de modernidade, pois a alteridade era colocada como hierarquia de civilizações.

As chamadas ‘danças exóticas’ despertavam uma relação ambivalente no público branco europeu que as consumia: uma mistura de fascinação, atração, repulsa e medo. Essa tensão tornava a música e a dança objetos de escárnio, frequentemente tratados como risíveis. A adjetivação ‘exótica’ era atribuída a diversas modalidades de dança; além do maxixe, também o *cakewalk*, o tango e a rumba, que passaram a integrar o repertório europeu nesse mesmo período.

4.1 O MAXIXE E A SÍNCOPE

O maxixe fez parte de um movimento mundial de assimilação da musicalidade africana ‘popular’ pela cultura branca europeia. Com sua emblemática síncope, os maxixes soavam ritmicamente contagiante e estruturalmente cômicos. Essa comicidade vinha tanto da associação com as dramaturgias do teatro cômico musicado quanto da própria linguagem musical, que ecoava o risível. Crítica, sátira e ironia eram recursos cômicos recorrentes nessa expressão sonora.

O percurso social do fenômeno maxixe reforçou, pela via da comicidade, os laços sociais da população negra e mestiça. Ao criticar e subverter com ironia as estruturas de poder e os padrões de comportamento da elite, essa população aliviava as tensões, as repressões e também enfrentavam as adversidades.

A respeito da função social do riso, o filósofo francês Henri Bergson (1983) afirma que o humor fortalece os laços comum e o sentimento de um grupo que ri junto. Nesse sentido, as expressões culturais vinculadas ao maxixe coadunam com a teoria social do humor criada pelo filósofo, pois os adeptos ao maxixe criticavam as estruturas de poder da elite branca e evidenciavam, com holofotes, a Cidade Nova, os ‘bailes populares’ e as expressões culturais advindas da pequena África. Assim, o fenômeno maxixe contemplava e unificava um grande contingente social de pessoas pretas e pobres suprimidas dos bailes carnavalescos, dos teatros e eventos de entretenimento da elite urbana carioca.

Ao mesmo tempo, como fazia parte de um quadro com múltiplas tensões, o maxixe também reforçou as convenções racistas ao ridicularizar e exotizar comicamente os supostos desvios sociais da população afrodescendente. Isso ocorreu porque a comicidade também foi gerada a partir da comparação entre os grupos sociais, para afirmar um sentimento de superioridade de um grupo em relação aos outros. Assim, “o humor racista satisfaz a necessidade de diferenciação que pessoas brancas sentem em relação a indivíduos considerados inferiores e também cria um sentimento de solidariedade entre os membros desse grupo” (Moreira, 2019, p. 48-49).

Bergson (1983) em ‘O Riso: ensaio sobre a significação do cômico’ investiga os procedimentos da comicidade para entender as intenções de um grupo social quando ri ou quais são as causas que produzem o efeito cômico. Bergson (1983, p. 43) afirma que “o riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”. Nesse sentido, sua teoria do riso afirma que a comicidade pode ser produzida por diferentes recursos, tais como: a incongruências/desvio, o sentido de superioridade, as surpresas, os

exageros ou absurdos; ou seja, mecanismos que muitas vezes desafiam expectativas ou normas sociais.

O desvio de um percurso, ou a incongruência, conforme entendida por Bergson (1983), é um recurso que atua sobre a alteração estrutural dos padrões estabelecidos. Tal fato ocorre, por exemplo, quando alguém está andando e, inesperadamente, escorrega, tropeça ou cai. Se a situação não causar desconforto nem representar grande risco, a cena provoca, imediatamente, o riso, o humor. Nesse exemplo, a comicidade surge de uma situação que evidencia uma incongruência: a justaposição entre o que se viu e o que se esperava ver diverge, e essa percepção desperta diversão.

Transferindo tal recurso cômico para o campo da comicidade musical, entende-se que grande parte do gosto musical daquela época tinha como referência, o padrão musical europeu, sobretudo, a polca – gênero de compasso binário simples –, tocada nos salões dançantes da elite. Nesse sentido, a comicidade provocada pelo desvio ou incongruência, comentados por Bergson (1983), explica a comicidade musical do maxixe, como decorrência da exploração rítmica da síncope.

A síncope é a célula rítmica provocada pela junção da semicolcheia + colcheia + semicolcheia. . É uma estrutura musical que provocava a sensação de quebra de expectativa, levando à percepção sonora de queda, desvio ou de uma resolução inesperada. A recepção do maxixe nas primeiras duas décadas de difusão, abarcava essa noção de incongruência e, por isso, trazia um aspecto cômico na sua dramaturgia musical.

Edinha Diniz (2009, p. 139) relata que as críticas dos jornais da época – ora retratada nesta tese – comentavam que o maxixe apresentava uma decaída rítmica, o que, em termos atuais, significava que vinha carregado do *swing* na forma com que negros e mestiços tocavam a polca. Nesse caso, a decaída fazia referência à sensação de desvio provocada pela síncope, bem marcante na rítmica do maxixe.

Assim, o maxixe de Chiquinha Gonzaga e dos outros compositores maxixeiros, era percebido como um modo brasileiro de tocar a música europeia, porque trazia a sensação de quebra da estrutura musical pré-estabelecida. Era como se os ouvintes esperassem uma rítmica aos moldes da polca, mas ouvia-se a polca ‘abrasileirada’ que apresentava uma surpresa, um desvio no discurso musical. Para aqueles que estavam acostumados com as convenções rítmicas europeias, o maxixe soava como uma polca europeia de perna manca; uma polca que sofreu uma queda e gerou uma nova levada, um ritmo diferenciado, um acento rítmico deslocado e sincopado.

Contudo, é interessante observar que a noção da síncope, como figura musical, tem origem em uma perspectiva eurocêntrica e, por isso, é frequentemente compreendida como um desvio no discurso musical. Originalmente, o termo ‘síncope’ pertence ao vocabulário médico, designando a interrupção das batidas do coração – uma arritmia, uma suspensão da respiração, como ocorre em um desmaio ou uma parada cardíaca. No campo musical, o conceito foi apropriado por musicólogos europeus envolvidos na missão de transpor o modelo musical europeu às sociedades não europeias.

O termo, portanto, se referia não só à rítmica de origem africana, que se diferenciava dos padrões da cultura hegemônica ocidental, como também às alterações e deslocamentos de um padrão rítmico. Na acepção musical, o termo vem da ideia de algo fora do lugar, uma incongruência rítmica quando a regularidade da acentuação é quebrada, quando há deslocamento do acento no tempo forte para o prolongamento acentuado do som no tempo fraco.

Desde o período da ascensão do maxixe, o uso do termo ‘síncope’ passou a ser associado a uma característica musical nativa, que marcava a relação do Brasil com a África. Mário de Andrade (1989, p. 475-476) foi um dos que construíram a ideia da ‘síncope característica’ da música brasileira. O autor buscava decifrar as particularidades da “música popular brasileira”, destacando a presença da “síncope característica.” Trata-se de uma máxima amplamente replicada nos estudos da ‘música popular’, que segue a ideia exotizada do brasileiro alegre dançante.

A referência frequente que se fazia à síncope na música brasileira – sobretudo no maxixe – revela a tentativa de fixar uma imagem requebrante e singular para o Brasil, em meio ao desejo de afirmar uma identidade cultural própria. Nesse período, a síncope do maxixe foi eleita como marca distintiva da musicalidade nacional, representando, assim, o jeitinho brasileiro de dançar e tocar os gêneros europeus decorrentes da miscigenação africana.

Além dos modernistas, como Mário de Andrade e, posteriormente, os memorialistas, como Tinhorão, a síncope, ou as ‘decaídas’ do maxixe foi amplamente comentada pelos artistas, intelectuais e jornalistas do século XIX e XX que pensavam e faziam a crescente ‘música popular’.

Anos depois, Mário de Andrade (1930, p. 45) percebeu que a síncope estava presente em gêneros musicais ao redor da América Central e das Antilhas e o autor concluiu que o maxixe compartilhava características musicais comuns a diferentes territórios: “o que parece mais acertado afirmar é que o Maxixe é uma resultante de processos afro-americanos de musicar. Mas esses processos não são exclusividade nossa...”

Ou seja, esses deslocamentos rítmicos estão presentes em diferentes culturas, diversos estilos musicais e em obras de compositores de várias nacionalidades, com contextos e significações distintas, conforme comenta Paul Gilroy (2012) no circuito transatlântico. Contudo, mesmo após Mário de Andrade (1930) ter revisto sua afirmação sobre a “originalidade brasileira do maxixe”, e ainda que a síncope deixasse de ser vista como uma exclusividade da música de origem brasileira, o senso comum passou a considerar a síncope como um dos principais traços de identificação do País.

No início do século XXI, Carlos Sandroni (2001) traçou um vasto panorama da música, de matriz afro-brasileira no Rio de Janeiro, mas sem travar uma relação de oposição extrema entre o ritmo sincopado e o ritmo regular. O autor não ignorou as consequências paradoxais do contexto social e histórico que deram origem ao maxixe, e trabalhou com a ideia de que a síncope é uma noção gerada a partir das necessidades da prática musical clássica ocidental, estando, portanto, circunscrita a esse contexto histórico e cultural.

Por isso, o autor traz os conceitos de ‘cometricidade’ e ‘contrametricidade’ do etnomusicólogo Mieczysław Kolinski para exprimir essas duas possibilidades em que a ‘metricidade’ de um ritmo seria, pois, a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica. Kolinski (1960, apud Sandroni, 2001, p.16-17) elaborou pela primeira vez esses conceitos em estudos da música da África subsaariana, onde a ideia de uma recorrência periódica de tempos fortes é estranha a essa música, já que a ‘contrametricidade’ não é uma exceção, mas sim um recurso tão normal como seu oposto. A partir do contato de Kolinski com a polirritmia africana entende-se que os ritmos variados podem confirmar ou contradizer o fundo métrico, com grande liberdade de articulações e acentuações²⁷⁷.

Nesse sentido pode-se afirmar que a síncope brasileira teve sua origem na musicalidade de matriz africana, mesmo que a noção de síncope não existisse na África. Sandroni (2001, p. 25) afirma que a vivacidade rítmica da música dos africanos e afro-brasileiros, com interpolação de agrupamentos binários e ternários “apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares – exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem – em uma palavra, são representadas como síncope.” Ou seja, no Brasil do final do século XIX, a síncope foi o recurso utilizado para transcrever o que havia de africano na ‘música popular’.

²⁷⁷Sandroni (2001, p. 16-17) informa que Mieczysław Kolinski trouxe pela primeira vez o caráter culturalmente condicionado do conceito de síncope numa resenha publicada em 1960 do livro *Studies in African Music*, de A.M. Jones.

Sobre a originalidade da síncope ou até da brasilidade dessa figura rítmica, Muniz Sodré (1998, p. 25) afirmou que “se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica. A síncope brasileira é rítmico-melódica”. Nessa discussão, Sodré (1998) acrescentou que a síncope foi um caminho possível para recriar os efeitos rítmicos dos instrumentos de percussão dos negros escravizados e reproduzi-los em instrumentos harmônicos e melódicos²⁷⁸.

É bem possível que no processo de fusão da musicalidade europeia e africana no Brasil, os músicos negros ‘populares’ inserissem baixos; acrescentassem contrapontos com os instrumentos graves; trouxessem outras conduções rítmicas para o cavaquinho, com acentos deslocados. Dessa forma, lançavam mão da síncope, que caracterizada a execução da música europeia a partir de uma referência de matriz africana: criando um hábito novo de dançar e fazer música.

Mas no contexto pós-abolicionista essa junção identitária explorava fortemente os recursos cômicos da incongruência, pois havia os padrões da musicalidade de matriz africana como desvio. Em decorrência disso, fixou-se uma comicidade musical com teor nacionalista e profundamente racializado.

Sobre esse aspecto, é importante voltar às teorias do humor. Além da já comentada incongruência, a teoria da superioridade foi outro mecanismo muito explorado nas expressões cômicas do período analisado nesta pesquisa. A comparação entre culturas dos povos brancos e a dos povos pretos foi demasiadamente utilizada para estabelecer graus de civilização e superioridade entre esses dois grupos.

Grada Kilomba (2019, p. 45) afirma que uma das características de manutenção do racismo pela branquitude existe, justamente, pela construção e valorização da diferença entre os dois povos. Então, a partir de estereótipos negativos ou da ridicularização das tragédias e circunstâncias humilhantes, em que as pessoas consideradas inferiores se encontravam, a superioridade branca se autorizava a satirizar os povos de matriz africana.

A teoria da superioridade foi determinante para delinear a comicidade do maxixe e das plataformas culturais em que se difundiram o teatro cômico musicado, o circo e a indústria fonográfica. Adilson Moreira (2019, p. 55) explica que o humor do racismo recreativo “evoca estereótipos raciais que circulam dentro de nossa cultura, tais como a suposta periculosidade do

²⁷⁸ Já que as primeiras formações da ‘música popular’ não contavam com instrumentos percussivos, mas sim como instrumentos de corda e metais. O naipe de percussão só começa a fazer parte do choro na década de 20 do século XX. (Nota da autora).

homem negro, a sexualidade exacerbada da mulher negra ou a indolência dos membros dessa raça.”

Assim, na prática usual de ridicularizar descendentes africanos, criavam-se personagens exagerados no teatro cômico musicado, no circo-teatro, nas capas das partituras e na imprensa. Esses meios de divulgação tornaram-se disseminadores de imagens degenerativas, ou como bem disse Leda Maria Martins (1995, p. 45) ao comentar sobre as manifestações teatrais racistas nos Estados Unidos, se tornavam “metáforas cênicas” que legitimavam e difundiam a ridicularização dos negros.

Martha Abreu (2017) no livro ‘Da senzala ao palco: canções escravas e o racismo nas Américas 1870-1930’ fez um estudo sobre a produção artística dos descendentes de africanos escravizados nas américas, como *cakewalks*, *lundus* e *jongos* nos Estados Unidos e no Brasil. A autora analisou as representações simbólicas dos artistas negros e observou a visibilidade das *performances* negras para além do mundo da escravidão e das *plantations*. Para essa análise Abreu (2017) considerou e problematizou o contexto republicano e pós-abolicionista, quando a indústria cultural crescente investia na produção musical dos teatros, nas partituras e nos modernos fonogramas.

Na coleção do pesquisador José Ramos Tinhorão, disponível no acervo do IMS, pode-se identificar alguns desses exemplos em que as caricaturas dos jornais, e as publicações de partituras feitas pela indústria fonográfica, expressavam um consenso social da elite branca a respeito do valor das pessoas pretas e de suas expressões culturais.

Vê-se a seguir, nas figuras 41 e 42, duas capas de partituras do início do século XX, referente à venda de músicas de matriz africana.

Figura 42 – Capa da partitura da música ‘Brasilianas’

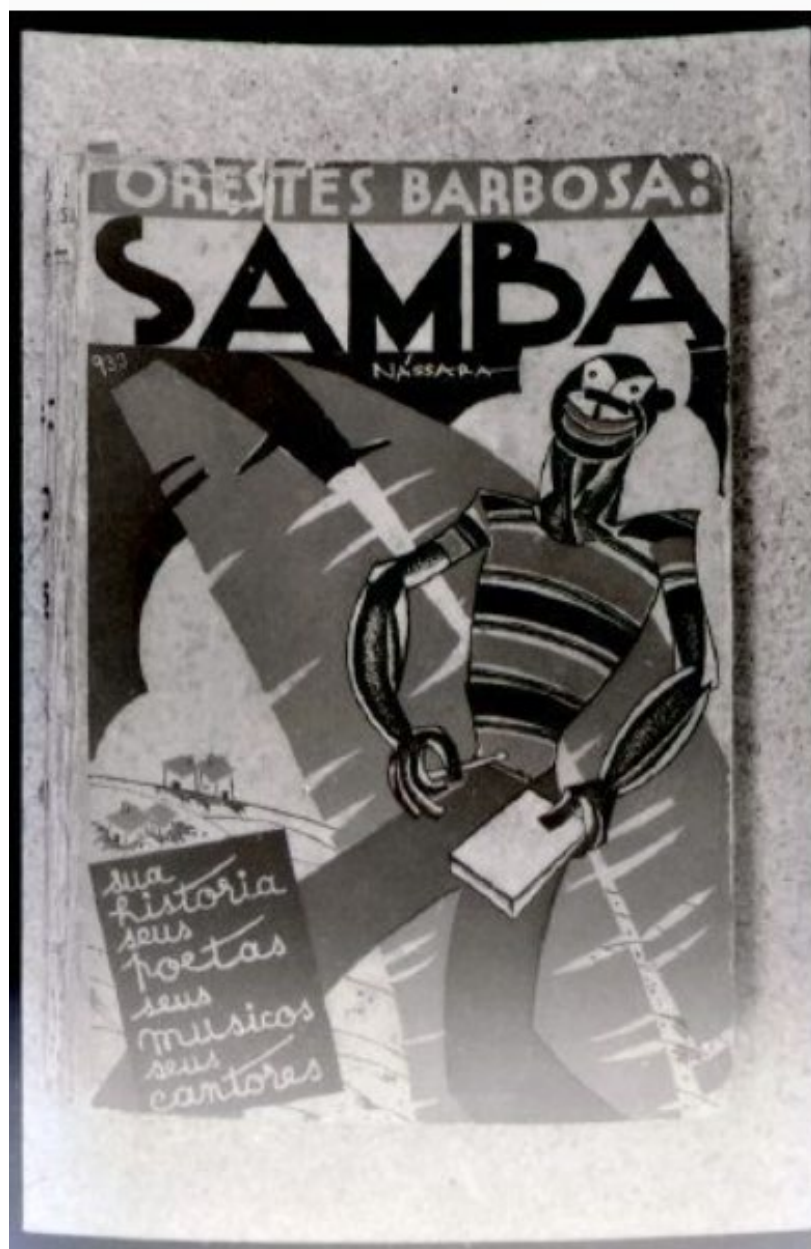


Fonte: Acervo IMS: JRT_39_035_01 ²⁷⁹

Nota: na capa há a seguinte informação em destaque: Danças características: n. 1 - Samba; n. 2 - Jongo

²⁷⁹ Imagem disponível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884922242>

Figura 43 – Capa do livro ‘Samba’, de Orestes Barbosa.



Fonte: Acervo IMS: JRT_78_016_33²⁸⁰.

As duas capas das partituras reforçavam de maneira hierarquizantes os marcadores biológicos e culturais. Esse senso era respaldado pelas teorias médicas racistas, fazendo com que o risível estivesse reservado aos artistas negros, expostos em caricaturas e ilustrações em que eram pintados de forma grotesca, com uma imagem sexualmente atraente, primitiva, infantil e selvagem. Com frequência, a indústria fonográfica perpetuava o sistema de opressão

²⁸⁰ O desenho da capa foi feito por Nássara em 1933 e a imagem está disponível em <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884924530>

e a reprodução dessas ideologias sociais. Era recorrente ver ilustrações como essas, em que a associação entre a feiura e a negritude era direta.

Dessa forma, os desenhos exageravam dos traços fenotípicos e buscavam enfatizar a distância da população negra com o ideal de beleza branca, além de associarem os dançantes negros aos macacos.

Também pode-se observar esse viés na capa da partitura da chula à moda baiana ‘Pembêrê’ (Figura 44), música de Eduardo Souto, com versos populares arranjados por João da Praia, dedicada ao Clube dos Democráticos.

Figura 44 – Capa partitura de Pembêrê



Fonte: Acervo IMS: JRT_40_015_03²⁸¹.

²⁸¹ Imagem disponível no IMS, no link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884920176>

Nos primeiros anos do século XX os jornais publicavam caricaturas e veiculavam a ideia de que os salões aristocráticos tinham um capital cultural superior aos ‘bailes populares’. Vê-se os exemplos nas figuras 45 e 46, a seguir.

Figura 45 – Choro ao 13 de maio

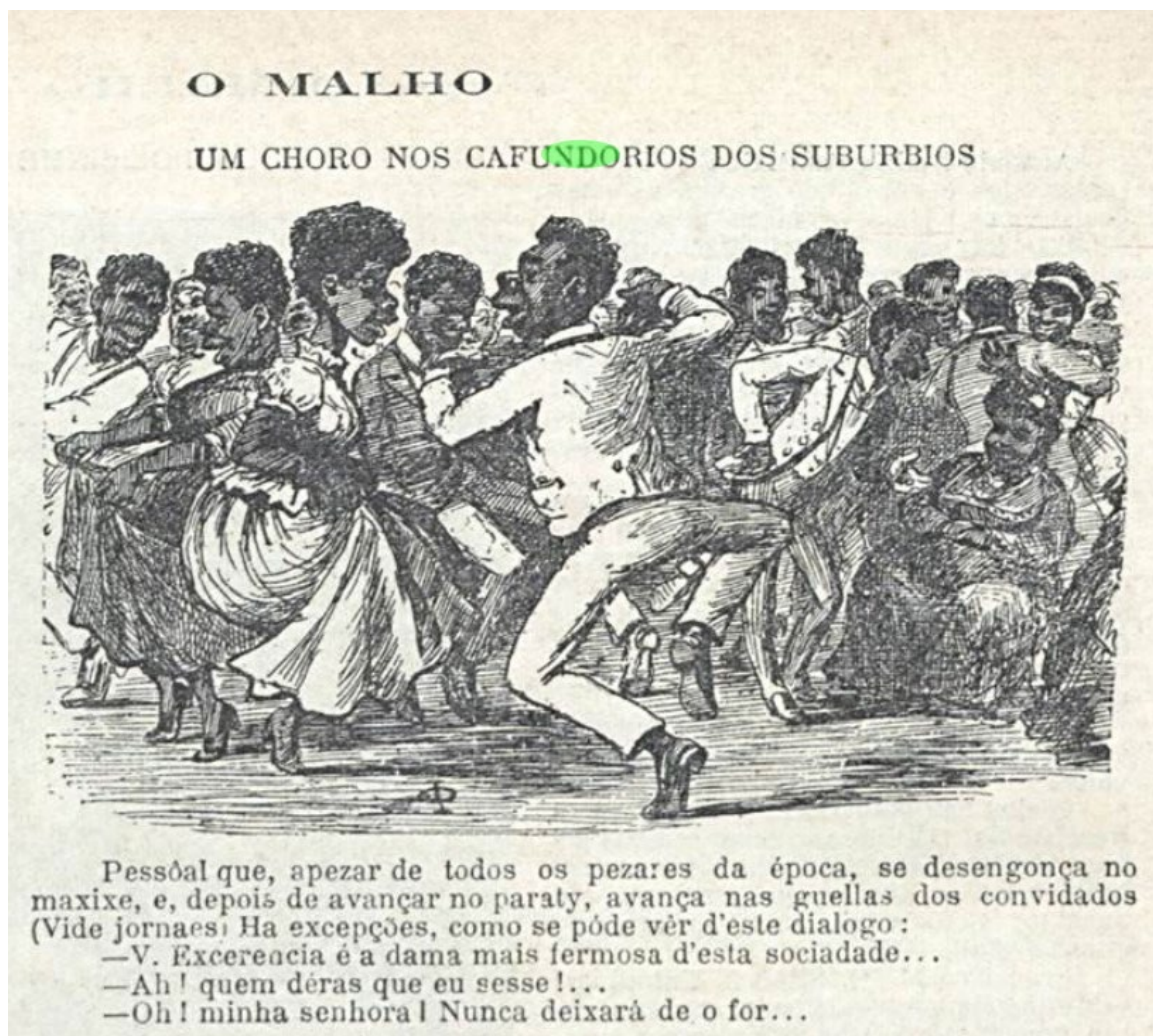


Fonte: Periódico ‘O Malho’ em 12 de maio de 1906²⁸².

A figura 45 retrata um ‘baile popular’ conhecido, no início do século XX, como ‘Choro’. Nela, veem-se homens e mulheres negros, bem vestidos, empenhados em se aproximar dos padrões da elite que frequentava os salões aristocráticos da cidade. O texto publicado no periódico, associado à imagem, ridiculariza os hábitos e costumes dessas pessoas, enfatizando como deveriam se comportar, vestir, interagir e dançar; sempre sob a lógica de que a cultura de matriz africana era inferior aos padrões estéticos europeus.

²⁸² Imagem disponível no acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional no link: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20190&pesq=%22Choro%22&pagfis=7282>

Figura 46 – ‘Um Choro nos Cafundorios do Suburbios’



Fonte: Periódico “O Malho”, 15 de fevereiro de 1908²⁸³.

Nessa segunda ilustração de um baile, há um texto afirmando que o pessoal que ali frequentava “se desengonça no maxixe, e depois de avançar no Paraty” – uma cachaça – “avança nas guellas dos convidados”. Esse comentário fez referência aos supostos maus hábitos e às frequentes brigas de bêbados que frequentavam esses ‘bailes populares’ onde o maxixe imperava.

Essas eram as ‘metáforas cênicas’ (Martins, 1995, p. 45) que circulavam no processo de disputa social por imagem, identidade e memória social. Embora apareçam na forma de humor, expressam uma clara aversão pela cultura dos povos negros.

²⁸³ Disponível no acervo da Biblioteca Nacional no link:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20190&pesq=%22Cafundorios%22&pagfis=10891>

Conceição Pereira (2022) aponta que os *black faces* – bastante praticado nos Estados Unidos desde a década de 20 do século XIX – também foi um recurso cômico adotado no teatro musicado e no circo-teatro feito no Brasil por atores brancos, que retratavam de maneira caricatural e zombeteira personagens afro-americanos, por meio da dança, da comédia e das apresentações musicais.

A referida autora aponta que em 1916-1917 vários atores e dramaturgos no Brasil realizavam *blackface*. Ela dá como exemplo, os atores Isabel Ferreira e Raul Soares que, em mais de uma montagem, interpretaram personagens como o ‘Pai João’, o ‘escravo submisso’, resignado, e a ‘Baiana’, a mulata que dançava o maxixe na peça. Eles eram representados de forma infantilizada e com um linguajar característico, a já comentada “língua de preto” (Pereira, 2022, p. 148).

Imerso nas idiossincrasias sociais daquele tempo, as representações no teatro cômico musicado e o circo-teatro não eram muito diferentes e seguiam a longa tradição cômica de trabalhar com personagens que faziam tipos característicos. No teatro cômico musicado e o circo-teatro, as dramaturgias engendraram uma biotipologia humana atrelada às questões sociais vigentes. A partir dos moldes das máscaras e arquétipos cômicos tradicionais explorados na *commedia dell’arte*, fixou-se um panteão de personagens com as quais os autores e atores estabeleciam com a plateia uma comunicação mais imediata.

Era comum, que as companhias teatrais, desde antes da ópera cômica brasileira de Martins Pena (1833), tivessem como recurso tais personagens típicos com certa mobilidade entre os espetáculos. Via-se: a mulher ingênua, o velho avarento, o galã, a dama central, o sertanejo caipira, o esperto cômico, entre outros. E nas dramaturgias ‘abrasileiradas’, posteriormente, do teatro cômico musicado, era comum encontrar essas figuras de forma nativa. O malandro carioca associado à vadiagem e à bebida, por exemplo, foi um dos principais estereótipos do esperto cômico atribuídos aos homens negros pobres. Essa foi a expressão *trickster* vinculada ao homem mestiço brasileiro.²⁸⁴

Já a incapacidade de controle da sexualidade, e a total indolência, eram referências comuns em piadas sobre as mulheres negras. Quando a ideia do maxixe como dança libidinosa tomou consistência, a figura da mulata sedutora e da morena desvairada, se tornou muito popular e começou a circular no imaginário social. Com respaldo científico, difundia-se que a descendência africana causava degenerações genéticas, físicas e morais, que se expressavam na

²⁸⁴ Referência ainda presente na figura do Muçum, o palhaço negro e bêbado sambista dos Trapalhões. (Nota da autora).

forma de uma sensualidade exacerbada. Um pensamento que ainda se estende até os dias de hoje, sendo esse um discurso que atravessou séculos.

A partir das perspectivas atuais percebe-se que, mesmo Chiquinha Gonzaga sendo inserida no ambiente de discussões feministas e abolicionistas, as obras da compositora para o teatro musicado, trabalham com os estereótipos das mulheres e da negritude vigente àquela época. Enquanto as mulheres negras eram apresentadas como faceiras, manipuladoras, ambíguas, ou demasiadamente sensuais, no jogo das relações sociais, as mulheres brancas eram as esposas e santas, aparecendo sempre dóceis e frágeis.

Tortola (2018), em sua dissertação sobre a sexualidade do corpo feminino nas obras de Chiquinha, analisa 33 canções que se referem aos corpos das mulheres e aponta que as obras da compositora integram um discurso histórico de objetificação desses corpos. Afinal, a ‘música popular brasileira’ com o objetivo de atrair o maior número de consumidores, produziu a imagem do corpo mulato brasileiro sexualizado e isso se reflete no corpo dançante da contemporaneidade.

Outro elemento central do humor racista, desse período analisado nesta tese, era a busca pelo branqueamento, em que as pessoas negras deveriam buscar, supostamente, por meio do casamento com pessoas brancas, a salvação ou melhoramento da ‘raça’. Essas imagens circularam bastante no processo de branqueamento e aceitação do maxixe, visando torná-lo palatável e viável para exportação.

Assim, percebi que as criações artísticas desse período oferecem um material denso para pensar a construção do estereótipo do corpo brasileiro na cultural contemporânea. As várias formas de racismo e objetificação dos corpos, sobretudo os femininos, ainda presentes na atualidade, reproduzem essas noções engendradas no teatro cômico musicado, no circo-teatro, na indústria fonográfica e na imprensa.

Contudo, é importante constatar que, apesar desse contexto de afirmação da superioridade branca a partir do ‘consumo do exótico’, ser um artista negro era uma das poucas possibilidades de mobilidade social naquele período. Foi assim que muitos palhaços cantores, atrizes, atores, dançarinos e dançarinas negras e negros dialogavam com os estereótipos frequentemente atribuídos às suas identidades e produções artísticas, e, ao fazê-lo, os subvertiam com criatividade e resistência.

Eduardo das Neves, Benjamim de Oliveira, Plácida dos Santos, Luiza Icaynara (Bugrinha), a dupla ‘Os Geraldos’, por exemplo, conseguiram ocupar grandes espaços de projeção de suas artes na indústria fonográfica, nos circos, nos teatro cômicos musicados. Eles

conseguiram alterar os personagens típicos que lhes eram atribuídos, somando outros significados às representações artísticas e à população de matriz africana.

4.2 DANÇA BULIÇOSA

Em uma breve análise das produções humorísticas do período abordado nesta pesquisa revela uma comicidade que trabalhava com a convicção de inferioridade essencial da raça negra. Como se verá adiante, ao ser atravessado pelas ideias eugenistas, a comicidade também apontava caminhos para que a herança africana não fosse um obstáculo ao processo de modernização do Brasil. Dessa forma, o humor de cunho racista se consolidou como parte da política de branqueamento, do ideal de progresso e das ideias de miscigenação, tornando a exportação do maxixe – símbolo da nação – um caminho possível e aceitável.

O maxixe era, como já se viu, um fenômeno fruto da fusão, do hibridismo. Nos bailes e clubes ‘populares’ via-se uma *performance* crescendo sobre a fricção hierárquica entre as expressões europeias e africanas. Nesses lugares, a festa era regida pelo tom de sátira e da ironia, em que as classes menos favorecidas buscavam a liberdade e a dignidade que os brancos dispunham. Os clubes dançantes eram versões ‘populares’ dos salões dançantes aristocráticos, ou como diz Beatriz Nascimento (2007, p. 56), eram “aquilombamentos”. O maxixe se tornou um ato a partir do qual, um corpo político comum podia assumir uma posição de resistência contra hegemonia.

Assim, essa população menos abastada, propunha hibridações, fazia mesclas em que os praticantes se viam como agentes dos seus corpos e criadores de vozes irrestritas. “Os bailes dançantes afirmavam-se, no final da década de 1870, como prática adotada também por certos grupos negros, que faziam deles tanto um espaço de diversão quanto um meio de afirmar sua própria elevação e respeitabilidade” (Pereira, 2020, p. 47).

O maxixe era um fenômeno resultante da incorporação das danças europeias e sua posterior ‘nacionalização’ pelos vários segmentos da sociedade. Seguindo a prática de importar hábitos culturais da Europa, desde o Segundo Reinado no Brasil, dançavam-se valsas, mazurcas e quadrilhas nos salões aristocráticos. No final do século XIX, a elite vivia a febre das polcas que acabou também inaugurando um novo mercado de música dançável para os pianeiros e compositores da época. A polca era executada por pequenos grupos de música instrumental e dançada em dupla com movimentos que se concentravam mais na parte superior do corpo.

Com a rápida aceitação da polca nos salões da elite houve a fusão dessa dança com o lundu, resultando a polca-lundu ou lundu-canção, que mais tarde também foi chamada de

maxixe (Pereira, 2020 p. 53). O lundu, de origem africana, era uma dança de grupo, com alta *performance* nos pés e no quadril. Foi a primeira música negra aceita nos salões aristocráticos, mas apenas como canção, uma vez que não era considerada uma música de dançar, pois as umbigadas do lundu, movimento no qual as duas pessoas mantêm seus umbigos colados um no outro, eram considerados eróticos²⁸⁵.

Julia Gunesch Vieira (2019, p. 37) em sua pesquisa sobre hibridações e princípios de interações nas danças sociais brasileiras, informa que no início do século XIX o lundu foi também adotado pelos portugueses da alta sociedade nos salões reais, mas praticado de forma mais pudica e dançada em par, seguindo a tradição das danças de casais. O caso é que “todas as pessoas que desejassem serem aceitas na alta sociedade precisavam dominar a arte de dançar a dois.”

Mas diferentemente dos bailes aristocráticos, nos bailes dançantes “populares”, o lundu e outras linguagens mixadas eram praticadas sem restrições morais. Nesses ‘bailes populares’, buscava-se a equiparação social de frequentar um espaço dançante como a elite fazia nos salões aristocráticos, usando, contudo, o vocabulário corporal das danças de matrizes africanas. Mesmo que a princípio essas danças não fossem realizadas em dupla, com o passar do tempo passaram a ser, pois “os esforços para reafirmar essa pretendida elevação, capaz de diferenciá-lo de práticas negras estigmatizadas, como os batuques, explicava a adoção por parte desses grupos de negros do modelo de bailes feitos de dança de par” (Pereira, 2020, p. 45)²⁸⁶.

Portanto, as danças híbridas em dupla, hoje consideradas como dança de salão – a exemplo do próprio maxixe, do samba de gafieira, do tango – foram resultantes de adaptações e inovações de várias práticas já existentes como a polca, lundu, valsa e a habanera. Muitas dessas danças não supriam mais os anseios de uma sociedade em constante transformação e hibridação

O maxixe foi, portanto, resultante do processo de nomear essas hibridações recorrentes àquela época. Como dança híbrida, o maxixe trazia a matriz africana do lundu na condução da rítmica nos pés, quadris e pernas e, ao mesmo tempo, o modo de dançar a dois, presente nas danças aristocráticas europeias.

²⁸⁵ Muniz Sodré (1998.p 30) fala que o lundu “é a primeira a crioular-se, a se tornar mulata”, pois esse também é um gênero híbrido. Foi precisamente um artista afrodescendente, Domingos Caldas Barbosa, que no final do século XVIII sedimentou a prática do lundu-canção, fórmula que tornou possível a aceitação desse estilo pela sociedade branca. (Nota da autora).

²⁸⁶ O maxixe foi um movimento cultural que marcou a quebra das distinções entre música de concerto e música de dançar, à medida que as produções dos ‘artistas populares’ propunham mixagens entre essas convenções. (Nota da autora).

A dança ficou conhecida como saca-rolha, parafuso ou carrapeta, porque a rítmica sincopada era marcada pelo rebolado do quadril e da musicalidade da baixaria – o caminho melódico do contraponto feito pelos instrumentos graves – era colocado no pé dos bailarinos, dando a impressão de que as pernas e os corpos dos casais estavam se enroscando.

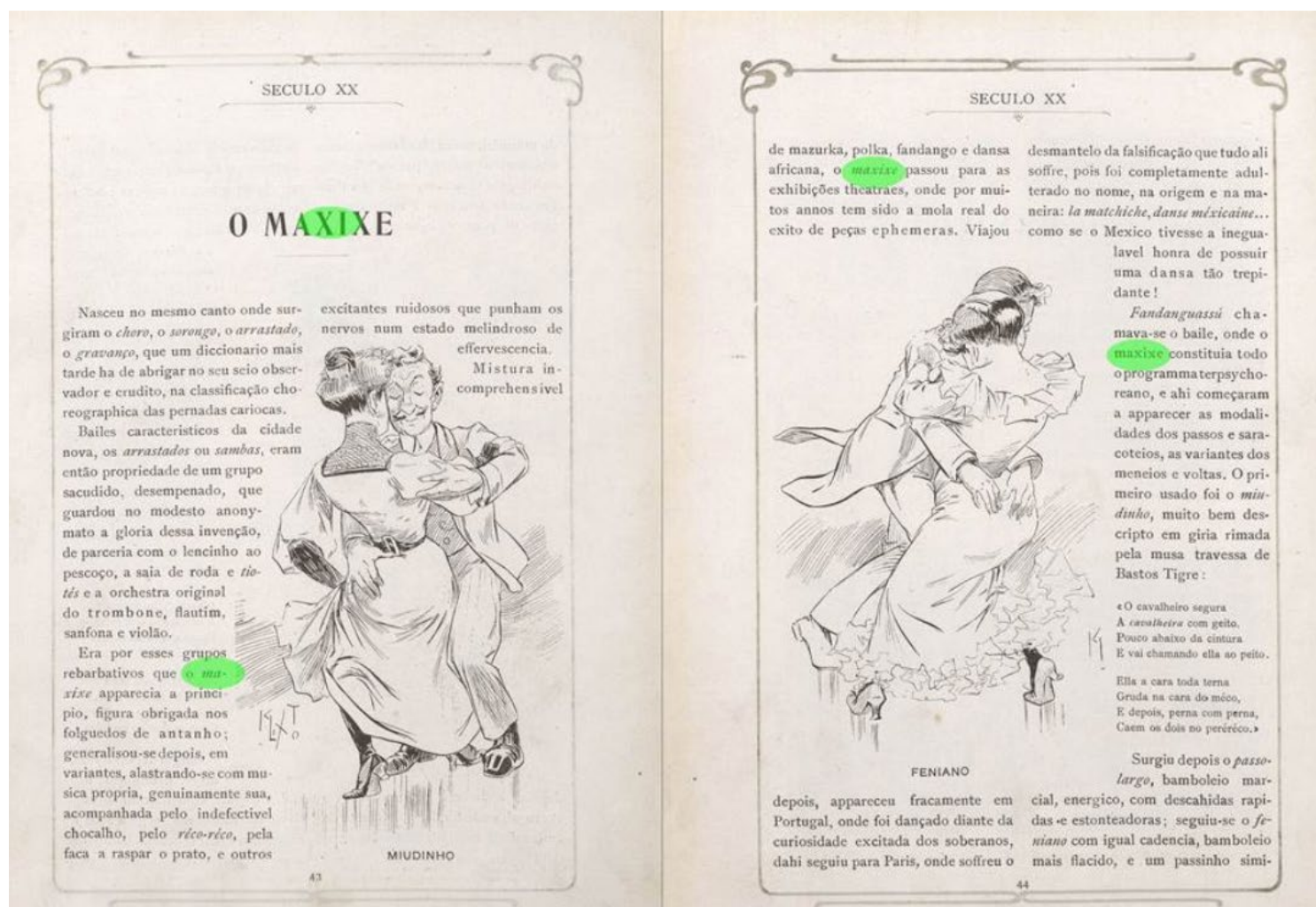
Toda essa mudança estilística impactava os padrões sociais, porque nas danças da elite, como a valsa e a polca, havia uma simetria esperada em que se trabalhava mais com a parte superior do corpo. Além das implicações morais decorrentes de dançar com o quadril, o ato de rebolar passou a ser uma dificuldade técnica. Assim, a popularidade da dança estava também relacionada à dificuldade de execução que apresentava no jogo dos quadris e pés.

As peculiaridades e excentricidades dos passos eram, por repetidas vezes, assunto dos jornais que ressaltavam os detalhes e o virtuosismo dos bailarinos. Nesse período, espalharam-se manuais de dança no Brasil e no exterior. Viam-se desenhos de casais dançando em modernas revistas ilustradas, além de professores e anúncios de aulas de dança espalhados pela cidade.

Os clubes dançantes dialogavam com diferentes grupos sociais, imprensa e eventos políticos. As agremiações participavam de campanhas eleitorais, funerais e ‘festas populares’ (Pereira, 2020, p. 225). Essa ampliação das ações dos clubes levou à produção e divulgação de imagens de dança em diferentes suportes da indústria de entretenimento e ao sucesso do maxixe nos palcos teatrais.

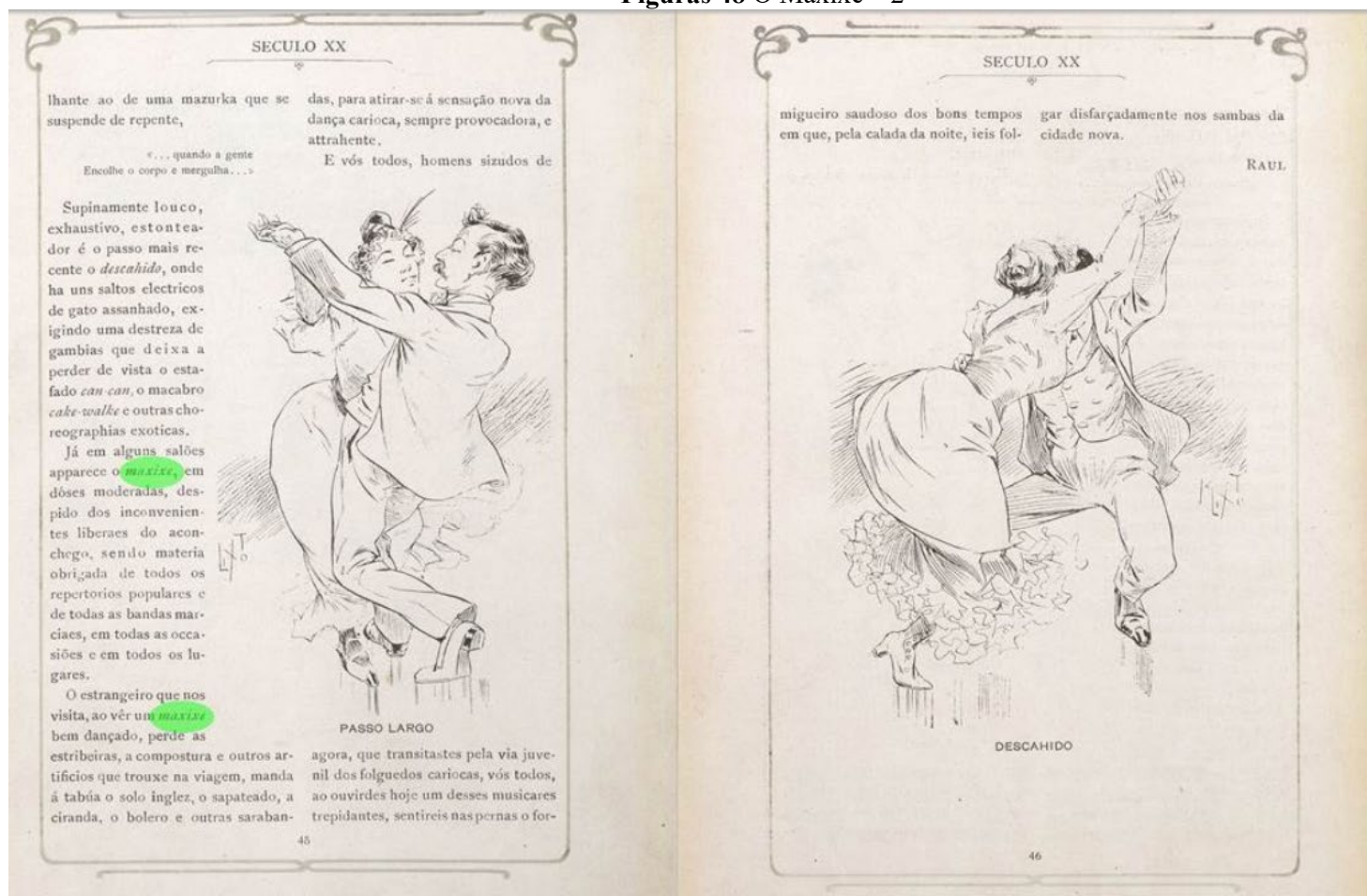
No periódico ‘Século XX’ é possível observar ilustrações de K-Lixto (Figura 47 e 48). para o texto de Raul Pederneiras chamado ‘O maxixe’, em que ilustrador apresenta o nome dos passos usados nessa dança.

Figura 47 O Maxixe – 1



Fonte: Periódico 'Século XX', maio de 1906. p. 43.

Figuras 48 O Maxixe – 2



Fonte: Periódico 'Século XX', maio de 1906. p. 46²⁸⁷.

Observa-se que na 'choreographia das pernadas cariocas', as nomenclaturas são: o 'miudinho', o 'feniano' – menção ao clube carnavalesco – o 'passo largo' e o 'descaído'. Na ilustração, os passos são representados de maneira cômica, mostrando como a dança do maxixe era retratada. Há uma quebra da simetria rítmica, com síncope e decaídas africanas marcadas no corpo dos dançantes, o que também provocava um efeito cômico, seguindo a lógica exposta anteriormente da incongruência e superioridade.

No espetáculo 'Abre Alas: Concerto à Doidivana' o maxixe 'Corta-jaca' (1895), de Chiquinha Gonzaga, foi o eixo musical da quarta cena. Nessa cena busquei trabalhar com o impacto social da dança, porque essa composição de Chiquinha Gonzaga foi bastante emblemática para os corpos dançantes do período em que ela foi lançada. A letra da música descreve o sujeito que dança e que não se rende ao movimento da nova 'dança tão dengosa,

²⁸⁷ Acesso às imagem (Figuras 47 e 48) pela hemeroteca digital na Biblioteca Nacional, disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=182419&pasta=ano%20190&pesq=%22%20O%20maxixe%22&pagfis=491>

buliçosa que todos querem dançar’. A música faz diversas referências aos passos do maxixe, unindo o passo da dança à música, marcando uma tendência tida como irresistível e genuinamente brasileira.

Para conseguir realizar uma cena dançante com a Triluna, foi necessário um estudo das danças de salão brasileiras. A dançarina, pesquisadora e preparadora corporal, Julia Gunesch Vieira, me auxiliou nos estudos dos ritmos e danças praticados nos bailes dançantes. Ela e eu trabalhamos na relação do movimento com os embates sociais vigentes²⁸⁸. A partir do repertório corporal disponível e do que hoje se entende como maxixe, Júlia coreografou a cena buscando enfatizar o desenho da melodia no corpo, marcando os contrapontos no pé e os movimentos curvos no quadril.

O objetivo dessa cena é ilustrar como o gesto de rebolar e de mexer o quadril dominou a Capital àquela época. Ananica começa tocando a música Corta-Jaca, fazendo o contraponto da baixaria característico do maxixe na marimba, situada na roda da Triluna. Enquanto toca com a base em *playback* do gramofone, ela conta para o público que a ‘música Corta-Jaca mexeu com todo mundo, mexeu com as estruturas porque fazia todo mundo rebolar, se remexer, requebrar. É um maxixe dengoso conhecido como parafuso, saca rolha, carrapeta’.

À medida que Corta-Jaca se desenvolve, Ananica vai sendo tomada pela musicalidade inebriante do maxixe, como se estivesse sendo possuída pela rítmica sincopada. Feito com tom de ironia, ela começa a dançar involuntariamente, iniciando o movimento pelo quadril que sem querer começa a rebolar e dançar o maxixe. Por fim, Ananica e Triluna cantam, dançam e tocam o Corta-Jaca consagrando o momento dançante no grande concerto musical da dupla.

Ao estudar a dança maxixe pude perceber que algumas gestualidades como rebolar e dançar com os corpos colados, consideradas atitudes afrontosas para a época, atualmente são aceitas e ganham significações distintas dependendo do contexto social e ao gênero musical atrelados a esse estilo. Traçando uma possível relação do maxixe com algumas danças modernas – como axé, *funk*, samba, *pop* e ‘expressões populares’ do carnaval – identifico um discurso de resistência em que evidente a exploração da imagem dos corpos reboladores, com o foco nas bundas das mulheres – principalmente as negras – e nas letras hipersexualizadas.

Mesmo hoje, com os avanços dos feminismos contemporâneos, que reivindicam o domínio sobre o corpo feminino e questionam sua objetificação, é possível observar, tanto no maxixe quanto nas danças e músicas de entretenimento da indústria cultural contemporânea, discursos complexos de racialização, sexualização e resistência. Embora estejam

²⁸⁸ Referência nas redes sociais da Julia Gunesch Vieira em: @juliagunesch

frequentemente associados à proposta de empoderamento e à liberação da sexualidade feminina reprimida, esses espaços também revelam mecanismos persistentes de objetificação dos corpos femininos e negros.

O teatrólogo, diretor teatral e dramaturgo alemão, Bertholt Brecht (1967, p. 124) trabalhou o conceito de “gesto social” atrelado à teoria do teatro épico, com o intuito de provocar o público à reflexão de questões sociais, políticas e econômicas do teatro épico. O dramaturgo explica que o “gesto social” é uma combinação de gesto físico, expressão corporal e atitude social que traduz a relação entre o indivíduo e o contexto social, ou político, em que ele está inserido.

Os passos da dança, no caso do maxixe, principalmente a atitude de rebolar pode ser entendida como um ‘gesto social’, porque marcou a identidade de gênero, de uma raça, de uma classe, de uma ‘nacionalidade’ e um posicionamento político. É interessante pensar que o ‘gesto social’ de rebolar, foi ponto de convergência global multissensorial e multidisciplinar daquele período, sendo uma expressão polissêmica que correspondia aos mais diferentes anseios da modernidade e da nação brasileira

O rebolar traduzia um comportamento físico irreverente, uma expressão emocional de matriz africana e ‘popular’ e provocava comentários das relações de poder e questões de classe. As canções de Chiquinha Gonzaga feitas para dançar, como o ‘Corta-Jaca’ indicam ‘gesto social’ que sugerem discursos dos corpos femininos, no contexto da popularização da música brasileira.

Contudo, o roçar dos corpos, os rebolados, os tremeliques, as sensações descritas na letra da música e os movimentos tradicionalmente praticados pelos corpos dançantes mostram um emaranhado de discursos. Nesse sentido, atendendo às mais distintas intenções,

Tal gestualidade forjada num discurso dito por meio do atravessamento dos dispositivos de resistência, de confissão e sexualidade, se articulam, amarrando elementos tão heterogêneos e, ao mesmo tempo, tão regulares, articulando verdades, representações e doutrinas com as práticas sociais e as instituições, produzindo discurso e fazendo falar (Tortola, 2018, p. 154).

Os palhaços cantores, os dançarinos, os atores e os artistas como Chiquinha Gonzaga, que estavam envolvidos com o maxixe e as expressões da ‘cultura popular’, eram os mediadores dos diálogos entre os diferentes discursos e agentes sociais. Eles favoreciam misturas de linguagens que muitas vezes não se apresentavam como uma síntese em si, mas como possibilidades abertas às novas fricções culturais.

Mas o maxixe tipo exportação foi uma tentativa de congelar uma fusão, uma linguagem síntese da miscigenação, na qual, gradativamente, as referências mais óbvias à África e à negritude passaram a ser omitidas, e a dança foi se tornando tecnicamente mais embranquecida.

Paulatinamente, o maxixe deixou de ocupar somente os bailes e clubes dançantes do subúrbio e passou a figurar no teatro cômico musicado, representado um movimento da contracultura. Sendo regido por ‘artistas populares’, como Chiquinha Gonzaga, eles difundiam a ‘cultura popular’, marcando as influências africanas nas suas criações. Naquele período, significava atuar com as opções estéticas mais irreverentes e subversivas, porque de alguma maneira sinalizava a vitória de uma parcela da população que busca de espaço e legitimidade.

Esse processo reverso de exaltação do maxixe foi se intensificando nos primeiros anos do século XX, à medida que as descrições dos bailes passaram a incorporar novas características. O maxixe começou então a ocupar espaço nas páginas dedicadas às atividades carnavalescas, às festividades e aos bailes promovidos pela elite.

Essa reviravolta teve uma repercussão importante na imprensa²⁸⁹. Nos jornais, as novas publicações relacionadas ao maxixe, costumavam se referir a um estilo de dança bastante civilizado e capaz de traduzir características do Brasil. O jornal ‘O Rio Nu’, publicou, em 1903, um pequeno texto com uma ilustração (Figura 49) em que se podia observar um salão repleto de casais agarrados dançando o maxixe em que as mulheres brancas usavam decotes e saias curtas e homens brancos eram bem vestidos. Além de ilustrar o visível molejo dos bailarinos, o texto o artigo dizia da sublime magia da dança.

²⁸⁹ A atuação do jornalista Amélio Baptista Coelho, conhecido com o pseudônimo de João Phoca foi marcante. Ele escreveu as ‘Crônicas da terra’ publicadas no Jornal do Brasil, entre os anos de 1903 e 1916, em que ele assumia o personagem de um forasteiro e direcionava as cartas para um amigo fictício, chamado Mário, contando sobre a febre do maxixe. (Nota da autora).

Figura 49 –O Maxixe



Fonte: Periódico 'O Maxixe'. *O Rio Nu*, 22 de agosto de 1903. p.4²⁹⁰.

Nos circuitos internacionais, principalmente em Nova York, Paris, Havana e Buenos Aires, por onde o maxixe foi mais exportado, via-se cartazes divulgando as apresentações da dança. Cartazes que ilustravam casais com padrões de beleza branca.

Quando, em 1915, os dançarinos de maxixe Duque e a francesa Gaby chegaram de uma turnê de Paris e Nova Iorque, foram muito bem recebidos, porque a viagem da dupla projetou uma imagem de 'beleza e elegância' do Brasil no exterior²⁹¹. Comentava-se que os dois dançavam um maxixe estilizado, com requinte.

No início do século XX era possível encontrar textos publicados em periódicos como o descrito a seguir:

Nos tempos não remotos, em que o hoje fidalgo maxixe era o sacudido irmão da desempenada capoeira, o rebolante maxixe, com a feroz capoeira, gingava fazendo letras. Nos tempos atuais, repudiando o seu parentesco com as artes que não tenham o cunho parisiense da civilização, ao maxixe transforma as suas antigas letas mestiças em elegantes figuras estheticas... (Periódico Careta, 1915)²⁹².

²⁹⁰ Link de acesso:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706736&pasta=ano%20190&pesq=Maxixe&pagfis=1572>

²⁹¹ A primeira parceira de Duque foi a atriz Maria Lino, uma das protagonistas da peça "O Maxixe", de João Phoca e Bastos Tigre. (Nota da autora).

²⁹² Link de acesso:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&PagFis=14724&Pesq=%22maxixe%22>

Os jornais traziam a ideia de civilizar o maxixe, como um caminho para o apagamento das matrizes africanas, geralmente associadas ao ritmo e ao jeito de dançar, mais ou menos, erotizado (Periódico Careta, 1915) ²⁹³. A turnê do casal – Duque e Gaby – no Atlântico alimentou os debates nos jornais porque, a partir desse evento, via-se com bons olhos a exportação da dança e o reconhecimento do País no exterior.

A famosa frase da modinha cantada pelo palhaço cantor Eduardo das Neves: ‘A Europa curva-se ao Brasil’ era usada para se referir à turnê da dupla de dançarinos. Duque e Gaby agradavam a elite, porque trabalharam na apropriação da dança, incluindo a estética branca e conferindo ao maxixe os adjetivos de moderno e elegante.

Figura 50 – ‘O Maxixe na Europa’



Fonte: Acervo do IMS. Reprodução de página da revista ‘Careta’ de 12 jul. 1913. Código de catalogação: JRT_50_031 ²⁹⁴

Nota – Impressão da fotografia.

²⁹³ Link de acesso:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&Pesq=%22maxixe%22&pagfis=14936>

²⁹⁴ Acesso no link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884916369>

Jota Efegê (1974, p. 10) mencionou muitas vezes o dançarino Duque no livro ‘Maxixe: A dança excomungada’ e dedica sua obra ao dançarino e suas parceiras. O autor afirmou que eles tiraram o maxixe das “cavernas e o levaram, requintado, aos grandes salões do mundo, tornando-o moda, coqueluche *new-look*.” Disse ainda que “verdadeiro maxixe, refinado, mas sempre maxixe.”

Figura 51 – ‘Duque e Maria Lino, a atriz brasileira num gracioso passo do maxixe’



Fonte: Acervo IMS. Duque. Salvador, BA, 10/01/1884. Código de catalogação: JRT_50_032²⁹⁵.

²⁹⁵ Link de acesso: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884916370>

Dessa forma, Duque assume um lugar de destaque no percurso de aceitação do maxixe, diante das vertentes moralistas e de embranquecimento. O maxixe, sendo realizado por dois dançarinos que estilizavam os movimentos característicos da dança, estava apto a ser praticado nos ambientes familiares, onde as senhorinhas se identificavam com a francesa Gaby e os rapazes, com o prestigiado Duque. A aceitação dos dançarinos brancos, em detrimento de dançarinos negros de origem ‘popular’, fica bastante evidente quando se tem notícias da trajetória de outros dançarinos e dançarinas anteriores ao Duque e suas parcerias.

Muitos dançarinos e mulheres não brancas trabalharam nesse mercado. Há notícias da atriz e dançaria Luiza Icaínara, conhecida como Bugruinha. Das atrizes e cantoras Plácida dos Santos, Júlia Martins, Otília Amorim, Aracy Cortes e Nina Teixeira. Além de Maria Luiza, Ernestina e Albertina que atuavam como dançarinas nos ‘bailes populares’. (Pereira Conceição, 2022, p. 33). A atriz e cançonetista Plácida dos Santos foi considerada uma das artistas que mostrou, antes de Duque, o maxixe brasileiro em Paris (1898 e 1901) e atuou no teatro de variedade no Alcazar Lyrique. Conta-se que a composição ‘Machuca’ de Chiquinha Gonzaga foi dedicada a ela²⁹⁶.

Trabalharam, igualmente, nesse mercado, o dueto, ‘Os Geraldos’, formado por Geraldo Magalhães e Nina Teixeira, que formavam um casal de artistas negros e interpretavam canções cômicas, cantando e dançando²⁹⁷. A dupla fez bastante sucesso e tinha uma comicidade musical bem característica do teatro cômico musicado (1907-1910).

Matheus Topine (2018) ressalta que a imprensa costumava fazer críticas negativas ao sucesso da dupla ‘Os Geraldos’, mostrando como a participação dos descendentes africanos na formação da identidade nacional era ainda polêmica. Ao mesmo tempo em que a mulata e os corpos negros dançantes eram exaltados como representação da ‘alma brasileira’; não se excluía o desejo de que nessa mestiçagem predominasse o elemento branco.

Esses artistas dançarinos que carregavam na pele a marca da mestiçagem, do hibridismo com predominância fenotípica branca faziam mais sucesso. Talvez por perceber essa dificuldade, a dupla ‘Os Geraldos’ tinha o costume de divulgar nos jornais, por conta própria,

²⁹⁶ ‘Machuca’ é parceria de Chiquinha Gonzaga com o abolicionista José de Patrocínio Filho. A música teve uma reimpressão em 1909 e foi considerada um sucesso em 1911. Plácida dos Santos tinha no seu repertório outras composições de Chiquinha Gonzaga, como: ‘Roda ioiô’, ‘Mulatinha’, ‘Morena’, ‘D. Adelaide’, ‘Espanha e Brasil. Informações retiradas do site oficial da compositora no link: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=machuca-4#:~:text=MACHUCA!...&text=Temos%20not%C3%ADcia%20de%20sua%20reimpress%C3%A3o,considerada%20um%20sucesso%20em%201911>

²⁹⁷ Geraldo Magalhães teve outras duas parceiras de dança: a Margarida e a portuguesa Alda Soares. (Nota da autora)

as excursões que faziam para valorizar a identidade mestiça e abrir espaço na nascente indústria fonográfica (Topine, 2018, p. 110).

A coluna ‘Bastidores’ do periódico ‘O Rio Nu’ fez referências à dupla como ‘mulatinhos pernósticos’. O redator confabulava se uma apresentação de sucesso realizada em Buenos Aires não seria feita por outra dupla de artistas portugueses com o mesmo nome e não por dois artistas negros brasileiros. O espanto e o alívio eram decorrentes da suposta impossibilidade de ter dois artistas negros representando o Brasil no exterior²⁹⁸.

Figura 52 - Nina Teixeira e Geraldo Magalhães, a dupla ‘Os Geraldos’



Fonte: Geraldo Magalhães. Acervo IMS. Código de catalogação: JRT_52_043.²⁹⁹

²⁹⁸ Jornal ‘O Rio Nu’ de 18 set. 1907, p. 6. Link disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706736&pasta=ano%20190&pesq=%22Os%20Geraldos%22&pagfis=4235>

²⁹⁹ Imagem disponível no acervo do IMS. Link: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/12884916586>.

Esses artistas negros figuravam nos palcos do teatro musicado no Rio de Janeiro, mas para muitos não tinham dignidade suficiente para ocupar os palcos no exterior. Trabalhando na contramão dessa dinâmica, possivelmente, a dupla ‘Os Geraldos’ contava com o apoio de uma rede de artistas e jornalistas que os ajudavam a romper essas barreiras. As circulações internacionais dos ‘Os Geraldos’, mesmo que não fossem tão glamourizadas quanto as de Duque, conseguiram ultrapassar os conflitos sociais localizados.

Essa dupla, ora retratada, disputou, internacionalmente, entre as expressões afrodescendentes de outros países, a construção da modernidade. Possivelmente, os dois se aproveitaram do fato da elite e dos jornalistas cariocas não terem controle das programações modernas de divertimento no circuito transatlântico. “O movimento atlântico que colocava o *cake-walk* em circulação mostrava aos cariocas que as práticas musicais e dançantes associadas aos descendentes de africanos interessavam ao mundo moderno e dito civilizado” (Topine, 2018, p. 105).

O caso do maxixe mostra que essa foi uma história construída por muitos sujeitos, fossem eles escritores, compositores e artistas que já tratavam de estabelecer contatos e negociações com grupos negros e suas culturas, ou os próprios descendentes de africanos que assumiam o controle de suas práticas e narrativas como o caso da dupla ‘Os Geraldos’ e os palhaços cantores Eduardo da Neves e Benjamim de Oliveira.

Nesse processo é interesse atentar para o fato de que a formulação dessa novidade moderna assumiu um papel relevante no pensamento e na discussão de uma identidade tropical e sensual para o povo brasileiro, procurando evidenciar as contradições e ambiguidades de uma jovem e desigual república, ainda buscando definição.

4.3 CORTA-JACA NO CATETE

O Maxixe ‘Corta-Jaca’ é a composição mais gravada de Chiquinha Gonzaga, até os dias atuais, e talvez seja a música que mais representa a compositora e sua *performance*. Essa obra foi, primeiramente, composta para a opereta ‘Zizinha Maxixe’, em 1895, com o nome de Gaúcho com letra de Tito Martins e Bandeira de Gouvêa.

Em 1899 a compositora vendeu a partitura de piano e canto para a música ser comercializada, sendo ainda catalogada como um tango e não como maxixe³⁰⁰. No final da

³⁰⁰ Depois, a música também foi escrita pela compositora para pequena orquestra com oboé, viola, tímpanos, trompas e fagote (Nota da autora).

peça, os atores dançavam a música com passo de uma dança de matriz africana chamada corta-jaca³⁰¹. Foi assim que essa música se popularizou com o nome ‘Corta-Jaca’.

Em 1901, e depois em 1904, a composição fez parte do repertório de outra peça do teatro cômico musicado chamada ‘Cá e Lá’³⁰² e recebeu uma nova letra de Machado Careca em que o autor comenta a fama da dança maxixada dizendo: “Está na ponta a nossa dança Corta-Jaca”³⁰³. A música se popularizou depois da gravação da dupla “Os Geraldos”, feita pela Casa Edison em 1904 e 1906³⁰⁴.

Hoje, depois de 130 anos de *performance* de ‘Corta-Jaca’, a música adotou diversas configurações, sobretudo em virtude das variações do contexto social e dos recursos musicais utilizados. Isso só foi possível em função da capacidade de ‘movência’, em virtude das transfigurações e ‘nomadismos’ que a obra se apresenta (Zumthor, 1993, p.52).

No catálogo do IMS tem-se o registro de dezenove fonogramas da composição ‘Corta-Jaca’, entre 1904 e 1961 com títulos diferentes como ‘Maxixe Corta-Jaca’, ‘Gaúcho (Cá e Lá – Corta-Jaca)’, só ‘Corta-Jaca’ ou o ‘O Gaúcho Corta-Jaca’ e outros³⁰⁵.

Entre os variados recursos trabalhados nas gravações, pude perceber que os fonogramas do início do século (1904 e 1906) foram feitos com a letra do Machado Careca, se tornando a versão cantada que ficou mais conhecida. Foram cantadas por duplas de dançarinos, palhaços e atrizes cômicas e estão vinculadas à partitura de piano e voz que a compositora vendeu. Também são versões cômicas, provavelmente com referências à *performance* cômica do teatro musicado, da peça ‘Cá e Lá’ (1904).

Já as gravações posteriores a de 1906 que são, na maior parte, versões instrumentais que perderam a conotação cômica perceptível nas primeiras gravações do início do século XX, se aproximando mais do lugar de música ‘nacional’. Há uma gravação do Grupo dos Sustenidos (1913) que, curiosamente, apresenta uma formação diferente com influência da musicalidade italiana – aparentemente com bandolim, bandola e violão. Já as gravações com Banda do Corpo de Bombeiro (1908, 1910, 1912) apresentam características musicais de bandas marciais.

³⁰¹ O passo marcava com os pés no chão o ritmo como se fossem duas navalhas de um barbeiro ou como uma faca cortando uma jaca, por isso a relação como o nome corta-jaca. (Nota da autora).

³⁰² Informações retiradas do site oficial da compositora em:

<https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho>

³⁰³ Machado Careca também era cantor, produtor e foi ator da peça Forrobodó com o personagem Zé Caipora em 1887. (Nota da autora).

³⁰⁴ Na ocasião a dupla de Geraldo Magalhães era com Nina Teixeira. A gravação da dupla está disponível no acervo “Discografia Brasileira”, no link:

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:eq/CORTA%20JACA>

³⁰⁵ Gravações acessíveis no site do IMS. Disponível pelo link:

<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/name/Corta%20Jaca>

As gravações do Grupo Chiquinha Gonzaga (1910 e 1912) apresentam uma introdução única que, entre os fonogramas disponíveis no IMS, só esse grupo chegou a fazer. Nela, a formação tem a característica do que hoje se conhece como ‘Regional’, com o uso da flauta, cavaquinho e violão. Provavelmente, foi gravado por Antônio Maria Passos na flauta, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Tute no violão de sete cordas, já que eram esses os músicos que formavam esse grupo.

Já a gravação de ‘Altamiro Carrilho e sua Bandinha’ (1961) parece ser uma referência às Bandas Marciais com uma musicalidade característica dos circos. A gravação do Guio de Moraes e seus parentes (1953) é uma grande mistura, porque é cantada só na segunda parte da música e tem traços cômicos, em ritmo de baião; além disso, o arranjo tem referência às bandas marciais e base nas *Big Band* de jazz, com o contraste de um acordeom.

A gravação do conjunto Regional do Donga (1938) também é cantada e a formação tem continuidade na de um grupo – a exemplo do Grupo Chiquinha Gonzaga. Mas o Regional do Donga tinha o acréscimo do pandeiro, sendo essa a formação do que hoje conhece como Regional de Choro.

Todas essas gravações mencionadas, foram feitas no espaço de 57 anos, durante os primeiros anos do século XX, quando a indústria fonográfica era uma plataforma midiática que muito difundia a produção dos ‘artistas populares’ e refletia dinâmicas sociais daquele tempo. ‘Corta-Jaca’ soava como uma obra flexível, que expressava várias tendências musicais vigentes, capaz de captar as experimentações e hibridações que os artistas do período ansiavam.

Talvez por ser uma obra característica na ‘movência’ (Zumthor, 1993), essa composição de Chiquinha Gonzaga também foi pivô para as disputas políticas, quando o quadriênio presidencial do Marechal Hermes da Fonseca (1910-1914) foi apelidado ironicamente de ‘Corta-Jaca’. Assim, a *performance* maxixe e a composição ‘Corta-Jaca’ foram usadas na retórica das ruas e em revoltas civis, para criticar e satirizar a figura do Presidente, além da tentativa de refazer a imagem desgastada da presidência no final desse governo.

Durante as eleições presidenciais de 1910, o então candidato Marechal Hermes da Fonseca enfrentou uma acirrada rivalidade com o Rui Barbosa³⁰⁶. A disputa foi forte e refletia o embate entre bacharéis e militares. De um lado, a proposta civil dos intelectuais, representada

³⁰⁶ Rui Barbosa era uma figura emblemática da vida política e cultural do País, era admirado por sua retórica e considerado um home inteligente. Político liberal com propostas de desenvolvimento e crescimento industrial em acordos com famílias de fazendeiros de São Paulo. Hermes da Fonseca, era sobrinho do Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente do país. Antes do mandato de presidência (1910-1914), Hermes da Fonseca foi Ministro da Guerra no governo de Afonso Pena (1906-1908). Hermes teve apoio das oligarquias em uma aliança conhecida como ‘Política do Café com Leite’. Venceu Rui Barbosa na chamada ‘Campanha Civilista’. (Nota da autora).

por Rui Barbosa que encarnava a elite política formada e financeiramente privilegiada; do outro lado, havia a proposta centralizadora representada por Hermes da Fonseca, cuja candidatura expressava o perfil mais tecnicista dos militares na política.

O Marechal Hermes da Fonseca era um forte difusor do positivismo e desde a época em que foi Ministro de Guerra, no governo de Afonso Pena, atuava com políticas repressivas. Tanto que, em 1907, quando ainda era ministro, ele baixou um decreto que proibia a execução de maxixe ou fandango – dança híbrida de origem espanhola e matriz africana, como já se viu – em solenidades oficiais.

Essa proibição foi recebida com resistência e zombaria, especialmente por parte da imprensa e dos artistas. A medida proibitiva foi decorrente de um incidente como o ministro alemão – Barão Von Reichau – que veio ao Brasil em 1907 para ver as manobras militares do exército brasileiro no campo de Santa Cruz. Na ocasião foi pedido à banda do Exército que tocasse uma obra brasileira e a composição escolhida foi ‘Vem Cá Mulata’, um maxixe que fazia sucesso desde o carnaval de 1906³⁰⁷.

Essa escolha foi considerada pelo Ministro um atestado de superfluidade do exército, porque nas exibições públicas era importante parecer eficiente e, no caso, o maxixe destoava da mensagem de segurança e organização que se precisava transmitir, principalmente porque durante a cerimônia alguns sargentos e suas esposas começaram a dançar com os passos e requebros característicos.

A proibição do Marechal repercutiu muito mal na imprensa. Foram várias publicações criticando as medidas que cerceavam o maxixe. No ‘Jornal do Brasil’, de 15 de setembro de 1907, foi publicado uma charge (Figura 53) satirizando o ocorrido.

³⁰⁷ A música ‘Vem Cá Mulata’ é uma música de Arquimedes de Oliveira com letra de Bastos Tigre. Foi feito para o teatro cômico musicado em 1906, e gravado por Mário Pinheiro e Pepa Delgado. Depois fizeram versões instrumentais por bandas na Casa Edison. Fonogramas desta composição estão disponíveis no acervo do IMS, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:eq/VEM%20C%C3%81%20MULATA>

Figura 53 – Guerra ao Maxixe³⁰⁸

Fonte: Jornal do Brasil em 15 de setembro de 1907³⁰⁸

A ilustração destaca a repressão em primeiro plano, enquanto a sombra de dois casais dançando maxixe revela o desejo latente pelo ‘popular’. A dança trazia em sua essência uma idiossincrasia: era potencialmente perigosa, mas ao mesmo tempo atraente e símbolo de novidade. É importante notar que, nessa caricatura, mesmo antes de assumir a presidência em 1910, Hermes da Fonseca já era retratado como um político de postura intransigente.

Logo depois, durante seu mandato de presidente, Hermes da Fonseca continuou com esse perfil repressor. Tanto, que ficou conhecido por cercear violentamente algumas revoltas populares, como a Revolta da Chibata, em 1910, a Guerra do Contestado (1912-1916). Além dessas significantes manifestações, havia as constantes insatisfações políticas da sociedade civil, em função das medidas de intervenções militares nos estados a fim de substituir os

³⁰⁸Link da publicação do jornal disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_02&pasta=ano%20190&pesq=%E2%80%99CGuerra%20ao%20maxixe%E2%80%9D&pagfis=23839

governadores de oposição. O governo de Marechal Hermes da Fonseca gerava, portanto, instabilidade e insatisfação em alguns setores da sociedade.

Essa insatisfação não era de todos os setores porque, ao mesmo tempo, clubes dançantes populares como Flor do Abacate e Ameno de Resedá, formados por operários, manifestavam-se a favor do Hermes da Fonseca, em 1911, depois das eleições acirradas em 1910. (Pereira, 2020, p.275) Apesar das diferenças e oposições em relação ao maxixe, a sociedade dançante e carnavalesca da cidade passou a apoiar Hermes da Fonseca, na busca de se afirmar como parte da nação Republicana.

Essa teia formada de múltiplas tensões revela que, em meio às disputas políticas e às expressões ‘populares’, o maxixe, era aceito ou recusado de acordo com os interesses específicos de cada grupo social. Dançavam nas mãos de quem buscava apoio popular para se manter no poder e de quem buscava pertencimento junto àqueles que os excluía. Dessa forma, a dança se tornou um instrumento; ora usada por políticos que buscavam apoio popular; ora adotada por indivíduos que, excluídos pelas elites, buscavam se aproximar delas por meio da dança que antes os marginalizava.

Em 1914, estudantes secundaristas e universitários do Rio de Janeiro organizaram um protesto em frente ao Palácio do Catete, a sede do governo federal. Foi uma das primeiras expressões organizadas por parte da juventude que criticava o cerceamento das liberdades democráticas e a violência repressiva contra ‘manifestações populares’.

Os estudantes usavam palavras de ordem, quadrinhas e cantos, ironizando o presidente Hermes da Fonseca, com frases humorísticas, zoando das políticas de centralização e ações repressivas. Havia caricaturas, trocadilhos e expressões jocosas, como o apelido ‘Dudu Urucubaca’ e ‘General Bélico’. As caricaturas retratavam um militar carrancudo e inflexível, com uma espada ou armas, simbolizando a repressão.

A ação do governo foi considerada autoritária e violenta, pois o exército usou cassetetes, fez a detenção e dispersão dos manifestantes. Vários estudantes ficaram feridos e presos. O episódio mostrou, claramente, que o governo não tinha diálogo com a sociedade e não tolerava críticas ou manifestações contrárias. A falta de participação política e liberdade de expressão da sociedade civil, contribuiu para aumentar a impopularidade de Hermes da Fonseca no fim de seu mandato.

Essa manifestação de 1914 foi um evento emblemático do crescente descontentamento político e social, fazendo com que o presidente Hermes da Fonseca continuasse sendo alvo de várias sátiras da sociedade civil e opositores. A imprensa ajudava a alimentar os protestos com publicações que o ridiculariza fazendo dele um presidente risível.

Tal episódio deu margem para que seu opositor, Rui Barbosa, lançasse uma campanha contra a presença de militares na política, explorando a imagem caricata do Marechal como um sargento ignorante e sem cultura. Um dia após essa represália aos estudantes, o então senador Rui Barbosa criticou publicamente a medida autoritária de Hermes da Fonseca, por meio do discurso intitulado ‘Violência contra estudantes’ dizendo que o presidente tomou medidas desnecessárias e que as manifestações eram um direito do povo.

Mas um ano antes do episódio com os estudantes, Hermes da Fonseca havia se casado com a artista Nair de Teffé – em 8 dez. 1913³⁰⁹. Nair era uma jovem que representava um modo de vida elegante e moderno em sintonia com a moda parisiense. De forte presença na sociedade carioca, ela era uma figura notável por ser uma artista talentosa, caricaturista pioneira, cantora e atriz³¹⁰.

O casamento causou certo alvoroço devido ao perfil inovador de Nair, que contrastava com as tradições mais rígidas da elite e do próprio marido. Mas o casamento ajudava o presidente a refazer sua imagem, mostrando que ele se alinhava com as ideias mais avançadas e com as referências europeias. A posição social de Nair, como primeira-dama, permitiu que ela transitasse com desenvoltura entre as elites do poder político e cultural, ao mesmo tempo que desafiava os padrões conservadores de sua época.

Buscando amenizar a imagem do marido, depois das repressões aos estudantes em 1914, e as revoltas populares durante o mandato, Nair de Teffé organizou um recital para marcar o encerramento das atividades do mandato de Hermes da Fonseca. O recital ocorreu no dia 26 de outubro de 1914, pouco antes de Hermes deixar a presidência.

Nair mantinha relações de amizade com alguns artistas e com o músico Catulo da Paixão Cearense. Conforme já foi comentado, Catulo era um importante mediador cultural que dava voz aos anseios populares; era uma figura querida entre os políticos, intelectuais e costumava frequentar eventos importantes da elite, inclusive no palácio do Catete, participando de recitais poéticos e musicais. Para o último recital, Catulo sugeriu que houvesse alguma obra tipicamente brasileira, cantada em português, ou tipicamente ‘brasileiro’. Como não havia partitura para piano e violão das músicas dos compositores ‘populares’, Catulo encomendou à Chiquinha Gonzaga a partitura, para violão e piano, do famoso ‘Corta-Jaca’.

³⁰⁹ Hermes da Fonseca era viúvo de sua primeira esposa, Orsina da Fonseca, que faleceu em 1912 (Nota da autora).

³¹⁰ Nair de Teffé era filha do cientista, diplomata e oficial da marinha Barão de Teffé. Ela tinha um legado familiar de prestígio desde o Brasil imperial. Teve uma formação europeia curso de pintura em Paris. Aos 20 anos, quando residia no Brasil, inicia sua carreira de cartunista como pseudônimo masculino Rian (Nota da autora).

Grandes pianistas também participaram desse recital, apresentando obras eruditas que já eram bem recebidas pela elite intelectual. Nesse repertório, destoava a execução do popular ‘Corta-Jaca’ tocada ao violão por Catulo da Paixão Cearense e cantada pela primeira-dama. Porém, orientada por Catulo, a primeira-dama tinha o intuito de contestar a favor do maxixe, em razão da repercussão negativa que a música e dança tinham, inclusive em eventos anteriores, como os que Marechal Hermes da Fonseca esteve envolvido em 1907.

Chiquinha já era conhecida como uma compositora de teatro e, na ocasião, a música ‘Corta-Jaca’ já havia feito sucesso na primeira década do século XX. Contudo, para muitos, a popularidade da obra não fazia dela uma composição à altura das outras músicas eruditas e tampouco era digna o suficiente para compor um recital oficial da presidência.

O recital no Catete desdobrou em muitos comentários. O presidente Hermes da Fonseca foi ainda mais criticado, sendo chamado de ‘Dudu Corta-Jaca’, em oposição ao seu adversário Rui Barbosa que tinha um gosto refinado e afinado com as instituições europeias. A inserção do ‘Corta-Jaca’ nesse recital criou tanta polêmica entre os políticos e a alta sociedade, que o jornal ‘A Rua’ fez várias publicações de quadrinhas populares satirizando o ocorrido.

Em novembro, aproveitaram o antigo apelido ‘Dudu Urucubaca’ e publicaram no Jornal ‘A rua’ uma sátira em versos rimando ‘urucubaca’ com ‘Corta-Jaca’, que dizia:

Tripa de porco é chouriço
Mocotó é mão de vaca
Mostra Dudu teu serviço
No mexido “Corta-Jaca”.
Gonzaga quando joga
A pelo berra-saca!
O Dudu todo se quebra
Quando dança o “Corta-Jaca”.³¹¹
O mundo inteiro hoje sabe
A fama que nos ataca.
O Duque é o Rei do Maxixe
E o Dudu do “corta-jaca”.³¹²
O kaiser que sente as costas
Do “Dudu” a “urucubaca”
Nomeou-o como prêmio
Marechal “Von Korta-Jaca”³¹³

³¹¹ De 8 nov. 1914, disponível no link:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pasta=ano%20191&pesq=%22Dudu%22&pagfis=424>

³¹² De 8 nov. 1914, disponível no link:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pasta=ano%20191&pesq=%22Dudu%22&pagfis=432>

³¹³ Em 11 nov. 1914, disponível no link:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pasta=ano%20191&pesq=%22Dudu%22&pagfis=436>

Vê-se que na sátira do jornal, o maxixe e o ‘Corta-Jaca’ foram usados mais uma vez como um mecanismo de comicidade, para trazer uma caricatura e fazer do Presidente uma personalidade risível. Claramente, a música de Chiquinha Gonzaga foi como um pano de fundo para ridicularização e caricatura, dando um tom irônico e jocoso ao acontecimento.

Por sua vez, Rui Barbosa tinha a estratégia de proferir discursos constantemente ridicularizando Hermes da Fonseca, desmoralizando a imagem do Presidente como uma autoridade confusa e inconsequente. Obviamente, o escandaloso fato não poderia deixar de ser aproveitado pelo então senador Rui Barbosa.

No dia 8 de novembro de 1914 Rui Barbosa comenta os fatos em sessão do Senado Federal. O discurso em que ele contestava a preferência ao maxixe é até hoje bem conhecido, porque evidência muito bem a maneira como o maxixe era visto pela elite intelectual. O senador escreveu no ‘Diário do Congresso Nacional’ sobre a obra ‘Corta-Jaca’:

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao corta-jaca.

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 enrubesçam e que a mocidade se ria! (Diário do Congresso Nacional, 1914, p. 2789)³¹⁴.

Tais fatos demonstram que a composição foi usada comicamente em um contexto em que a ‘música popular’ brasileira era considerada uma expressão autêntica, um gênero genuinamente brasileiro e, ao mesmo tempo, um traço de menor valor na formação da identidade nacional. Considerando o cenário de tensões políticas, fica evidente que a obra de Chiquinha Gonzaga serviu mais como pretexto para difamar o Marechal Hermes da Fonseca do que um verdadeiro problema para Rui Barbosa.

Mais do que a ideia simplista de que o maxixe surgiu apenas da oposição da elite à ‘cultura popular’ é preciso reconhecer que, embora frequentemente associado à população negra em diversas fontes, o maxixe também foi apropriado e parodiado por artistas e

³¹⁴ Refere-se à 147ª sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914. Informação retirada do site oficial da compositora, de 8 nov. 1914, p. 28789. link: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/escandalo-politico-o-corta-jaca-no-catete/>.

indivíduos de diferentes posições políticas. Foi exaltado ou rejeitado conforme os interesses de quem o utilizava como ferramenta de disputa simbólica.

A famosa crítica de Rui Barbosa ao ‘Corta-Jaca’ é entremeada de nuances, pois ocorreu em uma plataforma marcada pela divisão entre propostas políticas distintas da própria elite. É visível que tal polêmica não foi palco apenas de disputas entre a elite e o povo, em estereótipos de classe. Ela também fez parte de um contexto recheado de idiossincrasias, conveniências e fluxos de interesses. Nesse cenário, o maxixe se revelou um fenômeno mutável, a ponto de ser absorvido por novas tendências – como o samba – nos meados do século XX.

CENA 5 – MEDITAÇÃO

Parece claro que a palhaça tem a medida das dificuldades de um papel para o qual ela não está preparada. O ofício do palhaço exige numerosos conhecimentos profissionais. Seu aprendizado é longo e ingrato (...). As atrizes, que têm uma melhor compreensão da vida, poderiam interpretá-lo. As artistas de circo que crescem em um ambiente fechado são pouco preparadas para esse fazer. (...). As mulheres que se revelam, no circo e nas reprises, são ótimas cômicas quando escondidas nas roupas ridículas dos augustos e sob maquiagens que disfarçam a feminilidade. (Remy, 2002. p. 438-439).

A partir de uma abordagem *Herstory* eu relatei com a compositora Chiquinha Gonzaga e outras mulheres estiveram inseridas no contexto de produção artística no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX. Esse foi um período em que se viu a gradativa inserção das mulheres em espaços públicos de lazer, até então permitidos somente para os homens, bem como a inicial ocupação de funções artísticas femininas fora do âmbito domiciliar.

De todo modo, a comicidade foi um dos campos em que as mulheres tinham suas práticas artísticas mais cerceadas. Ao lado dos palhaços cantores na indústria fonográfica figuravam as atrizes cômicas do teatro musicado como: Pepa Delgado, Júlia Martins, Risoleta, Zaíra de Oliveira, Izaltina, Maria Marzulo, Consuelo, Isaura Lopes, Odete, Helena de Carvalho, Delfina Victor e Maria Roldan.

Esse era um dos poucos espaços acessados pelas mulheres cômicas nesse período. Não se via palhaças atuando, até mesmo quando o espetáculo se propunha a trabalhar um elenco só de mulheres circenses. A exemplo da já comentada apresentação em 1888, do Circo Polytheama Fluminense, em que o único homem do espetáculo exercia a função de palhaço³¹⁵.

Mas, mesmo a contragosto, as mulheres sempre exerceram funções cômicas nas artes e atuaram desde a Antiguidade, passando pela Idade Média até os tempos modernos (Borges; Cordeiro, 2021). Porém, grande parte dos trabalhos feitos por mulheres cômicas não foram devidamente registrados até as últimas décadas do século XX.

Em função da centralidade da *performance* cômica na figura masculina, tornou-se rara a presença de mulheres atuando na palhaçaria. E quando ocorria, geralmente ocupavam

³¹⁵ Anúncio de 5 de set. de 1888, na 'Gazeta de Notícias'. link: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=%22senhoras%20artistas%22&pagfis=14354

papeis secundários, tinham suas práticas artísticas atreladas à carreira de seus parceiros ou se travestiam de homens, tendo suas identidades mantidas em sigilo para o público.

A entrada da mulher na palhaçaria no Brasil se deu no século XX, a partir dos anos 80 e 90, sendo eco da segunda onda do movimento feminista no Brasil³¹⁶. A partir da segunda metade desse século XX, também se viu a Crítica Literária Feminista buscando resgatar trabalhos produzidos por mulheres ou trazendo a releitura de obras literárias com um olhar feminista. A exemplo das perspectivas pós-modernistas de Linda Hutcheon (1991) e a *Herstory* que destacaram a vida e obra de mulheres, mostrando como as convenções sociais patriarcais moldaram seus comportamentos e ações³¹⁷.

No Brasil, desde os meados dos anos 1980, vê-se uma efervescência cultural, quando temas relacionados às condições das mulheres passam a ocupar o palco (Pinsky; Pedro, 2020). Nesse contexto, o surgimento de escolas de circo, cursos livres e retiros de palhaçaria, a partir do século XX, também significou uma abertura para a atuação das mulheres na palhaçaria. Antes disso, as técnicas eram transmitidas no círculo das famílias circenses, ambiente em que a palhaçaria era restrita aos homens.

As escolas tornaram o conhecimento das técnicas de palhaçaria acessível a todos e todas interessadas na linguagem. Essa abertura do campo para as mulheres também representa o desdobramento de um tempo em que as teorias teatrais se aproximavam da palhaçaria e do circo. Um exemplo é Meyerhold (Bolognesi, 2006), que encontrava no circo uma poética capaz de romper com o padrão naturalista e psicológico. Houve “encenadores, cenógrafos, iluminadores e atores que foram buscar, desde o início, no circo, motivos para a criação teatral” (Bolognesi, 2006, p. 9).

O debate sobre a produção de humor das mulheres esteve ligado à suposta incapacidade intelectual das mulheres imposta fortemente no século XIX. Tal paradigma fez parte das diferentes competências sociais consideradas femininas e masculinas, quando a

³¹⁶ O movimento feminista contemporâneo afere críticas à sedimentação das lutas feministas em primeira, segunda ou terceira onda, pois tem-se registros de resistência e produção intelectual de mulheres em relação às opressões de gênero desde muito antes da ideia do sufrágio – a primeira onda. Igualmente, entre as segundas e terceiras ondas, as mulheres nunca pararam de produzir a respeito da própria opressão e da busca dos próprios direitos. Dessa maneira, entendo que a ideia de numerar os movimentos em ondas acaba por anular as expressões anteriores e intermitentes a cada onda. Contudo, essa classificação torna-se importante em alguns momentos deste trabalho que busca localizar quais pautas as mulheres estavam reivindicando no período transcrito por Chiquinha Gonzaga – final do século XIX e início do século XX – já que as chamadas ‘ondas’ indicam demandas peculiares de cada período histórico. (Nota da autora).

³¹⁷ A partir dos anos 60 houve em alguns países da Europa e nos EUA a abertura para as mulheres em vários campos de mercado de trabalho. No Brasil, as mulheres protagonizaram movimentos feministas que impulsionaram alterações estruturais em sua inserção social. Houve um aumento significativo da conscientização e da luta por mais direitos, principalmente em relação à igualdade salarial, direitos reprodutivos e combate à violência de gênero. (Nota da autora).

lógica, a razão e o pensamento analítico são considerados atributos masculinos, enquanto a intuição, a emoção e a moralidade são atributos femininos. Dessa forma, entende-se que a mulher seria, naturalmente, desprovida de intelecto e capacidade de produzir humor (Silva, 2015).

Assim, a história da palhaçaria foi traçada a partir de uma ótica masculina, heteronormativa e de matriz europeia, em que uma parte considerável das narrativas produzidas eram influenciada pelo pensamento positivista, no qual as mulheres ocupavam os lugares de mãe, esposa e dona de casa (Hutcheon, 1991).

Nos estudo feminista da palhaçaria levanta-se com frequência as declarações de George Minois (2003, p. 61) ao afirmar que a “feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do show business atual lhe dá razão”, ou ainda, que “mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir.”

Trata-se de uma nova lógica cômica diferente do humor masculino, o que, talvez, explique o porquê de alguns homens encontrarem dificuldades em entender o humor que as mulheres fazem. Tal fato é percebido em comentários feitos pelo crítico Christopher Hitchens (2007), que demonstra sua visão reduzida quando afirma que os homens “querem as mulheres como plateia, não como concorrentes” e, ainda, “se a mulher é normal, o humor é péssimo, e se o humor é bom, então a problemática é a mulher”. Segundo esse crítico, as mulheres humoristas ou são gordas, ou lésbicas, ou judias, ou as três coisas juntas.

As palavras de Minois de que as mulheres não são cômicas, que não devem ser associadas ao arquétipo do *trickster* e que a feminilidade exclui o cômico mostram um prejuízo que nós mulheres nos deparamos até os dias de hoje.

Consequentemente, os poucos registros históricos que se tem do passado não dão conta da multiplicidade de fazeres cômicos das mulheres na história, porque a realidade aponta para o fato de que “a exclusão da autoria feminina e sintomática do exercício do poder hegemônico, que não reconhece a mulher como um sujeito de cultura, relegando-a a uma posição marginal na historiografia das artes” (Pimenta, 2024, p. 27).

Os trabalhos das palhaças só começaram a ser registrados na metade do século XIX nos EUA, com a *performance* de Amelia Butler (1858) e Josephine Mathews (1895). Na

Europa, esses registros surgiram um pouco depois, entre a virada do século XIX para o século XX³¹⁸ (Luna, 2020).

Já no Brasil os registros são praticamente inexistentes. Sabe-se da atuação no século XX de Guaraciaba Malhone, com a dupla ‘Cocada e Guimomar’, e, ainda, da conhecida história de Maria Elisa Alves dos Reis, uma mulher negra que se travestia de Palhaça Xamego. Por fim, a palhaça Corruptita, Alvina Campos, que atuou mais recentemente, de 1940 a 1960, no Circo Treme-treme (Borges; Cordeiro, 2017).

Na atualidade, existe a chamada palhaçaria feminina que abrange um campo diverso e se utiliza de técnicas bem variadas. Desde o bum de palhaças nos anos 90, o termo veio para se referir à comicidade exercida por mulheres e com viés de gênero. Por outro lado, a denominação palhaçaria feminina vem sendo questionada por palhaças e pesquisadoras.

Melissa Lima Caminha (2015) faz um estudo genealógico da figura da palhaça e traz em sua pesquisa acadêmica a discussão dos limites de abrangência do termo feminina para a palhaçaria, pois considera que ‘feminina’ já não abarca as múltiplas características entendidas das mulheres que *performam* nessa linguagem.

Também vejo essa problematização presente em debates e mesas redondas de festivais e reuniões de palhaçaria. Focaliza-se na questão de que a noção de feminino é comumente ligada à graciosidade, fragilidade, polidez, sutileza ou se relaciona apenas aos temas prescritos para as mulheres como maternidade, amor romântico, casamento e beleza.

Contudo, nas discussões presentes sobre a palhaçaria também se fala que o significado léxico de feminino poderia estar ligado a algo que é próprio ou relativo à mulher; que o termo poderia então abarcar a ampla diversidade de maneiras com que as mulheres podem se colocar no mundo livremente, inclusive, as mulheres trans, sem incorrer nas generalizações do que deveria ou não ser considerado feminino ou permitido para elas. Inclui-se nessas discussões, como sendo questões ligadas ao feminino e à feminilidade, as problematizações sobre as noções de gênero, o não binarismo e a feminilidade dos homens.

Há ainda quem prefira a noção de palhaçaria feminista, mesmo sendo uma “ideia em elaboração e uma novidade no meio palhacístico” (Pimenta, 2024, p. 52), porque algumas consideram essa uma possibilidade que abrange mais as diferentes concepções do feminino, com todas as interseccionalidades de gênero, racialização e classe social³¹⁹.

³¹⁸ Gardi Hutter é pioneira da nova onda de palhaçaria feminina na Europa no século XX. (Borges; Cordeiro, 2017).

³¹⁹ Interseccionalidade é um conceito que a feminista Carla Akotirene (2019) recupera da jurista e feminista Kimberlé Crenshaw. Akotirene (2019) reinscreve o conceito de interseccionalidade no contexto

Karla Concá atualmente prefere falar da ‘palhaçaria feita por mulheres’ porque ela considera fundamental marcar as diferenças estruturais nas dramaturgias e nos modos de fazer comicidade. Nesse sentido o termo ‘mulheridade’ (Cardoso, 2018, p. 35-36) soma-se a noção de ‘mulher’, como algo ligado ao feminino íntimo, ao singular de cada pessoa.

Portanto, pode-se falar de palhaçaria feminina, palhaçaria feminista ou, ainda, palhaçaria feita por mulheres. Talvez pelo pioneirismo, o termo palhaçaria feminina tem sido mais utilizado no âmbito acadêmico, o que justifica eu continuar usando-o esporadicamente neste trabalho com intuito de evocar um tipo de comicidade com viés de gênero. Considero importante dizer que trago aqui a noção de palhaçaria feminina como um campo definido pelas mulheres que nela atuam, ou seja, uma *performance* de quem se declara e se define como mulher, fora das marcas cerceadoras do patriarcado e do binarismo.

Nesse sentido, penso que a terminologia palhaçaria feminina pode explorar caminhos de desconstrução normativas de gênero e expandir os conceitos de feminino e da arte da palhaçaria. Entendo que as problematizações levantadas pelas palhaças e pesquisadoras, mostram que estamos na busca de evidenciar as singularidades e as intersecções das nossas *performances*, com novos modos de subjetivação na composição dessa máscara cômica.

Em meio a tantos debates, na atualidade, há palhaças difundindo e registrando seu fazer artístico em universidades, há muitos festivais de palhaçaria feminina, em diversos estados brasileiros e países, vê-se a propagação de palhaças formadoras e de escolas especializadas em muitos cantos do mundo³²⁰. Desde o final do século XX, a forte presença das mulheres palhaças no Brasil foi também marcada pelo trabalho do grupo ‘As Marias das Graças’; especialmente o trabalho de mentoria, direção e formação de Karla Concá – nome artístico de Karla Abranches Cordeiro³²¹.

O Coletivo ‘As Marias das Graças’ foi criado em 1991, sendo o primeiro grupo de mulheres palhaças do Brasil. Era uma grande novidade na época, já que essa profissão era ainda muito restrita ao universo masculino. Depois, em 2003, o grupo se institucionalizou, fundando uma associação de mulheres palhaças com o objetivo de ampliar o reconhecimento

brasileiro e decolonial, mostrando como as opressões se entrelaçam de maneira estrutural, histórica e geopolítica. Ou seja, ela entende o conceito como uma ferramenta teórica e política para desvelar como as violências de raça, gênero, classe e território se articulam, e não se separam no Brasil. A autora também mostra que a interseccionalidade tem implicações nas formas de criação e representação, inclusive nas artes e na *performance*, porque mostra que tem voz, corpo e presença no espaço público.

³²⁰ Há muitas oficinas de palhaçaria oferecidas em festivais ou como cursos livres. Tem-se a Eslipa – Escola Livre de Palhaços, sediada no Rio de Janeiro e encabeçada pelo grupo Off-Sina, na figura do Richard Riguetti. Há também a Escola de Palhaças em São Paulo, encabeçada pela palhaça Mafalda Mafalda, com a única escola exclusiva para mulheres palhaças. (Nota da autora).

³²¹ Nos anos 90 houve outras fortes iniciativas de palhaças solas brasileiras como Advane Néia, Cida Almeida, Val de Carvalho, Silvia Leblon e Shirley Brito (Borges; Cordeiro, 2017).

e os campos de atuação da palhaçaria feminina no Brasil. A partir daí, o coletivo desenvolveu uma série de atividades, como oficinas de iniciação na palhaçaria, grupo de estudo em dramaturgia feminina, criação de espetáculos, intercâmbios, direção, criação de vídeos e a realização do primeiro festival internacional de palhaçaria feminina chamado: “Esse Monte de Mulher Palhaças”³²².

Karla Conká é diretora do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ e uma das fundadoras do grupo ‘As Maria das Graças’. Hoje ela se dedica a dirigir espetáculos, números artísticos e desenvolve um trabalho direcionado à construção do humor feminino e feminista, com grupos ou duplas de palhaças e palhaços³²³.

A abordagem de Karla busca o ridículo e o protagonismo de cada atuante, produzindo espetáculos e números com a estruturação de dramaturgias pessoais e carregados da perspectiva de cada artista. E mesmo que utilize referências dramáticas das palhaçarias tradicionais, ela propõe um olhar reflexivo sobre o patriarcado e as engrenagens machistas de subjugação de gênero.

Durante os ensaios do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, Karla Conká sempre frisava que as ações da minha palhaça deveriam respeitar uma verdade interna. Ela enfatizava a necessidade de olhar para dentro durante todo o tempo em que estivesse atuando. Ressaltava a importância de observar e trabalhar com a minha intimidade, pensamentos e fragilidades. Que eu deveria, constantemente, me perguntar: ‘Como estou? Como estou me sentindo agora? O que eu quero fazer?’

Ou seja, o convite era para buscar a integração entre o pensamento, sentimento, sensação e movimento, e sempre externalizá-los para o público. O desafio era permitir-se vulnerabilizar e transformar os sentimentos em ações, por meio da relação de comunicação com a audiência, autorizando-a a ver meu fracasso, minhas inquietações e desejos.

Durante um certo dia de ensaio Karla Conká dizia para mim que o público gosta de rir da fragilidade humana. Não de uma ação virtuosa ou de sucesso. Costuma-se rir da merda, do fracasso. E o que mostramos e externalizamos em cena é uma autorização dada à plateia para rir. Nesse momento a plateia se torna cúmplice da palhaça e se identifica com o seu

³²² Informações retiradas do site: <http://www.asmariasdagraca.com.br/>

³²³ Durante a pandemia da doença de coronavírus (COVID)-19, Karla Conká e Ana Borges, ministraram, de maneira virtual, muitas edições do curso ‘Dramaturgia Clássica e Contemporânea sob a perspectiva de gênero e diversidade’. Nesse curso elas fazem uma análise das dramaturgias clássicas registradas no livro ‘Entradas Clownescas: Uma Dramaturgia do *Clown* (2016)’, com números clássicos criados na Europa, entre os séculos XIX e XX, e do livro ‘Palhaços’ uma compilação de esquetes criadas no Brasil ao longo do século XX, pesquisado por Mario Fernando Bolognesi (2003). Questiona-se o lugar de exclusão e invisibilidade dado às mulheres nessas dramaturgias. (Nota da autora).

fracasso. Nesta comunhão que está a humanização da palhaçaria, o riso vem e assim podemos questionar padrões comportamentais

Para Karla, a palhaçaria está relacionada com a falha cometida pela palhaça, que gera empatia por parte do público. Esse movimento definiu o trabalho e os caminhos que se percorreu no processo criativo. Buscava-se, durante os ensaios, a identificação de aspectos da minha personalidade que caracterizassem o meu próprio ridículo.

Foi-me exigido uma abertura para localizar fragilidades internas, inseguranças e ainda a disponibilidade de rir delas. Porque, para deixar o público rir, primeiro eu tenho que ser capaz de aceitar esse risível em mim. Karla afirma que quanto mais a gente se conhece, melhor palhaça pode se tornar. Resumindo, foi-me exigido uma investigação pessoal e depois eu deveria fazer disso um estado de comicidade.

Essa abordagem em que a busca da comicidade individual é feita a partir do ridículo, do próprio atuante, já era realizada pelo ator, diretor e pedagogo francês Jacques Lecoq que, desde 1960, começou a oferecer formação artística com esse olhar³²⁴. No livro ‘O corpo poético’ o autor traz a sua ideia, hoje bastante difundida, do ‘clown pessoal’ (Lecoq, 2010) que consiste, principalmente, na pesquisa do seu próprio ridículo. O autor afirma que:

Diferentemente da *commedia dell'arte*, o ator não tem de entrar num personagem preestabelecido (Arlequim, Pantalone...) deve descobrir nele mesmo a parte *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força. (Lecoq, 2010, p. 214).

Em processo, isso significa dizer que a abordagem foca na exposição da vulnerabilidade do atuante, por isso não há um ridículo comum instituído para todos. Cria-se palhaços e palhaças com lógicas distintas. A figura é, portanto, resultado de investigações do próprio atuante que deve performar como se estivesse sendo pego em flagrante ao cometer um ato falho. Percebe-se a busca pela construção de uma personalidade própria, que obviamente pode diferir no cotidiano do atuante, mas que é a *performance* dilatada daquele

³²⁴ Jaques Lecoq fundou, em 1956, a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, uma escola em Paris dedicada ao estudo do corpo em cena, explorando o movimento, a mímica e a improvisação. Essa abordagem se baseava na ideia de que o corpo é a principal ferramenta do ator, enfatizando elementos como a máscara neutra, a comédia *dell'arte*, o *clown* e a expressão física. Foi uma escola impactou na formação de palhaças e palhaços no mundo. Com sua técnica de formação, Lecoq coloca o trabalho de *clown* no fim do percurso, pois entende que para ser palhaço é necessária uma forte experiência pessoal do ator, quanto já teria sido trabalhado a consciência corporal, o refinamento e o controle das emoções. De maneira similar, nos circos tradicionais, os palhaços são feitos por artistas mais velhos, que já passaram por outras linguagens circenses como acrobacia, malabarismo, entre outras, e que na fase mais madura, por não poderem atuar mais nessas funções, migram para a palhaçaria. (Nota da autora).

indivíduo, agindo como uma espécie de lente de aumento sobre suas características física e psíquicas.

Essa abordagem de Lecoq (2010) se espalhou por muitos países, onde também reverberou em mixagens com outras técnicas. Muitos de seus alunos foram responsáveis pela disseminação dessas abordagens no Brasil, difundindo toda uma forma de trabalhar com a arte da palhaçaria. As influências de Jacques Lecoq aproximaram o teatro brasileiro da palhaçaria, num movimento contemporâneo que busca expandir a reprodução dos números clássicos e a produção de dramaturgias autorais.

Por sua vez, acredito que a criação do ‘*clown* pessoal’ pode ser compreendida como uma forma performativa da ‘escrita de si’ de Michel Foucault (2004). Entendendo a *performance* como uma escrita cênica, a palhaçaria permite escrever a subjetividade por meio da experimentação cênica, revelando e afirmando uma identidade cômica³²⁵. Trata-se de diferentes formas de performar a si mesmo, expandindo as possibilidades de atuação à medida que nós reconhecemos.

Essas propostas partem da experiência e da memória de quem cria, envolvendo a construção de uma identidade e de uma subjetividade. Tanto Lecoq (2010) quanto Foucault (2004) propõem processos nos quais o indivíduo se reinscreve, seja no palco ou na escrita, por meio de um trabalho sobre si. Isso ressoa com a ideia de que as práticas discursivas moldam identidades e permitem que se escreva e se performe de maneiras diversas dentro desses discursos.

Angela Maria de Castro Gomes (2004, p. 16) em ‘A Escrita de si, escrita da história’ diz que “é como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando, através dele, um autor e uma narrativa”³²⁶. Gomes (2004) ainda afirma que essas práticas são uma espécie de fenômeno que marcam a atuação do eu moderno, trazem a consagração do individualismo e a ideia de que a vida de cada pessoa é uma história.

São cada vez mais frequentes pesquisas e criações que trazem esse tipo de escrita individual, em que também se permiti viver o autoconhecimento e a criação artística em conjunto. Por isso, nas abordagens contemporâneas tem-se a consagração de si no todo

³²⁵ A ‘escrita de si’ foi desenvolvida principalmente no livro ‘Tecnologias do Eu’ que faz parte da obra ‘História da Sexualidade’. Foucault (2004) explora práticas de autoconhecimento e autorreflexão na antiguidade grega e romana. O filósofo examina os modos pelos quais os indivíduos na antiguidade se envolviam em práticas de cuidado de si, autorreflexão e escrita pessoal como parte de um processo mais amplo de constituição da subjetividade. (Nota da autora).

³²⁶ Nesse caso, entendo como texto tanto a dramaturgia cênica criada quanto a escrita de uma figura cômica, que envolve a construção de uma lógica própria e individualizada. (Nota da autora).

social, trazendo novas acepções sobre memória, tempo e história pessoal (Gomes, 2004). Nesse sentido, entendo que a palhaçaria pode ser uma *performance* feita a partir da memória e da escrita do ridículo ou da memória e da escrita do humor individual, sendo a palhaça uma personagem saída de mim mesma.

Karla Concá entende que Lecoq foi um dos grandes impulsionadores da palhaçaria nas escolas de teatro e que, portanto, o grupo ‘As Marias das Graças’ também foi impactado pela ideia do ‘*clown* pessoal’. O grupo iniciou na arte da palhaçaria em uma oficina realizada com o artista argentino Guillermo Angelelli que, por sua vez, também realiza um trabalho descendente de Jaques Lecoq³²⁷.

Contudo, Karla Concá também identifica, na condução dos seus trabalhos, caminhos que diferem da fonte Lecoq, pois ela acabou desenvolvendo um recorte de gênero, quando diz que ela persegue o riso de cada mulher. Além disso, Karla também esclarece que outras tendências que foram aparecendo no seu trabalho, como a criação de dramaturgias que enfatizam um modo pessoal e autoral de contar-se. Entende-se que palhaça performa a partir de suas experiências e pessoalidades; portanto, as questões de gênero estarão inevitavelmente presentes.

Desse modo, a palhaçaria feminina proposta por Karla Concá exerce um olhar político, direcionado pela abordagem feminista. Karla propõe a quebra de alguns estigmas que pesam ancestralmente sobre as mulheres. Ela trabalha para denunciar opressões e difundir a potência da criação feminina, com a desconstrução de estereótipos por meio da comicidade e a valorização da conexão das mulheres ao arquétipo *trickster*.

Eu atuo como palhaça desde 2012, quando fiz uma das minhas primeiras formações em palhaçaria no espaço Galpão do Riso, em Samambaia no DF. A formação foi conduzida por João Porto Dias, e fui iniciada na linha do ‘*clown* pessoal’ (Lecoq, 2010)³²⁸. Portanto, quando comecei esta pesquisa e montagem do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, já atuava por cerca de 10 anos na arte da palhaçaria. E mesmo tendo uma experiência prévia, o amadurecimento da minha palhaça e o aprofundamento nessa linguagem, durante esse processo de pesquisa e criação, foi inevitável.

³²⁷Guillermo Angelelli se formou com Luis Otávio Burnier, fundador do Lume Teatro que, por sua vez, estudou na fonte Lecoq (Nota da autora).

³²⁸ O Lume Teatro, desde a década de 90 do século XX, realiza cursos e formações em palhaçaria, seguindo a linha de Jaques Lecoq. Embora o grupo não seja exclusivamente baseado nos métodos de Lecoq, sua abordagem dialoga com os princípios do teatro físico, da improvisação e do treinamento corporal desenvolvidos pelo pedagogo francês. Além disso, o Lume Teatro foi um dos responsáveis pela difusão do trabalho de Lecoq. João Porto Dias fez formação e mantém um grupo de pesquisa com o Lume, sendo, portanto, um trabalho bastante inspirado pela condução metodológica de Lecoq (Nota da autora).

O processo de criação da peça trouxe transformações significativas na construção da minha figura cômica, pois a direção de Karla Concá influenciou diretamente o modo de atuação da Ananica. Acredito que tal fato aconteceu porque esse trabalho promove uma integração entre aspectos pessoais e artísticos – ambos em constante mudança. Além disso, muito do que emerge nessa abordagem performática não vem apenas do que sabemos conscientemente sobre nós mesmos, mas também de conteúdos mais profundos, que até então eram desconhecidos.

Durante os quinze dias que estivemos em processo de criação presencial em Brasília, Karla Concá, que mora no Rio de Janeiro, ficou hospedada em minha casa, vivendo diariamente o cotidiano da minha família. Tivemos longas conversas, compartilhei algumas histórias pessoais, as minhas relações afetivas e a minha motivação para trabalhar com Chiquinha Gonzaga. Percebi que não haveria como avançar nessa nova criação, sem levar a mim mesma para o trabalho, sem levar em consideração a comicidade implícita nas minhas emoções e questões pessoais.

Trabalhamos, por exemplo, no reconhecimento de objetos próprios da minha palhaça a partir de memórias pessoais ou familiares que compõem o meu universo. Também trabalhamos a partir das minhas subjetividades, nos encontros com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga, marcando as minhas abordagens na interpretação dos documentos históricos e na relação da Ananica com a bicicleta Triluna.

Fizemos um trabalho de autodescoberta de novas potencialidades e outros recursos para a minha figura cômica, ultrapassando os próprios limites em relação à expressão, autorrepresentação e autopercepção. A indicação era marcar a materialidade corpórea e energética da palhaça a partir do meu material pessoal. O corpo cômico da Ananica, de alguma maneira, deveria codificar as minhas ações, o meu modo de ver o mundo e se relacionar com as pessoas. Para isso, perseguimos nos ensaios, as maneiras escondidas e características próprias que não estavam no âmbito do consciente.

Falamos, por exemplo, sobre a minha resistência em acessar a sensação de perda de controle durante o processo de criação, porque a palhaçaria exige uma doação, uma entrega ao momento, o que, conseqüentemente, implicava na sensação de deixar-se levar pelo previsível. Isso se tornou um movimento de doação minha para comigo mesma.

Karla percebia que essa disponibilidade era um desafio para mim, porque, no exercício de perder o controle, eu me mostrava extremamente cansada. Conversávamos muito sobre esse aspecto e analisávamos em que medida essa rigidez que se revelava era um reflexo de padrões patriarcais, nos quais a mulher não é, muitas vezes, permitida a errar,

praticar besteiras e estar em estado de brincadeira. À medida que o trabalho seguia, os aspectos inconscientes dessa resistência tornavam-se conscientes. Fui, gradativamente, tornando-os disponíveis para o jogo, para serem risíveis e cômicos.

A palhaça Aldevane afirma que a compreensão do universo pessoal para a construção de uma palhaça que habita em nós é “antes de tudo olhar para dentro de si, ir a fundo às camadas, curar as feridas encontradas e curar as fendas que serão abertas nesse processo.” (Neia, 2015, p. 85). Portanto, a composição da figura da palhaça é fruto do encontro da artista com os materiais e informações que lhe atravessam resultando em uma lógica própria.

Sobre essa questão, Foucault (2004) considera que a ‘escrita de si’ oferece a possibilidade de desconstruir em si mesmo regras de conduta que perpetuam opressões para consigo e de si para com o outro. Para o filósofo, essas regras precarizam a vida e aprofundam desigualdades humanas e opressões. De fato, essa experiência me mostrou que essa autoinvestigação pode nos ensinar um modo crítico e subversivo de se relacionar consigo mesma, de afirmar o desvio das regras, de recusar o poder cerceador, de atuar na subversão. E, no caso da palhaçaria, a subversão se dá pela via da autoironia, da sátira consigo mesma.

Foi então que o trabalho trouxe uma nova descoberta. Karla dizia que a minha graça residia na dramaticidade exagerada, na tensão, na necessidade de força, na intensidade, no desejo de controlar tudo em cena! Karla dizia que eu costumava ficar assustada em situação de tensão, e que isso era engraçado, pois a Ananica quer o controle da situação e o concerto musical.

Karla percebia o tom exagerado que eu costumava trazer nas minhas ações cotidianas. O tom melodramático que costumava empregar na condução dos ensaios. E em um exercício de auto sátira, Ananica foi se revelando como uma palhaça exageradamente dramática, uma mulher pungente. A proposta era ridicularizar essa vocação, assumir exageradamente a dramaticidade e a carga emocional que carrego e enfatizar na tendência de trazer intensidade demasiada para vida.

Por sua vez, a quebra repentina desse exagero dramático era uma dinâmica que gerava outro efeito cômico. Ou seja, quando Ananica atuava imersa no drama, satirizando o meu modo de sofrer e sentir, Karla pedia que eu fizesse uma quebra brusca, para alterar a intenção e a emoção. A indicação era partir para uma ação prática, direta e funcional, direcionada para a condução e criação do ‘grande concerto musical’. Mas logo depois ela pedia que eu voltasse ao drama, fazendo com que esse estado dramático exagerado

permeasse o modo de ser da Ananica, num fluxo de pensamentos e atitudes em que os dramas se alternavam com as ações práticas do cotidiano.

Durante esse processo, Karla Concá também apontava para a importância de assumir a minha vaidade, a minha imodéstia ao mostrar que sei fazer algo que considero interessante, como tocar um instrumento ou cantar, por exemplo. Para ela era evidente que esse aspecto fazia parte de um ridículo exibicionista.

Portanto, Karla indicava que eu, ao tocar o acordeom, procurasse assumir os erros durante a execução das músicas. Era importante mostrar não só minhas falhas para o público como também a minha irritação quando isso acontecia. Ela dizia para eu não tentar disfarçar o erro, como se faz no teatro, e que, ao assumi-lo e mostrar minhas reações de vergonha e indignação, o público poderia ver o meu fracasso e a vaidade de quem não quer errar a música em cena.

Esse aspecto é o desafio constante de quem é palhaça ou palhaço, porque assumir o próprio ridículo é um processo difícil. Muitas vezes, isso nos leva a enfatizar características que desejamos mudar, que não gostaríamos de ter ou, menos ainda, revelar. É como ter que assumir algo que você não reconhece como seu. Diante dessas dificuldades, Karla costuma afirmar que a palhaçaria é uma arte de pura generosidade para conosco. Por isso, não costuma ser um caminho muito fácil. Na prática é como se você entrasse em uma onda para se despir da rigidez e se permitir a ser ridícula.

Agora, se por um lado é desafiador expor minhas próprias fraquezas para a criação de uma figura cômica, por outro lado, eu também sentia que a proposta de Karla Concá me oferecia uma liberdade para errar em paz; sem autocobrança. À primeira vista, pode parecer uma abordagem destrutiva, mas a palhaçaria me proporcionou transformar minha fragilidade pessoal em potência cênica.

Percebi que na verdade o importante são as reações que decorrerem do erro, do jogo que posso fazer a partir de um imprevisto. Ou seja, a cena não vai depender do acerto, mas vai depender de como vou reagir ao erro e a outros fatos surpreendentes que porventura possam ocorrer a partir do erro.

Diante disso, é importante salientar que essa abordagem do ‘*clown* pessoal’ (Lecoq, 2010) assim como todas as outras que derivaram dela, não busca trabalhar como uma terapia, para desabafar ou até mesmo levar frustrações íntimas à cena, diante do público. Esse não é o foco, até porque os resultados finais costumam ser aparentemente descolados da personalidade do atuante, mesmo que, inicialmente, tenham se originado dela.

Percebo que esse foi um processo que possibilitou um novo estágio criativo em mim, potencializando o resultado final do trabalho. Na minha experiência, percebi que, em um determinado ponto do processo, não importava mais em que medida o mote inicial havia sido o meu universo pessoal, porque tais questões estavam dissolvidas na criação. A chamada ‘escrita de si’ foi valiosa na etapa de burilamento da figura da minha palhaça, bem como na escrita de uma dramaturgia que estabelecesse a ligação entre minha personagem, a bicicleta, e a vida e obra de Chiquinha Gonzaga.

Posteriormente, as questões iniciais foram se transformando e mixando com outros aspectos da encenação, que não se tornaram a narrativa principal do espetáculo nem da presente pesquisa. Cheguei em um resultado artístico autorreflexivo em que a palhaça Ananica é uma produtora de autorrepresentações e, ao mesmo tempo, o espetáculo não coloca o material autorreferencial em foco.

Existem abordagens no campo da palhaçaria em que as questões pessoais do atuante não servem como mote para a criação; ou em que as emoções trabalhadas na cena não estabelecem relação direta com o conteúdo pessoal do palhaço ou da palhaça. É o caso, por exemplo, da palhaçaria tradicional, que se desenvolve a partir de *gags* clássicas e esquetes cômicas rotineiras.

Portanto, desde o início desse processo eu sabia que havia outro caminho possível para a criação do espetáculo e da pesquisa; seria a criação de um trabalho guiado pelos números clássicos dos excêntricos musicais, já que essa é uma tradição que apresenta um repertório imenso para o uso e a manipulação dos instrumentos inusitados, como é o caso da bicicleta musical Triluna.

Mas o meu desejo nessa empreitada não era apenas reconhecimento desse repertório cômico, mas também a busca de vivências e técnicas que refletissem os sistemas de opressão de mulheres artistas, de questões identificadas na pesquisa da trajetória de Chiquinha Gonzaga.

O conhecimento e a consciência dessas distinções foram questões relevantes para o delineamento do planejamento do projeto de criação e pesquisa. A escolha por trabalhar com a Karla Concá e sua abordagem ocorreu justamente por ela possibilitar um olhar feminista sobre os temas que eu desejava desenvolver, além de oportunizar o entendimento de uma lógica cômica própria.

Dessa forma, os exercícios de improvisação propostos por Karla, nas etapas iniciais do processo, foram direcionados às particularidades presentes na minha relação com Chiquinha Gonzaga, aos significados evocados pela bicicleta e ao material pessoal utilizado,

tendo como referência a *performance* dos palhaços cantores, das cantoras e atrizes do teatro cômico musicado. A maneira como esses elementos se constituem no espetáculo resulta das reflexões e identificações de aspectos que surgiram durante o processo de articulação desse campo relacional.

Isso não significa dizer que a palhaçaria feminina se recusa a trabalhar a partir da tradição dramatúrgica feita por palhaços, mas procura-se, primeiramente, entender se essas referências convergem com a lógica da palhaça atuante. Investiga-se se o uso de objetos, tradicionalmente explorados por homens, faz ou não sentido para a palhaça que performa, investiga-se se a dramaturgia contribui ou não para subjugação das mulheres e por aí vai.

Isso porque não se pode perder de vista que a palhaçaria tradicional é direcionada e gerida pelo referencial patriarcal (Borges; Cordeiro, 2021). A palhaça e pesquisadora Ana Fuchs (2020) considera que a escrita pessoal e a criação de dramaturgias advindas de vivências próprias, são aspetos que se diferenciam dramaturgicamente das criações realizadas entre palhaças e palhaços.

Por isso, a palhaçaria feminina, muitas vezes “não se contenta com as cenas clássicas já existentes e que remetem ao homem”, afirma Fernanda de Freitas Pimenta (2024, p. 31). Essa perspectiva revela que as palhaças mostrem a necessidade de novos temas, bem como do uso de outros objetos e ferramentas para atuar nessa linguagem, que parte do “anseio das mulheres em dar significados ao trabalho a partir de suas existências” (Fuchs, 2020, p.52).

Nesses casos, trato de uma dramaturgia que opera como uma nova invenção de si, sendo o espetáculo um espaço em que a atuação dos múltiplos papéis sociais e temporalidades se encontram. Afinal, em nossas dramaturgias partimos de recursos memoriais que fazem rever percursos e os processos que constituem o que é ser mulher na atualidade. Isso inclui a percepção de como os caminhos percorridos por outras mulheres nos constitui atualmente.

Portanto, o espetáculo se tornou, para mim, o momento em que o passado e presente se encontram numa *performance* que integra a palhaçaria feminina, sob a perspectiva da *herstory* e em comunhão com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga. Misturando as memórias femininas que motivam as cenas do espetáculo, a lógica pessoal da minha palhaça com as memórias que disparam no público.

5.1 O PROCESSO CRIATIVO

Nos capítulos apresentados até aqui, trago a descrição estrutural de todas as cenas, mostrando como as composições de Chiquinha Gonzaga, que foram selecionadas para o espetáculo, firmaram o eixo de cada cena. Apresentei as fontes históricas consultadas para a pesquisa: os documentos sobre a compositora, as referências do circo, do teatro cômico musicado, a indústria fonográfica e sobre a *performance* dos palhaços cantores.

Busquei registrar as decisões que foram tomadas, bem como os fundamentos que nortearam as investigações e a criação do espetáculo. A descrição das gêneses de cada cena constituiu uma etapa relevante, por ter contribuído para a análise dos diversos componentes utilizados na construção da dramaturgia musical (Mota, 2008), corroborando a ideia de que o processo de criação artística também se configurou como processo de pesquisa.

O também orientador desta pesquisa, professor Marcus Mota, publicou um artigo com Alexandre Rangel: ‘Processo criativo e documentação: arquivamento digital em teatro musicado’ elaboraram procedimentos para analisar o conjunto das atividades integradas de obras dramático musicais (Mota; Rangel, 2020). Em outra pesquisa, Mota (2008, p. 103) afirma que o estudo da dramaturgia musical “modifica a focalização do material, do que é exposto. Os conteúdos, as referências ganham seu contexto a partir dos seus suportes expressivos.”

Dessa forma, a partir de um trabalho desenvolvido com dramaturgia musical no Laboratório de Avaliação e Desenvolvimento de Informática (LADI)-UnB, Marcus Mota sugere identificar: Quais os pontos de partida, o esboço inicial, o tema ou acontecimento histórico referenciado, assim como a duração do processo criativo; Se o processo foi ou não colaborativo e como foi a interação entre os artistas de diversas áreas e experiências; Como são as estratégias de gestão das diferenças, trabalhando a partir dos registros audiovisuais de ensaios e de apresentações realizadas. (Mota e Rangel, 2020, p. 6)

Marcus Mota (2008) reforça que a dramaturgia musical está atrelada à construção e à organização de diversos elementos em cena, sendo também fundamental considerar o contexto produtivo do espetáculo, ou seja, o modo como se deu o processo criativo. Assim, o estudo da dramaturgia musical e dos aspectos que integram a teia de relações estéticas pode contribuir para a compreensão do que foi realizado em processo, e vice-versa.

Guiada por esses pontos, busquei mapear as decisões criativas do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’. Remontei o processo de escolha e a relação dos elementos cênicos utilizados para a construção da dramaturgia musical (Mota, 2008). Para tanto, foram

levantadas algumas descrições dos procedimentos adotados, das condições de criação que implicaram na obra e das percepções e diálogos estabelecidos com a recepção. Relato como a construção da bicicleta musical Triluna está relacionada com a construção da musicalidade do espetáculo e em que medida os procedimentos de criação em palhaçaria conduziram esse trabalho de criação.

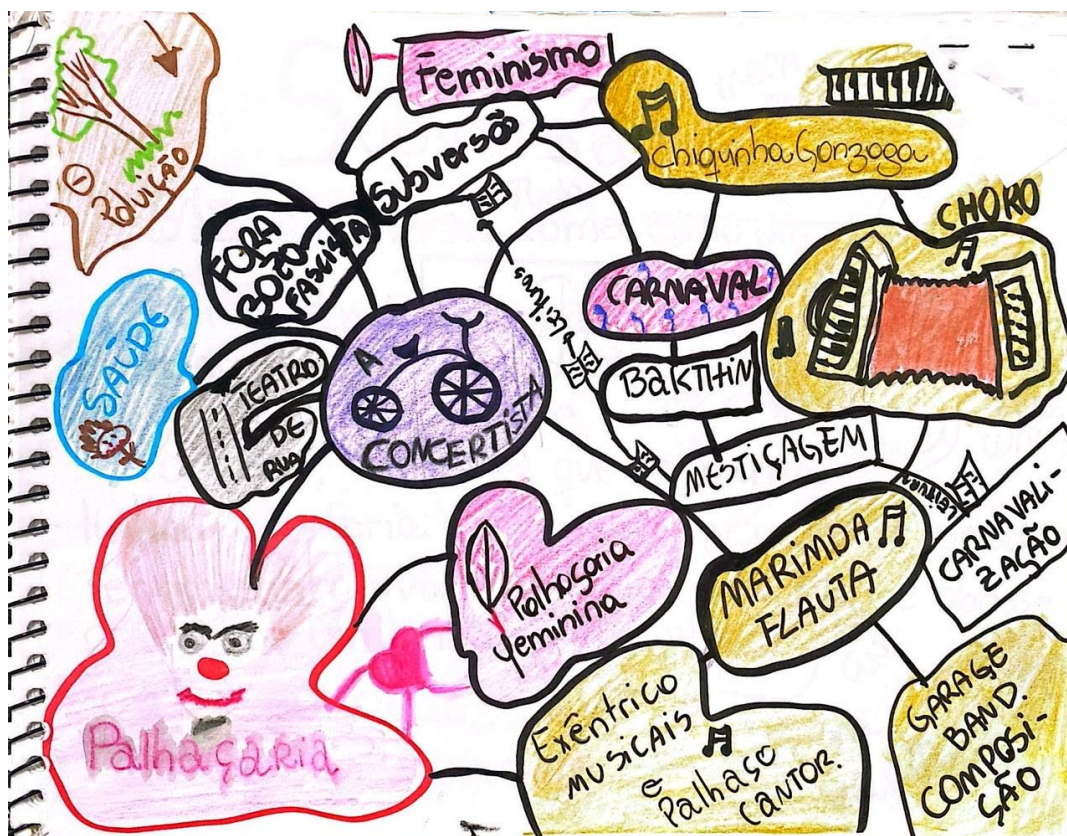
A primeira etapa desse processo criativo se iniciou em 2021 em um intercâmbio online realizado com Karla Conká³²⁹. Eu estava em Brasília e Karla no Rio de Janeiro. Nesse período, os projetos de criação e apresentação artística no Brasil, incluindo o projeto do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, eram feitos, majoritariamente, de maneira virtual, porque era um período de restrição para o convívio social em função da pandemia da covid-19.

Foram realizados cerca de vinte encontros virtuais nos meses de outubro, novembro e dezembro. Dessa maneira, começamos a trabalhar o embrião do espetáculo. Levantamos materiais diversos e formei uma teia de diálogo entre os estudos musicais, a comicidade, os documentos históricos e a linguagem da palhaçaria feminina.

Sobre esse período, capturei no meu diário de bordo um mapa relacional (Figura 54) em que levanto os temas principais e os adjacentes que motivaram essa etapa da pesquisa e criação.

³²⁹ O intercâmbio foi contemplado pelo Programa Conexão do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), do DF. (Nota da autora).

Figura 54 – Mapa relacional da autora



Fonte: Diário de bordo da autora

O mapa demonstra claramente os principais eixos da pesquisa, que se mostravam fortemente presentes. Em função da pandemia, havia uma preocupação com a preservação da saúde pública, então ameaçada. Diante disso, tornou-se necessário criar um trabalho artístico que pudesse ser apresentado na rua, em espaços abertos, evitando aglomeração. A bicicleta despontava como um elemento cênico central para essa condição, por oferecer mobilidade e adaptação aos espaços alternativos e à rua. Triluna, nesse contexto, revelava-se uma aliada potente frente aos desafios que enfrentávamos.

Mas como a estrutura da bicicleta ainda estava em construção e não havíamos explorado a relação cênica da comicidade com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga, não sabíamos quais instrumentos musicais seriam acoplados em Triluna e qual estrutura de sonorização seria utilizada. Eu contava com a sanfona, instrumento que sempre me acompanhou, mas o mapa relacional (Figura 54) demonstra que eu também considerava a possibilidade de usar uma flauta, ou flautim, e de compor algumas bases harmônicas no

*GarageBand*³³⁰. Também fica visível no mapa, a insatisfação e revolta que sentíamos diante das opressões e crueldades vividas durante o desgoverno do ex-presidente Jair Bolsonaro.

No decorrer dos meses em que trabalhei virtualmente com Karla – em 2021 e ainda em 2022 – foram necessárias constantes pausas para ajustes na estrutura da bicicleta. Nos meses de janeiro e fevereiro de 2022 fizemos uma longa pausa nos ensaios para que Triluna pudesse ser finalizada. Essa etapa parecia um desafio insuperável!

Vivíamos um problema atrás do outro. Havia dificuldade de encontrar mão de obra disposta a embarcar comigo na construção dessa bicicleta diferente; difícil também era encontrar materiais adequados em Brasília. Além disso, havia a incerteza quanto aos limites de materialização do objeto cênico, já que o processo criativo ainda estava em sua fase inicial e não sabíamos o caminho que a criação iria tomar.

Os inúmeros imprevistos alteraram o cronograma do intercâmbio mais de uma vez. Passávamos por uma etapa em que o processo de criação da cena era guiado, sobretudo, pelos desafios de desenvolver esse aparelho cênico musical; mais do que pela minha relação com os materiais em cena ou pelos conteúdos que comporiam o espetáculo. Karla e eu tivemos que nos abrir aos contínuos fluxos de transformação impostos ao nosso cronograma.

Além das intempéries próprias advindas da materialização de um objeto cênico novo, vivíamos as dificuldades de trabalhar com uma equipe que atuava em contexto pandêmico. Alguns dos envolvidos na construção da bicicleta tiveram covid-19 e outros tiveram parentes e amigos contaminados ou falecidos durante esse processo.

Diante desse cenário instável, esse período foi de muitos questionamentos, porque os obstáculos enfrentados com a bicicleta geravam incertezas e inseguranças sobre os caminhos que o projeto de pesquisa e criação iam tomando. Eu me questionava se a experiência de materialização da Triluna não estaria se tornando mais importante do que a pesquisa cênica em si.

Havia o forte desejo de trabalhar com uma bicicleta musical, porque era um elemento que oferecia várias possibilidades e tinha o potencial de unir todos os conteúdos que eu desejava trabalhar. Porém, eu me questionava constantemente se deveria ou não abrir mão da bicicleta e, assim, me concentrar na investigação cênica, no trabalho de pesquisar a comicidade na obra de Chiquinha Gonzaga, utilizando os recursos e instrumentos musicais dos quais eu já disponibilizava.

³³⁰ GarageBand é um *software* da *apple* que permite criar músicas e tem uma biblioteca de sons que inclui instrumentos (Nota da autora).

Enfim, eu me perguntava: O que é mais importante para esta pesquisa? Fazer essa bicicleta ou trabalhar a musicalidade de Chiquinha Gonzaga com a minha palhaça? O tempo passava e eu não conseguia me desvincular da ideia obsessiva de construir a Triluna. Portanto, nessa primeira etapa virtual com Karla foi um momento em que nos dedicamos mais a selecionar e analisar, criticamente, o material que seria trabalhado posteriormente. Levei para os ensaios as referências, os documentos históricos e as informações bibliográficas de Chiquinha Gonzaga que havia selecionado em minha pesquisa. Dialogamos, analisamos e fizemos muitas leituras conjuntas desse material até que a bicicleta estivesse em condições de ir para a cena.

Quando revejo esse processo, percebo que a persistência empreendida para a materialização da Triluna acabou gerando frutos para a pesquisa e a criação cênica. Acredito que os obstáculos enfrentados se refletiram na relação de intimidade criada entre a Ananica e a Triluna, porque a bicicleta não se tornou apenas um objeto separado da criação cênica, mas sim um componente que acompanhou todas as etapas de sedimentação do espetáculo.

As modificações e adaptações exigidas, até que a bicicleta ficasse pronta, foram absorvidas pelo próprio processo criativo. Tivemos que dilatar o tempo de trabalho, dando oportunidade, assim, de construir uma relação de intimidade com esse objeto cênico, uma relação de quem ajudou a parir, de quem concretizou e deu vida à personagem bicicleta.

Durante o processo, a Triluna foi se tornando uma parceira que se revelava a cada solda nova, a cada manejo necessário para evitar desequilíbrios e quedas; a cada experimentação de um novo instrumento musical. Triluna foi, gradativamente, se transformando em um instrumento mágico que transportava Ananica para outro tempo e que dava acesso ao público aos devaneios da palhaça. Nessa etapa lenta e dolorosa do processo, Triluna foi se declarando como o veículo que carregaria os sons de Chiquinha Gonzaga como, também, as referências sonoras desta pesquisa.

Os problemas vivenciados no processo fizeram com que Ananica e Triluna tivessem uma relação viva, pois éramos constantemente surpreendidas nos ensaios por soldas inacabadas, que grudavam e furavam o figurino, por uma roda que travava o movimento ou por um instrumento que caía no chão. E, portanto, falávamos muito como eu deveria reagir diante dos incidentes com a Triluna. Eu me via desesperada diante de uma situação sobre a qual não tinha o menor controle.

Karla enfatizava para que eu, diante desses desafios, não trouxesse uma reação próxima ao cotidiano, porque poderia banalizar o que eu estava construindo com aquele objeto cênico. Quando os pratos da roda grudavam no meu figurino, caíam e faziam ruídos

no chão, ou quando a minha peruca prendia nas buzinas instaladas no guidom, por exemplo, era mais produtivo construir uma relação fictícia, gerada a partir de outros códigos.

A diretora explicava que se eu levasse para a cena uma reação que denotava a imprecisão cotidiana sobre manipulação daquele objeto inacabado, eu estaria desperdiçando o problema e banalizando uma oportunidade de intensificar a relação de intimidade da Ananica com a bicicleta; eu estaria deixando de criar um elo com a personagem/objeto que se revelava em suas falhas e na sua forma inacabada.

Foram esses desafios que me forçaram a entender que os erros e os incidentes estavam a serviço da palhaça. Todos os problemas com a Triluna não deveriam, portanto, representar um obstáculo. Sempre que eu sofria quando uma nova dificuldade aparecia, Karla afirmava que os problemas não poderiam ser maiores que a palhaça em cena. Ela dizia que a Ananica deveria fazer com que o erro estivesse ao seu serviço; que o fracasso daquela estrutura inacabada não deveria ser um vilão no processo.

Karla então ressaltava que a comicidade está na tríade: situação – problema – solução e que Ananica, portanto, entraria para resolver o problema à sua maneira, sem se render à frustrações decorrentes das dificuldades de materializar Triluna. Karla sempre me lembrava que para um espetáculo de palhaçaria ser vivo é necessário que haja aceitação das intervenções que impostas na execução e durante o processo criativo.

Até que as buzinas tivessem melhor posicionadas na estrutura da bicicleta, ou que os pratos estivessem firmes nas rodas, a indicação era que eu aumentasse o problema, aproveitasse o acidente porque isso faria crescer a cena e poderia evidenciar a cumplicidade da dupla. Passei a entender que se minha peruca estivesse presa na buzina é porque a Triluna queria me contar um segredo. Se os pratos caíssem no chão, talvez a Triluna estivesse com vontade de tocar uma música; enfim, fomos trabalhando na construção dessa relação e dando conta dos imprevistos advindos daquele objeto cênico em construção com criatividade e comicidade.

Acredito que as indicações de Karla, próprias de um trabalho pautado na palhaçaria, direcionaram a manipulação da bicicleta e a fixação da Triluna como um instrumento musical que tem sua própria ‘vida’. Como a bicicleta foi uma personagem que ditou seu próprio tempo de construção e nascimento, ela também trouxe para a cena elementos próprios desse processo caótico. O interessante é que certos incidentes, carregados de sentido, foram incorporados como marcas cênicas para a construção da cumplicidade da dupla.

Os modos de apresentar as composições de Chiquinha Gonzaga também foram realizadas de acordo com o fluxo possível de instalação dos instrumentos na estrutura da bicicleta. Os canos com as notas musicais, fixados na roda maior da bicicleta, por exemplo, fizeram parte de um processo que direcionou a execução da música ‘Corta-Jaca’, pois esse instrumento na roda foi testado inúmeras vezes, com diversos meios de instalação. As notas musicais foram, enfim, posicionadas como raios da bicicleta, e tal fato trouxe um modo específico na execução para toda a cena, pois me posicionou no chão, junto à roda, para tocar as notas como uma marimba.

Depois, nos meses de janeiro, fevereiro e março, houve uma longa pausa para os testes e ajustes da roda/marimba. Em abril, retomamos os ensaios virtuais para trabalhar a criação de um número a ser exibido de forma presencial. Estávamos otimistas com essas possíveis apresentações que começariam a acontecer a partir do primeiro semestre de 2022.

Depois do doloroso período de criação, em contexto de isolamento pandêmico, a intenção era que eu pudesse experimentar, junto à audiência, todo o material que estávamos criando. Montamos um número com duração de vinte minutos, com o qual cheguei a me apresentar em dois festivais circenses em Brasília no mês de maio de 2022: o ‘Festival Sorriso na Rua’ e depois a ‘Mostra Competitiva de Circo’.

Na ocasião, essa *performance* recebeu o nome de ‘Bailes da Terra’, em alusão aos bailes circenses do século XIX, pois eu desejava evocar o aspecto multidisciplinar das fontes pesquisadas. Nessa apresentação, utilizei referências da pesquisadora Ermínia Silva (2007), que, em seu livro sobre o palhaço cantor Benjamim de Oliveira, descreve o contexto e as práticas circenses desse período aludido por mim. Ermínia (2007) relata que, desde o final da década de 30, do século XIX, os circenses apresentavam, no final dos espetáculos, um número cômico musical que envolvia dança e canto, reunindo todos os artistas do elenco em

Os ‘Bailes da Terra’, do século XIX, também eram eventos nos quais os circenses se juntavam, com as expressões de cada cidade visitada, em um cortejo nas ruas. Muitos circos aproveitavam o calendário das ‘festas populares’ para realizar suas temporadas e saíam nas ruas cantando e dançando para atrair o público às suas apresentações. Essas práticas refletiam a variedade de ritmos e danças presentes nos circos brasileiros, nos quais artistas circenses estrangeiros se misturavam às experiências dos artistas locais, dos intérpretes do teatro cômico musicado e da crescente ‘música popular’ (Silva, 2007, p.108).

Depois que o número foi finalmente testado, em 2022, junto ao público presencial, pude refletir sobre o impacto da Triluna em cena. Pude perceber em que medida a bicicleta facilitava ou não a recepção da musicalidade de Chiquinha Gonzaga e como era a mobilidade

da bicicleta no teatro e na rua. Notei que a relação com a Triluna em cena produzia diversos sentidos, gerando um jogo com o público bem interessante.

O público embarcou facilmente na proposta da encenação, em que Triluna se mostrava em cena com denotações diversas. Ananica estabeleceu um jogo de múltiplos sentidos com Triluna. Ora o objeto era apenas uma bicicleta antiga, o veículo de locomoção da Ananica; ora Triluna dá voz à minha prática de pesquisadora, denunciando e expondo anseios de quem trabalha e pesquisa artes; e, por fim, ora Triluna assumia a parceira da dupla que apresentava o ‘grande concerto musical’, sendo uma personagem ativa da encenação.

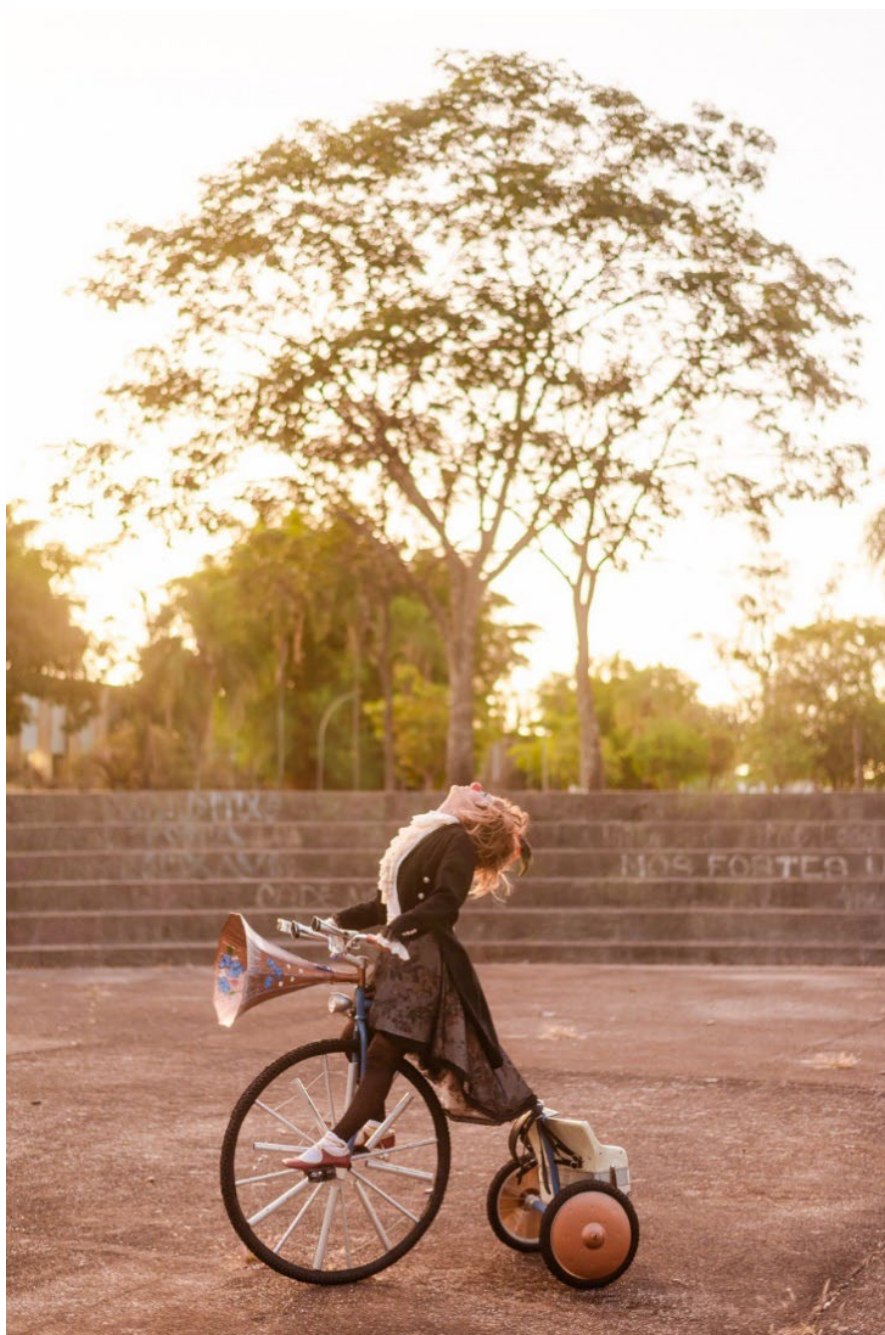
Essa emboscada de sentido junto ao público é um recurso cômico bem explorado na palhaçaria. O exercício de fazer com que a audiência entre e saia dos diferentes sentidos sugeridos provoca surpresas na recepção, levando-me a perceber que isso poderia auxiliar a fruição do espetáculo. Tive a percepção que essa relação ardilosa da dupla conduziu o passeio pela obra da compositora Chiquinha Gonzaga de maneira mais cômica, favorecendo a recepção desse repertório pouco difundido junto à audiência.

Esse período em que fizemos as primeiras experiências presencias com a Triluna foi também fundamental para identificar as fragilidades e potências da proposta. Nessa ocasião, a bicicleta Triluna já tinha a sua estrutura básica desmontável³³¹, ou seja: tinha duas rodas traseiras pequenas e 1 roda dianteira grande. Mas ainda não usávamos todos os instrumentos e a Triluna não tinha a sonorização utilizada no espetáculo.

A seguir uma imagem (figura 55) que mostra essa primeira versão da Triluna.

³³¹ Essa estrutura desmontável da bicicleta é demonstrada no vídeo cujo link é:
<https://www.instagram.com/reel/CbKu1HKAQEW/?igsh=MTU5NG9mYTJ4dnFiYQ==>

Figura 55 – Primeira versão da Triluna



Fonte: Diego Bresani. Acervo da autora

Consegui, logo no primeiro semestre de 2022, um novo patrocínio da Secretaria de Cultura do DF pelo Fundo de Apoio da Cultura (FAC), do Governo do Distrito Federal (GDF) para, enfim, fazer a montagem do espetáculo. Tal recurso possibilitou uma nova investida na estrutura da bicicleta e, com ele, também pude planejar um período para realizar o processo criação presencial com a Karla Concá.

Os ensaios presenciais com a Karla ocorreram no meu espaço de trabalho, no ‘Casulo Teatro’, localizado no quintal da minha casa. Karla esteve em Brasília, trabalhando

diariamente comigo, entre os dias 1º e 18 de julho de 2022. Para documentar o processo eu gravei alguns ensaios e conversas. A partir desses registros audiovisuais e do meu diário de bordo é que fiz, até então, e continuarei fazendo minhas análises e descrevendo os caminhos percorridos nessa etapa do processo criativo.

Preciso destacar que, em meio ao intercâmbio virtual e aos primeiros experimentos presenciais com o número ‘Bailes da Terra’ – entre os anos de 2021 e 2022 – mantive a pesquisa acadêmica ativa, levantando variadas informações sobre o contexto social na virada do século XIX para o XX, em diversas obras já publicadas com essa temática. Esse foi um tempo em que me dispus a refletir e analisar as complexidades que permeiam a noção de ‘arte popular’. Foi quando me aprofundei nos estudos do circo, do teatro musicado, da indústria fonográfica e do maxixe. Eu tinha comigo um material diverso e estava ávida para confrontar essas referências na prática cênica, buscando articulações entre a teoria e a criação.

Acredito que tal percurso, trouxe uma percepção multifacetada sobre a capacidade de produzir conhecimento a partir de um processo de criação. Cecília de Almeida Salles (2011), no livro ‘Gesto inacabado’, traz uma reflexão crítica sobre como um processo criativo pode elucidar aspectos antes não explorados, fornecendo novas perspectivas teóricas e metodológicas. A autora afirma que “construção de significado envolve referência e uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento em ação.” (Salles, 2011, p. 127).

Por outro lado, a *Arts Based Research* (ABR) também aponta caminhos para que a pesquisa subsidie a prática artística, ressaltando a importância dos processos de criação na construção de conhecimento em um estudo acadêmico. Nos momentos em que a criação esteve articulada à pesquisa, tive a oportunidade de aprofundar o entendimento da arte como forma de pensamento. Essa experiência contribuiu significativamente para a compreensão e interpretação dos significados de diversos eventos humanos abordados ao longo da investigação.

Barone e Eisner (2012, p. XXI) asseguram que nesse processo híbrido de pesquisa e produção artística empreendemos esforço para utilizar outras formas de pensar e de representar esse pensamento; outros modos pelos quais o mundo pode ser melhor compreendido e que possamos vivenciar um alargamento da mente. Os autores afirmam que “os métodos de investigação baseados nas artes apoiam as práticas artísticas criativas ao

investigar a multissensorialidade das experiências vividas, reflexões e memórias de tempo, espaço, o indivíduo e outro integrando a teoria e a pesquisa.” (Barone; Eisner, 2012, p. 6)³³².

Assim, as experiências de materialização da bicicleta e a realização do número ‘Bailes da Terra’ funcionou com um laboratório para minha pesquisa, como uma forma de comunicá-la ao público. Foram levantadas perguntas que engendram a pesquisa; questões que me estimularam a fazer novas formulações na escrita da tese e tomar novas atitudes para a produção do espetáculo ‘Abre Ala: Concerto à Doidivana’.

No decorrer dos meses de maio e junho de 2022, eu me preparei para os ensaios presenciais que viriam. Tratei de fazer as novas modificações estruturais da Triluna para garantir um maior equilíbrio de sua estrutura. O diretor musical do espetáculo, Fernando César, e eu investimos também na pesquisa para a sonorização, amplificação da minha voz e dos instrumentos musicais.

Percebemos que seria mais interessante – para a mobilidade da bicicleta – que a musicalidade do espetáculo fosse produzida de maneira autônoma, sem recorrer a fontes externas, seja de energia ou equipamento de som. Buscamos uma maneira de amplificar a musicalidade do espetáculo apenas com os recursos advindos da bicicleta, propondo a leitura de que a Triluna é a principal difusora de musicalidade na cena. Para tanto, providenciamos uma mesa de som, captadores, amplificador, uma bateria e alto-falantes instalados na bicicleta.

Esse foi um processo que também trouxe modificações para a encenação do espetáculo, porque a estrutura sonora ficou instalada na parte traseira da bicicleta, em uma caixa de madeira. Com o novo equipamento pesando 30kg, Triluna acabou ficando com uma mobilidade menor, mas, por outro lado, essa mudança trouxe mais estabilidade para a bicicleta que tendia a se desequilibrar. O novo equipamento de som, na parte traseira de Triluna, também ofereceu suporte para novas movimentações da Ananica sobre ela – ações cênicas explorados nas Cenas 2 e 5 do espetáculo.

Com a Triluna equipada e disponível para o trabalho, partimos para a investigação da comicidade e da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Afinal, havia chegado o momento de fazer a transposição dos materiais sonoros e dos documentos históricos para a cena. Trabalhamos a partir das alterações que a palhaçaria feminina poderia provocar na minha

³³² Tradução livre, feita por mim, do seguinte texto original. “Arts-based methods of inquiry support creative arts practices by inquiring into the multi-sensoriality of lived experiences, reflections and memories of time, space, self, and other as integrated with theory and research” (Barone; Eisner, 2012, p. 6).

relação com a obra da compositora, revisitando a história dessa artista pelo olhar crítico da comicidade.

Karla sugeriu que a seleção das músicas, informações e documentos sobre a vida e obra de Chiquinha Gonzaga fosse realizada durante os exercícios de improvisação entre Ananica e Triluna. Inicialmente, trabalhamos com materiais que evidenciavam minha relação de admiração pela compositora. Eu era motivada pelo desejo de mostrar à audiência a faceta *trickster* de Chiquinha e, também, quais aspectos da Ananica teriam consonância com ela. Buscamos identificar em que medida a compositora abriu caminhos para que eu pudesse, atualmente, atuar como artista, palhaça e musicista.

A pluralidade da dramaturgia musical (Mota, 2008) foi então tomando forma não só a partir da relação de Ananica e Triluna com Chiquinha Gonzaga, mas, também, a partir da minha relação com a vida e obra da compositora. Trabalhamos na integração desses elementos durante toda a primeira semana em que Karla Concá esteve em Brasília.

Nesse período de oito dias, conseguimos estruturar as seis cenas nas quais as composições: ‘Atraente’, ‘Canção do Maestro’, ‘Habanera’, ‘Corta-Jaca’, ‘Meditação’ e ‘Abre Alas’, constituíam os eixos de cada uma das cenas do espetáculo.

A figura 56 a seguir mostra a estrutura final da dramaturgia musical (Mota, 2008). Mas antes de chegar nesse formato, experimentamos outras organizações desses núcleos estruturais, trocando a ordem e fragmentando cada eixo cênico musical.

Figura 56 – Dramaturgia musical – estrutura final



Fonte: ilustração da autora.

De todo modo, a estrutura dramática proposta não era rígida. Karla sempre me lembrava da necessidade de manter uma flexibilidade na execução, em que cada núcleo de cena/música poderia ser suprimido ou até invertido. A estrutura poderia variar de acordo com a necessidade da *performance*, sendo alterada a partir das relações de interação com o público.

Iniciamos a segunda e última semana de trabalho. Depois que tínhamos uma estrutura dramática mais amarrada, a partir do dia 09 de julho de 2022, o desafio era colocar a Ananica para executar a estrutura de maneira mais livre. Karla Concá insistia que a Ananica deveria trabalhar brincando com o roteiro, se divertindo com o que havíamos criado. A dramaturgia construída sobre vida e obra de Chiquinha Gonzaga seria narrada a partir da perspectiva da mulher palhaça, incorporando as minhas experiências.

Mas o que acontecia com frequência nos ensaios era que eu apresentava uma preocupação excessiva para memorizar e a realizar o roteiro com exatidão, deixando transparecer uma tensão em querer transmitir todas as informações que eu considerava importante sobre Chiquinha Gonzaga. Havia muitas referências e conhecimentos sobre a compositora com os quais eu havia me relacionado que eu ansiava compartilhar, mas a busca pelo controle dessas informações estava atrapalhando o desfrute e também bloquearia o jogo com o público, a abertura para os acontecimentos do presente.

Karla dizia para eu não me preocupar com o roteiro enquanto estivesse em cena, porque ele viria – eu já carregava esse conhecimento comigo. O que realmente importava era estar presente. Segundo ela, a alma do espetáculo não estava no texto em si, mas na forma como a minha palhaça o vivia e o executava.

Ou seja, as minhas subjetividades e relação crítica sobre os dados históricos era o eixo com o qual eu deveria trabalhar. Essa abordagem reforçada por Karla, trouxe o confronto com problemas simbólicos e exigiu o enfrentamento de situações delicadas de âmbito pessoal até então desconhecidas. Uma das potencialidades da palhaçaria, como linguagem artística, é que na feitura de um espetáculo ela tem a capacidade de desvelar determinados aspectos subjetivos. Esse desafio que me fez compreender, mais intensamente, os princípios que norteiam a arte da palhaçaria, e vivenciar como esse trabalho pode contribuir na alteração de padrões pessoais a partir da minha relação com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga.

À medida que as dificuldades eram reveladas no ambiente seguro da sala de ensaio, pude mergulhar em questões técnicas e pessoais que ampliaram as conexões com os materiais de pesquisa selecionados. Foi um caminho de restauração para acessar maior liberdade no meu jogo criativo e, atualmente, me sinto muito mais consciente e irrestrita em minha *performance*.

Estreamos o espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, em 19 de agosto de 2022, e desde a estreia até o ano de 2025, a pesquisa prática e acadêmica continuaram avançando. Nesse período, eu pude realizar cerca de quarenta apresentações em festivais de palhaçaria e demais locais como: festivais de teatro, festivais de arte para infância, escolas públicas e privadas do Rio de Janeiro, João Pessoa, Curitiba, São Paulo, Goiânia, Anápolis e em várias regiões do Distrito Federal. Como essas apresentações ocorreram em circunstâncias muito distintas umas das outras, precisei exercitar o desapego ao roteiro, pois tive que lançar mão de recursos pautados na interação direta com o público.

Nesse período, também conheci trajetórias de mulheres circenses; a história da bicicleta; a vida de cantoras cômicas do teatro cômico musicado; a obra dos palhaços cantores e, ainda, me aprofundei nos estudos feministas. Também tive a oportunidade de compartilhar a minha pesquisa em entrevistas e em congressos e simpósios científicos que tratavam dos temas comicidade, circo, comicidade feminina, história e música.

Como se pôde ver, a partir de alguns exemplos trazidos, uma pesquisa que é baseada em um processo artístico, pode abrir espaços propondo reflexões estéticas e pode trazer à tona potencialidade pessoais e técnicas ainda desconhecidas. Constatamos que em todas as

etapas desse processo, a investigação e a busca por conhecimento estiveram vinculadas à criação artística, desenhando dois caminhos que seguem uma espécie de narrativas concomitantes, em que a escrita da tese esteve paralela à sua imagem espelhada: o espetáculo por mim criado.

5.2 UMA RECRIAÇÃO HISTÓRIOGRÁFICA

Quando me atenho mais ao viés histórico desse processo criativo, percebo que esse foi um caminho que oportunizou o aprofundamento e a reflexão crítica dos conteúdos em todas as etapas de montagem e preparação do espetáculo. Os materiais e documentos consultados me auxiliaram nos questionamentos relacionados às verdades ditas oficiais e à verificação de trajetórias ofuscadas de artistas atuantes no período estudado. Esse viés também subsidiou o processo criativo, para que o espetáculo se tornasse uma ferramenta crítica, usada para recriar, simbolicamente, o passado.

O projeto partiu de um eixo circunscrito no campo relacional entre a obra da compositora Chiquinha Gonzaga, a *performance* dos palhaços cantores e a bicicleta como instrumento de locomoção e subversão. De início busquei coletar fontes primárias, como documentos históricos, obras de arte, cartas, fotos de acervos, entrevistas, periódicos, gravações musicais e textos teatrais, além das fontes secundárias como livros e artigos acadêmicos relevantes sobre o tema.

Para fazer uma análise crítica, debruçei-me sobre esse material, examinando-o e interpretando-o a fim de compreender como se relacionavam entre si e com a proposta de montagem do espetáculo. Durante as primeiras etapas do processo, a diretora do espetáculo, Karla Concá, e eu empreendemos um olhar crítico e percebemos que parte da história produzida sobre a compositora Chiquinha Gonzaga e outros artistas do período – como os circenses, os palhaços cantores, as mulheres ciclistas e as atrizes cômicas do teatro musicado – havia sido moldada pelas relações de poder e pelas condições sociais do período em que esses materiais foram elaborados.

Vimos que os documentos produzidos à época eram carregados de uma perspectiva que negligenciava e distorcia as experiências e contribuições de mulheres artistas e dos artistas negros ‘populares’. Além disso, percebemos que grande parte das informações sobre Chiquinha Gonzaga nunca foram registradas, que muitos acontecimentos se perderam, foram esquecidos ou, deliberadamente, apagados. Portanto, sabemos que os documentos históricos

e aferições apresentadas nessa pesquisa e em *performance* não dão conta de oferecer um registro autêntico ou verificável do que possivelmente aconteceu.

Na busca de sanar essa lacuna, trago a contribuição da historiadora feminista Joan Scott (1992) sobre a história das mulheres. Scott relata que desde os anos 60 as ativistas feministas reivindicaram uma história feita por mulheres que evocasse protagonistas, que oferecesse explicações sobre as opressões, silenciamentos e inspiração para novas ações.

De acordo com Scott (1992, p. 73), não basta mapear as ações femininas ao longo da história; é necessário colocar no centro das discussões novos parâmetros que redefinam a própria disciplina histórica, reestruturando-a com outros paradigmas de análise. Para a historiadora “as feministas questionavam se algum dia poderia haver avaliações imparciais dos saberes”, indicando que a história das mulheres não se limita a incluir figuras femininas no relato tradicional, mas propõe uma expansão dos limites da própria história ao deslocar o foco da perspectiva dominante – centrada no homem branco – para outras formas de ver e narrar o passado.

A maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história...por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como verdadeiros, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu ou teve importância no passado (Scott, 1992, p. 77).

Dessa forma, Joan Scott (1992) entende que a escrita das mulheres na história envolve necessariamente redefinir e expandir as noções históricas tradicionais para abranger experiências pessoais e subjetivas. Por isso, os documentos coletados para esta pesquisa agiram como um campo de força, em que foi necessário incluir, excluir e imaginar versões já produzidas, e outras ainda não, sobre Chiquinha Gonzaga.

Os documentos referenciados e o tom escolhido para a construção das cenas foram feitos a partir das minhas vivências e afetações diante das ausências e incongruências dos documentos disponíveis sobre a compositora. Essa fricção foi gerada nos ensaios em exercícios de improviso e reflexões, quando identificávamos consonâncias e contrastes entre as informações dos materiais consultados. Fricções que contribuíram para o processo criativo, porque foi a partir daí que a diretora Karla Conká e eu desenvolvemos a argumentação do espetáculo.

O meu posicionamento como narradora não deveria ser ignorado nesse processo, até porque o trabalho com a palhaçaria já conduzia para uma abordagem crítica em que minhas subjetividades seriam evidenciadas.

Percebo que essa abordagem relacional provocada pela palhaçaria feminina nos conduziu à perspectiva da *Herstory*, oferecendo uma leitura feminista dos acontecimentos históricos. Esse caminho contribuiu para enfatizar a criação de um discurso cênico sobre representações históricas, com narrativas alternativas que afirmam a identidade de Chiquinha Gonzaga como uma mulher artista e agente de resistência. A compositora foi uma atuante contra as normas de gênero dominantes

Sobre o termo *Herstory* o dicionário da Crítica Feminista aponta que o termo vem do uso paródico da palavra história na língua inglesa: *history*. A proposta surge como:

A tomada de consciência do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, nomeadamente a omissão do papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na História. O termo pretende, ainda, chamar a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal ao evidenciar o uso do masculino como genérico — «his-story» (...). O objetivo das historiadoras feministas é duplo: por um lado, pretendem dar às mulheres um lugar na História e, por outro, devolver a História às mulheres (Macedo, 2005, p. 96).

A partir desse enfoque, entendemos que a tarefa de apresentar uma criação artística de abordagem historiográfica não seria realizada apenas a partir da identificação e da descrição dos acontecimentos, mas, principalmente, a partir da formulação, da criação e da imaginação de conexões ou tensões entre os fatos. Nesse sentido, o recurso da criação foi um aliado para *performar* acontecimentos deliberadamente apagados ou silenciados. Esse foi um caminho que abriu possibilidades diante da incompletude da história. A criação artística completou, portanto, os vazios.

Durante os ensaios presenciamos para a criação do espetáculo, confabulávamos sobre quais as possíveis reações de Chiquinha Gonzaga diante do boicote, feito por sua família, de suas partituras por sua família – eixo da cena 1.

Supúnhamos os motivos que resultou na ausência de gravações feitas por Chiquinha e quais estímulos ela teve para a criação de uma gravadora própria, a chamada Disco Popular – eixo da cena 3.

Como Chiquinha tinha coragem para frequentar cafetarias, cafés-cantantes e lutar pelos direitos autorais, como assim ela ser uma maestra em uma época em que as sinhazinhas deveriam ficar em casa? – eixo da cena 4.

Como era a relação da compositora com os músicos, a imprensa, com outros compositores, maestros, com os palhaços cantores, os ‘artistas populares’ circenses, os abolicionistas, os republicanos, os dramaturgos, as mulheres artistas e atrizes do teatro cômico musicado? – eixo da cena 2.

Qual seria o processo de criação, a rede de apoio, e as inspirações de Chiquinha Gonzaga, já que ela trabalhou e viveu em um contexto social bastante adverso para uma mulher artista? – eixo da cena 5.

Chiquinha Gonzaga viveu 88 anos e pôde ter tempo para uma reviravolta na sua imagem social e usufruir momentos de reconhecimento e glória pelo trabalho realizado. Mas qual seria o seu grau de realização profissional e pessoal, já que teve de esconder da sociedade um relacionamento amoroso? Faltando quinze anos de sua morte, ela deixou uma carta testamento, de acordo com Dalva Lazoni (1999) dizendo: “Com minha triste vida de trabalho e injustiça. Adeus”. E ainda pediu para escrever na sua lápide: “Sofri e chorei” – eixo da cena 6.

A criação do espetáculo exigiu um exercício de reformulação e ruptura com as fontes primárias. Essa etapa de improvisações propostas pela diretora para a construção dramática foi bastante desafiadora e, ao mesmo tempo, importante. Representava uma tentativa de ir além dos documentos históricos utilizados como referência. Inicialmente, eu tinha uma grande preocupação em preservar uma suposta fidelidade a esses registros. Enfrentei certa dificuldade em compreender que, embora o trabalho se baseasse numa investigação memorial de acontecimentos passados, a proposta era realizar uma recriação a partir desses materiais.

Depois de um ensaio em que não consegui avançar muito em um exercício de improvisação, percebi que diante da impossibilidade de recuperação total dos acontecimentos do passado, principalmente no caso de percursos históricos pouco documentados e estudados – como a produção cultural da população negra e a produção de mulheres artistas e musicistas – só me restava criar e cogitar novas possibilidades.

Finalmente, e aos poucos, foi que consegui fabular, por meio da minha palhaça Ananica, sobre como seria Chiquinha Gonzaga tocando piano ou regendo uma orquestra. Ou, ainda, como foi sua reação ao ver suas partituras rasgadas. Ou recriar Chiquinha dançando e tocando nos salões imperiais. Como seria os gestos e a postura dela tocando piano nas rodas de choro? Como ela compôs a música ‘Abre Alas’ quando olhava o carnaval pela janela de sua casa?

Nesse sentido, a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991) também se mostrou como um excelente recurso literário que pôde dar voz à narradora palhaça: uma voz crítica e cômica, por meio da qual minhas subjetividades como artista pesquisadora puderam ser sobressaltadas.

Segundo Hutcheon (1991) as técnicas e característica metaficcionais são escritas a partir da relação entre ficção e realidade e tematizam o próprio processo discursivo. Também trazem à tona a questão do poder, do controle e de uma relação remediadora com os discursos minoritários.

Por isso, Hutcheon (1991) acredita que não é coincidência que as mulheres sejam, muitas das vezes, objetos centrais nesses processos de reavaliação feitos, sobretudo, por outras mulheres criadoras, tendo em vista a pouca importância que foi dada a elas na história; como se o que não foi dito a respeito das mulheres se tornasse um terreno fértil para a especulação e criação. Ou seja, um movimento de liberdade poética para criação de outras realidades históricas.

Tais ideias me auxiliaram a compreender que os estudos sobre o passado não visam descobrir o que realmente aconteceu. Lembro que houve um tempo, durante o processo, que eu desejava ter precisões sobre fonte e dados, mas, obviamente, isso não foi possível em sua totalidade. O nosso acesso aos acontecimentos do passado é limitado, por isso, o resgate da história de mulheres que tiveram um percurso subversivo como Chiquinha mostra-se um verdadeiro desafio.

Além disso, em decorrência da problematização relacionada à dimensão narrativa da história, e a complexidade do discurso historiográfico, é importante considerar as questões linguísticas, de subjetivação e do uso da imaginação de pesquisadores e historiadores. Percebi que a fronteira entre a ficção e a história não é tão rígida como inicialmente imaginava. Para a criação da dramaturgia do espetáculo, deixei que a narrativa ficcional e a narrativa histórica se aproximassem durante esse processo.

Sobre esse aspecto, Linda Hutcheon (1991) contribui bastante, porque ela problematiza a distinção entre a verdade histórica e a estética, oferecendo uma perspectiva mais crítica com relação à construção discursiva do fato histórico. A autora identificou características comuns em várias obras literárias contemporâneas e chamou de ‘metaficção historiográfica’ o gênero literário que faz uma confrontação com o histórico.

No livro ‘Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção’ Hutcheon (1991) fala de obras que afirmam uma interpretação do passado sobre bases históricas, mas também são autorreflexivas e críticas de versões parciais, tendenciosas e incompletas. Essa abordagem

alerta para o fato de que, assim como a literatura, a própria história e as representações por ela produzidas são discursivamente construídas.

Em consonância com as contribuições de Hutcheon (1991), percebo que o espetáculo criado trabalha nessa zona de fragilidade da historiografia tradicional. E, no nosso caso, as lacunas se tornaram um terreno fértil para a especulação palhacesca e para a criação. O caminho da recriação passou a ser inevitável, pois também desejávamos abrir espaço para trabalhar com questões atuais, tendo a linguagem da palhaçaria feminina contemporânea como o eixo de atuação cênica.

Muitas vezes, durante as improvisações de criação do roteiro, a diretora Karla Concá não sugeria apenas a recriação de diálogos ou cenas que envolviam a Chiquinha Gonzaga, mas também pedia que eu colocasse Ananica participando da história, como se eu tivesse vivido aqueles momentos junto à compositora ou assistindo-a. Essas indicações tornaram o espetáculo inevitavelmente um construto pessoal, uma criação posicionada, em as predileções e opiniões moldaram a escolha do material citado e determinaram a maneira como eu entregaria o espetáculo.

Entendi que o meu papel como pesquisadora e artista não era apenas identificar, criticar, narrar e descrever os acontecimentos, mas, também, formular, criar e imaginar as conexões ou tensões internas entre os fatos. Assim, longe de serem neutras e objetivas, as tentativas de representação e referência ao passado estão posicionadas neste trabalho.

O conceito de ‘Meta-História’ do historiador estadunidense Hayden White (1992) também articula com as contribuições de Linda Hutcheon (1991). Hayden White em sua obra ‘Meta- História: a imaginação histórica do século XIX’ afirma que a história não é um simples registro do que aconteceu no passado e destaca o caráter narrativo e imparcial. White (1992) também fala de uma aproximação da história com a ficção, com a literatura, e não rejeita a parte poética e imaginativa da produção historiográfica.

Para White (1992, p. 82), a ciência histórica não cumpre a intenção de fazer a reconstrução objetiva do passado, pois o trabalho dos historiadores e filósofos do século XIX não tratam estritamente do empirismo objetivo ou da teorização social. Ele considera as narrativas históricas como ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com seus correspondentes na literatura do que com os das ciências.

O uso da ficção na história tem a ver com elaboração do enredo feito pelo historiador, pois para a apresentação de um catálogo de documentos ou fontes é preciso que o historiador elabore um enredo, um texto prosa. Ou seja, ficcionalizar é dar forma³³³.

Portanto, a partir da ideia ‘meta historiográfica’ de White (1992), tive mais consciência sobre a ficcionalidade e a historicidade neste trabalho de palhaçaria. Fizemos uso de registros históricos, trabalhando tanto com o que constam neles, tanto com o que foi omitido; construindo a partir deles, formando uma dramaturgia historiográfica de rupturas, de escolhas, de apropriações e de silêncios.

Levamos o reconhecimento do caráter literário e ficcional da história, pontuados por White (1992) e Hutcheon (1991), para a dimensão performática e, assim, a tomada da história como narrativa ganhou dimensões cômicas nesta pesquisa, pois o modo como escolhemos narrar o passado foi pela via da *performance* cômica musical, por meio da voz da palhaça Ananica.

No caso do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’ a ficcionalidade se deu no campo do audiovisual, no qual a dramaturgia cômica, musical e com viés feminista narra a vida e obra da compositora Chiquinha Gonzaga. Elaboramos uma dramaturgia guiada pela linguagem da palhaçaria feminina para apresentar e organizar os documentos históricos referenciados. No espetáculo, Triluna é uma pesquisadora e Ananica é uma apresentadora e musicista que elabora e encena o enredo do ‘grande concerto musical’ à sua maneira.

Portanto, também pretendo com esta pesquisa reconhecer a legitimidade da narrativa teatral, cênica e sua capacidade de produzir conhecimento sobre um passado. Em cena, percebo que um espetáculo cênico tem a capacidade de narrar, analisar, criticar os fatos por um caminho sensível à experiência da dor e do sofrimento, por exemplo. Principalmente, quando se trata de eventos históricos repressivos, oferecendo um olhar crítico, reflexivo e feminista para o passado.

White (1992) e Hutcheon (1991) entendem a história como um conhecimento teórico e metodológico do passado, uma ferramenta que auxilia fazer escolhas ética e políticas, frente ao presente, e escolher como construiremos o nosso futuro. Ou seja, entendo que esses autores falam do modo como organizamos as nossas narrativas e dos efeitos que pretendemos produzir a partir dela.

³³³ Hayden White (1992, p. 44) identifica os modos de elaboração de enredo – romanesco, trágico, cômico e satírico – os modos de argumentação – formista, mecanicista, organicista, contextualista – e os modos de implicação ideológica – anarquista, radical, conservador, liberal. (Nota da autora).

O modo escolhido por nós para narrar o passado, informa à audiência o modo como vão se relacionar com esse passado. A ironia e o tom melodramático, utilizado para narrar e apresentar a cena do boicote das partituras de Chiquinha Gonzaga, por exemplo, pode também informar, pela via da empatia e sororidade, a intolerância que temos no presente para as formas de violência contra a mulher. Isso porque, na narrativa, Ananica se mostra claramente indigna com esse fato histórico

Nesse processo, também percebi que esse aspecto da narração historiográfica está diretamente relacionado com o campo de disputa de memória. A criação do espetáculo também evoca a memória social daquela virada de século na construção de procedimentos cômicos e dramatúrgicos. A história e, por sua vez, a memória são campos de poder capazes de incluir, excluir, centrar ou marginalizar os processos históricos.

Durante a temporada do espetáculo, foi notável como as memórias de Chiquinha Gonzaga, referenciadas por Ananica, entrelaçaram-se com as memórias coletivas da audiência, influenciando a percepção sobre identidades culturais, narrativas históricas e informações compartilhadas acerca do período histórico retratado. Portanto, a memória social sobre esse recorte histórico foi moldada, transmitida e reinterpretada por meio das múltiplas interações sociais e dos contextos culturais atravessados pelo espetáculo.

A personagem Triluna representa a materialização cênica de uma memória social sonora, pois a imagem evocada dessa bicicleta musical convida o público a vivenciar uma experiência dos sons referenciados no espetáculo. A memória opera como um dispositivo que incorpora diversas formas de comunicação e, nesse caso, a combinação do gramofone com a bicicleta ao estilo *Penny Farthing* induz a audiência a acessar uma sonoridade específica, e, por conseguinte, a memória coletiva daquele período

A reapresentação no espetáculo do passado histórico de Chiquinha Gonzaga traz os fatos para o presente, numa espécie de túnel do tempo, possibilitando que esse passado esteja em contínuo processo de reconstrução. Por isso, esta pesquisa e o espetáculo situam-se no limite entre história e arte, história e ficção, história e criação, história e teatro.

De todo modo, a abordagem histórica do espetáculo não nega a existência do passado nem subverte o passado de maneira arbitrária. Buscamos questionar a maneira como conhecemos esse passado referenciado, desde às questões que envolvem os documentos e vestígios até a incapacidade de escrever uma história impessoal. Por fim, fizemos uma montagem espetáculo com uma abordagem histórica feminista e cômica, contribuindo com outras possibilidades de interpretações de fatos históricos e agregando métodos de pesquisa criativos.

A presente etapa de escrita desta tese consiste na organização e análise desse trabalho em formato acadêmico. Olhando para essa jornada, percebo que a pesquisa histórica trouxe embasamento teórico e contextual ao trabalho criativo, fortalecendo, para mim, o significado da *performance*. Além disto, o distanciamento histórico do tema, me colocou em um ponto de vista privilegiado que me permitiu questionar, com maior clareza, as questões políticas e estéticas que marcaram a arte durando o período estudado para esta tese.

5.3 INSPIRAÇÃO

Como foi exposto anteriormente sobre a dramaturgia musical do espetáculo, a composição ‘Meditação’ é o eixo da Cena 5. Este item trata da relação do artista com a criação de uma obra de arte e relata para o público alguns embates e questões pertinentes a um processo criativo.

Fomos movidas pelo desejo de fabular sobre como seria o processo de criação de Chiquinha Gonzaga, fazendo com que essa cena se tornasse um espaço no qual esse processo de criação e pesquisa também fosse referenciado. Deixamos transparecer as marcas da pesquisa sobre a compositora na própria encenação do espetáculo.

A cena apresenta Ananica e sua parceira Triluna em uma tentativa de se aproximar do processo de produção musical de Chiquinha Gonzaga. Para fechar o repertório do seu ‘grande concerto musical’, Ananica acata a sugestão de Triluna: a dupla convida a audiência a compor, coletivamente, uma letra ‘em parceria com Chiquinha Gonzaga’, criando juntas uma nova canção para uma de suas melodias.

Ananica sugere o mote da cena quando diz que gostaria de criar uma música sobre o tema ‘inspiração e criação’. Ela pede ao público sugestões de palavras e frases que rimem com ‘ão’. Anota as sugestões do público e pede à Triluna que selecione, em seu acervo musical, uma composição dramática e menos conhecida de Chiquinha Gonzaga para ‘lacrar a parceria’. A música sugerida é ‘Meditação’: uma composição publicada pela editora Buschmann e Guimarães e Irmão em 1890, na série ‘Arpejos da Saudade – Coleção de Noturnos, Melodias, Romances para Piano’³³⁴.

³³⁴ Assim como ‘Corta-Jaca’, a música ‘Meditação’ fez parte do repertório executado por Chiquinha Gonzaga no primeiro recital que ela organizou no Clube Euterpe, como diretora do concerto, em 10 de fevereiro de 1.900. Originalmente, ‘Meditação’ fazia parte da peça ‘O Crime do Padre Amaro’, extraída da obra de Eça de Queirós, por Augusto Fábregas (1859-1893), e representada no Teatro Lucinda em abril de 1890. Essa peça estreou em 24 de abril de 1890, no Teatro Lucinda. Ela é anticlerical, com seis atos, sete quadros e dois números de música, compostas por Chiquinha Gonzaga: ‘Como em sonho!’ e ‘Meditação’, ambas para piano. (Nota da autora).

Ananica se empolga com a ideia de ser letrista e parceira da compositora, já que ‘agora ela está morta mesmo e não vai poder reclamar da letra que vamos fazer para a música dela’. Com essa fala, estamos tratando, ironicamente, das versões e adaptações que a obra de Chiquinha Gonzaga sofreu e sofre quando realizada por diferentes interpretes e artistas. Nessa cena, também me refiro às práticas comuns da época de se fazer mais de uma versão letrada das músicas. Mudavam-se as letras e os títulos das canções de acordo com o texto teatral em que a música estava sendo inserida, ou, ainda: as letras eram alteradas, sem a autorização do autor, visando atender às demandas do mercado fonográfico.

Sobre a prática de letrar melodias, José Ramos Tinhorão (1998, p. 129) diz que o encontro dos poetas letristas de canções de rua com os ‘músicos populares’ “estava destinado a marcar, na área desta primeira canção de massa, de carácter nitidamente citadino, o advento de um novo sistema de criação: a parceria”. Desde o final do século XIX, letristas e músicos da classe média urbana se espalhavam e colaboravam com as obras uns dos outros, sem estabelecer muitos critérios para possíveis apropriações culturais, ou para burlar os direitos autorais dos compositores.

Portanto, nesse trecho, Ananica também trata das questões relacionadas aos direitos autorais, pois foi o uso indevido de sua obra e a recorrente situação em que os artistas da sua época se viam, quando tinham suas criações exploradas e não recebiam remuneração justa. Essa realidade motivou a compositora de se juntar aos homens dramaturgos e compositores e fundarem a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1917.

Atualmente, toda a obra da compositora está sob domínio público, pois no Brasil, com setenta anos após a morte de um artista, sua obra pode ser usada, livremente, sem necessidade de autorização ou pagamento de direitos autorais³³⁵. Ananica brinca com esse aspecto, ora comentado, que ‘Tem aí a questão dos direitos autorais, mas como a obra de Chiquinha está sob domínio público, então vocês, o público’ – se referindo à plateia que a assiste – ‘e eu podemos dominar as composições e colocar uma letra nova ou inédita em uma música de Chiquinha Gonzaga! Tá tudo dominado! Vamos criar essa letra juntos?’.

A partir desse convite por Ananica à plateia, é possível refletir sobre as recriações de obras do passado e as novas abordagens que elas recebem. A forma como o público reage às falas de Ananica revela traços de como questões como direitos autorais e releituras são

³³⁵ Conforme a Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98, art. 41, a contagem inicia-se a partir do dia 1º de janeiro do ano seguinte ao falecimento do artista. Chiquinha Gonzaga faleceu em 28 de fevereiro de 1935; portanto, suas composições passaram a ser de domínio público em 1º de janeiro de 2006. (Nota da autora).

interpretadas e acolhidas pelo público, dependendo dos contextos culturais e sociais específicos em que o espetáculo é apresentado.

Quando procurávamos uma composição de Chiquinha para figurar essa cena, buscávamos uma música de melodia simples, que pudesse ser facilmente cantada com as possíveis letras que receberia nas apresentações; uma composição que não fosse muito conhecida, já que o repertório do espetáculo trabalha, majoritariamente, com os maiores sucessos da compositora. Sabíamos que essa cena poderia ser uma oportunidade para trazer uma composição de Chiquinha Gonzaga em outros estilos musicais, e apresentar a compositora para além da sua imagem mais conhecida de maxixeira.

Ao ouvir a gravação de ‘Meditação’, feita por Maria Tereza Madeira, disponível no *Youtube*, fizemos a escolha imediata dela. A música é lindíssima e perfeita para o que desejávamos fazer nessa cena, porque apresenta uma melodia cantante e com uma boa estrutura para colocar as letras/poesias. A música ‘Meditação’ também apresenta um acompanhamento suave e simples, arpejado na mão esquerda, o que poderia auxiliar a audiência a compreender essa estrutura³³⁶. A melodia é tocada, primeiramente, pela mão esquerda, o que é bastante incomum para Chiquinha Gonzaga, mas, no final, ela entrega a melodia para a mão direita, reforçando para o público mais uma vez a linha melódica a ser letrada³³⁷.

Busquei a partitura da composição no *site* oficial da artista e encontrei a indicação da compositora na partitura para tocar ‘poetizando’, ‘docíssimo’ e ‘apaixonado’. Essas eram indicações que se casavam com a proposta ‘dramática’ da Ananica. Também observei que Chiquinha Gonzaga deixou registrada essa composição como um noturno para piano solo³³⁸.

Primeiramente, os significados da classificação noturno eram desconhecidos para nós. Pesquisando, foi possível entender que o noturno é um estilo musical que surgiu no período romântico para evocar a noite de luar. É um estilo clássico e era muito praticado por compositores no final do século XIX, na Europa. Nos noturnos é comum ver a evocação da natureza da Lua, como sendo o espelho da alma, uma forma de transcendência e de ligação com o amor romântico.

³³⁶ Acessar vídeo no link: https://youtu.be/9vFJqZNh4LM?si=oL7NuLDHxDhv_z1Y

³³⁷ Na partitura original da música a estrutura ABAB por 3 vezes. Para o espetáculo a música foi lindamente gravada pelo pianista Hércules Gomes @herculesgomesoficial em tom bem dramático. A gravação utilizada no espetáculo está disponível no link: <https://youtu.be/Gc9T93EALUQ>. Nessa gravação, fizemos duas repetições da estrutura ABAB, mas ela ficou dividida em dois momentos durante a Cena 5. (Nota da autora).

³³⁸ Partitura original no *site* oficial da compositora pelo link:

https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/meditacao_o-crime-do-padre-amaro_piano.pdf

No Brasil, os noturnos para piano incorporaram elementos do nacionalismo musical brasileiro e da ‘música popular’ crescente. Embora não tenha sido tão difundido como foi em países europeus: França e Polônia, onde Chopin foi um dos grandes expoentes desse gênero, os noturnos para piano no Brasil, foram executados principalmente nos salões da elite e em círculos de música erudita.

Os compositores brasileiros – como Francisco Mignone (1897-1986), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Alexandre Levy (1864-1892) fizeram noturnos com traços das modinhas brasileiros ‘populares’ e com um ar introspectivo e melancólico dos seresteiros populares (Tinhorão, 1998, p. 155-173).

José Ramos Tinhorão (1998) também menciona sobre a possível relação dos noturnos com as valsas e a serenatas, já que eram gêneros mais populares no Brasil, no final do século XIX e início do século XX. Vê-se que alguns noturnos brasileiros incorporam o balanço ternário da valsa, mesmo sem serem formalmente valsas, como o ‘Noturno op.1’ de Ernesto Nazareth.

Portanto, a distinção entre os noturnos, valsas e serestas nem sempre era rígida e muitos compositores misturavam as características desses gêneros. Dessa forma, os noturnos brasileiros foram influenciados tanto pelas valsas – em se tratando do ritmo e do lirismo empregado – quanto pelas serestas em relação à expressividade lírica do ambiente noturno e romântico evocados nas noites de luar. Essa fusão ajudou a forjar um estilo único de música pianística no Brasil que combinava o romantismo europeu e a nascente ‘cultura popular’.

No repertório de Chiquinha Gonzaga disponível no *site* oficial da compositora, só identifiquei a música ‘Meditação’ como sendo um noturno, mas encontrei muitas canções românticas, valsas, recitativos e serenatas que recorrem à imagem da lua como uma visão romântica, de lirismo, sonho, inspiração e devaneio.

A Lua é comumente referenciada como cúmplice dos amantes e testemunha de promessa e saudade. Seja na solidão do noturno, na paixão da seresta ou na nostalgia da valsa, a Lua é e foi bastante referenciada poeticamente no período focado nesta pesquisa, sendo que a imagem do seresteiro tocando violão sob a Lua, para conquistar um amor, é bastante recorrente na cultura brasileira e ibérica.

No dia seguinte que identificamos esse aspecto dramático vinculado à Lua, fizemos um ensaio com a indicação de executar todas as ações com tom de melancolia. Foi um exercício que trouxe descobertas interessantes para o tom que seria dado ao espetáculo. O carácter melancólico e triste é muito interessante, porque traz mais deleite para a execução das improvisações.

Fiquei confortável com o fracasso e descobri novas formas de resolver os problemas que surgiam com a bicicleta. Chegamos em um tom melodramático, que parecia ter caído como uma luva para a linha de atuação da Ananica. Saí daquele tom sempre alegre e vibrante que costumava dar, e essa quebra de energia também significou a criação de momentos de descanso, de respiro e contemplação na relação com a Lua.

Chiquinha Gonzaga evoca a Lua em muitas composições. Além da emblemática modinha ‘Lua Branca’ que comento no espetáculo ³³⁹, temos registros de ‘Angelitude’ que a compositora fez em parceria com seu poeta irmão José Basileu Neves Gonzaga Filho; a ‘Canção do Rio Alonso’, da opereta sertaneja Janyra; o fado ‘Desejos’, gravado pelo artista dançarino/ator/cantor Geraldo Magalhães, de Os Geraldos, pela Odeon (1870-1907).

Ainda identifiquei ‘Os namorados da Lua’, sendo essa uma das poucas composições, feita em 1900, com versos assumidamente da compositora. Essa música foi gravada pelo palhaço cantor baiano, Mário Pinheiro e o cancionista e dançarino Geraldo Magalhães. Ainda tem ‘Poesia e Amor’, do repertório da cantora Plácida dos Santos e algumas serenatas das peças ‘Colégio de Senhoritas’, ‘A Sertaneja’, ‘A Vovozinha’ e ‘A Bota do Diabo’³⁴⁰.

A partir da identificação que fiz sobre as recorrentes evocações da Lua, no imaginário artístico de Chiquinha Gonzaga, nas valsas e no cancionário brasileiro dos seresteiros do período, decidimos jogar e criar sobre as possíveis relações da compositora Chiquinha Gonzaga com a Lua. Parodiamos as habituais evocações à Lua como fonte de inspiração, como se essa relação fizesse parte do processo criativo da compositora.

Portanto, no decorrer de todo o espetáculo, nos momentos em que Ananica recria Chiquinha Gonzaga ao piano, tocando, compondo ou em uma roda de choro junto aos amigos, a compositora é revelada em estado de êxtase, olhando para a Lua e imersa nesse fluxo criativo.

Para tanto, desde a primeira cena, enfatizamos que o processo criativo de Chiquinha Gonzaga decorre de sua conexão com a Lua. Ananica diz: ‘Chiquinha Gonzaga soube cantar

³³⁹ A composição ‘Lua Branca’ também foi chamada ‘Lua de Fulgores’ e é uma das músicas mais conhecidas da compositora. Foi escrita para a burlata ‘Forrodobó’ (1912) e foi gravada como cena cômica por Pinto Filho e Maria Vidal, em 1930, com o título de ‘Sá Zeferina’. Em 1929 apareceu uma versão romântica com o título ‘Lua Branca’ gravada pelo cantor Gastão Formenti, mas sem registro do letrista. Essa foi a versão que ficou consagrada. Entre as duas versões, houve uma gravação em disco da mesma música com o título ‘Lua de fulgores’, gravada pelo cantor R. Ricciardi, o paulista Paraguassu. Chiquinha Gonzaga teve que reclamar a autoria da modinha, denunciando o plágio e obtendo a vitória pela SBAT. Posteriormente, em 1998, também houve uma nova gravação com melodia original e com versos de Paulo César Pinheiro, tendo como título ‘Serenata de uma mulher’. Essa versão foi gravada por Olívia Hime. Informações retiradas do *site* oficial da compositora, pelo *link*: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=lua-de-fulgores&post_id=1924.

³⁴⁰ Informações consultadas no *site* oficial da compositora. Acesso no *link*: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?post_type=musica&search_type=all_posts&s=Lua#resultado

a Lua! Este lugar onírico dos poetas! O mundo da Lua! O lugar dos beijoqueiros, dos amantes! O mundo da Lua! O lugar da criação, do devir! Eu tenho uma suíte no mundo da Lua e eu recorro a ela para as minhas criações’. Ananica arremata a fala se colocando ao lado da compositora, já que as duas estão conectadas com a Lua e o estado criativo que ela provoca.

Tal ideia, me fez recordar da expressão popular ‘viver no mundo da Lua’ como algo ligado às pessoas sonhadoras, distraídas, que vivem com a cabeça nas nuvens, longe do que está, de fato, acontecendo. Imediatamente, me lembrei que na minha infância e adolescência, em que eu era vista como uma dessas pessoas que vivia com a cabeça no ‘mundo a Lua’, já que era meio avoadada e, muitas das vezes, não prestava atenção no que as pessoas estavam falando comigo, ficando meio catatônica e imersa nas minhas imaginações.

Como provocação, a diretora Karla Conká propôs uma investigação mais detalhada das minhas memórias de infância sobre o que significado viver no ‘mundo da Lua’. Para mim, tal adjetivação era como se dissessem que eu era uma criança ou jovem que vivia demasiadamente o meu próprio mundo, em meio às minhas fantasias ou com os pensamentos distantes do mundo real. Não soava com uma ofensa! Acredito que eu até que gostava!

Em um exercício de improvisação proposto sobre esse tema e lembranças, eu me recordei de quando era criança, sonhava em ser astronauta e pisar na Lua. Acredito que esse era um desejo comum de uma geração que passou a infância nos anos 90. Lembro-me que nesse tempo cantávamos a música, lançada pela ‘Turma do Balão mágico’ e Guilherme Arantes, autor da canção, que dizia: “Eu vivo sempre no mundo da Lua. Porque sou um cientista, o meu papo é futurista, é lunático. Eu vivo sempre no mundo da lua. Tenho alma de artista, sou um gênio sonhador e romântico” (Arantes, 1982). Eu me lembro de sentir uma identificação profunda com esse trecho da música, tanto que não lembro de resto da letra da canção. Eu costumava cantar, com convicção, essa parte da canção e ficou bem marcado como balada ou a legenda da minha infância.

Lembro que já na adolescência eu permaneci com uma certa fascinação pela Lua, mas acompanhada de um misticismo esotérico de jovem *hype* e, em vez de continuar a me interessar pela astronomia, me virei para a astrologia. Essa foi uma época em que estudei o movimento dos astros e da Lua sob o ponto de vista emocional e social dos astrólogos.

Daí quando adulta, finalmente, percebi que o meu desejo era mesmo de ser artista, de abrir espaço na vida para viver as minhas imaginações, e ter autorização para viver em alguns momentos o meu sonhado ‘mundo da Lua’. No teatro e na palhaçaria, sendo artista e palhaça, seriam profissões em que eu poderia materializar as minhas imaginações poéticas,

mas agora, como adulta, problematizando a vida real a partir do exercício da imaginação e da criação. Percebi que a Lua primeiramente começou como um refúgio espacial e, depois, o tal ‘mundo da Lua’ se tornou o meu refúgio artístico e espiritual.

Nesse sentido, elucidar essa imaginação poética e a Lua, como fez Bachelard (1988; 2001), foi um caminho filosófico muito pertinente para esta pesquisa e que me auxiliou na construção do tal estado de ‘devaneio’ com a Lua.

Eu já havia entrado em contato com a teorias de Gaston Bachelard durante o meu mestrado e me lembrei que nos livros ‘Poética do Devaneio’ (1988) e ‘O ar e os sonhos’ (2001), o filósofo afirma que a imagem poética da Lua desperta sentimentos de melancolia, mistério e amor, na humanidade. Sua abordagem está alinhada com a teoria filosófica e fenomenológica do imaginário poético, em que ele enfatiza que certos elementos naturais como a Lua, possuem poder simbólico profundo na imaginação humana. Nessas obras, o autor investigou as subjetividades e a natureza como fonte de inspiração, contemplação e como elas são evocadas vexativamente por poetas³⁴¹.

Na obra ‘O Ar e os Sonhos’, Bachelard (2001) argumenta que a Lua está associada ao sonho, à leveza e ao devaneio, sendo um símbolo que desperta imagens oníricas, memórias, e que inspira poetas e escritores a criarem mundos de fantasia e contemplação. Ao trazer essas reflexões e lembranças para o processo criativo do espetáculo colocamos na Cena 5, a Ananica indo ao ‘mundo da Lua’ para finalizar a sua composição em parceira com Chiquinha Gonzaga. No seu devaneio de artista, Ananica usa a Triluna para chegar até ao astro inspirador, fonte de imaginação poética. Lá no ‘mundo da Lua’, ela é tomada pela criação, pelo estado de ‘Meditação’ e, assim, termina a composição.

A escolha de encenar a ida até o mundo da Lua, em vez de simplesmente encenar Ananica em conexão poética e criativa com a Lua, surgiu dias depois que eu vi uma referência de um número do Circo Casali feita em 1878. Fiquei muito impactada quando li a notícia que um trapezista, chamado Lumide Giuseppe, fez um número chamado ‘Uma viagem à Lua’.

Esse anúncio dizia que iriam realizar uma jocosa paródia, cômica e burlesca. O espetáculo do Circo Casali começa com o Lumide Giuseppe enchendo um balão dentro do circo, sendo que no balão tinha um trapézio acoplado na ponta, no qual Giuseppe fazia

³⁴¹ Nas obras que Bachelard produziu sobre a filosofia da criação artística ele nomeia como sendo ‘obras noturnas’. Nesse grupo de obras ele se refere aos estudos no âmbito da imaginação poética, dos devaneios, dos sonhos. Enquanto a sua produção científica é dedicada à epistemologia e história da ciência e nomeada por ele como a parte ‘diurna’ de sua produção. (Nota da autora).

acrobacias aéreas durante um grande percurso pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Em um dado momento o trapezista solta-se do balão e cai de paraquedas na praia de Copacabana³⁴². Imagino que essa paródia de ‘Uma viagem à Lua’ feita pelo circo tenha sido muito surpreendente e impactante para o público da época, já que era um número que exigia muita coragem e implicava em arriscar a vida.

Nas diversas referências já feitas à Lua pelos artistas, mostra que se por um lado a Lua é um astro até certo ponto inacessível para nós, por outro lado, já estabelecemos, por muitos anos, uma relação íntima com ela feita a partir da imaginação artística

Do ponto de vista astronômico sabe-se que a Lua opera como um escudo para a Terra, sendo essencial para a manutenção da vida no nosso planeta. O chamado puxão gravitacional – a força de atração entre a Lua e a Terra – faz uma espécie de cabo de força entre os dois corpos celestes, equilibrando a rotação do Terra. O puxão gravitacional regula as águas da Terra e, por isso, percebemos as visíveis variações nos fluxos das águas dos nossos corpos e do planeta, de acordo com as mudanças das fases da Lua.

Essa informação me motivou a batizar a bicicleta com o nome Triluna, uma referência à Deusa Tríade Hécade, que simboliza as três faces da Lua associadas às etapas de desenvolvimentos das mulheres: donzela, mãe e anciã, representadas pela lua nova, lua cheia e lua minguante, respectivamente. As luas crescentes e minguantes funcionam como transições entre essas fases. As três rodas da Triluna são as três Luas que transportam

Percebo também que, de certo modo, esse esclarecimento científico sobre a relação gravitacional entre a Lua e a Terra coaduna com os significados emocionais e líricos que a Lua adquiriu no imaginário poético, já exposto por Bachelard (1988 e 2001). Vimos que a Lua trabalha com o puxão gravitacional, com nossas águas internas e externas. Entendo que também influencia, fisicamente, nas nossas emoções e sentimentos íntimos, já que o nosso corpo é formado de 60% a 70% de líquidos.

Na obra ‘A Poética do Devaneio’, Bachelard (1988) relaciona a Lua ao mundo da imaginação, sendo ela um astro que convida à humanidade à introspecção e à sensibilidade poética. Dessa maneira, no espetáculo, a referência ao ‘mundo da Lua’ reivindica as possibilidades criativas e imaginativas da humanidade sendo que, muitas vezes, é preciso legitimar o nosso direito de visitar o ‘mundo da Lua’, para estimular o nosso repertório criativo, lançando mão do nosso direito particular de sonhar, de praticar o devir.

³⁴² Anúncio do Circo Casali acessível no ‘Correio Paulistano’ de 1878, p. 4, pelo link: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=090972_03&pasta=ano%20187&pesq=%22viagem%20a%20Lua%22&pagfis=9034

Sonhar, ou visitar o ‘mundo da lua’, é mais do que um simples exercício mental. É um espaço aberto à liberdade criativa que permite vislumbrar outras possibilidades. Ao nos permitir habitar o ‘mundo da lua’, não estamos simplesmente fugindo da realidade, mas também se reconectando com o poder transformador do pensamento criativo, com a capacidade de projetar o inexplorado.

Na cena 5, Ananica convida todos a criarem juntos uma composição, a estarem no ‘mundo da Lua’ e serem artistas, seres criativos. Nos tempos atuais, quando tudo parece ter uma explicação lógica e prática, a imaginação se torna um ato de resistência política e de expansão. Ela nos impulsiona a irmos além dos nossos limites.

O ‘mundo da lua’ pode ser o lugar em que as ideias novas ganham forma, porque sem o exercício da imaginação, perderíamos a capacidade de buscar novos horizontes, de pensar em soluções criativas para os problemas do presente e de romper com as limitações impostas pela realidade.

A imaginação poética é esse território em que as ideias germinam antes de se tornarem reais. Portanto, a ida ao ‘mundo da lua’ é um elogio ao devaneio. Uma possibilidade de nos libertarmos das amarras do cotidiano, de deixar que a poesia e o pensamento livre nos conduzam, abrindo espaços para a invenção de novos mundos. Sonhar é, enfim, um caminho essencial para viabilizar transformações reais.

A criação, realização e reflexão sobre essa cena me trouxe o entendimento de que o espetáculo pode ser, não só uma criação a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga, mas também uma adaptação para as artes cênicas da musicalidade dessa compositora. Linda Hutcheon (2013) em ‘A teoria da adaptação’ entende que uma adaptação ocorre quando uma obra é modificada para se adequar a um novo meio, público ou contexto, resultando em mudanças na forma, no conteúdo e gerando novos significados.

Linda Hutcheon (2013, p. 29-30) sugere que as adaptações podem ocorrer de diferentes modos ou ser analisadas a partir de três perspectivas distintas, que podem ou não estar inter-relacionadas. A primeira diz respeito à transcodificação, à mudança de uma mídia para outra. A segunda perspectiva compreende a adaptação como um processo criativo, que envolve a reinterpretação, recriação e recuperação de dados. Por sua vez, a terceira perspectiva enfatiza a recepção, o momento em que as lembranças de outras obras ressoam por meio da repetição com variação.

Acredito que o espetáculo resultante desta pesquisa trabalhou a partir dessas possibilidades elencadas por Hutcheon (2013), pois fizemos uma transposição declarada dos contextos históricos, linguagens e das obras musicais da Chiquinha Gonzaga, buscando um

ato criativo e interpretativo na recuperação de informações silenciadas e de obras produzidas no passado, para gerar um engajamento intertextual extensivo junto ao público que já conhece a compositora ou algumas de suas composições mais emblemáticas como ‘Abre Alas’, ‘Corta-Jaca’ e ‘Atraente’.

Acredito que em nossa adaptação, o uso de uma bicicleta musicada e a linguagem da palhaçaria feminina são dois importantes elementos que se transformam e se ampliam para novos públicos e contextos do repertório da compositora. “Isto acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por arte do público e do adaptador” (Hutcheon, 2013. p.35). Uma história contada em livro ou filme mobiliza um tipo de engajamento diferente daquele provocado por uma história encenada no palco, com outros recursos artísticos e uma interação direta com o público.

Por outro lado, essa mesma proposta poderia soar completamente inusitada, desconexa e, provavelmente, impensável para a compositora, ou para outros artistas e público de sua época, em que uma mulher não teria chance de ser uma palhaça musicista. Os palhaços que atuavam entre o século XIX e XX fizeram isso: cantaram e exploraram a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga. Enquanto que para uma mulher palhaça isso só se tornou possível na contemporaneidade.

Essa perspectiva anacrônica trouxe para mim, e para a diretora Karla Conká, uma nova dimensão do processo de criação porque tínhamos o desafio de propor a adaptação de um repertório musical antigo para a linguagem das artes cênicas contemporâneas, sendo que a palhaçaria, assim como a bicicleta, eram práticas inicialmente vedadas para as mulheres no final do século XIX. Foi só depois, no início do século XX, que a bicicleta se tornou, na Europa, um símbolo do movimento feminista, e a palhaçaria feminina estourou no final do século XX, no Brasil. E como Chiquinha Gonzaga entraria no meio disso tudo?

Quando analisávamos os desafios existentes e que ia surgindo, a adaptação ganhava mais corpo e sentido. O argumento e a relação entre esses três eixos da encenação se justificavam para nós, quando pensávamos a partir desse olhar anacrônico. A palhaçaria feminina nos ajudou nesse movimento de concatenar as peças, porque nos autorizou a mostrar o nosso olhar, de palhaças mulheres da atualidade, sobre os temas abordados no espetáculo.

A diretora Karla Conká trabalha com a ideia de argumento e dramaturgia, sendo o argumento o mote para a construção da cena. O argumento representa o modo como a palhaça percebe sua figura e se relaciona com o mundo, revelando-se na lógica pessoal da palhaça, nos modos de agir, reagir, se comportar e interagir com os objetos que compõem

essa dramaturgia pessoal. A composição do espetáculo na dramaturgia, portanto, resulta da conjunção de elementos que oferecem uma outra forma de compreender essa figura cômica.

Por outro lado, percebo que “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon (1991), a “Meta-História” colocada por Hayden White (1992) e a perspectiva *Herstory* sobre os documentos históricos também se alinham à nossa adaptação. Essas abordagens, centradas na transformação e reinterpretação das narrativas pré-existentes, tornaram-se o eixo da nossa montagem. Ou seja, essas abordagens foram os caminhos que encontramos para adaptar a obra de Chiquinha Gonzaga e compor a dramaturgia musical do espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana.

CENA 6 – ABRE ALAS

“Não deve (e não pode) ser surpreendente o fato de a mulher ter sempre feito uso de algum tipo de humor, principalmente como uma ferramenta de sobrevivência no mundo social e profissional e como uma arma contra os absurdos da injustiça”. (Alba Silva, 2015, p.78).

A junção da crítica social com a comicidade e a musicalidade de carácter nacional foi o tripé que marcou a *performance* dos artistas ‘populares’ do período abordado nesta pesquisa. Destacaram-se humoristas, palhaços cantores, cantoras cômicas, poetas e artistas ‘de calçada’, atores, palhaços, músicos, maestros, compositores, dançarinas e dançarinos que *performavam* a partir dessa vertente.

A boêmia era um modo de vida voltado à reivindicação; por isso, a rua, a partir de sua ocupação, foi também o lugar onde a atuação desses artistas ‘populares’ ganhou força, a ponto de alcançarem, nas primeiras décadas do século XX, a marca de expressividade nacional. Sobre essa questão, Gomes (2003) afirma que a mixagem de linguagens cênico-musicais, que vigorava entre o fim do século XIX, até a década de 20 do século XX, instaurou a comicidade e a musicalidade carregada de influências africanas como as duas grandes vocações brasileiras.

A comicidade musicada de vieis ‘popular’ imprimiu a nova cara que o País mostrava para o mundo e, além de ser fortemente presente no teatro cômico musicado, nos circos e nas *performances* dos palhaços cantores, também se fez bastante presente nas canções de carnaval, nas charges, nas sátiras dos cartunistas e nos jornais. Vale observar que desde o final do século XIX, a imprensa popular do Rio de Janeiro também se tornou muito satírica e humorística e as publicações apresentavam tom de denúncia, com paródias musicais sobre os acontecimentos históricos da recém-República³⁴³.

Magalhães (2019) elenca algumas composições e títulos das músicas de Chiquinha Gonzaga que fazem sátiras e referências aos acontecimentos políticos e sociais vigentes à época. Tem-se, por exemplo, a revista Fantástica Amapá (1896) que falava sobre o recente

³⁴³ O humor da imprensa nacional acabou se tornando uma característica de lidar com os ressentimentos e as crises sociais do Brasil. A tendência pasquineira da imprensa de produzir e distribuir panfletos anônimos, escritos satíricos e políticos, teve um papel importante para o fortalecimento do sentimento de nacionalismo, marcando resistência à opressão política. Os pasquineiros tornaram-se mais proeminentes no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, mesmo que suas raízes remontem aos tempos coloniais. Alguns entendem que até hoje, o jornalismo do país tem a marca do humor – característica que acabou fazendo parte da história da imprensa brasileira, sendo um viés de crítica dos fatos e as personalidades políticas (Barbosa, 2010).

conflito no Amapá³⁴⁴. Além disso, vê-se o próprio título da peça ‘Abolindenrepcochindégó’ (1889), de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, que reporta aos acontecimentos importantes do ano anterior³⁴⁵.

Sabe-se, ainda, de outras composições de Chiquinha Gonzaga, como a valsa ‘Animatógrapho’³⁴⁶ e o tango brasileiro ‘Água do Vintém’³⁴⁷, que fazia referência à famosa água do chafariz do Vintém, vendida em domicílio na Cidade. A artista também compôs ‘Pêho Pekim’³⁴⁸ inspirada na visita de um grupo de chineses ao Rio de Janeiro.

Em resposta aos jornais que comentavam a Cidade – numa espécie de crítica reversa – Chiquinha criou a polca ‘O Diário de Notícias’ e a marcha ‘O Século’. Entre suas obras de caráter mais cerimonial, destaca-se a marcha militar ‘Duquesne’ executada a bordo do navio homônimo em homenagem ao francês Duquesne, então fundeado nos portos da Capital. E, celebrando o sucesso do grupo de Pixinguinha, compôs o tango ‘Os Oito Batutas’³⁴⁹.

Essas são peças musicais narram acontecimentos do período e mostram como Chiquinha Gonzaga – assim como outros artistas ‘populares’ da época – atuava como cronista da sociedade por meio de suas músicas. Os temas das composições revelam um discurso musical político vinculado às formas de expressões ‘populares’ do período, que constantemente satirizavam e comentavam o *status quo*.

Sobre o viés de crítica política nas produções artísticas, a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 21) afirma que “se existe um lugar no mundo onde a arte teatral tem uma função política, social e cultural relevante, é na América Latina.” Para a autora, essa constatação abre espaço não só para a análise das relações entre as teatralidades da América

³⁴⁴ Em 1895, as tropas francesas cobiçavam 260 mil km do território brasileiro e invadiram o Brasil no intuito de tomar posse do rio Oiapoque no limite fronteiro entre o Brasil e a Guiana Francesa. O conflito cessou por meio da arbitragem internacional conduzida pelo governo da Suíça, que, em 1900, decidiu favoravelmente ao Brasil, assegurando a soberania brasileira sobre a região. (Nota da autora).

³⁴⁵ ‘Abolindenrepcochindégó’ foi uma junção de letras referente aos temas da Abolição + indenização dos senhores, aos seus ‘escravos’ + as campanhas em prol da República + a queda do gabinete Cotegeipe, a passagem de um grupo de chineses no RJ + a chegada do meteorito Bendegó. (Magalhães, 2019).

³⁴⁶ ‘Animatógrafo’ foi publicada por Manoel Antônio Guimarães e gravada por Clara Sverner ao piano, em 1998. Ouça a gravação de Clara Sverner pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=zkwjw-YHLuyU>

³⁴⁷ Ouça a gravação de Hércules Gomes pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=-fKlaN2dibE>. Posteriormente, a música ganhou letra de Paulo César Pinheiro, ouça um registro com essa letra pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=IQr2kwYqDqE>

³⁴⁸ Ouça um registro da pianista Maria Teresa Madeira, no Clube do Choro, do Rio de Janeiro, pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=boR0YDFFpG4>

³⁴⁹ A maestra escreveu partitura dessa música para flauta, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano. Ouça o registro da Orquestra Sinfônica e Popular Raul de Barros pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=MhJROr2MLpw>

Latina e o tecido social no qual estão inseridas, mas também implica na observação do complexo hibridismo latino-americano.

Dessa forma, os corpos, agentes artísticos em hibridação constituem zonas de conflitos e de múltiplas expressividades. Caballero (2011, p. 50) reconhece que a natureza política do hibridismo nas interculturalidades latino-americana possui uma longa trajetória e se manifesta como uma inversão dos processos de dominação, em uma deformação da ordem imposta. A autora destaca ainda que a vertente política transgressora da América Latina se manifesta na hibridez do carnaval, como um “lugar do ambíguo e do duplo”.

Sobre a questão do hibridismo como mecanismo de desconstrução da ordem vigente, é interessante observar que Bakhtin (1993), na primeira metade do século XX, já falava do “corpo híbrido” para se referir aos seres extraordinários e à concepção de grotesco na corporalidade medieval. Segundo o autor, o “corpo híbrido” passou a ser marginalizado culturalmente a partir do século XVII quando acabou ganhando espaço nas ações carnavalescas e no acervo de imagens de produção popular.

Na obra ‘Questões da literatura e da estética: A teoria do romance’, Bakhtin (2002) explica as hibridações linguísticas, levando esse conceito ao território das artes, porque, até então, a ideia de híbrido era tida como um fenômeno botânico³⁵⁰.

Foi no século XX que os estudiosos do Círculo de Bakhtin lançaram mão desse conceito para descrever fenômenos linguísticos-culturais e trouxeram o hibridismo como um fenômeno marcante da cultura popular e das configurações grotescas – especificamente quando Bakhtin (1993) trata da obra de Rabelais.

É bom lembrar – como já comentado nos capítulos anteriores – que desde o final do século XIX o hibridismo se vinculava na Europa positivista como ideia de miscigenação humana, quando o hibridismo interracial com a população negra e indígena era, muitas vezes, tida como um fenômeno degenerativo da raça humana. No Brasil, o eco dessas ideias reforçou à noção de crioulo, mulato e mestiço. Eram ideias regidas pela ótica do racismo eurocêntrico e/ou da exotização e exaltação da mestiçagem como símbolo nacional.

Na Europa, em oposição às muitas teorias positivistas da biologia e antropologia sobre as raças puras, o Círculo de Bakhtin trouxe o hibridismo como um processo comum entre diferentes linguagens e cultura: uma fusão que possibilitava encontros plurais e prolíficos.

³⁵⁰ “A inclusão desta palavra na sua terminologia teórico-literária foi de responsabilidade do biólogo Ivan Ivanovich Kanaev (1893-19830), que participou ativamente do Círculo de Bakhtin entre 1924-1026” (Vaz, 2017, p. 91).

Esses pensadores representavam uma parcela de intelectuais que entendia as mutações como processos inerentes nas formações das línguas e das culturas no mundo.

Nos capítulos anteriores busquei mostrar como os fenômenos da hibridação e mestiçagem marcaram os corpos e as *performances* críticas de artistas como Chiquinha Gonzaga, dos palhaços cantores, dos artistas circenses, das montagens do teatro cômico musicado, do fenômeno do maxixe e do próprio movimento da arte ‘popular’ nacional.

Dessa forma, a noção de “hibridização literária” (Bakhtin, 2002, p. 162) trouxe para esta pesquisa a percepção de que a natureza política do hibridismo é crucial para ler a obra de muitos artistas ‘populares’ referenciados neste estudo. Vimos que o teatro cômico musicado trouxe para a cena oficial do teatro nacional as expressões populares com referências africanas, e as falas coloquiais do povo, ridicularizando e subvertendo os padrões estéticos europeus. No circo, apesar de não ser reconhecida como arte oficial, a hibridação cultural sempre foi largamente praticada, já que misturas de artistas e técnicas com diferentes nacionalidades eram uma prática comum na tradição circense.

Viu-se também que a própria recepção do maxixe ‘Corta-Jaca’ atrelada às disputas política do período, com toda a repercussão que o fenômeno teve, evidenciam os processos de hibridação e branqueamento da música e da dança. A ascensão dos músicos negros e mestiços na indústria fonográfica também é bastante emblemática nesse sentido. E, por fim, temos os palhaços cantores sendo lançados com símbolos da mestiçagem nacional, tidos como expressões genuínas do hibridismo brasileiro.

Ou seja, nesse período figuravam artistas mestiços que atuavam a partir de estratégias sociais de desconstruções da ordem vigente. Tal noção está intimamente ligada ao arquétipo do *trickster*, porque esse é o agente estético do grotesco; o “corpo híbrido” (Bakhtin, 1993, p. 303) que a partir de paródias e sátiras trabalha com a inversão da ordem vigente.

Dessa maneira, eu reconheço, mais uma vez, que a vida e obra da compositora Chiquinha Gonzaga se revela a partir da inteligência mitológica do *trickster*, pois ela, sendo uma mulher mestiça e de ações subversivas, foi uma agente híbrida mediadora que reforçou expressões musicais e cômicas de crítica social, atuando nas zonas de transição do erudito e do ‘popular’.

Bakhtin (1993) apresenta a ideia de hibridismo como uma das estratégias usadas no discurso de subversão da ordem, além de ser um dos mecanismos que possibilitam construções grotescas. Por sua vez, o grotesco é um elemento desorganizador e desestabilizador dos conceitos vigentes de belo e de correto, constituindo uma ruptura com as convenções estabelecidas. O grotesco integra a ambivalência do mundo, estabelecendo

oposição como vida-morte, riso-dor, que são, por sua vez, materializadas no arquétipo híbrido e cômico do *trickster*.

Bakhtin (1993) assinala que a partir do Século XVII os regimes de monarquia absoluta, com a filosofia racionalista de Descartes, configuraram os gêneros elevados do classicismo com sua unilateralidade e uniformidade de imagens. E foi a partir daí, que os princípios das festas populares como o carnaval – em que os elementos materiais e corporais são positivados – continuaram se manifestando pela confrontação da ordem oficial. Dessa forma, o recorrente jogo entre o belo/sério/elevado e o feio/cômico/degradado gerou, ao longo da produção cultural ocidental ‘popular’, um sistema poético de ambivalência que se firmou numa recorrente percepção estética de oposição.

Mas é bom lembrar que, antes da ambivalência social, o riso grotesco já foi praticado como instrumento de crítica “à própria formação do Estado, quando os aspectos sérios e cômicos tinham peso idêntico” (Shoihet, 1998, p.12). Por isso, conseguiu-se encontrar a comicidade crítica do *trickster*, em diversas culturas do mundo, se manifestando em organizações sociais distintas no tempo e no espaço.

No Brasil, esse sentido ambivalente do riso grotesco se manifestou no riso festivo dos mulatos e mulatas, nas sátiras jornalísticas, nos gêneros burlescos do teatro cômico musicado, no Circo-Teatro, na *performance* dos palhaços cantores, na nascente música ‘popular’ urbana e, é claro, na própria festa do carnaval³⁵¹. Talvez por isso, no início do século XX, o carnaval ‘popular’ do Brasil foi um fenômeno cultural avassalador que surgiu em resposta às ondas libertárias mundiais.

O crescimento dos cordões carnavalescos se deu em paralelo ao crescimento das campanhas abolicionistas, em que se via também as campanhas republicanas, socialistas e o gerenciamento das greves organizadas pelas massas populares (Pereira, 2020).

Os trabalhadores da capital fizeram de seus clubes carnavalescos espaços para compartilhamento de experiências, mas também “ajudaram a minar as bases de uma ordem republicana forjada para excluí-los” (Pereira, 2020, p. 280).

Os agentes híbridos dos clubes e bailes negros do Rio de Janeiro, em paralelo às atividades festivas dos cordões carnavalescos, tinham as agremiações como espaços de fortalecimento de redes de atuação políticas entre eles, sinalizando uma inversão da ordem.

³⁵¹ Deve-se levar em conta que o aspecto grotesco da cultura popular contemporânea foi estetizado pela indústria cultural, se manifestando, atualmente, de maneira distinta da carnavalização medieval descrita por Bakhtin. (Nota da autora).

Nesse contexto, como observa Shoihet (1998, p. 16), “valendo-se de metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, eles procuraram reagir às diferentes formas de opressão que sobre eles indiciam”.

As agremiações carnavalescas também exerciam a afirmação de laços de identidade negra, mais respeitadas e adaptadas à cidade moderna, formando grupos de luta cotidiana por mais direitos e resistindo contra o domínio ao qual estavam submetidos. Os clubes dançantes conquistaram bastante relevância política, tanto que, em tempos de disputa eleitoral, havia “uma delicada negociação entre os clubes e as autoridades, por meio das quais estas se mostravam conscientes da força política daquelas pequenas associações recreativas” (Pereira, 2020, p. 276). Fazia-se campanha eleitoral entre as associações carnavalescas, que garantiam apoio àqueles que contemplavam seus interesses.

Junto aos clubes carnavalescos, as festas populares do calendário católico também eram, desde o período colonial, uma dimensão recreativa e catártica para aliviar as tensões cotidianas do povo. A Festa da Penha, do Rio de Janeiro, por exemplo, foi um desses eventos festivos religiosos muito popular que atraía fieis das mais variadas classes sociais. Na virada do século XIX para o século XX, houve um contingente significativo de adeptos negros predominando esses festejos, tornando a influências da cultura africana decisiva para o caráter que essas festas adquiriram (Shoihet, 1998).

A comunidade de negros baianos, as chamadas barracas das Tias, montava suas barracas na Festa da Penha e criavam novos pontos de encontros e de fortalecimento cultural. Em torno dessas barracas formavam-se as rodas de samba em que trabalhadores, capoeiristas e artistas praticavam a culinária, a música e a dança de origem africana. Essa festa era um grande acontecimento de caráter carnavalesco, pois vivia-se a ambivalência do profano com o sagrado, do solene com o cômico, do humor com o rito religioso, tudo isso se mesclando em uma mesma dimensão híbrida.

Ainda havia os momentos em que os sambas, nas barracas das Tias baianas, se juntavam com os cordões carnavalescos dos clubes dançantes e ocupavam os espaços públicos. Com o fortalecimento desse festejo, no início do século XX, a imprensa noticiava que a Festa da Penha trazia um suposto modo de ser atrasado, grosseiro, obsceno, em se tratando de uma festa católica.

Faziam constante relações da Festa com episódios de desordem social, relacionando a criminalidade com o maxixe, o samba, a capoeira e qualquer outra expressão ‘popular’. Não era novidade encontrar as expressões populares de matriz africana e indígenas sendo citadas como a origem de quase todos os conflitos que surgiam na Capital.

Como o hibridismo da Festa da Penha soava ofensivo para a elite intelectual, a Igreja, com a polícia, procurou retirar o conteúdo ‘popular’ da festa. Impediram a venda de álcool, a presença dos ranchos, dos cordões carnavalescos e das rodas de samba nesses eventos (Tinhorão, 1972). Empenhavam-se em fazer fortes proibições e intervenções policiais que, por sua vez, eram seguidas das variadas manifestações de resistência.

As festas carnavalizadas, como a Festa da Penha, as feiras populares, a famosa Barra de Teles eram pontos e festejos gerados a partir do sincretismo e da diversidade cultural da capital. O carnaval, por sua vez, foi se configurando, nesse período, como a maior festa sincrética nacional³⁵². No Brasil, o hibridismo da festa se intensificou com desdobramentos gerados a partir das mixagens entre as referências europeias e as distintas expressões culturais de todo o País.

No Rio de Janeiro, no final do século XIX, rua do Ouvidor era a região onde se concentravam as multidões no carnaval. Via-se diversas manifestações carnavalescas como o Entrudo³⁵³, a passagem do Zé-Pereira³⁵⁴, dos cordões, dos Cucumbis africanos³⁵⁵. Várias festas de caráter ‘popular’, com uma forte participação de pessoas negras, mestiças e oriundas da zona rural. Além do mais, desde 1890, os bailes de carnaval elitizados eram mantidos.

Havia também os bailes carnavalescos de máscaras, em a sociedade se vestia com ricas fantasias e procurava seguir os moldes das festas de Paris e Veneza. Em vez de limões de cheiro do entrudo, neles usavam-se confetes e bolas carnavalescas de papel de seda que se desfaziam em flor quando jogadas. O carnaval elitizado também foi também se

³⁵² O sincretismo faz parte do carnaval desde os seus primórdios. No ocidente, o carnaval foi ganhando o sentido da festa da carne, como sendo um momento dedicado à alegria, ao prazer e à crítica social. A Igreja Católica considerava o carnaval uma festa pagã e delimitou o período dessa festividade – que no princípio era realizadas no equinócio – apenas antes da quaresma. Assim, as diversas festas, consideradas pagãs, acabaram sendo esmagadas pelo catolicismo e deviam acontecer até a quarta-feira de cinza. Por isso, os festejos carnavalescos se tornaram uma mistura da tradição pagã com a tradição católica. (Nota da autora).

³⁵³ O Entrudo é um folguedo oriundo das aldeias da Península Ibérica, da Europa pré-cristã. Ele chegou ao Brasil durante a colonização. A prática englobava uma série de brincadeiras realizadas nos três dias que antecediam a quaresma e também costumava-se consumir algumas comidas típicas. Entre as brincadeiras específicas do Entrudo, faziam-se as batalhas de limões ou laranjas de cheiro, seringas ou bisnagas ou até mesmo baldes com água e farinha, além da brincadeira do “Você me conhece?” (Von Simson, 1992, p. 3). Em Recife, ainda hoje existe uma brincadeira de carnaval sobrevivente do entrudo, conhecida como mela-mela.

³⁵⁴ A passagem do Zé Pereira tem origem no norte de Portugal e consistia em um desfile feito por homens que tocavam tambores, zabumbas e outros instrumentos de percussão. O grupo sai gritando em intervenções na rua, fazem bastante barulho e são irreverentes. Sobre o desaparecimento da figura, o memorialista Luiz Edmundo (1957, p.478) afirmou com satisfação que “os ruídos bárbaros são convidados a desaparecer de uma cidade que começa a cultura e a civilização.” Com uma forte campanha para o seu banimento, a figura do Zé Pereira foi forte só até o final do século XIX. Por volta de 1904, com os processos de urbanização e higienização da capital, o Zé-Pereira deixou de ser tão marcante nos carnavais de rua da Capital.

³⁵⁵ Os Cucumbis africanos representavam a morte e a ressurreição de um príncipe africano. Essa era uma prática antiga que reapareceu no entrudo do Brasil, ainda na primeira metade do século XIX (Soihet, 1998, p. 89).

fortalecendo a partir das campanhas de literatos e intelectuais que trabalhavam contra o considerado violento Entrudo e o Zé Pereira.

Tal campanha também fez com que os desfiles de rua do Rio de Janeiro começassem a acontecer mais pacificamente. Com o passar do tempo começaram a aparecer os grupos de ritmistas, que desfilavam fantasiados em cortejos cada vez mais requintados. A partir da segunda metade do século XIX, intensificaram-se as proibições ao entrudo, e o carnaval carioca acabou se desenvolvendo a partir das outras expressões ‘populares’.

No século XX, veio a abertura da avenida central e o carnaval das ruas deixou de ser tão centralizado na rua do Ouvidor e ganhou formas mais originais, tornando-se uma grande festa popular. Os grandes desfiles das sociedades carnavalescas se fortaleciam como o chamado Corso (Figura 57) que ocorriam no terceiro dia do carnaval. O Corso contava com carros alegóricos, críticas políticas nas letras das músicas, e mulheres seminuas desfilando.

Figura 57 – O Corso Carioca – 1925



Fonte: Revista “Fon Fon: Semanario Alegre, Político, Crítico e Espusiente em 1925”³⁵⁶

³⁵⁶ Link de jornal em que o colunista Alvaro Sodré descreve o carnaval e apresenta fotos do Corso:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20191&pesq=%22F1%C3%B4r%20de%20abacate%22&pagfis=52714>

Esse anúncio informa que o Corso, na Avenida Rio Branco, era um dos mais pitorescos e lindos. A revista ressalta o rebuscamento dos desfiles pela “grande arteria que o carioca sabe mostrar”. Na imagem pode-se observar fantasias de palhaços, de chineses, de romanos, egípcios; a participação de crianças com confetes, serpentinas e de mulheres usando roupas que deixavam seus corpos à mostra.

Essa manifestação carnavalesca tinha um caráter mais burguês, quando a elite buscava demonstrar publicamente seu *status* social e poder econômico. Desfilando em carros importados, ricamente enfeitado com flores, ricas colchas bordadas e mulheres fantasiadas ocupavam a posição de destaque do desfile.

Os dois modelos de festejo carnavalesco – o popular e o burguês urbano – conviviam na Capital, porque, mesmo com as proibições, o velho Entrudo ainda era praticado nas zonas periféricas da cidade onde a repressão era bem menor e os festejos eram menos controlados.

Na década de 30, do século XX, o ponto alto do carnaval de domingo acontecia no final da tarde, na Praça Onze, nas proximidades da Cidade Nova (Tinhorão, 1972). Também cresciam os cordões e ranchos carnavalescos que, com o tempo, passaram a adotar máscaras, indumentárias temáticas e a realizar concursos entre os cordões que ali desfilavam (Edmundo, 1957).

No início, os concursos realizados pela população negra e mestiça tinham um sentido mais religioso. Reuniam-se nas casas das famosas Tias Baianas para tocar e dançar sambas mesclados aos cantos de candomblé. A importância das tias na manutenção das tradições baianas era tão grande que os primeiros ranchos carnavalescos que surgiam na Cidade tinham a obrigação de, antes dos desfiles e concursos, ir cumprimentá-las e pedir a benção diante de um presépio. Lá, os grupos eram recebidos em um ambiente com mesas de doces, e as tias aproveitavam para realizar uma espécie de verificação, certificando-se de que os grupos estavam mantendo as principais características das festas.

A tradição cômica e satírica das festas também se apresentava nos nomes dos cordões e ranchos, pois vários deles se preocupavam em imprimir uma ideia de riqueza e nobreza. Havia nomes como: ‘Caju de Ouro’, ‘Chuva de Prata’, ‘Rosa de Diamante’, ‘Rosa de Ouro’, ‘Rainhas do Mar’, ‘Reis da Aurora’. Já outros se mostravam preocupados com a vitória nos desfiles e traziam nomes como: ‘Filhos do Triunfo’, ‘Glória’, ‘Vitórias das Belas’, ‘Triunfos da Morenas’. Alguns se inspiravam em flores como os famosos ‘Ameno de Resedá’, ‘Flor de Abacate’ e ‘Recreio das Flores’. E havia os que traziam no nome a ironia e crítica social

como tônica: ‘Teimoso’, ‘Miséria e Fome’, ‘Tira o dedo do pudim’, ‘Língua Ferina’, ‘Família Original’ e, ainda, o rancho da Família da Tia Ciata que se chamava ‘O macaco é o outro’.

Como se via no Circo-Teatro e no teatro cômico musicado, os desfiles dos ranchos traziam paródias e buscavam a reelaboração de diversos aspectos estéticos, trazendo alegorias orquestrais e indumentárias. Por exemplo, o rancho ‘Ameno de Resedá’ trouxe, em 1908, um desfile com uma orquestra de vinte músicos, um coral afinado, figurinos e carros alegóricos sofisticados com o enredo ‘Cortejo Egípciana’; depois, em 1911, o pomposo enredo ‘Corte e Belzebu’³⁵⁷. Já o rancho ‘Recreio das Flores’ fez, em 1920, um enredo luxuoso baseado na ópera ‘Aída’ de Giuseppe Verdi (Shoihet, 1998).

Na década de 30 do século XX essas organizações e seus concursos eram uma das principais atrações do carnaval da Capital. Os ranchos se fortaleciam cada vez mais nas comunidades e bairros populares. Os temas e agrupações dos cordões também se davam de acordo com as categorias profissionais, grupos raciais e nacionalidade dos imigrantes envolvidos.

A seguir tem uma foto (Figura 58) de um concurso de cordões realizado pela redação da Gazeta em 1923. O anúncio afirma que os ranchos ‘Flor de Abacate’, ‘Recreio das Flores’ e ‘Corbeille de Flores’ receberam “respectivamente o primeiro, segundo e terceiro lugar no concurso”. A última foto é dos vencedores do concurso, a cordão ‘Flor de Abacate’.

³⁵⁷ O Presidente do Rancho, chamado de ‘Lorde Diplomata’ era porteiro do palácio presidencial e conseguiu levar o seu rancho para ser recebido pelo presidente Hermes da Fonseca no Palácio Guanabara (Shoihet, 1998, p. 91).

Figura 58 – Fotos do concurso de blocos carnavalescos



Fonte: Revista Fon Fon: Semanario Alegre, Político, Crítico e Espusiente em 1923³⁵⁸.

³⁵⁸Essa imagem está disponível no site da Biblioteca Nacional pelo link: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20191&pesq=%22FI%C3%B4r%20de%20abacate%22&pagfis=42887>

Contudo, o mais curioso sobre esses anúncios de carnaval nos periódicos, é observar que esse mesmo cordão carnavalesco, o famoso ‘Flor de Abacate’ ganhador de muitos prêmios nos concursos de carnaval, e noticiado com pompa em 1923, já havia sido referenciado em 1913 por essa mesma elegante revista de uma maneira muito menos afável. Dez anos antes, a revista ‘Fon- Fon’ publicou uma charge que trazia para a comunidade carnavalesca uma conotação de atraso social (Figura 59). A edição relacionou o cordão ‘Flor de Abacate’ com uma suposta aldeia africana primitiva da Idade Média.

Figura 59 - Flor do Abacate na idade Média



Fonte: Fon-Fon em 13 de dezembro de 1913³⁵⁹.

³⁵⁹ A imagem está disponível no site da Biblioteca Nacional pelo link: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20191&pesq=%22%20Fl%C3%B4r%20de%20Abacate%22&pagfis=16199>

É possível constatar, portanto, que no espaço de dez anos, os cordões carnavalescos conquistaram outra importância social no Brasil. Isso porque, a partir da década de 20, o samba perdeu a conotação de ‘Idade Média’ e ganhou reconhecimento junto ao público. Esse foi um processo semelhante ao que aconteceu com o maxixe.

A mesma busca por expressões culturais, que representassem o capital simbólico nacional, fez com que o samba saísse da selvageria e se tornasse o novo produto de exportação. Com a influência do movimento modernista dos anos 20, o carnaval e o samba foram considerados o novo fenômeno cultural e passou a ser visto como símbolo do carnaval, mártir puro da cultura brasileira.

Nesse processo, percebe-se que as expressões populares persistiram, foram difundidas e acabaram se mesclando à cultura dominante do País. Apesar dos esforços para inibir essas expressões, as ações coercitivas não impediram que o povo mantivesse diversas formas de resistência carnavalescas, remodelando suas práticas e fazendo frente a todo tipo de opressões.

O samba acabou absorvendo os diversos circuitos de difusão da ‘música popular’, como o teatro, o disco, o circo e o carnaval. E assim, como o choro e o maxixe, o samba garantiu, de alguma maneira, a voz e a presença da população pobre e preta nos espaços públicos de poder.

Após a Primeira Guerra Mundial, acentuava-se ainda mais a valorização das expressões nacionais em todo o mundo. O samba atendeu a essa busca pela autoestima brasileira nas constantes relações internacionais que se estabeleciam com os estrangeiros. Na Semana da Arte Moderna, a nacionalização foi uma das principais vertentes do pensamento artístico. Via-se as contribuições da arte negra à cultura nacional sendo bem referenciadas – como a obra ‘A Negra’ de Tarsila do Amaral – e a busca pelo reconhecimento das influências recíprocas entre a arte erudita e a arte popular.

Na semana de 22, Chiquinha Gonzaga tinha 74 anos de idade e não participou efetivamente do evento nem diretamente desse movimento, pois pertencia a uma geração anterior de artistas e compositores, ligada ao século XIX. Contudo, mesmo que não houvesse uma referência explícita a ela, é possível perceber, por meio de sua trajetória, que a compositora abriu um campo de discussão e atuação para muitas questões que os jovens artistas modernistas trariam à tona.

Junto a Chiquinha Gonzaga, o movimento artístico dos palhaços cantores, do maxixeiros, do teatro cômico musicado, do circo, do circo-teatro, da nascente música ‘popular’ urbana foi precursor do projeto de brasilidade que os modernistas levariam adiante.

Esses artistas liberaram um conjunto de ideias e práticas criativas que tiveram fortes ressonâncias nos documentos fundantes dos artistas nos anos 20³⁶⁰.

A ideia de que o Brasil seria formado pelo hibridismo harmonioso entre brancos, negros e indígenas, por exemplo, teve uma influência central na construção da identidade cultural proposta pelos modernistas. Daí cultivava-se a ideia de que o samba era feito por gente de toda cor, sendo fruto da pluralidade racial brasileira e acentuando a transição do Brasil rural para o Brasil urbano.³⁶¹

Essa narrativa oficial, que idealiza a mestiçagem, foi intensificada em 1930, quando firmou-se o namoro entre o presidente Getúlio Vargas e o carnaval. Valendo-se da música ‘popular’, do teatro de revista e dos movimentos carnavalescos, o Presidente integrou esses elementos ao seu projeto nacionalista de governo. Esse foi o momento em que a sociedade brasileira, sob a tutela do Estado, viu a ascensão das escolas de samba que simbolizavam o crescimento da participação popular da massa urbana trabalhadora do Rio de Janeiro.

O carnaval acabou sendo valorizado por meio de práticas identitárias, trazendo a ideia de que a festa do samba representava o triunfo político e nacional da nova ordem sobre a velha ordem. Sendo assim, o carnaval brasileiro, como uma forte manifestação social do arquétipo *trickster*, foi se tornando a expressão máxima da ‘cultura popular brasileira’, implementando a imagem de que o Brasil é a terra do carnaval e do samba. O governo populista de Vargas fez, do reconhecimento carnavalesco, uma forma de conciliação entre a ordem política e as massas populares (Shoihet, 1998).

A indústria de entretenimento colocou à mercê dessas narrativas a difusão do carnaval e do samba como a festa da alegria, da superação e das mazelas sociais. As antigas modinhas, lundus, polcas, maxixes, choros, tangos do início do século foram perdendo o interesse comercial. Os novos sambas monopolizaram os meios de difusão da ‘música popular’. Na época, faziam-se misturas da rítmica do maxixe com a estrutura dos improvisos feitos nos terreiros da Tias baianas. E, nesse período, quando já se vigorava a reprodutibilidade técnica das normatizações da indústria fonográfica, da cultura de massa, o samba foi se transformando e ganhando espaço no mercado cultural.

³⁶⁰ Desse movimento há dois documentos reconhecidamente importantes: ‘O manifesto da poesia Pau-Brasil’ (1924) e ‘O Manifesto Antropófago’ (1928). Nota da autora.

³⁶¹ Essa ideia ressoa a partir da teoria das três raças brasileiras. Sabe-se, atualmente, que tal teoria é contraditória e complexa por ter suportado o mito da democracia racial, da idealização da miscigenação brasileira e por ter contribuído fortemente para a fixação do racismo velado no Brasil. (Nota da autora).

Travava-se de uma corrida nas gravadoras para o lançamento de novos sambas. Inclusive, nesse contexto, é comum encontrar a afirmação de que a composição ‘Pelo Telefone’, de Donga e Mário de Almeida, de 1916, foi o primeiro samba gravado. Contudo, sabe-se que outras composições foram gravadas antes; já havia o nome ‘samba’ impresso em um selo de lançamento. Lira Neto (2017) conta que desde 1902, cerca de outras vinte composições, sem crédito para o autor ou intérprete, já haviam sido classificadas, pela indústria fonográfica, como sambas.

Obviamente, a maioria desses sambas não soava no sentido que hoje se atribui ao gênero. Sabe-se que nesse período, as fusões sonoras estavam em curso e os gêneros musicais não eram muito bem definidos. Algumas dessas canções “estavam mais para o choro, outros para o maxixe ou para o jongo, outros, ainda, se assemelhavam a emboladas e toadas nordestinas” (Neto, 2017, p. 90).

Chiquinha Gonzaga tem registrado em partitura um único samba: a canção ‘Fogo Fogueiro’ (1919), composta para a peça de costumes sertanejos ‘Juriti’, de Viriato Correia (1884-1967). Juriti é uma obra cômica que se passa em um ambiente rural, com personagens sertanejos. Assim como tantas outras obras já comentadas aqui, essa também exaltava as manifestações ‘populares’, invertendo a estrutura hierárquica social em busca de outros padrões estéticos.

Assim, a temática do carnaval e suas ressonâncias estiveram presentes em diversas obras artísticas e em documentos históricos produzidos à época abordada nesta pesquisa. As festas carnavalescas eram presentes em grande parte das atrações circenses, dos bailes dançantes e dos espetáculos teatrais que apresentavam temática ‘populares’. O processo de massificação do teatro cômico musicado foram os primeiros passos rumo à carnavalização cênica, quando a indústria de entretenimento se afunilou para a produção do teatro de revista³⁶².

A aproximação entre as festas carnavalescas e as produções teatrais não se deu apenas no contexto estético, mas também nos espaços compartilhados, quando várias companhias

³⁶² Esse processo de transformação do teatro musicado se intensificou após 1929 quando houve uma forte influência de filmes musicais americanos (Neyde, p. 49). Com a absorção da cultura americana, outras casas noturnas abriram os cassinos e *night clubs*. O *nu* artístico era bastante permitido e explorado, mas ainda permanecia a forte censura com as palavras e os textos seguindo tendo duplo sentido. Nesse período, a estrutura de revisão do ano, com teor crítico e político foi se perdendo. Com a crise econômica do País, não era mais viável para o Brasil fazer grandes produções como as do famoso Walter Pinto. Para ver mais sobre a história do teatro de revista ver Neyde Veneziano (1991, p. 53).

teatrais se dividiam e se associavam em seus locais de trabalho com grupos carnavalescos e os badalados bailes mascarados de carnaval.³⁶³

No circo, o processo foi semelhante; a aproximação entre as artes circenses europeias e a ‘cultura popular brasileira’, mesmo que atravessada pelos princípios da disciplina circense, promoveram a carnavalização do mundo, com as já citadas produções parodiadas de óperas e textos clássicos do Circo-Teatro.

Aos poucos, foi possível perceber que, nas montagens de espetáculos, o texto teatral foi cedendo espaço para o canto e a dança. Viu-se também que “a atriz revisteira pode começar a expor seu corpo com mais desenvoltura em cena, ao mesmo tempo em que foi conseguindo avançar no espaço masculino, tendo grandes momentos histriônicos através de personagens cômicos” (Collaço, 2010, p. 4).

Por fim, constata-se que o carnaval e a carnavalização do teatro se firmaram como o grande diferencial da revista brasileira, especialmente em comparação às produções estrangeiras, sobretudo às portuguesas e francesas, que eram importantes referências para o mercado nacional.

6.1 CARNAVALIZAÇÃO

A carnavalização, enquanto expressão estética e ideológica, ocupou papel central na construção da identidade cultural brasileira. Cultivada amplamente na produção artística popular, essa cosmovisão contribuiu, de forma decisiva, para que o Brasil projetasse internacionalmente a autoimagem de ‘terra do carnaval’. A arte nacional, alicerçada no tripé da crítica social, da musicalidade e da comicidade, tornou-se a própria encarnação desse discurso – profundamente enraizado na cultura brasileira (Bakhtin, 1993).

Viu-se que o samba, com suas raízes afro-brasileiras e mestiças, foi, portanto, o fenômeno do momento que incorporou os elementos da carnavalização. O fortalecimento dos ritos de carnaval no Brasil deu-se paralelamente ao processo de assumir a imagem de país carnavalizado, de maneira consciente e orientada para a fixação de uma estética nacional.

³⁶³ Anúncio no periódico ‘Cidade do Rio’, em março de 1897, do baile de máscara carnavalesco realizado no Theatro Lyrico como um ‘sucesso legítimo e incontestável’. Acesso no link: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085669&Pesq=%22theatro%20Lyrico%22&pagfis=6824>

O conceito de carnavalização foi assim cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1993), quando ele analisava a obra do francês François Rabelais (2023) e constatou que essa obra era a encarnação literária das convenções carnavalescas populares da Idade Média e do Renascimento. O filósofo começou a desenvolver o conceito de carnavalização em meados de 1930, mas o trabalho não foi bem aceito pela comunidade intelectual àquela época. O livro ‘A Cultura Popular na idade Média e no renascimento o contexto de François Rabelais’, de Bakhtin (1993) só foi publicado em russo décadas depois, em 1965, quando o conceito se tornou público e influente³⁶⁴.

Assim, Bakhtin (1993) afirma que a concepção carnavalesca do mundo se apresenta por meio de três manifestações intertextuais que instauram uma visão de mundo às avessas: os ritos e espetáculos performáticos; as obras cômicas orais que expressam a cultura regional; e o uso de diversas expressões e palavras vulgares. Dessa maneira, o autor considera que as expressões carnavalizadas integram uma cosmovisão da ‘cultura popular’, na qual o riso atua como elemento agregador e responsável por conferir-lhe uma dimensão cósmica.

Os procedimentos utilizados na carnavalização consistem na inversão topográfica do mundo estabelecido, na suspensão da estrutura hierárquica, nos destronamentos e na ridicularização do sério e do oficial. Também se vê a *mésalliances* – a junção de opostos –, em que se anula as barreiras entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, o grande e o insignificante. Isso permite a relativização dos discursos autoritários e unívocos, trazendo também a possibilidade de relativização da vida.

Nota-se, nesses processos, a excentricidade das expressões sem qualquer verniz social, com a manifestação exagerada do riso e do grotesco, trazendo à tona a ambivalência própria dos seres humanos. Vê-se, também, a profanação por meio da paródia de textos sagrados e do atendimento às necessidades corporais. Dessa forma, as expressões carnavalizadas podem oferecer, no seu discurso simbólico, leituras variadas da mesma ordem social que as produziu, revelando, inclusive, as contradições da própria sociedade.

A partir desses apontamentos de Bakhtin (1993), é possível identificar componentes valiosos para o estudo da identidade cultural adotada no Brasil desde a virada de século (XIX-XX), sendo que a festa de carnaval, propriamente dita, expressa apenas um momento dos muitos processos de carnavalização. Desafiando e transformando as normas sociais da

³⁶⁴ Bakhtin (1993) também trata da carnavalização em outros textos como ‘Problemas da Poética de Dostoiévski’, quando analisa a ideia de romance polifônico e usa a carnavalização no plano narrativo e dialógico para interpretar a obra desse autor.

época, os artistas ‘populares’ do período ridicularizavam elites, políticas públicas e invertiam simbolicamente suas exclusões cotidianas.

Nesse contexto, os palhaços cantores, o maxixe, o teatro de revista e Chiquinha Gonzaga tiveram uma atuação marcante na construção desse mecanismo social de carnavalização do Brasil, deixando mais evidente a relação da obra da compositora com a *performance* dos palhaços cantores. Percebe que os processos de carnavalização, portanto, permite perceber os traços comuns nas obras desses artistas, já que eles pareciam viver uma espécie de hibridação na formação de linguagem, na consciência histórica e de classe.

Os corpos desses artistas representavam zonas de conflitos, de mixagem, permitindo perceber a situação limiar e fronteira que o tema ‘popular’ abarcava no período. Vê-se o uso comum de linguagens corporais, de recursos cênicos, de uma retórica que envolvia padrões de comportamento e do uso de uma estética visual do corpo e do espaço que refletem identidades coletivas carnavalizadas.

O palhaço cantor pode ser visto como a grande figura emblemática que sintetiza o fenômeno social da carnavalização, por sua capacidade de incorporar e expressar diversos elementos dessa cultura. Joyce Aglae Brondani (2020, p. 21) afirma que “é preciso compreender também o universo carnavalesco como reino do Bufão por excelência”, já que essa figura *trickster* atua como um importante mediador cultural.

Como se viu, as *performances* dos palhaços cantores incorporavam linguagens e classes sociais; reordenavam tempos e espaços. Eles eram agentes híbridos que interferiam nas relações sociais e atuavam nos campos experimentais das artes daquele período. Por isso, também imprimiam estruturas dramáticas simultâneas que rompiam com a narrativa linear.

Bakhtin (1993, p. 382) afirma que “a bicorporalidade torna-se diretamente a dualidade histórica do mundo”. Ou seja, essas figuras evidenciavam a falha social, revelavam o obscuro do *trickster* e, ao mesmo tempo, abriam espaço para a dissolução, salvação, liberação e expurgação das opressões da massa popular insurgente.

No livro ‘Os arquétipos e o inconsciente coletivo’, Jung (2016, p. 469) interpreta o arquétipo do *trickster* em analogia à consciência carnavalesca e afirma que os mitos que envolvem essa figura têm como característica permanente a sombra coletiva e individual considerada “no nosso nível cultural é considerada como uma falha pessoal – gafe, deslize –, sendo atribuída à personalidade consciente como um defeito.” Por outro lado, o próprio *trickster*, abre brechas, atuando como válvula de escape social e individual.

Por isso, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados dessa alternância, da aproximação dos contrários. A visão carnavalizada dos artistas que

performavam a partir do arquétipo de *trickster* expressavam-se por essa dualidade. Nesse sentido, seus corpos refletiam espetacularmente a simultaneidade do certo e do errado, do grotesco e do belo; quando a forma e a disforma caminham juntas e/ou em alternância simultânea.

Observando o contexto em que a arte ‘popular’ surge nesse século no Brasil, percebo que os recursos consolidados da carnavalização operavam como uma saída política, estética e existencial possível para relevante parte da população colonizada. Nos processos de dominação, os colonizadores buscavam transformar o Brasil em uma segunda versão da Europa. Nesses momentos, os padrões europeus eram parodiados pelos artistas, simulados em versões críticas. Obviamente, essas versões paródicas foram contaminadas pela perspectiva de quem era colonizado.

Foi por essa via que o carnaval brasileiro, desde o final do século XIX, contribuiu para a produção de um senso de identidade nacional e de consciência social dos grupos ‘populares’. No intuito de enfatizar como as diferenças sociais e raciais se misturavam, essa imagem foi então reproduzida e vendida como a identidade positiva de um povo integrado e mestiço.

O discurso carnavalizado e as imagens associadas a essa estrutura trouxeram aos artistas um amplo repertório de paródia às convenções sociais; um acervo de linguagens que, desde o renascimento, a literatura cômica latina cultiva como as “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual” (Bakhtin, 1993, p. 16). Nesse sentido, o discurso carnavalizado e as imagens associadas a essa estrutura trouxeram aos artistas um amplo repertório de paródias às convenções sociais.

Foi a partir desse reservatório que novas práticas e narrativas carnavalizadas continuaram a gerar outras formas linguísticas e expressões artísticas. A já citadas *mésalliances* – a transposição simbólica de tudo o que é elevado e sublime para o plano material do corpo biológico – manifesta-se em vários momentos históricos, festas e ritos importantes do Brasil. Observam-se folguedos que trocam o dia pela noite, festejos que levam a intimidade domiciliar para as ruas, ritos que transformam o território do trabalho em espaço de prazer e, ainda, festas nas quais se subvertem os papéis sexuais e sociais com o uso de fantasias e indumentárias ritualísticas.

Sabe-se que nessas práticas, mesmo que as estruturas hierárquicas não sejam definitivamente abolidas, é possível brincar, zombar e rir da rigidez que as caracteriza. A carnavalização funciona como espaço de rupturas necessárias da vida cotidiana, principalmente no caso do Brasil – um país formado por uma sociedade altamente segregada

e diversa. Talvez por isso, ainda hoje, formulam-se constantemente novos modos de carnavalização do cotidiano, que funcionam como respiros simbólicos e momentos de congregação social.

Essa pulsão carnavalesca se manifesta não apenas em práticas informais, mas também em rituais e celebrações que expressam a fé e as tradições de diferentes comunidades religiosas e grupos sociais do país. Podemos lembrar das festas de santos e santas, das folias, dos maracatus, das festas de Boi, das Congadas e tantos outros folguedos brasileiros. Soma-se a isso os inúmeros eventos comumente nomeados de ‘carnaval fora de época’, que acontecem em várias regiões do país durante todo o ano, reafirmando o caráter contínuo e reinventando da carnavalização.

Há, ainda, as comemorações esportivas, as paradas gays, as marchas que saem em favor de causas sociais e até a recente premiação de melhor filme estrangeiro, no Oscar 2025, para o filme brasileiro ‘Ainda estou aqui’. Ou até o anúncio que o ex-presidente Jair Bolsonaro foi condenado em 2025. São todos exemplos de eventos, ritos e festas carnavalizadas que evocam, no meio de uma semana normal, a necessidade de romper com as atividades acachapantes do cotidiano. Nesses momentos, os dramas sociais tomam formas estéticas diversas.

Sem abandonar as estruturas sociais, a carnavalização propõe *performances* liminares, suspendendo momentaneamente a ordem para apresentar alternativas e possibilidades. Sem perder a consciência de suas posições sociais na vida cotidiana, as pessoas abstraem-se delas por alguns momentos ou dias. Assim, os dois planos coabitam, sem se desligar um com o outro; são consciências híbridas geradas a partir dos diálogos entre essas *performances* sociais, em que um sustenta o outro reciprocamente (DaMatta, 1997).

Em um movimento coletivo de expurgação, os diversos fenômenos da carnavalização fazem com que a sociedade transborde em si mesma, para que a transgressão, mesmo breve, se estabelece sobre a ordem. Foi assim que, no decorrer dos séculos, o carnaval se tornou a maior festa ritual brasileira, trazendo procedimentos próprios e diversos, com percepções peculiares da carnavalização no mundo.

Na invenção que o Brasil faz de si mesmo, a carnavalização nacional estabelece o que Roberto DaMatta (1997, p. 251) chama de “instituição paradigmática”, pois evoca, em diversas mídias, a recorrente ideologia da tranquilidade, da paz social e racial, do sol, das praias de mulheres bonitas e do samba.

Mas, em contraponto, contrariando a noção unívoca do carnaval nacional como agente integrador da população, pode-se observar que ao romper com a ordem da vida diária

a festa não se restringe aos sentimentos de homogeneização momentânea e, certamente, não consegue suplantiar os problemas sociais brasileiros.

Os afrouxamentos que o carnaval propõe permitem a abertura de novas formas de relacionamento humano, frequentemente adormecidas ou consideradas utópicas; fantasias, muitas vezes, abusivas à moralidade diária. Essa abertura tem o poder de trazer à tona um elenco de figuras marginais, revelando conteúdos encobertos e silenciados pela estrutura cotidiana. Por serem afrontosas, essas figuras acabam também provocando a confiança na ordem (DaMatta, 1997, p. 58); e, pelo viés da negação, o carnaval acaba por reforçar a ordem cotidiana, colocando-se como alternativa de escape.

Seguindo a lógica dos arquétipos e mitos do *trickster*, percebo que a carnavalização se manifesta em práticas reversas que justificam as próprias estruturas às quais se opõem, ao demonstrar que a sociedade, muitas vezes, não se sustentaria caso certas liberdades fossem permitidas. São catarses que evidenciam as estratificações sociais, sinalizando preconceitos raciais, de gênero e de classe que normalmente permanecem velados no cotidiano. O *trickster* precisa romper com a ordem para, depois, restabelecê-la.

Portanto, os fenômenos de carnavalização não são apenas um espelho direto da estrutura social ou de um ideal nacional. Eles funcionam como reflexo intrincado, uma dramatização invertida e múltipla sobre o Brasil. A reprodução não é reta, nem automática, porque é como se fosse marcada pelos diversos vetores que cruzam o cenário social. São forças que reafirmam, invertem, contradizem, reforçam, afrouxam e tensionam simultaneamente. As expressões de carnavalização até hoje redefinem a consciência social nacional e mostram como os brasileiros são construídos, desconstruídos e reconstruídos à medida que traçam suas identidades nesses processos.

Portanto, os fenômenos da carnavalização não se limitam a espelhar diretamente a estrutura social ou um ideal de nação. Eles funcionam como uma encenação ambígua e multifacetada do Brasil – uma inversão provocativa que revela, distorce e reinterpreta os contornos da vida cotidiana.

De todo modo, percebe-se que a carnavalização do cotidiano foi e ainda é uma possibilidade em que o riso e a festa, instaura novas formas sociais; que as obras de arte carnavalizadas – dos artistas abordados neste estudo – estabeleceram rupturas do discurso cotidiano e abriram caminho para mudanças de um sistema sociocultural rígido. Isso reforça a ideia de que o prazer transgressor da carnavalização foi, e ainda é, determinante para as dinâmicas sociais do Brasil.

Nesses processos de afirmar a identidade do País colonizado, parece que a carnavalização fez do “*déficit* um *plus*, compensando o que apresenta de irrisório e fracassado com sua vocação” (Wisnik, 2007, p. 61). Por isso, as festas carnavalizadas assumem de maneira elevada, com escancaradamente e humor, o que havia sido rebaixado na cultura colonizada.

6.2 EU SOU DA LIRA

Ao analisar a ‘Gargântua e Pantagruel’ de Rabelais, Mikhail Bakhtin (1993) mostra que a carnavalização é um princípio cultural contínuo e que o carnaval medieval europeu, estudado por ele, herdou formas antigas de festas populares e rituais pagãos. O autor assegura que o carnaval, visto como uma festa/ritual de inversão social e coletiva, tem aspectos comuns com outros rituais e com a “arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos” (Bakhtin, 1993, p. 26).

O autor relata que, na Idade Média, além do carnaval propriamente dito, existia uma tradição de outras celebrações cômicas, marcadas por uma forte presença da visão carnavalizada do mundo e da vida. A ‘Festa dos Tolos’ e o ‘Riso Pascal’, destacam-se como exemplos, pois possibilitavam ocasiões especiais e instauravam a dualidade do mundo, apresentando formas carnavalescas como autênticas paródias do culto religioso.

Mas já na Roma antiga, o riso ritual era oficialmente instituído como uma festa de contrafação cômica dos cultos sérios, que convertiam o sagrado em motivo de burla e o herói em motivo de chacota. Os rituais dionisíacos gregos e as saturnálias romanas eram celebrações que envolviam música, dança, poesia, máscaras e canto coletivo, com a intenção de suspender temporariamente as regras sociais, permitindo a inversão de papéis, a liberação de desejos e a celebração do corpo na coletividade. Ou seja, já apresentavam aspectos fundamentais do sentido da carnavalização, conforme exposto por Bakhtin (1993).

Segundo Bakhtin (1993), a perda da unidade ritualística fez com que as formas cômicas se afastassem das manifestações oficiais, modificando e configurando as festas em cultura popular. No carnaval medieval, o princípio da comicidade ganhou autonomia em contraponto ao aspecto religioso e, ao se distanciar dos dogmatismos místicos eclesiásticos,

os festejos perderam sua natureza mágica ou encantatória, destacando-se pelo seu caráter de festa pagã³⁶⁵.

Com o tempo, o papel do *trickster* desapareceu do âmbito eclesiástico e reapareceu “no palco profano da Comédia italiana sob a forma de tipos cômicos” (Jung, 2016, p. 464). Bakhtin (1993, p. 17) afirma que tal processo se deu porque as festividades ‘populares’ em que os *trickster* estiveram presentes, apresentavam o traço marcante do “rebaixamento”, dando foco para o plano material e corporal, não validando as doutrinas eclesiásticas, obviamente.

Ainda se tratando das práticas culturais da Grécia Antiga, sabe-se que o cotidiano era permeado por mitos e suas narrativas, bem como pela música que era um ponto fundamental na própria organização social da pólis. A *mousiké* – música – estabelecia conexões com outros campos do saber, ultrapassando o sentido comum que se tem hoje dessa expressão artística.

Sabe-se que a ideia de *mousiké* era essencial nas festas dionisiacas, em outras celebrações populares e nas apresentações teatrais, pois abrangia não apenas o texto teatral, mas também toda a percepção de *performance* integrada. A *mousiké* representava a complexa interação de atividades que envolviam música, rítmica, poesia, dança e ginástica; mantinham vínculos diretos com a medicina, a ética, a religião, a vida social e política, e exerciam, além do mais, uma função pedagógica de formação dos cidadãos, conectando o homem com o cosmos e os deuses.

Marcus Mota, professor, pesquisador e orientador desta pesquisa, em seus estudos sobre a antiguidade grega comenta que a visão integrativa da *mousiké* influenciou profundamente o desenvolvimento das artes no Ocidente, especialmente no teatro e na ópera com sua concepção de arte total (Mota, 2008, p. 23-24).

Sendo assim, esse ritual coletivo carnavalizado, em que a oralidade poética vigorava transmutou-se, passando pela Grécia, pela Idade Média, Renascimento e revisitando a musicalidade humana em muitos períodos. Algo que também se fez presente na tradição da *Comédia dell’Arte*, nas vertentes seguintes do teatro cômico musicado e do Circo-Teatro no Brasil. Esses rituais são, também, retóricas notáveis nas *performances* com preponderância

³⁶⁵ Hiram Araújo (2000) afirma no livro ‘Carnaval: seis milênios de história’, que a história do carnaval pode ser dividida em quatro períodos: o Originário, (4.000 anos a.C. ao século VII a.C.), o Pagão, (do século VII a.C. ao século VI d.C.), o Cristão (do século VI d.C. ao século XVIII d.C.) e o Contemporâneo (do século XVIII d.C. ao século XX). Segundo esse autor, o Carnaval teve suas origens nas festas agrárias do Egito e do Oriente Próximo, onde se celebravam os deuses da fecundidade.

oral, como as cantigas medievais, as figuras dos trovadores, repentistas, palhaços cantores, seresteiros e até dos poetas e cantores contemporâneos da chamada MPB.

Luiz Costa-Lima Neto (2018, p. 183) afirma que a dramaturgia musical de Martins Penna, marcante entre os anos de 1840-1850, foi também influenciada por essa longa tradição dramática do Ocidente, sendo possível identificar recursos cômicos dos coros gregos e das paradas circenses romanas na dramaturgia musical desse dramaturgo. Segundo o autor, é possível identificar, nas comédias de costume de Martins Pena, o uso, por exemplo, do *entremez*³⁶⁶, realizados por atrizes e atores que cantavam, tocavam e dançavam uma *tirana*³⁶⁷, um lundu ou um fandango

Nos *entremezes* das comédias de Martins Pena o conteúdo era frequentemente humorístico, satírico ou romântico e tratavam de temas cotidianos. Neles, podiam ser executadas uma canção com refrões repetidos que incentivavam a participação do público. Geralmente, o ritmo e melodia eram adaptáveis, tornando-as ferramentas versáteis para criar momentos de descontração e interação, usadas para trazer alívio cômico, enfatizar momentos de celebração e para fazer comentários da narrativa principal da comédia apresentada.

Por sua vez, a figura do palhaço cantor, no teatro cômico musical e no Circo-teatro, geralmente é referenciada na execução dos *entremezes*, fazendo a *tirana* ao tocar viola, cantar, sapatear, fazer graças, piadas e “retorcendo em momices”. (Costa-Lima Neto, 2018, p.183). Os palhaços se apresentam, então, como os *trickster* sacerdotes dessas encenações carnavalizadas.

Como foi comentado no primeiro capítulo, as produções de Martins Pena consistiam em uma espécie inicial de teatro cômico ‘popular’, proporcionando a ascensão do teatro cômico musicado abasileirado, abrindo espaço para esse mercado, formalizando práticas da oralidade satírica e o uso de recursos cênicos como o *entremez*. Vê-se, então, que os recursos

³⁶⁶ Os *entremezes* têm origem nos gêneros latinos do período clássico que coincide com a ascensão e consolidação do Império Romano, com uma produção literária marcada pela influência da literatura grega, mas também com características próprias (Bodnar, 2017). A presença do *entremez* na produção teatral brasileira foi objeto de pesquisa da tese Roseli Bodnar (2017) em que ela estuda o gênero *entremez* em peças de três autores nordestinos, representativos do teatro moderno brasileiro do século XX. (Nota da autora).

³⁶⁷ A *tirana* é uma composição poética e musical que surgiu no teatro cômico e popular de origem ibérica e latino-americana. Era muito utilizada no teatro musical de Portugal e, provavelmente, foi trazida para o Rio de Janeiro por artistas portugueses, especialistas em *entremezes*. A *tirana* tem uma estrutura simples, com um forte apelo rítmico e melódico, acompanhada de dança. Durante o século XIX, a *tirana* se espalhou pelo Brasil, sofrendo modificações. “No Brasil, devido ao contato como lundu-africano”, a *tirana* adquiriu a *umbigada* – movimento coreográfico que ocorre quando o ventre da mulher bate na altura do ventre do homem” (Costa-Lima Neto, 2018, p. 183).

da tradição grega romana foram atualizados e reelaborados pelos artistas da época que delimita o período abordado por esta tese.

Dessa forma, as estruturas dramáticas dos espetáculos musicados por Chiquinha Gonzaga, também tinham o invariável encerramento feito com números de música e dança, nos quais os solistas cantavam e dançavam em alternância com o coro. O momento mais esperado pelo público era o *entremes* final que costumava ser feito com um vigoroso maxixe, como foi o caso do famoso e polêmico ‘O Corta-Jaca’.

Assim, a abrangente noção da *mousiké* presente na Grécia antiga pode nos ajudar a olhar e analisar outras manifestações culturais performáticas. Entendo que a *mousiké* também se aproxime de outros conceitos africanos, ameríndios, árabes e de ocidentais modernos, conceitos que comungam a musicalidade com um aspecto integrante da própria existência humana e das relações sociais ritualísticas e festivas.

Por esse caminho, percebo que é possível também traçar uma relação factível entre o conceito de *mousiké* e o fenômeno do carnaval, especialmente em se tratando de suas dimensões culturais, estéticas, de catarse e com uma “cronologia cósmica” (DaMatta, 1997, p. 54). O carnaval – como um momento em que as pessoas se relacionam por meio da brincadeira com a música – traz uma sensação de unidade e a ideia de que todos são um corpo comum cantante. Basta lembrar dos festejos para perceber que a forma mais legítima e acessível de participação no carnaval ocorre por meio do canto e da dança realizados coletivamente.

No artigo ‘Entre o erudito e o popular’, José Miguel Wisnik (2007) faz análises da música, do corpo, da festa e da coletividade que circundam a produção cultural brasileira e o carnaval. Ele assinala o caráter mesclado e híbrido da cultura brasileira, com algo ligado à vocação do país de cruzar ou dissipar fronteiras. A leitura desse artigo me sugeriu a ideia de que o fenômeno do carnaval urbano pudesse ser uma espécie de *mousiké* moderna, já que essa é uma prática que envolve poesia, dança, rito das massas e a subversão da ordem social.

A partir de uma afirmação de Oswald de Andrade sobre a hegemonia dos cordões do Botafogo, feita no ‘Manifesto da Poesia do Pau Brasil’, Wisnik (2007) descreve o carnaval como uma experiência performática, um fenômeno que mistura as expressões diversas e marca o trânsito entre música erudita e popular no Brasil, colocando a festa como um ritual que celebra esse encontro de experimentações urbanas.

Para tanto, o autor usa essa expressão “ópera popular de rua” (Wisnik, 2007, p. 57) afirmando que o carnaval incorpora elementos ritualísticos, performáticos e comunitários. A meu ver, algo que se aproxima do nexo da *mousiké* grega. O autor fala da “potencialidade

de uma ‘ópera’ popular de rua em que a distinção entre o erudito e o popular, assim como a distinção entre arte e vida, não vigorassem mais da maneira usual, insinuando-se... nas formas emergentes do carnaval urbano” (Wisnik, 2007, p. 57).

Percebo que o elo simbólico entre o carnaval e a *mousiké* também é traçado a partir das festas dionisiacas da Grécia antiga, quando a *mousiké* poderia até ser compreendida como uma ancestral distante do Carnaval. Sabe-se que a música destinada ao Dionísio era uma força vital coletiva e que nas festas dionisiacas, o coro trágico tinha a função de catarse coletiva e ritualística³⁶⁸. A festa ritual representava, para Dionísio, um rito de exceção na Grécia, no qual essa divindade se manifestava como um *trickster*, trazendo o hibridismo entre a ordem e a desordem social.

A partir daí, é possível fazer uma ponte entre o rito grego e os fenômenos modernos carnavalizados, quando os blocos, os desfiles das escolas de samba e as festas carnavalescas, se manifestam em coletivos que cantam, dançam e dramatizam algo para a cidade inteira. Essas práticas também celebram a potência unificadora e desorganizadora da arte total nas ruas.

Durante os dias de carnaval, percebe-se as ruas sendo ressignificadas; os centros estressantes e rápidos das cidades ficam geralmente fechados, as avenidas são bloqueadas para os automóveis, mas são abertas para multidões que cantam e dançam. DaMatta (1997, p. 56) afirma que “o universo espacial próprio do carnaval são as praças, as avenidas e, sobretudo, o centro da cidade... e os salões são o espaço igualador de várias posições sociais no baile.” Talvez essa seja a subversão mais marcante dos carnavais de rua, na contemporaneidade, porque as ruas se tornam o reverso daquilo que são cotidianamente designadas.

Em se tratando da musicalidade dos carnavais, sabe-se que desde o século XIX, nos desfiles de rua do Rio de Janeiro, os ranchos buscavam uma musicalidade específica, para marcar as diferenças entre eles. Os grupos variavam nas formações das orquestras, das bandas e coros, mudavam os andamentos e estilos das músicas tocadas. Os ranchos e cordões desfilavam com estandarte característico e tinham um forte senso de identidade e rivalidade.

³⁶⁸A teoria musical aristotélica, partindo de Dámon e Platão, associa a música com a diversão e entretenimento nos processos de educação. Aristóteles, além de considerar a música como parte importante na educação de jovens, reconhece os benefícios do prazer advindo de suas práticas. Ele vai além de seus predecessores e elabora uma teoria que diferenciava as melodias éticas e as catárticas. As éticas, seriam adequadas para a educação, enquanto as catárticas eram restritas aos adultos em momentos de lazer. Assim, a *catarse*, do grego *Kátharsi*, é um dos mais poderosos elementos da *mousiké*. Por isso, a catarse estética por meio da tragédia, da poesia, do drama e da música seriam capazes de liberar as emoções necessárias e produzir o equilíbrio necessário para o aprendizado (Wisnik, 2007, p. 61 e 62).

Ressalta-se que os ranchos Ameno de Resedá, Flor de Abacage, Dois de Ouros, Reis de Ouros foram os mais prestigiados e conhecidos nessas práticas³⁶⁹ (Araújo, 2006).

Nos bailes mascarados dos salões, a elite dançava ao som de polcas, *schottische*, habaneras, quadrilhas, valsas, mazurcas e maxixes – gêneros de dança de salão da época. Já nas ruas, o povo dançava ao ritmo das passagens percussivas do zé-pereira e dos grupos de percussão, reaproveitando cantigas de roda, hinos, chulas de circo, trechos de óperas, quadrinhas, lundus improvisados e até marchas fúnebres, executadas em tom de ironia e com variações satíricas nas letras³⁷⁰.

Ainda não se tinha a prática de compor músicas específicas para a festa e, geralmente, elas eram instrumentais ou até cantadas e parodiadas de outros idiomas. A pesquisadora Rachel Shoihet (1998) conta que, em 1869, no processo de ascensão das festas carnavalescas da capital, o ator Correia Vásquez adaptou a letra da música de uma peça teatral francesa e colocou o nome de Zé Pereira. Tem-se aí o primeiro registo do aparecimento de uma música destinada para o carnaval, tendo como centro um dos personagens mais emblemáticos da festa. O marco dessa música é significativo porque a melodia ‘Viva Zé Pereira’ ainda é tocada nos carnavais³⁷¹.

Posteriormente, em 1899, Chiquinha Gonzaga compôs a música ‘Ó Abre Alas’, considerada por muitos, a primeira canção feita originalmente para um cordão carnavalesco. A música foi criada para o cordão Rosa de Ouro, no bairro da Zona Norte no Andaraí, onde ela residia. O andamento da música foi inspirado na musicalidade do cordão que passava e utilizava a procissão religiosa como matriz.

Afirma-se que Chiquinha Gonzaga fixou, definitivamente, o gênero de marcha-rancho ao criar essa canção carnavalesca e que, a partir daí, firmou-se a prática de compor uma marcha-rancho para cada grupo que saía, sinalizando a identidade dos ranchos carnavalescos rivais (Diniz, 1991).

Chiquinha Gonzaga compôs ‘Ó Abre Alas’ com 52 anos de idade, quando, da janela de sua casa, ela ouviu um cordão carnavalesco passando e alguém gritando: ‘Ohh! Abre Alas’. Isso porque, na virada do século XIX para o XX, os foliões brandavam palavra de

³⁶⁹ O desfile dos ranchos carnavalescos urbanos tem origem na tradição nordestina dos ranchos de reis, que aconteciam tradicionalmente entre o Natal e o Dia de Reis, na Bahia, região de onde migrou boa parte dos residentes da área portuária do Rio de Janeiro. (Araújo, 2006, p.2)

³⁷⁰ Essas informações foram retiradas do *site* da artista no link:

https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=o-abre-alas&post_id=1568

³⁷¹ Para ouvir uma gravação, pelo grupo Odeon, em 1917, com arranjo de Corrêa Vasques, acesse o link: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:in/Z%C3%A9Pereira>

ordem para abrir passagem nas multidões e era “comum se utilizarem de uma marcha com versos pedindo para abrir alas e apresentando o nome do cordão.” (Diniz, 1991, p. 159).

Em ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, a música ‘Ó Abre Alas’ é utilizada como eixo da última cena do espetáculo. A cena ilustra o momento em que Chiquinha Gonzaga se depara com um cordão carnavalesco de rua e se inspira para compor a marchinha ao piano. Nessa cena, busca-se evidenciar o olhar aguçado e sensível da compositora, que buscava se conectar com o que acontecia nas ruas e no campo das *performances* populares.

É como se Chiquinha estivesse sendo cooptada pelos sons urbanos. A cena expõe um processo de composição movido pela conexão com o carnaval de rua e mostra a capacidade de adaptação da compositora frente às diversas expressões populares daquele período. Acredito que parte da perspicácia dessa artista está justo nessa capacidade de *trickster* em ler as margens da sociedade e reproduzi-las em sua obra, levando o som das ruas para os salões aristocráticos de carnaval.

Na cena, Ananica faz um elogio ao carnaval e começa a tocar a música ‘Ó Abre Alas’ na marimba que está fixada no guidom da bicicleta. Logo depois, Triluna entra com um *playback* reproduzindo uma gravação da composição³⁷². Nesse momento, geralmente o público canta em coro a música, mostrando que essa composição atravessou mais de dois séculos e ainda hoje embala carnavais de todo o país.

Em todas as apresentações que realizei – nas ruas, escolas ou teatros – é sempre emocionante ver pessoas de todas as idades revivendo o carnaval ao som dessa emblemática marchinha. Ananica, andado em cima da Triluna, finaliza o ‘grande concerto musical’ solicitando passagem ao público. A dupla sai pedindo que abram alas, como se estivessem desfilando em um cordão carnavalesco de rua. Nesse momento, rua, teatro e escola são carnavalizados, e todos, plateia e artista, se tornam irmanados em estado de carnavalização, dançando ao som de uma composição que embalou gerações.

‘Ó Abre Alas’ foi originalmente usada em um espetáculo de teatro em 1904, na peça de costumes cariocas ‘Não venhas!...’, representada no Teatro Apolo. Na peça, a música era o enredo de um cordão chamado ‘Terror dos inocentes’. Como havia uma fluidez nas definições de gênero musical, a composição foi à época, lançada como o maxixe desse cordão. Contudo, logo depois, foi publicada como um dobrado carnavalesco³⁷³.

³⁷² Essa gravação de ‘Zé Pereira-Abre Alas’ foi referência para a introdução da nossa gravação. Ouça pelo link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/124557/cbs-3307-1>

³⁷³ Acesse a partitura original da música no *site* da compositora no link: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/o-abre-alas_canto-e-piano.pdf.

Após o sucesso de ‘Ó Abre Alas’, a maestrina chegou a escrever um arranjo para a composição a ser tocada por uma pequena orquestra com: piano e canto, 1º violino, 2º violino, contrabaixo, violoncelo, trombone, 1º e 2º trompetes, clarineta (si b)³⁷⁴.

Mas antes de compor ‘Ó Abre Alas’, suponho que o carnaval já deveria ser uma das paixões da compositora, porque anterior ao ano de 1899, ela já havia criado outras quatro músicas referenciando essa festa (Diniz, 2009). São elas: ‘O Diabinho’³⁷⁵, um tango carnavalesco, a ‘Democrático’³⁷⁶, a ‘Evoé’ (1897), um tango brasileiro, e ‘Viva o Carnaval’ (1884) uma polca.

Foi só em 1939 que a jornalista Mariza Lira (1978) – uma das biógrafas de Chiquinha Gonzaga – publicou ‘Ó Abre Alas’ na sua integralidade. Já a primeira gravação da canção na íntegra foi gravada pelas cantoras Linda e Dircinha Batista só em 1971, quando a memória coletiva dos foliões já tinha consagrado a marchinha como um clássico dos carnavais³⁷⁷. Vê-se que a música ficou 72 anos na boca do povo até ser gravada com letra e melodia igual ao manuscrito da compositora³⁷⁸.

Além de representar uma vertente pulsante das expressões populares, essa música alcançou sucesso nas rádios pelos versos e melodias fáceis de gravar e cantar. Por décadas, ‘Ó Abre Ala’ foi gravada, arranjada ou enxertada. No acervo da Casa Edson é possível ouvir uma gravação hilária feita pelo trio de palhaços Mário Pinheiro, Nozinho e Eduardo das Neves. Esse fonograma está catalogado com o nome ‘Cordão Carnavalesco – Cordão do Enxofre Vermelho’ feito em 1905, pela Odeon. Nessa versão, os três palhaços, performam a partir do Zé Pereira, com gritos e percussão entusiasmadas. Eles parecem estar vindo da rua e cantam, festejam, saúdam o chamado redator maior do ‘jornal muito ilustrado’³⁷⁹.

A passagem dos cordões nas redações dos jornais era uma prática comum. Segundo o memorialista Edmundo (1957), os cordões levavam seus estandartes até o saguão do jornal nacional, onde costumavam ficar expostos por dias e semanas e, assim, os foliões buscavam

³⁷⁴ Informações retiradas do *site* da compositora no link: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=o-abre-alas&post_id=1568

³⁷⁵ Gravação do grupo Chiquinha Gonzaga. Acesso no acervo do IMS, no link: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/12857/undefined>

³⁷⁶ A compositora faz uma referência aos Democráticos, uma das mais famosas sociedades carnavalescas de época. (Nota da autora).

³⁷⁷ Ouça, na íntegra, a primeira gravação da música pelo link: <https://music.youtube.com/watch?v=na6oAALmYM>

³⁷⁸ Acesse a partitura no *site* oficial da compositora, pelo link: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/dobrado-carnavalesco_nao-venhas_canto-e-piano.pdf

³⁷⁹ Depois de cantarem ‘Ó Abre Alas’, o trio emenda a cantoria com a canção ‘Flor do mar’. Fonograma disponível no *site* da Discografia Brasileira do IMS, pelo link: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/4459/odeon-r-108188-108221>.

divulgar os seus cordões. No livro ‘A cidade que dança’, o autor Leonardo Pereira (2020) também fala da importância que os redatores dos jornais tinham para os festejos de carnaval. Geralmente, eles eram muito bem referenciados, porque costumavam ser jurados das competições e publicavam críticas nos jornais sobre as *performances* dos ranchos e cordões (Pereira, 2020, p. 92 e 166). Tal prática ficou, então, registrada na gravação desse badalado trio de palhaços.

Além desse fonograma, foram feitas outras três gravações de ‘Ó Abre Alas’, sendo uma versão instrumental, gravada pela Banda Casa Edison e Santos Bocot (1913), outra gravada pela Banda da Casa Faulhaber/Cia (1911) que, infelizmente, não se tem o áudio disponível. A terceira versão foi gravada bem depois, em 1939, pela Odeon. Nela usa-se a melodia original da Chiquinha Gonzaga no refrão e na primeira parte, mas acrescentaram uma variação na letra e uma nova melodia³⁸⁰.

‘Ó Abre Alas’ acabou adentrando o repertório dos carnavais dos séculos XX e XXI e se tornou uma canção símbolo da festa. Se o carnaval e as festas carnavalizadas podem ser interpretados com a *mousiké* de agora; sem dúvida, a canção ‘Ó Abre Alas’ marca a integração das artes, trabalhando na formação do ser social de modo ético e estético, unindo, de forma harmônica, arte, rito e conhecimento.

Essa obra colocou em destaque mais uma vez a obra da compositora. Subvertendo toda e qualquer regra imposta às mulheres de sua época, Chiquinha Gonzaga fez das ruas o seu território de estudo e prática, foi de onde ela bebeu a farta musicalidade dos cantos negros e indígenas, dos batuques, dos assobios, das rodas de choro, dos pregões, das festas carnavalizadas e das danças sincréticas.

Chiquinha não aceitava que a sua vida fosse limitada apenas à casa e à igreja, já que “o espaço social desse período era fortemente demarcado: a casa para a mulher, o salão para a dama e a rua para os escravizados e as mulheres da vida” (Diniz, 1991, p.12). Em seus movimentos subversivos, a rua era o seu espaço inspiração, de atuação artística e política.

Se, no início da sua carreira, a compositora ficou conhecida por ser a jovem ousada, autora do provocante maxixe/polca ‘Atraente’, aos 52 anos Chiquinha Gonzaga referenciava a musicalidade dos foliões e, com eles, mantinha viva a relação com a faceta festiva e subversiva do povo nas ruas. Um dos mecanismos da carnavalização aos quais sua obra esteve bastante vinculada é justamente a desconstrução dos comportamentos oficiais,

³⁸⁰ Acessar gravações ‘Ó Abre Alas’ no link:
<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/name:cq/ABRE%20ALAS>

quando os corpos dos foliões se transformam, tanto nas festas de carnaval quanto nos bailes maxixe.

Considerando o contexto de repressão à sexualidade feminina vigente àquela época, o carnaval representava um momento de liberação sexual e de maior possibilidade de expressão do corpo. Como lembra DaMatta (1997, p. 37), as festas de carnaval alteravam a configuração das ruas e das relações sociais. Sendo assim, a festa também oferecia uma oportunidade para que as mulheres do lar encarnassem, mesmo que brevemente, a imagem da chamada ‘mulher da vida’ nas ruas.

Esses aspectos foram abordados no periódico ‘A noite’ (1922, p. 6), que anunciou os preparativos do carnaval com vinte dias de antecedência. Entre os comentários sobre os clubes Democráticos, Fenianos e Tenentes, anunciam-se vários tipos de evento para o período carnavalesco, como “um grande banho de mar à fantasia”, e bailes dançantes, nos quais são servidas iguarias como rabada baiana. Logo no início dessa cobertura, denuncia-se a permissividade concedida pelas famílias às ‘mocinhas’, durante o carnaval.

Entre fantasias de ‘*apaches e gigoletes*’³⁸¹, conta-se que jovens moças costumavam sair nas ruas fantasiadas e mascaradas para não serem reconhecidas e, assim, poderem agir com maior liberdade. A técnica do mascaramento veneziano, adotada nos carnavais brasileiros, foi um caminho possível para que as moças pudessem assumir atitudes mais audaciosas.

A nota do periódico ‘A noite’ (1922) informa que as moças estavam usando a fantasia de *gigolete* e saíam

com um chale no ombro e mordendo um talo de rosa, seguem pelas ruas da cidade certas de que estão fazendo sucesso, quando de facto, apenas, representam a incúria de suas respectivas famílias... é triste ver como as ingênuas mocinhas, numa inconsciência de fazer dó, comparam-se às merencórias flores do lodo... (A Noite, 1922, p.6).

A crítica exposta pelo periódico evidencia como o carnaval polariza a sociedade, revelando o descontentamento dos setores conservadores diante da liberdade concedida à juventude carnavalesca, em contraponto com a avalanche de novas ideias e comportamentos que emergiam com a festa. Era comum, antes do carnaval, que se promovesse uma espécie

³⁸¹ *Gigolete* é uma palavra francesa que significa prostituta ou mulher mantida por um homem e *Apaches* é uma etnia indígena norte-americana. Provavelmente, o redator se referia às fantasias estereotipadas dos indígenas. (Nota da autora).

de campanha preventiva, alertando as famílias dos possíveis danos morais que essa permissividade festiva poderia ocasionar (Soihet, 1998).

Porém, quanto mais reservada e conservadora eram as famílias, maior eram os excessos da juventude nas festas. Até então, somente as mulheres pobres e negras eram vistas como as agentes dos deslizos morais e, portanto, passíveis de uma sexualidade descontrolada. Mas à medida que os festejos carnavalescos cresceram e as mulheres, de todas as cores e segmentos, se mascaravam e se fantasiavam, revelou-se a expressão crescente de uma corporalidade menos reprimida entre as mulheres; possivelmente, isso contribuiu para o movimento de emancipação sexual no Brasil.

Isso porque, no carnaval, observava-se uma inversão significativa nos papéis sociais atribuído às mulheres. Era um período em que as mulheres das ruas eram valorizadas nos desfiles, com seus corpos à mostra, em contraponto à imagem da mulher pudica, limitada ao ambiente doméstico e frequentemente colocada à margem.

Essa inversão, da qual Chiquinha Gonzaga também foi agente, contribuiu para a ampliação dos papéis sociais femininos – tanto por meio de suas condutas quanto por meio de suas composições carnavalescas – ao sugerir estratégias alternativas para a prática do humor disruptivo.

6.3 MASCULINIZAÇÃO DO MOMO

Jung (2016) assegura que o arquétipo do *trickster* se solidificou em figuras mitológicas e festas rituais em muitas culturas. Em contraponto Hyde (2017, p. 479) afirma que foram raros os *trickster* femininos encontrados por ele em sua pesquisa. O autor entende que tal fato se dá porque esse arquétipo ficou mais preservado nas culturas patriarcais.

Hyde (2017, p. 17) comenta que chegou a identificar algumas figuras andrógenas, geralmente homens jovens que se transformam em mulheres por um breve período. Exclusivamente, contudo, mulheres foram poucas identificadas, pois os processos de domesticação dos corpos, de acordo com o gênero, dificultaram a manutenção *tricksters* femininas (Hyde, 2017, p.17).

Em seu estudo, Hyde (2017, p. 483) não considera figuras como a Raquel que engana Jacó, presente na Bíblia hebraica; a chinesa Fa Mu Lan, que finge ser um guerreiro para que seu pai não precise ir para guerra. Nesse sentido, o autor argumenta que essas figuras femininas, apesar de terem algumas características *trickster*, não apresentam episódios

anteriores e repetitivos. O que não torna possível, para o autor, afirmar que elas desempenham uma função de *tricksters*.

Acredito que o critério de Hyde (2017) possa ser relativizado em alguma medida, porque, por outro lado, também não se pode afirmar que essas figuras, nem outras de episódios isolados não sejam *tricksters*. A comicidade foi um espaço cerceado às figuras femininas e, em função disso, há mitos e referências arquetípicas femininas masculinizadas, apagadas, tornando ainda mais difícil esse processo posterior de identificação. Portanto, torna-se fundamental seguir e considerar todas as pistas, mesmo parcas, sobre a existência de figuras mitológicas cômicas e sátiras cômicas ancestrais.

Hyde (2017, p. 482-484) localiza apenas algumas mulheres *trickster*. A famosa Baubo ou Iambe da Grécia Antiga. Ele comenta também a respeito de Inana, a deusa enganadora da antiga Suméria; de Matlacihuatl das montanhas de Chiapas do México, que se parece com Baubo grega, porque tem uma boca na nuca, que se confunde com uma vagina e quando ela seduz um homem inverte a ordem natural, deixando-os grávidos. O autor traz, também, a figura da Coiote Fêmea do sudeste norte-americano, fala da Sheela-na-gig, presente na Idade Média da Irlanda e, também, da Tia Nancy da tradição afro-americana.

Diante de algumas referências consideradas insuficientes, o autor Hyde (2017, p. 482) não reconhece muitas figuras femininas *tricksters*, mas sugere a possibilidade de ter existido uma tradição dessas mulheres, que desapareceu ao longo dos séculos, “durante os quais os adoradores de Zeus e os padres cristãos consolidaram sua dignidade.”

É bom lembrar que Hyde (2017) é um autor que fez uma pesquisa comparando diversas culturas e mitologias, mas focou, principalmente, em culturas do hemisfério norte – Europa, África Ocidental e América do Norte –, com menções pontuais à Ásia. Seu campo de pesquisa fez referências à Grécia, África Ocidental, Índia, Ásia, à cultura nórdica, ao folclore e aos indígenas norte-americanos. O autor não incluiu as mitologias das tradições da América do Sul, com as afro-brasileiras e indígenas ou as culturas da Oceania e Ásia Oriental. Ou seja, ele deixou de fora uma rica diversidade de mitologias em que *tricksters* masculinos e femininos atuam como criadores ambíguos e transgressores.

Por outro lado, Joice Aglae Brondani (2020) fez uma relação dos mitos festivos da mulher com as tradições afro-brasileiras religiosas e equiparou a Imabe/Baubo com a figura da Pombagira-Exú-Mulher (Brondani, 2020, p.120). Seguindo o sentido de Joice, entende-se que Maria Padilha apresenta uma sexualidade não domesticada e um riso provocador, podendo ser uma *trickster* mulher.

Algumas Yabás femininas do Candomblé também atuam em mitos com uma astúcia singular de *trickster*. A figura da velha presente na Folia de Reis, que desempenha uma função desestabilizadora e travessa na festa, é geralmente interpretada por um homem, mas representa uma feminilidade ancestral, não domesticada, que se rebela e zomba das normas sociais. Há ainda a Anhangá-Mirim, da cosmologia Tupi-Guarani, e a mulher-peixe Iara; ambas operam com a força dual do engano e do ensinamento, confundindo caçadores, guiando visionários e conduzindo homens ao fundo do rio.”

Baubo é figurada como uma velha que ri e essa imagem remete às velhas grávidas representadas em estatuetas, assim descritas por Bakhtin (2008). Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu L’Ermitage de Leningrado, há figuras em que a velhice e gravidez são grotescamente ressaltadas. “Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz.” (Bakhtin, 1993, p.22).

Lili Castro (2022) discorre sobre o registro de figuras femininas com características de *trickster* entre povos indígenas do Brasil, como os Hotxuás, da etnia Krahô, e os Wikényi, do grupo indígena Suyá. A autora afirma que:

Também existem mulheres palhaças em Mali, entre os Koredugaws, cômicos sagrados dos povos Bambara, Malinke, Senufo e Samogo... na ilha de Rotuma, localizada entre as Ilhas Fiji, na Oceania, a tradição cômica ancestral fica a cargo das mulheres que, após terem cumprido seus papéis sociais de mães, esposas e avós, passam a se dedicar a divertir as pessoas da comunidade. (Castro, 2022, p. 134-135).

Por isso, é importante considerar que nas sociedades politeístas pré-modernas, ou tradicionais, os arquétipos do *trickster* acabam sendo mais presentes, porque há mais espaço para figuras intermediárias, que são criadoras e, ao mesmo tempo, destruidoras. A ideia soberana do Deus todo poderoso, tendo o Diabo como antagonista do mal, deixou pouco espaço para essas figuras intermediárias, que não estão enquadradas em um esquema antagônico. Hyde (2017, p. 21) fala do arquétipo do *trickster* como uma figura criadora e, ao mesmo tempo, destruidora e que, por meio de ações dúbias, todos os valores passam a existir.

Ampliando o olhar, vê-se que as figuras femininas que seguem o arquétipo da mulher *trickster* existe com diversidade. No Brasil, essas figuras atuam no imaginário popular e nas tradições religiosas trazendo a força da travessia, da criação, da destruição e da desordem produtiva. Elas emergem nos papéis de resistência e criticam os sistemas coloniais e

patriarcais. Provavelmente, outras tantas figuras foram simplesmente ignoradas ou esquecidas, já que a conduta oportunista e errante do *trickster* soa pesada para as mulheres, além do apetite sexual característico da figura não se conectar com as funções sociais designadas a elas.

Mesmo que ainda sejam poucas identificadas, os festejos carnavalescos eram vinculados aos rituais de fertilidade desde os primórdios, quando as *trickster* femininas ocupavam lugar de destaque. As mulheres participavam ativamente dos rituais com seus corpos risíveis, trazendo expressões verbais e sexuais, numa relação estreita com a comédia.

Nos antigos rituais gregos, como os festivais para a Deusa Demeter, tem-se a presença da *trickster* e a *performance* de mulheres satíricas em práticas religiosas milenares. Joice Brondani (2020) afirma:

Estes rituais sabáticos, iâmbicos eram a explosão da sexualidade feminina e travavam confins entre o feérico, o selvático e o humano. Tais festas realizadas em meio à mata com mulheres travestidas em animais que tinham relação com as mais diversas deusas Isis, Dianna/Artemis (caçadora, selvagem, sensual), Trivia/Hécate (do acolhimento e do aconchego), Nut (nutridora do Egito), Nammu (mãe do universo), causavam um grande estranhamento e alvoroço na sociedade (Brodani, 2020, p. 120).

Baubo, a deusa grega anciã, é atualmente uma das figuras mais evocadas dentro do panteão ancestral de mulheres cômicas, sendo mencionada no Hino Homérico à Deméter. Segundo Hyde (2017, p. 481), seu primeiro registro aparece nesse documento do século VII a.C., seguido por raras e esparsas referências em mitos que envolvem a deusa. Associada diretamente ao ventre, ao grotesco, ao riso e às obscenidades, Baubo encarna uma dimensão irreverente e visceral do feminino.

Na mitologia antiga grega, a Baubo foi a deusa que conseguiu fazer com que Deméter, deusa da fertilidade, risse em meio à dor e à raiva pela perda da sua filha Perséfone. Imersa em sua tristeza, tornou-se infértil e fez com que as sementes da terra não germinassem mais. Porém Baubo conseguiu interromper o seu luto trazendo de volta a primavera e a fertilidade para a terra.

O interessante desse mito é ver como a Deusa conseguiu fazer Deméter rir. Conta-se que Baubo fazia piadas e gracejos obscenos e que, por isso, também inspirou as mulheres em brincadeiras durante o festival dedicado à Deusa Deméter. As praticantes tinham o objetivo de excitar a terra e, para isso, falavam e faziam gestos relacionados aos órgãos sexuais femininos.

Desses rituais, Bakhtin (1993) fala que as imagens e narrativas míticas de fertilidade, abundância e crescimento da natureza orientavam o caráter festivo e os parâmetros ligados à vida material e corporal dos praticantes. Por isso, elementos como o banquete, a fartura, o prazer, a alegria, as festas, o escárnio e o riso – típicos do período carnavalesco – também se vinculam aos rituais de fertilidade,

Eram rituais que expressavam o desenvolvimento natural nos ciclos vitais, alternando inverno/primavera, morte/nascimento, quando “a sucessão das estações, a semeadura, a concepção, a morte, e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção implícita do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (Bakhtin, 1993, p. 22). Dessa forma, o ciclo biológico dos rituais de fertilidade abarcava acontecimentos da sociabilidade e desempenhava um papel importante na marcação do tempo cósmico-natural e da temporalidade social.

Sobre a presença de figuras cômicas femininas, no final da Idade Média e início da Europa moderna, a pesquisadora Natalie Zemon Davis (1978), escreveu um ensaio *Women on top: sympolic sexula inversion and political disorder in Erly Modern Europe* em que ela analisa rituais das festas carnavalizadas – bem como das figuras e imagens mitológicas e populares europeias – que tiveram a inversão temporal dos papéis de gênero.

Davis (1978) usa o termo *women on top* para se referir às representações simbólicas ou metáforas visuais desse período, nas quais as mulheres ocupavam posições de poder, exercendo a liderança de maneira satírica, invertendo a ordem do jogo social e oferecendo rupturas discursivas.

A autora, ora referenciada, analisa várias imagens, contos e histórias em que reconhece a categoria de *women on top*, e afirma que muitas dessas imagens antigas possuem um princípio cômico, jogando com as inversões simbólicas e as relações de poder estabelecidas.

Davis (1978) menciona, por exemplo, o conto da Esposa de Bath (1387) escrito pelo inglês Geoffrey Chaucer. A esposa de Bath, cujo nome é Alison, é uma mulher de meia idade, comerciante e sexualmente ativa; trata-se de uma personagem que se entrega alegremente ao domínio de seus sentidos corporais e usa todos os artifícios possíveis para que seu poder prevaleça sobre os homens. Essa personagem era perturbadora porque

questionava as normas sociais e religiosas da época, especialmente em relação ao papel das mulheres na sociedade³⁸².

A autora afirma que uma das histórias *women on top* mais conhecida na Europa antiga é a figura da Fílis montando Aristóteles, uma xilogravura pintada por Hans Baidung (1513) e bastante recorrente em histórias, pinturas e vasos do século XIII ao XVII. A imagem ilustra a história de quando Aristóteles repreende seu pupilo Alexandre por se interessar demasiadamente por uma de suas súditas indianas, a bela Fílis. A jovem resolve se vingar diante de Alexandre, seduzindo Aristóteles, até ele se ajoelhar de quatro e ela sair, pelo jardim, montada em suas costas com rédeas e sela. (Davis, 1978, p.162).

Natalie Davis (1978) trata, ainda, da já comentada lenda medieval da Papisa Joana, uma mulher muito inteligente e educada, que se disfarçou de homem para estudar e ingressar no clero. Conta-se que ela progrediu rapidamente na hierarquia da Igreja, chegou ao ponto de ser eleita Papa. A autora também tece comentários da xilografia de Erhard Schoen, do século XVI, que retratou mulheres enormes distribuindo gorros de bobos para vários homens.

Essa imagem poética foi igualmente retratada pelo artista renascentista alemão, Mestre Petrarca, mais conhecido como Hans Weiditz. Ele trabalhou em Augsburg e fez uma xilogravura denominada ‘Árvore do Tolos’ (Figura 60) em que se vê uma mulher sacudindo uma árvore e inúmeros bobos caindo na terra (Davis, 1978, p. 163).

³⁸² Alison se tornou um personagem marcante da literatura inglesa. O conto narra a história do cavaleiro Bath que busca descobrir qual é o maior desejo das mulheres. A resposta, revelada por Alison, é a soberania das mulheres sobre seus maridos ou o controle delas sobre as relações amorosas. O conto explora temas como o casamento, a sexualidade feminina, o poder e a busca pela autonomia, discute o estupro, discriminação etária, violência e silenciamento das mulheres. (Davis, 1978),

Figura 60 - Árvore dos Tolo, de Hans Weiditz (1525)



Fonte: *site Plenty of nothing* ³⁸³

A pesquisadora Kathleen Rowe (1995) também trabalha com as categorias *woman on top* e *unruly Woman* para resgatar a comicidade ancestral e grotesca associada às mulheres, a partir de uma perspectiva feminista sobre as comédias do cinema e da televisão norte-americana. Em um dos capítulos de seu livro, a autora estabelece conexões entre figuras contemporâneas, como Miss Piggy dos Muppets, e as *pig face ladies*, personagens que integram uma longa tradição de representações femininas grotescas e cômicas na cultura europeia.

³⁸³ Para ter acesso a essa imagem, acesse o link: <https://intel.typepad.com/plentyofnothing/2014/02/hans-weiditz-tree-of-fools-c-1525.html>

Kathleen Rowe (1995) afirma que Miss Piggy é uma versão cômica, contemporânea e emancipada das *pig face ladies*, antes marginalizadas. As *pig face ladies* são figuras lendárias da cultura tradicional da Europa entre os séculos XVIII e XIX. Elas eram apresentadas em panfletos, feiras, e no imaginário popular como mulheres com corpos humanos e rostos de porco. Também eram vistas como pecadoras, demasiadamente sexualizadas, e metamorfoseadas por castigo. Essa figura grotesca era descrita como uma mulher rica, misteriosa, solitária, sedutoras; e, por isso, despertavam curiosidade, fascínio e desejo (Rowe, 1995).

Outra referência que pode ser associada à ideia de *woman on top* é Stultitia – ou a Deusa grega Moría –, personificação da loucura no ensaio ‘Elogio da Loucura’, de Erasmo de Rotterdam (2012), escrito em 1509³⁸⁴. Nesse ensaio, a Deusa da Loucura satiriza os vícios e orienta as ações humanas, inclusive interferindo na religião. As manifestações da loucura também se fazem presentes no meio religioso, evidenciando seu poder sobre as aspirações humanas por riquezas, a preocupação com as necessidades do corpo e a negligência com a própria alma.

A Deusa Stultitia ou Moíra, diz não ter começado “a vida em prantos, logo sorri decentemente da minha mãe” (Rotterdam, 2012, p.18) e que os sentimentos humanos fazem parte de suas ações, assim como as cidades, governos, religião e a própria vida. “Mas seria pouco deverem-me a semente e a fonte da vida, se eu não demonstrasse que tudo o que há de bom na vida é também um presente meu.” (Rotterdam, 2012, p. 21). A Deusa Stultitia também está relacionada com a comédia, o prazer, os banquetes e a carnavalização do mundo. O texto todo traz esse tom satírico e irônico, escrito como se a própria Loucura estivesse falando:

Sem um pouco de loucura não pode haver um banquete bem-sucedido. A tal ponto que, se não houver ninguém capaz de fazer rir com sua loucura, autêntica ou simulada, pagam um bufão ou um alegre parasita que, com suas tiradas cômicas, ou seja, loucas, acabe com o silêncio e o tédio do banquete. Para que encher a pança com tantos doces, iguarias e guloseimas, se também os olhos, as orelhas e a alma inteira não se alimentarem de risadas, de brincadeiras, de folia? Mas pratos deste tipo só eu posso servir. Por outro lado, também aqueles rituais dos festins, como sortear o rei do banquete, jogar dados, erguer brindes, competir na folia, passar o mirto depois de cantar, dançar, fazer pantomimas, não foram inventados pelos sete sábios de Grécia, mas por mim, para a felicidade da espécie humana. (Rotterdam, 2012, p. 30).

³⁸⁴ Em 1511, o jovem pintor renascentista Hans Holbein fez uma ilustração da Deusa da Loucura descrita por Erasmo De Rotterdam. (Nota da autora).

Além do riso, A Loucura de Rotterdam (2012) recorre ao paradoxo, à inversão de valores e ao absurdo como recursos para revelar verdades desconfortáveis. O discurso da Loucura parece criar uma esfera de liberdade e carnavalização, em que tudo pode ser dito justamente porque nada é levado a sério, mas é justamente dessa maneira que as verdades são reveladas. A obra caracteriza a Loucura como uma figura feminina, elevando-a ao *status* de sabedoria, numa imagem renovada que se diferencia das classificações baseadas nos humores e das manifestações demoníacas presentes no imaginário medieval.

Outra figura feminina cômica que poderia ser enquadrada na categoria de *woman on top* (Davis, 1978) é a Gargamelle trazida por Rabelais no seu romance cômico e satírico ‘Gargântua e Pantagruel’ (2023), escrito em 1534 e, posteriormente, muito bem comentado por Bakhtin (1993), no século XX. Gargamelle é uma mulher gigante, alegre e que está envolvida em ações sexuais, comendo toneladas de tripa, bebendo vinho e brincando de maneira obscena.

A cena do parto de Gargamelle é descrita no capítulo VI, do romance de Rabelais (2023). Ela dá à luz a Gargântua pela orelha esquerda, depois de uma gestação prolongada por ter comido muita tripa de boi. Gargântua sai gritando e pedindo para beber vinho, em vez de leite. O corpo gigante de Gargamelle é mostrado como uma grande boca aberta que engole o mundo e o dissolve, sendo que a vulva é diversas vezes interpretada como essa boca gigante do mundo que tem o instinto de devorar tudo.

A isso, Bakhtin (1993, p. 17) denomina de “realismo grotesco”, tão presentes em Rabelais (2023) e nas imagens da cultura cômica popular comentadas aqui, em que também se vê os princípios materiais e corporais baixos de carnavalização se manifestando de maneira positiva. A esse respeito, Bakhtin (1993), comenta que o

corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado 'nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo · eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco. (Bakhtin, 1993, p. 23).

Gargamelle viola a ordem natural de um parto, ocupando uma posição de potência corporal, cômica e grotesca. O seu corpo é agente de transformação, de geração, de exagero e de riso. Na cena do parto, Gargamelle representa o feminino como força produtiva, popular e, por isso “a história do parto de Gargamelle aparecerá como um drama elevado e alegre, simultaneamente do corpo e da terra” (Bakhtin, 1993, p. 195).

Foi a partir do parto da mulher gigante Gargamelle, que Bakhtin (1993, p. 196) discorre sobre a “corpo grotesco” e a sua teoria de carnavalização. O rebaixamento e a inversão, dois procedimentos cômicos e de carnavalização já mencionados aqui, consistem na ação de entrar em “comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção, mas também, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida” (Bakhtin, 1993, p. 19). Confirma-se, mais uma vez, que os elementos e figuras cômicas grotescas femininas exercem metáforas dos processos de semear.

As imagens de sátiras cômicas, referenciadas a partir da categoria *woman on top* (Davis, 1978), ajudam a formar um antecedente histórico da genealogia da mulher cômica, das *tricksters* e palhaças. Essa foi, portanto, uma categoria que me ajudou a identificar os rastros de figuras cômicas grotescas femininas, ainda pouco referenciadas por teóricos e historiadores da comédia e da palhaçaria.

A partir dessas figuras elencadas, pode-se deduzir que a comicidade feminina sempre existiu em suas particularidades. Entretanto, a sujeição dos corpos femininos fez com que as *trickster*, as figuras das mulheres espertas, astutas e cômicas fossem retratadas em personagens estereotipados, objetificados e demonizados. Muitas vezes, percebe-se as *tricksters* mulheres são levadas para o lugar de prostitutas errantes, bruxas maldosas com condutas moralizadas, principalmente na relação e exploração de seus corpos e de suas habilidades de burlar e curar.

Esse processo de subordinação se aprofundou do século XVI ao XVIII à medida que avançou a constituição dos Estados e a expansão do capitalismo comercial. O livro ‘Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva’ de Silvia Federici (2017) dá pistas sobre o processo de domesticação dos corpos femininos, pois a autora aborda a transição do feudalismo para o capitalismo, a partir do corpo da mulher.

A autora defende que a caça às bruxas foi crucial para a domesticação dos corpos das mulheres e para que o capitalismo vigorasse, porque foi um período em que houve um amplo campo de ação envolvendo, não só controle dos corpos femininos, mas também um controle do imaginário social sobre as mulheres e suas habilidades. A partir daí, vê-se cada vez mais,

na literatura moderna, narrativas trazendo finais trágicos para as mulheres que subvertiam a ordem do capital (Federici, 2017).

Dianna Niebyslski (2004) realizou um estudo sobre o riso das mulheres na literatura Latino Americana e indica alguns caminhos e dinâmicas que silenciaram as vozes, as corporalidades, as risadas, as falas e as imagens mitológicas sagradas das mulheres. A autora aponta medidas que anularam a relação da comicidade com a figura da mulher, ao longo da história, levando ao afastamento das mulheres dos aspectos risíveis e subversivos de *trickster*. São os *disappearing acts*³⁸⁵: os procedimentos que inviabilizaram as mulheres em expressões cômicas.

Niebyslski (2004) menciona o período em que a igreja trabalhou com a teoria dos humores, classificando o ser humano segundo seu estado de espírito. Essa foi uma linha de pensamento que construiu a base da medicina medieval e moderna, em que se estabelecia uma relação dos fluídos corporais com os temperamentos e nível de evolução das pessoas.

A medicina no século XVI, acreditava que o corpo da mulher tinha humores frios e úmidos, enquanto que o do homem eram quentes e secos. A frieza e a umidade, considerada excessiva, significavam um temperamento mutável, enganoso e traiçoeiro. Difundia-se a ideia de que o útero era um espécie de animal faminto que deveria ser alimentado pela fecundação e reprodução. Quando isso não acontecia, o estindo dominava o comportamento e sentimentos das mulheres, explicando o seu temperamento frágil e instável.

E foi assim, por meio de inúmeros mecanismos como esses, que os corpos femininos foram tradicionalmente enquadrados pelo patriarcado. A partir da suposta necessidade de controlar os humores corporais femininos, as mulheres deveriam ser cerceadas pelas doutrinas da Igreja e ter o comportamento moldado pela família. Tal ideia acabou provocando mudanças nas atitudes culturais, com o intuito de obter o controle dos humores femininos. A proibição dos corpos cômicos e grotescos foi, portanto, um projeto didático moralista que buscava colocar a mulher cômica à margem.

Acredito que, em processos semelhantes a esses, a Momo, tida na Grécia como uma Deusa feminina satírica, foi se consolidando com uma figura masculina representativa do poder, da fartura e da liberdade carnavalesca. As primeiras manifestações da Deusa Momo ocorreram na Grécia Antiga, com representações de desfiles em festas de orgia, por volta dos séculos 5 ou 4 a.C. (Hesíodo, 2001, p. 117). Momo, filha de Nix, a Noite era uma figura representativamente cômica, assim como Baubo, era personificação da ironia, do deboche e

³⁸⁵ Significado de *disappearing acts*: atos de desaparecimento. (Nota da autora).

do sarcasmo. Sua imagem era representada por uma mulher bonita, que possuía, como elementos característicos, o seu chapéu de guizos, uma máscara em uma das mãos, e um boneco na outra, como símbolo da loucura.

Na Grécia antiga, Momo era uma figura marcante durante os cortejos dedicados à Dioniso e aparecia ao lado de Comos, Deus das farras. Ela se juntou a Dionísio, porque foi expulsa do Olimpo por Zeus, em função das suas práticas zombeteiras, a lábia sincera e o comportamento irônico que tinha diante dos outros deuses. Contudo, quando Zeus estava preocupado com a oscilação da Terra, em função do peso da humanidade, permitiu o retorno de Momo ao Olimpo.

Já na Roma antiga, Momo e Comos aparecem unificados em uma única divindade masculina, se tornando presente em festividades e manifestações artísticas. Ao que parece, a mudança de gênero se deu em função do contexto patriarcal, em que a força subversiva seria mais adequada ao masculino, pois a figura recebia, simbolicamente, a transferência de poder e domínio da cidade nos dias de carnaval.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, surgiu a tradição de eleger um Rei Momo durante o carnaval no Rio de Janeiro. Mas, antes disso, a primeira representação do rei Momo no Brasil foi realizada em 1910 pelo palhaço cantor Benjamim de Oliveira, em uma das suas encenações de Circo-Teatro, no Circo-Spinelli. Foi com a opereta ‘Cupido no oriente’, de sua autoria com David Carlos, que Benjamim levou a ópera em cartaz entre os anos de 1910 a 1912 (Silva, 2007).

A figura do Rei Momo foi transformada ao longo do tempo, conforme a visão de diferentes culturas e povos. Além de ter sido incorporada aos carnavais e às encenações cênicas como um rei simbólico da festa, é interessante destacar que, em Portugal, Momo também designava um gênero teatral anterior ao teatro vicentino. A palavra referia-se tanto ao espetáculo em si quanto aos atores mascarados e aos adereços utilizados.

A cerimônia de coroação de Momo como rei vem do tempo da Roma antiga. Nas Saturninas romanas, festa ritual carnavalizada em honra à divindade agrícola, Saturno, um plebeu ou condenado, era escolhido para ser coroado como rei da festa³⁸⁶. Era tratado, por um breve período, com honrarias durante todo o ritual. O Momo podia brincar, comer, beber e fazer o que tivesse vontade em seu curto reinado. Ao termino, o Rei coroado era levado ao altar do Deus Saturno para ser sacrificado. Depois de morto, ele era velado e enterrado com

³⁸⁶ Na Saturnina havia a inversão temporária da ordem estabelecida, quando homens, pessoas escravizadas e cidadãos ficavam ficticiamente em pé de igualdade. Havia um banquete público, troca de presentes em privado; as atividades públicas eram temporariamente suspensas. (Nota da autora).

todas as honrarias de um Rei e, a cada ano, era eleito um novo rei Momo (Araújo, 2000, p.162).

Essa etapa da festa se relacionava com os rituais de destronamento e a posterior coroação paródica do duplo bufão/escravo/rei, assim comentadas por Bakhtin (1993). O autor assegura que o destronamento é a eliminação provisória de distinções hierárquicas, insígnias, títulos, discursos e pompas das festas oficiais. Essa foi, por muito tempo, uma das imagens mais recorrentes do carnaval, porque é nesse momento que se parodia as convenções.

Ao mesmo tempo, o destronamento dissipa relações hierárquicas entre os indivíduos e cria, em espaço público, uma relação e comunicação completamente diferenciada (Bakhtin 1993, p. 85), pois “os populares destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial e faziam triunfar o retorno de tempos melhores.”

A partir dessa imagem de destronamento, a figura do Rei Momo se consolidou como símbolo personificado do carnaval do Rio de Janeiro, em 1933, por meio do jornalista Vasco Lima, do jornal ‘A Noite’. O jornalista sugeriu ao chefe da seção do jornal a ideia de levar para as ruas a figura Rei Momo. No dia 18 de fevereiro, de 1933, colocaram um boneco de papelão, na Avenida Presidente Vargas, simbolizando a figura de Rei Momo (Araújo, 2000).

Já no ano seguinte, para melhorar a animação dos foliões, resolveram substituir o boneco por uma figura humana. Na época, a personalidade indicada foi o jornalista Moraes Cardoso e ele ficou sendo, portanto, o primeiro Rei Momo do carnaval carioca. Ele ocupou o cargo até o ano de 1948, quando faleceu. Nos anos seguintes, o Rei Mono era eleito por meio de votação em um concurso.

O ritual dessa eleição envolvia, principalmente, a transferência de poder e esse não poderia ser transferido a uma mulher. Acredito que foi nesses rituais de destronamento, que se consolidou a imagem do Momo como masculina. Trata-se de um aspecto colonizador do carnaval e da subversão em que a comicidade feminina foi adestrada, moralizada e encaixada na estrutura patriarcal para ser melhor aceita pelo sistema.

O quase apagamento das *trickster* femininas na contemporaneidade revela que a figura amoral – aquelas que corporifica as ambiguidades do mundo – perdeu espaço em uma sociedade em que tais ambiguidades morais e culturais foram diluídas, e a mulher, reduzida ao papel de santa ou de puta.

Contudo, suas imagens e referências ainda precisam permanecer entre nós. Á meu ver Chiquinha Gonzaga foi uma dessas mulheres que incorporou a faceta carnalizada das *tricksters* femininas, expondo as contradições e as ambiguidades de seu tempo. Buscou

e elevar sua imagem a partir da figura social da mãe zelosa, ao mesmo tempo em que mascarava um relacionamento amoroso considerado grotesco, quando, na verdade, não pôde desempenhar a sua maternidade. Chiquinha corporificou as idiossincrasias entre o erudito e o popular, entre a respeitabilidade conquistada por sua obra e a difamação social que se colou à sua imagem.

De um extremo ao outro, Chiquinha foi uma compositora respeitável no teatro musicado e nos concertos eruditos, entre maestros renomados. Sua música ecoou nas ruas, assoviada pelos poetas de calçada, cantada por palhaços em circos, difundida pela indústria fonográfica e entoada até pela primeira-dama no Palácio do Catete.

Suas obras foram dançadas nos bailes ‘populares’, encenadas no teatro cômico musicado, celebradas nos carnavais de rua e nos salões aristocráticos. Sem se limitar aos padrões, foi reconhecida como pioneira do feminismo, mesmo que não se proclamasse explicitamente dessa maneira. Em muitos aspectos, Chiquinha Gonzaga encarnou uma amoralidade difusa, como uma verdadeira *trickster*, tornando impossível reduzir sua *performance* a uma via única e maniqueísta.

A imagem da mulher desordeira encarnada por Chiquinha Gonzaga foi multivalente e ampliou as opções comportamentais para as mulheres, tanto dentro quanto fora do casamento. Sua *performance* carnavalizada e de *trickster* funcionava como uma forma de libertação temporária, abrindo brechas à subversão das normas e operando mudanças na distribuição básica do poder na sociedade.

CONCLUSÃO OU O ÚLTIMO NÚMERO À DOIDIVANA

Durante esta pesquisa, realizada entre os anos de 2020 e 2025, pude experienciar diversas convergências entre a prática acadêmica e a minha produção artística. Vivenciei um processo criativo subsidiado em uma investigação teórica entre os anos de 2021 e 2022. Depois estreei o espetáculo ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, em 2022, e desde então, até a finalização desta pesquisa, em 2025, continuo apresentado regularmente esse trabalho cênico. Em todas as etapas de produção e realização do espetáculo mantive o esteio da pesquisa acadêmica, resultando em uma variedade de análises e reflexões a respeito dos meus procedimentos artísticos e dos temas estudados.

Tive a chance de constituir e fortalecer um espaço em que minha prática artística se fundiu com a história de Chiquinha Gonzaga e com as dos palhaços cantores. Foi, enfim, um processo prazeroso e, ao mesmo tempo, dolorido de criatividade e pesquisa, em que pude adentrar num repertório artístico antigo e, ao mesmo tempo, produzir um diálogo com a atualidade. Foi um ato de imaginação e um exercício de conjecturas, em que busquei ligar os fatos do passado com vivências, criações e contextos sociais do presente.

A proposta de contar, com a minha palhaça, a vida e obra de Chiquinha Gonzaga fez com que a audiência e eu nos aproximássemos dessa artista de uma maneira inusitada, pois trabalhei com a sua memória a partir de um contexto não muito usual: a comicidade. Como uma palhaça busquei ressaltar o caráter cômico da compositora e sua obra a partir da sua relação com o arquétipo do *trickster*.

Penso que tal fato se relaciona com o grande potencial que a arte tem de gerar conhecimento a partir dos sentidos, da identificação e da percepção integrada sobre vários temas. Acredito que esse hibridismo da arte também proporcionou uma abordagem afetiva às questões pertinentes às ciências humanas e sociais, apontando outros caminhos de interpretação para os eventos abordados.

Esse processo significou também mergulho em um domínio ideológico, em que pude ver diferentes segmentos da sociedade buscando a construção de uma desejada memória oficial.

Entendi como se deu a ampliação dos espaços de lazer e como o surgimento da indústria fonográfica foram cruciais para que a rede de artistas e intelectuais, abordados nesta tese, trabalhassem com inúmeras questões identitárias, ainda pertinentes à nossa herança cultural.

Mesmo enfrentando restrições sociais de gênero, e com todas as idiossincrasias que formavam aquele cenário social carregado de ambivalências, Chiquinha Gonzaga participou da inauguração dos novos circuitos comerciais da arte com o lançamento da música ‘Atraente’, um sucesso que nadou na nova onda da arte ‘popular’ e das ideias de mestiçagem. Ela trabalhou em um projeto que visava a construção de uma identidade cultural do país.

Essa busca por um modelo não colonial da arte também incluía a luta pela liberdade feminina por meio da prática artística. As muitas ‘doidivas’ marcaram a história e a produção cultural do Brasil. Neste sentido, a loucura, já usada para rotular e cercear a atuação das mulheres, foi mostrada com um método libertador de insubmissão

Busquei mostrar que, ao modo *trickster* – caminhando pelas brechas e empreendendo artimanhas surpreendentes – muitas mulheres artistas, assim como Chiquinha Gonzaga, lutaram para obter o direito de viver de forma mais autônoma.

A paródia de Ananica à maestra Chiquinha Gonzaga, com a ‘Canção do Maestro’ ilustrou a conquista dessas artistas do período estudado e de tantas outras mulheres que ocuparam cargos e funções ainda tão restritos aos homens.

Mas, mesmo entendendo que Chiquinha Gonzaga teve uma vida em desacordo com os padrões sociais da época, acreditei que a história da compositora se cruzasse com histórias coletivas de outras mulheres artistas. Apoiada pela perspectiva *herstory* busquei traçar uma rede de mulheres musicistas, maestras, cantoras cômicas, circenses, ciclistas, tias de terreiro, líderes de agremiações, de clubes dançantes, dançarinas de maxixe e artistas de palco, que também participaram das mudanças políticas e sociais do período estudado.

A irreverência dessa artista, que apostou em vestimentas menos característica às mulheres da época, junto ao advento da bicicleta como símbolo do movimento feminista na Europa; a coragem das artistas circenses e das atletas ciclistas que desempenhavam *performances* inaceitáveis ao chamado ‘sexo frágil’, o uso de calçass e paletós pelas sufragistas e o novo hábito de fazer esporte no Brasil, apontavam para uma época em que as mulheres avançavam para fora do espaço circunscrito à casa e conquistavam gradativa os espaços públicos.

Os palhaços cantores conseguiram estabelecer uma forte comunicação social em *performances* que envolviam corporalidade, musicalidade, engajamento político e poesia. Atuavam na imbricação entre o circo, o teatro, as novas tecnologias, a urbanidade, as tradições populares e as questões raciais. Ou seja, a prática híbrida dos palhaços cantores também se consolidou como um campo fértil para a comicidade musical brasileira, especialmente em sua vertente crítica e social.

Estudar a inserção da indústria fonográfica e o início da produção de cultural de massa, que se deu no início do século XX, também me trouxe reflexões sobre o impacto dos novos recursos tecnológicos na atualidade. Viu-se que a música, produzida antes das gravações fonográficas, se manifestava na fluidez das relações humanas e à medida que passou a ser comercializada nas chapas e gravações, todo o mercado cultural tornou-se mais complexo. Esse processo foi bastante absorvido por muitos artistas, principalmente os palhaços cantores e os artistas que atuavam na ‘arte popular’.

Em proporções diferentes, penso que a atual Inteligência Artificial (IA) parece operar como um recurso catalizador dessas iniciativas inauguradas no início do século XX, sendo que hoje os avanços da inteligência artificial generativa acabam assustando uma geração de artistas. Acredito que isso ocorre porque, para além da reprodução cultural, a IA se propõe à criação artística. É como se aquele processo inicial das gravadoras – de congelar e reproduzir obras musicais – desembocasse nas atuais práticas da IA em que se vê a ascensão de vários artistas virtuais, com suas obras bombando nas redes sociais e canais de *streaming*.

Foi muito interessante observar como os artistas do século XIX e XX aproveitaram o advento da indústria fonográfica, com uma nova plataforma midiática, mas que, ao mesmo tempo, não deixaram de investir em *performances* que apostavam na relação direta com a audiência e o cotidiano.

Talvez, esse caminho seja uma dica para lidar e a aproveitar a onda de produções artísticas da IA que impactam tanto a produção cultural atual. Sabe-se que essas inovações abrem muitas possibilidades, mas ao mesmo tempo não proporciona uma imersão artística completa junto à audiência. Isto porque a IA não alcança a experiência presencial humana que só é possível em *performance* de *shows*, de espetáculos de teatro ou que de um concerto.

Pautado nesta relação direta entre artista e público, o maxixe foi um caldeirão no qual se misturavam as variadas expressões de matrizes africanas que se cultivavam no período abordado nesta pesquisa; foi um centro de disputas pelos sentidos da modernidade cultural. Sua valorização, e possível eleição como manifestação representativa da brasilidade, demonstra a positividade, por alguns autores, da mestiçagem no campo cultural. Por isso, o maxixe foi a plataforma de ascensão de muitos artistas.

O maxixe foi inserido nos nobres teatros e salões cariocas e internacionais, culminando em uma expressão artística de pura irreverência, diretamente ligada às sátiras políticas, à inserção das massas populares na sociedade, à sexualidade dançada, às letras de conteúdo dúbio e ao caráter satírico das peças. Trata-se de uma expressão que se desenha

pelo arquétipo do *trickster*, reforçando a relação de Chiquinha Gonzaga com a comicidade musical.

A imprensa, no início do século XX, elege a compositora com uma das pioneiras e especialistas em maxixes, sendo que sua obra ‘Corta-Jaca’ foi emblemática e é, até hoje, referência na linguagem musical brasileira, especialmente no que diz respeito à fusão entre o popular e o erudito, à liberdade rítmica e à ousadia temática.

Tal relação da comicidade com a ‘mulheridade’ foi então explorada por Chiquinha Gonzaga, e ainda hoje é referenciada e reconhecida. Lembro que a história da palhaçaria foi traçada a partir de uma ótica masculina, heteronormativa e de matriz europeia, o que não considerou a importância da obra e da *performance* dessa compositora para a produção cômica dos palhaços cantores do período.

As abordagens historiográficas em que busquei evidenciar tal relação foi também um caminho de aprofundamento e reflexão crítica para o processo criativo, pois me auxiliou na verificação de trajetórias ofuscadas de outras artistas atuantes no período estudado. Tal relação também subsidiou o processo criativo, para que o espetáculo reciasse simbolicamente o passado.

A composição ‘Ó Abre Alas’ representou, na figura de uma mulher, essa vertente pulsante das expressões populares nas ruas, contribuindo para a expansão dos papéis sociais das mulheres tanto por meio de suas condutas quanto por meio de suas músicas carnavalescas, sugerindo estratégias alternativas para a prática do humor disruptivo e, quem sabe, abrindo alas para as palhaças no final do século XX.

Nesta pesquisa, também constatei a ausência de cruzamento entre as bibliografias usuais do circo, do teatro e da ‘música popular’ brasileira, com as quais eu pudesse traçar, de maneira integrada, um panorama mais abrangente da produção artística do período delimitado no estudo. Essa busca interdisciplinar empreendida foi essencial para observar aquela produção artística em seus trânsitos, nos gêneros híbridos e nos diálogos que mesclavam artistas dos distintos circuitos.

Essa perspectiva também foi primordial para entender a trajetória de Chiquinha Gonzaga, que passou da difamação ao prestígio, assim como para compreender a conexão entre sua musicalidade e as *performances* dos palhaços cantores, atores e atrizes cômicas do teatro cômico musicado, além da produção da indústria fonográfica. A investigação partiu da intenção de abordar esses temas de forma abrangente, estabelecendo pontos de contato com campos subjacentes e mantendo-se aberta ao inesperado e às surpresas que um processo criativo pode revelar.

Tive que correlacionar fontes bibliográfica de campos aparentemente distintos, derrubando muros e pensando em outras alternativas e conexões. Foi assim que eu acreditei que percorria a pesquisa sem descartar o desejo e o prazer de apreender e conhecer mais da produção artística dos artistas do período delimitado nesta pesquisa.

É interessante notar que a escuta das variadas obras consultadas também revelou a idealização do que significava ser um cidadão ou artista brasileiro. Os documentos e fontes acessados evidenciavam um sonho sobre o Brasil. Tive a oportunidade de entrar em contato com o devir, com as experiências criativas e com os desejos que aqueles artistas cultivaram em relação ao País. Percebi que muitas de suas produções materializavam uma consciência nacional, forjada tanto pela exposição das disputas políticas quanto pelo anseio de afirmação de um Brasil soberano.

Por isso, as contradições ou idiossincrasias identificadas não se resumem em uma visão maniqueísta dessas produções artísticas, pois o desejo de produzir uma ‘arte popular’ era um exercício de liberdade e, ao mesmo tempo, reforçou uma série de estereótipos e práticas coloniais. Percebi um jogo de forças contrárias, que produziu tensões, mas que também abriu caminhos para a superação de tais contradições.

São obras que demonstram como as lutas por representações no campo das artes constituem uma arena de negociações e fortes batalhas por memórias. Trata-se de um país em que, diariamente, observam-se marcas e estigmas relacionados ao subdesenvolvimento. Os desdobramentos do processo histórico relatados neste estudo revelam uma memória cultural que ainda se manifesta nos corpos sociais.

Ainda hoje, percebe-se a permanência de um entendimento colonial: a urbanização é tomada como sinônimo de evolução social, mesmo que parte significativa da humanidade permaneça alheia a esse suposto progresso. Na contemporaneidade, continuam a ser registrados casos de trabalhos análogos à escravidão, manifestações explícitas de racismo, violências contra mulheres, massacres de povos indígenas e outras formas de desumanidade que colocam em xeque a ideia de progresso, revelando sua distância em relação ao verdadeiro desenvolvimento humano.

Uma de minhas respostas a essas questões foi realizar uma investigação criativa, como um ato de resistência. Assim, a revolta e o encantamento me motivaram a pesquisar, a criar e a poetizar o que foi omitido. Fui instigada pelo movimento de olhar os registros do passado e reinventá-los com base nos novos sentidos que a atualidade propõe. Fui guiada pelo desejo de ouvir as vozes do passado – que escaparam – como se hoje estivessem anunciando reparações, desfazendo abafamentos e renúncias impostas. Eu me deparei com

sonoridades e expressões que ainda hoje necessitam de uma escuta mais atenta, promova possíveis ressignificações e proponha reflexões.

Por isso, não vi possibilidade de escrever sobre o contexto brasileiro entre 1870 e 1920 sem mostrar um país profundamente marcado pela experiência da escravidão e da colonização. Foi inevitável entrelaçar raça, gênero e classe. Essa interseccionalidade ajudou a compreender as dinâmicas de dominação presentes na formação do Estado nacional. Assim, foram trazidas diversas formas de experiências de protagonismo das mulheres e dos artistas negros e mestiços na construção de novas representações sociais.

Busquei não olhar para as experiências desses artistas apenas como vítimas dos processos históricos de inferiorização. Expus as tensões e as experiências sociais desses agentes como estratégias de enfrentamento, evidenciando o modo como eles reagiram à ordem social opressora. E quando voltei o olhar para a multiplicidade de personagens que atuaram no período delimitado neste estudo, vi que o hibridismo, a mestiçagem e o grotesco se transformaram em estéticas que permearam as disputas de classe, gênero e raça no campo das artes.

O arquétipo do *tickster* traduziu esteticamente esses traços do movimento social e das produções artística subversivas. As reações performáticas dos artistas eram carnavalizadas e expressavam esse arquétipo nas suas mais diversas formas, conforme se pôde identificar na trajetória e obra da compositora Chiquinha Gonzaga, na *performance* dos palhaços cantores, no carnaval, nas paródias do Circo-Teatro e no teatro cômico musicado.

A busca pelos aspectos transgressores da compositora – ou seja, a perseguição pela trajetória *trickster* de Chiquinha Gonzaga – foi também empreendida a partir do meu olhar de artista e palhaça. Mas, ao mesmo tempo, constatei que as interpretações das obras da compositora; as gravações feitas pelos palhaços cantores, atrizes e cantoras me mostraram que esse movimento não era uma novidade. A comicidade atribuída à recepção e à produção da obra de Chiquinha já era contemporânea à sua existência, evidenciando, mais uma vez, a faceta *trickster* dessa artista.

Eu me arrisquei e patinei nesse campo híbrido, em que habitava uma diversidade de expressões e nuances sutis. Como resultado, verifiquei que não existem verdades absolutas sobre como fazer comicidade; que são feitas escolhas distintas. Essa constatação implicou na consciência do meu fazer artístico, na reflexão do contexto criativo em que estou inserida, o que também me fez pensar a respeito de minhas escolhas estéticas e políticas com palhaça e artista.

Quando olho para trás, me lembro dos caminhos, das idas e vindas que eu tracei nesse ofício de palhaça. Consigo refletir melhor sobre a linguagem da palhaçaria e suas centenas de regras, que muitas vezes só nós mulheres ouvimos dos mestres e de seus métodos tradicionais. Desde 1999, quando fiz minha primeira oficina de palhaçaria, muitas vezes me vi avançando, travando e/ou cambiando por causa de confrontos estéticos com outros palhaços e palhaças com quem cheguei a trabalhar e conviver.

Foi um caminho de satisfação e autoconhecimento, mas também repleto de dúvidas, incertezas e muitos embates. Hoje, depois desta pesquisa, entendo que parte das inconformidades decorreu da nebulosidade de alguns conceitos e práticas interseccionais desse campo criativo, como: o confronto entre *clown* e palhaço, os limites entre teatro e palhaçaria, as tensões entre o palhaço tradicional e a palhaçaria feminina; as definições sobre o que é palhaço brincante, o que é palhaço sagrado; o uso ou o não uso das *gags* clássicas do repertório dos excêntricos musicais, em contraponto ao desconhecimento, por parte de muitos artistas, da figura dos palhaços cantores e das outras multiplicidades que compõem essa ampla linguagem .

Esta pesquisa também trouxe sementes que podem se traduzir em projeto futuros, em diferentes possibilidades de investigação e criação. Identifiquei outros temas-chave, tensões que podem ser produtivas, tendo como apoio as abordagens filosóficas feministas do humor. Tenho em mim o desejo de aprofundar pesquisas posteriores sobre o riso, com foco nas expressões das *tricksters* femininas, a exemplo da figura da ‘Velha grotesca’, presente em algumas Folias de Reis.

Percebi que o humor e a resistência feminina estão interligados e quando as mulheres assumem o lugar de subversivas, reverte-se, em suas *performances* cômicas, os olhares condenatórios, redirecionando as críticas em forma de paródias e excessos grotescos. Por isso, muito do humor produzido por mulheres aconteceu no rastro dos movimentos feministas. Esses foram – e continuam sendo – um dos meios de contestar as narrativas dominantes, tal como comenta a filósofa e escritora Hélène Cixou (2022) em seu ensaio icônico ‘O Riso da Medusa’.

Outro aspecto que observei é que o estudo e as práticas criativas relacionadas às vozes na palhaçaria contemporânea constituem um campo pouco explorado, quando comparados às outras práticas corporais da comédia física, por exemplo. Muitas vezes a construção do andar, a exploração das qualidades de movimento é mais pontuada e aprofundada na formação e iniciação de palhaças e palhaços.

Durante do trabalho realizado com a diretora Karla Concá, na montagem de ‘Abre Alas: Concerto à Doidivana’, fiquei mais alerta e tive mais consciência das implicações que a construção e o amadurecimento de uma figura cômica pode trazer para a qualidade da produção vocal e vice-versa. Esse processo possibilitou o amadurecimento no meu trabalho vocal e, conseqüentemente, implicou na reconfiguração da máscara da minha palhaça.

O trabalho feito com Karla me instigou a reconhecer os assuntos que me eram importantes, a minha lógica do humor, e enfatizou minha voz como um mecanismo de ruptura, trabalhando na contramão da voz meiga ou infantilizada para uma mulher palhaça. Karla Concá afirma que o uso da voz é muito importante para o trabalho de palhaçaria, pois pode indicar um problema na composição cômica, principalmente das mulheres palhaças, já que a oralidade costuma ser um mecanismo de embotamento e controle de gênero.

Este trabalho possibilitou a experimentação e o reconhecimento de um corpo vocal capaz de desestabilizar noções relativas às vocalidades e às suas interlocuções usuais sobre gênero em mim. Essa abordagem se manifestou quando passei a acentuar um modo específico de falar e a criar um jogo em que toda a corporeidade vocal compunha com o contexto que criávamos e com o universo pessoal da Ananica.

Karla Concá me fez pesquisar diferentes vocalidades nos ensaios, quando pôde conferir singularidades da minha figura cômica que eu ainda não conhecia, principalmente na forma irônica com que eu empregava algumas palavras com a letra R, na maneira exageradamente erudita de cantar ou na necessidade de romper com a tendência da voz superaguda de palhaça.

Portanto, outra possibilidade de pesquisa que se abriu para mim foi a investigação de práticas específicas voltadas à ampliação do campo de atuação vocal de palhaças: práticas de vocalidades livres que mobilizem o trabalho de figuras cômicas femininas a partir de canções, buscando a escuta de diferentes características da produção vocal e suas interações com o corpo.

Assim, outro deslocamento desta pesquisa é o desejo de assumir a figura de uma palhaça cantora em *shows* e apresentações com foco ampliado na produção musical. Ao longo deste trabalho, percebi que cantar como palhaça é uma experiência profundamente libertadora, pois revela um caminho potente para realizar críticas sarcásticas e irônicas, exploradas em outras densidades expressivas. É um caminho que a musicalidade penetra com força, alcançando lugares que, muitas vezes, a fala ou a comédia física não conseguem acessar. A prática da canção na palhaçaria parece instaurar um novo espaço de comunicação com o público, em uma atmosfera distinta de *performance*.

Percebi, nesse processo, que quando estou atuando com a palhaça Ananica é como se a máscara carregasse em si um código de permissão, uma autorização implícita. A vocalidade palhacesca é um mecanismo de borramento das fronteiras estipuladas pela linguagem cotidiana. é como perceber a voz numa perspectiva poética que afeta, de maneira diferente, o atuante e o público. Por intermédio da voz cantada em *performance* palhacesca sinto que é possível desestabilizar práticas e formas cotidianas vocais

Nesse processo, percebi que, ao atuar como a palhaça Ananica, é como se a máscara carregasse um código de permissão, uma autorização implícita. A vocalidade palhacesca opera como um mecanismo de borramento das fronteiras impostas pela linguagem cotidiana. É como perceber a voz sob uma perspectiva poética, capaz de afetar, de maneira singular, tanto quem atua quanto quem assiste. Por meio da voz cantada em *performance* palhacesca, sinto que é possível desestabilizar práticas e formas vocais cotidianas, abrindo espaço para outros meios de escuta e expressão

Nesse sentido, foi curioso pesquisar a *performance* dos palhaços cantores, pois eles desempenhavam uma função social bastante relevante, dando vazão às repressões sociais por meio das canções. A história das vocalidades no Brasil é marcada por mulheres, negros, pobres e indígenas que foram silenciados, mas encontraram na musicalidade cantada uma forma de expressão. Os palhaços cantores, assim como as cantoras e atrizes cômicas do teatro musicado, representam as vozes das camadas insurgentes que trilham caminhos de expressão vocal diante das repressões e transformações sociais daquele período.

Agora consigo dimensionar um pouco melhor que os campos relacionados a esta pesquisa geram uma teia que pode ganhar mais e mais camadas. Por isso, encerro esta tese com a impressão de que ele ainda poderia ser continuado, pois, a cada revisão que faço, identifico algo que ainda poderia ser feito: outros pontos a serem debatidos, novos tópicos a serem abertos e acrescentados, livros ainda por consultar e, quem sabe, até dar outro título ao trabalho.

Mas quando percebo esse impulso de continuar, quando visualizo novos eixos que descendem daqui, é porque, de fato, acredito que o trabalho está sim concluído, mesmo que o ponto final não exista. E não existe porque a pesquisa é como um processo criativo, em que o tema não se esgota. Sou eu quem precisa encerrar este texto, para que esta pesquisa possa, enfim, encontrar seu desfecho e cumprir aquilo que mais desejo: que ela seja lida, compartilhada e discutida.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 85-102.

ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788526813960>.

ABREU, Martha. **Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república** [livro eletrônico]. Niterói: Eduff, 2020. (Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias, e sentidos de liberdade no Brasil republicano, v. 1).

ABREU, Solange Pereira de. **A poética musical de Chiquinha Gonzaga para o teatro ligeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. **A presença negra no teatro de revista dos anos 1920**. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Área de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2016. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1992.pdf>. Acesso em: 17 out. 2023.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002. Coleção Antropologia social.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 152p. Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro.

ALONSO, Ângela. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868/88)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Carolina Gonçalves. “Ô abre alas que eu quero passar”: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, UNICAMP, [Campinas, SP], v. 10, n. 1, p. 18-36, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3529/3216>. Acesso em: 17 out. 2023.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1989.

ANDRADE, Mario de. **Música, doce música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ARANTES, Guilherme. **Lindo Balão Azul**. [S.l.]: CBS, 1982. 1 disco sonoro (LP): 33 1/3 rpm; estéreo.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000. ISBN: 8585469811.

ARAÚJO, Samuel et al. **Marchas Rancho: uma análise etnomusicológica fonográfica.** In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA-ANPPOM, XVI. 2006. p. 1-4.

ASSIS, Machado de. **Um homem célebre.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AUGUSTO, Antônio J. **Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento:** a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz. Rio de Janeiro: EMUFRJ, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A epistemologia.** Tradução de Fátima Lourenço Godinho e Maria Carmino Oliveira. Edições 70 Ltda., Portugal, Lisboa, 2006.

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A Poética do devaneio.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **O Ar e os Sonhos:** Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** A teoria do romance. 7 ed. Hucitec Editora, São Paulo, 2002.

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

BARONE, Tom; EISNER, Elliot W. **Arts based research.** Thousand Oaks: Sage Publications, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** Organização e tradução: Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. Ed. crítica. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

BERGSON, Henri. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. **O riso:** ensaio sobre a significação do cômico. Zahar Editores S.A.1983.

BODNAR, Roseli. **Entremez:** jogos de espelho em um labirinto sem fim – A dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. 2017.367f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2017.

BOLOGNESI, Marcos Fernando. **Circo e teatro:** aproximações e conflitos. Sala Preta, v. 6, p. 9-19, 2006.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.

BORGES, Ana Cristina Valente; CORDEIRO, Karla Abranches. **Palhaçaria Feminina: Trajetória de Investigação e Construção Dramatúrgica de Espetáculos Dirigidos por**

Karla Concá. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress **Anais**.2017.

BORGES, Ana Cristina Valente; CORDEIRO, Karla Abranches. A neutralização das mulheres na dramaturgia da palhaçaria clássica do Brasil. In: WUO, Ana; BRUM, Daiani (Org.). **Palhaças na universidade:** pesquisa sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas nos âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: Editora UFSM, 2021.

BÔSCOLI, Geysa. **A pioneira Chiquinha Gonzaga.** Rio de Janeiro: Edição do autor, 1971.

BOTELHO, Andréa Huguenin. Joanídia Sodré, **a Maestra Sufragista.** In: I JORNADAS DOS ANÔMALOS. "Diálogos Interseccionais". 2021. **Anais...** Disponível em: https://www.academia.edu/79291583/Joan%C3%ADdia_Sodr%C3%A9_A_Maestra_Sufragista_Andrea_Huguenin_Botelho. Acesso em: 18 jul. 2023.

BRAGA, Wandrei. **Biografia de Chiquinha Gonzaga.** 2023. ChiquinhaGonzaga.com. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia-de-chiquinha-gonzaga/>. Acesso: 10 jul. 2023.

BRECHT, Bertolt, **Pequeno Organon para o Teatro.** Coletânea Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRONDANI, Joice Aglae. **Máscaras e imaginários:** bufão, commedia dell'arte e práticas espetaculares populares brasileiras. Curitiba: Appris, 2020. (Coleção Educação e Cultura).

BRONDANI, Joice Aglae. **Transcurso de um feminino mulher.** In BRONDANI, Joice Aglae (Org.). São Paulo: Giostri,2020.

BRUM, Daiani C. S. R. **A atuação de mulheres como palhaças:** resistência e subversão. Revista Ártemis: Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, v. 26, n. 1, p. 157-174, jul./dez. 2018.

BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços da cara preta:** Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis-MA, PE, MG. 2004. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares:** teatralidades, performances e política. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011. Coleção Teoria Teatral Latino-Americana; v. I).

CALLIPO, Daniela Mantarro. **As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro:** a edificação de um mito. **Historiæ**, Rio Grande, RS, v. 8, n. 2, p. 31-46, 2017. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/7908/5162>. Acesso em: 17 out. 2023.

CAMINHA, Melissa Lima. **Payasas:** historias, cuerpos y formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género. 2015. Tese (Doutorado em Xarxa). Programa

de Doctorado: Artes y Educación, Facultad de Bellas Artes, Sección de Pedagogías Culturales, Universidad de Barcelona. Barcelona.

CARDOSO, Manuela Castelo Branco de Oliveira. **Nedda, Colombina, Matusquella e Zerpina**: ensaios sobre palhaçaria e ópera. 2018. 239 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CASTRO, Lili. **Mulheres palhaças dentro e fora do circo**: reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudos sobre gênero e feminismos. Revista do Laboratório de Dramaturgia, Brasília, Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão v. 21, ano 7, p. 110-130, dez. 2022.

CESAR, Rafael Nascimento. **A composição de uma pioneira**. De Francisca a Chiquinha, 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2015.

CESAR, Rafael do Nascimento. **De Francisca a Chiquinha**: o pioneirismo insuspeito de Chiquinha Gonzaga. Tempo Social, v. 30, n. 1, p. 305-324, 2018.

CHIQUEINHAGONZAGA.COM. **Wandrei Braga**. 2023. Disponível em: <https://chiqueinhagonzaga.com/wp/>. Acesso em: 17 out. 2023.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. **Vedetes, cômicas e empresárias**: as mulheres em vários deslocamentos no interior do teatro de revista. In: FAZENDO GÊNERO 9. Diásporas, diversidades, deslocamento, 2010, Santa Catarina. Anais..., Santa Catarina: 2010.

COSTA, Lara Denise Góes da. **Abram alas para ela passar**: Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de Janeiro do século XIX. 2015. 183 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/25905/25905.PDF>. Acesso em: 17 out. 2023.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. **Entre o lundu, a ária e a aleluia**: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIS, Natalie Zemon. **Women on Top**: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe. In: Barbara A. Babcock, ed., The Reversible World:

Symbolic Inversion in Art and Society, p. 147-190. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1978

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020.

DIAS DE FREITAS PIMENTA, Fernanda. **Subversivas: palhaçaria feministas**. Orientadora Nitza Tenenblat. – Brasília, 2024. 278p. Tese de Doutorado em Artes Cênicas – UnB.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Nova ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DINIZ, Edinha. **Zizinha Maxixe, opereta burlesca de costumes nacionais em 3 atos** (incompleta). Acervo digital Chiquinha Gonzaga. 2015. Disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=zizinha-maxixe&post_id=2418. Acesso em: 7 ago. 2021.

DEKKER, Rudolf M. et al. **The tradition of female cross-dressing in early modern Europe**. Springer, 1989.

EDMUNDO, Luiz, 1880-1961. **O Rio de Janeiro do meu tempo**/Luiz Edmundo. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. (Edições do Senado Federal; v.1).

ENDERS, Armelle. **A história do Rio de Janeiro**. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERLIM, Uliana Dias Campos. **Catulo da Paixão Cearense e os embates cancioneiros na virada do século XIX ao XX no Rio de Janeiro**. Revista Brasileira de Música, v. 24, n. 1, p. 171-192, 2011.

FERNANDES, Adriana. **O balanço de Chiquinha Gonzaga**: do carnaval à opereta. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 1995.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **Ética, sexualidade, política**. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta: Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FORROBODO – **Burleta de costumes cariocas em 3 atos**, música de FRANCISCA GONZAGA. Revista de Teatro, n. 322. Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. 1961. Disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/musica/revista_de_teatro_forrobodo.pdf. Acesso em 18 jul. 2023.

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

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, Bogotá, v. 5, n. 2, p. 61-78, jul./dez. 2010.

FUNCHS, Ana. **O sorriso da palhaça: pedagogia do riso e do risível**. 2020. 287f. Tese (Doutorado em Educação). UFRS. Porto Alegre, 2020.

GARCIA, Moira Junqueira. **Contribuições do circo-teatro para o teatro moderno brasileiro**. In: NOSELLA, Berilo Luigi Deiró; MEDEIROS, Elen de; NEVES, Larissa de Oliveira. Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro, 2020, p. 37-54.

GARRINI, Selma Peleias Felerico. **Memória e representação da figura do Rei Momo: deslocamentos e desdobramentos muito além do Carnaval**. I SIMPÓSIO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CULTURA, **Anais**, v. 155, 2015.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOMES, Angela Maria de Castro. **Escrita de si, escrita da história**. Editora FGV, 2004.

GOMES, Guilherme Braga Veroneze et al. **O arranjo com atualização na performance de música popular: análises de versões do Corta-Jaca de Chiquinha Gonzaga**. 2019.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli et al. **Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira**. Florianópolis: UFSC, 2018.

GOMES, Tiago de Melo. **"Como eles se divertem" (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenção e diálogos**. Organização Flavia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZÁLEZ R., Juan Pablo. **Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos**. Revista Musical Chilena, v. 55, n. 195, p. 38-64, 2001.

HALL, M. Ann. **Muscle on wheels: Louise Armaindo and the high-wheel racers of nineteenth-century America**. McGill-Queen's Press-MQUP, 2018.

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

HERNANDEZ, Fábio. **Confissões de um homem sincero**. Blog pessoal, abr. 2008. Disponível em: <https://fabiohernandez.wordpress.com/2008/04/>. Acesso em: 26 maio 2024.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos Deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HITCHENS, Christopher. **Homem quer mulher como plateia**. Folha de S. Paulo, São Paulo, Ilustrada, 8 mar. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803200707.htm>. Acesso em: 26 maio 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção, Tradução de Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo**. Trickster: trapaça, mito e arte. Tradução de Francisco R. S. Innocência. Revisão de tradução de Maria Vargas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

INSTITUTO MOREIRA SALES (IMS). Discografia brasileira. **Artista Eduardo das Neves**. [s.d.]. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-%20soneves>. Acesso em: 17 out. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Ernesto Nazareth 150 anos**. [s.d.]. Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/> Acesso em: 18 jul. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). **Sultana**. Rio de Janeiro: Viúva Canongia, [s. d.]. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/detailpage/12884906062>. Acesso em: 18 jul. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). **Uma história cultural do humor**. São Paulo: Editora Unesp, 2000. p. 75-91.

LEITE, Riana Clécia de Oliveira et al. **Influências africanas na música de Chiquinha Gonzaga**: considerações a partir de cinco canções. Belo Jardim: Instituto Federal de Pernambuco, 2019. Relatório Técnico. 2019.

LOUREIRO, Luciano Corrêa. **O teatro cômico e musicado na Primeira República: a presença da cultura afro-brasileira na cidade do Rio de Janeiro**. Urdimento – Revista de Estudos em Arte, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-22, set. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KITTLER, Friedrich; VON MÜCKE, Dorothea; SIMILON, Philippe L. **Gramophone, filme, typewriter**. *October*, v. 41, p. 101-118, 1987.

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

LECOQ, Jaques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Sesc São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

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

LOPES, Daniel de Carvalho. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869-1872**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/68ded6f4-0c60-4355-9a94-7721cbc8cd20/content>. Acesso em: 7 ago. 2021.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia. Augusto Rodrigues Duarte: um palhaço entre versos, jornais e jocosidades no Brasil oitocentista. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 46, p. 1-28, 2023.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015. 154 p.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia. **Entre pilherias, chistes e jocosidades: as múltiplas facetas dos palhaços no Brasil do século XIX**. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**. v. 1, n. 21, p. 110-130, 2022b. Acesso em: 3 jan. 2023.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia. **Um Brasil de circos: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930**. Campinas, SP: Circo Conteúdo/Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo (2019), 2022a.

LUNA, Noemi E. **Mujeres en la Historia del Clown**. Payasas. Ciudad de México: Secretaría de Cultura/Centro Nacional de las Artes, 2020.

MAGALHÃES, Maristela Rocha de Almeida. **Chiquinha Gonzaga: de outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino**. 2019. 248 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas, Juiz de Fora, 2019.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o maxixe**. 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **Elas também desejam participar da vida pública: várias formas de participação política feminina entre 1850 e 1932**. **Revista Gênero**, v. 4, n. 2, 2004.

MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 1995.

MACHADO, Vivian da Silva Garelli. **A bicicleta como um veículo feminista**: a relação entre o cicloativismo e o feminismo nas cidades de Niterói e Rio de Janeiro. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. Anais eletrônicos. Florianópolis 2017.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento. 2005.

MAGALHÃES, Maristela Rocha de Almeida. **Chiquinha Gonzaga**: de outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino. Orientador: Dmitri Cerboncini Fernandes. 2019. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11471>. Acesso em: 17 out. 2023.

MARZANO, Andrea. **Cidade em cena**: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

MARZANO, Andrea; MELO, Victor de Andrade de (Orgs.). **Vida divertida**: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930). Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MELO, Vitor Andrade de. **Mulheres em movimento**: a presença feminina nos primórdios do esporte na cidade do Rio de Janeiro (até 1910). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 127-152, 2007. Disponível em: <file:///D:/Eli/Downloads/BoletimEF.org_A-presenca-feminina-nos-primordios-do-esporte.pdf>. Acesso em: 2 out. 2023.

MELO FILHO, Celso Amâncio de. **A música como recurso cênico de palhaços**: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo. 2013. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/54e08487-55e3-4733-9a33-d64a46407f64/content>. Acesso em: 17 out. 2023.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A cena aberta**: a interpretação de "O Bilontra" no teatro de revista de Arthur Azevedo. 1996. 267 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). 2003. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, São Paulo. 2003.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. Feminismos Plurais. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

MOTA, Marcus. **Ainda o maxixe? Pequenos flagrantes das performances musicais afro - diaspóricas em jornais do século XIX**. V Simpósio Internacional Música e Crítica Centro de Artes. Anais Universidade Federal de Pelotas 22-23 de novembro de 2021.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia musical em Ésquilo**: Investigações sobre composição, realização e recepção de obras audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MOTA, Marcus; RANGEL, Alexandre. **Processo criativo e documentação**: arquivamento digital em teatro musicado. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 10, n. 4, p. e99165, 2020.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NASCIMENTO, Beatriz; RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**. São Paulo: IMESP, 2007.

NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. **Comicidade feminina**: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. 2003.

NÉIA, Adelvane. **A palavra da monsieur: qual é sua graça palhaça?** Palhaçaria Feminina, Chapecó, n. 3, p. 85-87, 2015.

NETO, Lira. **Uma História do samba**: volume1 (As origens). 1ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2017.

NETO, Lira. **Uma História do samba**: volume1 (As origens). 1ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2017. ISBN 978-85-359-2856-3.

NEVES, Eduardo das. **Trovador da malandragem**. Rio de Janeiro: Bibliotheca da Livraria Quaresma, 1926.

NIEBYLSKI, Dianna. **Humoring Resistance**: laughter and the excessive body in Latin American women's fiction. Albany: State University of New York Press. ISBN 10: 0791461238, 2004.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **O ritmo e dinâmica no espetáculo teatral**. São Paulo: Editora Perspectiva, Salvador, BA: PPGAC/UFBA, 2013.

OLIVEIRA, Vanessa Melo. **Chiquinha Gonzaga e a moda do seu período**: um estudo de possíveis relações. Achiote. com-Revista Eletrônica de Moda, v. 4, n. 1, 2016.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A cidade que dança**: Clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020.

PEREIRA, Juliana da Conceição. **A era do maxixe**: a história social de uma dança nacional (1870-1930). [Recurso eletrônico]. Curitiba: Editorial, 2022.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformação. 2009. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PIMENTA, Fernanda Dias de Freitas. **Subversivas**: palhaçarias feministas. 2024. 278f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Brasília, 2024.

PIMENTA, Fernanda; CORDEIRO, Karla Abranches; GUEDES, Larissa Sttéfany de Paula; BORGES, Ana Cristina Valente. **A subversão das palhaças**: uma entrevista com Karla Concá. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 11, n. 00, p. e022018, 2022. DOI: 10.20396/conce.v11i00.8671116. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8671116>. Acesso em: 3 abr. 2025.

PINHEIRO, Marlene M. Soares. **A travessia do avesso**: sob o signo do carnaval. São Paulo: Annablume, 1996.

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2020.

QUEIROZ, Renato da Silva. **O herói-trapaceiro**: Reflexões sobre a figura do trickster. Tempo Social, v. 3, p. 93-107, 1991.

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. Vol. I. Tradução, introdução e notas de Manuel de Freitas. Ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: E-Primatur, 2023.

RAGO, Margareth. **Descobrimos historicamente o gênero**. Cadernos Pagu, n. 11, p. 89-98, 1998.

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

REIS, Demian Moreira. **Caçadores do riso**: o maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador, EDUFBA, 2013.

REMY, Tristan. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2016.

ROCHA, Gilmar. **O circo no Brasil** – Estado da Arte. **BIB**, São Paulo, n. 70, p. 51-70, 2010. Disponível em: https://mega.nz/file/p8JxCKoD#qm3wdH6HIB-V1_E3xVZiCzQfrZtzzIyuMv1EzbYOksw. Acesso em: 17 out. 2023.

ROMERO, Silvio. **Compêndio de história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Universidade Federal de Sergipe, 2001.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogia da loucura**. Tradução de Paulo Sérgio Brandão. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012. (Coleção A obra-prima de cada autor, 37).

ROWE, Kathleen. **The unruly woman: Gender and the Genres of Laughter** (Texas Film Studies Series). 1995, University of Texas.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011.

SAMPAIO, Lilian Alves. **Vaidade e ressentimento dos músicos populares e o universo musical do Rio de Janeiro no início do século XX**. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-15122011-112705/publico/2011_LilianAlvesSampaio.pdf. Acesso em: 17 out. 2023.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Editora Sahar, Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Gilvaneide de Sousa. **A história da literatura brasileira, de Sílvia Romero, como lugar de memória**. 2015. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTOS, Cesar Conceição dos. **O mundo da bicicleta**. Rio de Janeiro: Editoração eletrônica Odon F. Lima, 2007.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?** em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. **O Brasil de Sílvia Romero: uma leitura da população brasileira no final do século XIX**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [s. l.], v. 42, p. 163-183, jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/7982/5852>. Acesso em: 17 out. 2023.

SCHETINO, André Maia. **Pedalando na modernidade: a bicicleta e o ciclismo na transição do século XIX para o XX**. Rio de Janeiro: Aipicuri, 2008.

SCOOT, Joan. **História das mulheres**. In: **A Escrita a história: novas perspectivas**. BURKE, Peter (org.). Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SILVA, Alba Valeria Tinoco Alves. **Deus e o diabo no humor das mulheres: contos, casos e crônicas com humor escritos por mulheres**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SILVA, Ermínia. **Arthur Azevedo e a teatralidade circense**. Sala Preta, [s. l.], v. 6, p. 35-44, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57291/60273>. Acesso em: 17 out. 2023.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Ermínia; MELO FILHO, Celso Amâncio de. **Palhaços excêntricos musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luíz Alberto de. **Respeitável Público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro e suas dramaturgias**. IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA. Belém, PA. Anais do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPa, 2019. p. 53-66.

SIMÕES, Ana Paula Machado. **A pedagogical approach to the Waltzes and Tangos for piano by Francisca Gonzaga**. 2018. 195 f. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, School of Music, Baton Rouge, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

SOUSA JUNIOR, Walter de. [Sem título]. In: TAMAOKI, Verônica (Org.). **O diário de Polydoro**, Brasil: Centro de Memória do Circo, 2020.

SOUZA, Aline da Paz. **Atuação feminina no cenário musical do Rio de Janeiro (1890–1910)**. 124 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOUZA, Tárík de. **Brasil musical: viagem pelos sons e ritmos populares**. Art Bureau, 1988. Rio de Janeiro: Representações e Edições de Arte.

STIVAL, Silvana Beeck. **Chiquinha Gonzaga em Forrobodó**. 2004. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

TABORDA, Marcia. **O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional**. VII Encontro de musicologia Histórica. Juiz de Fora, p. 284-292, 2008.

TAMAOKI, Verônica. **O diário de Polydoro**, Brasil: Centro de Memória do Circo, 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. (vol.II: século XX (1 parte). São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, Editora. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: Os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7. ed. rev. São Paulo. Editora 34, 2013.

TOPINE, Matheus Pimentel da Silva. **Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

TORTOLA, Eliane Regina Crestani. **O corpo das mulheres em Chiquinha Gonzaga: entre regularidades, rupturas e discursos de resistência**. Maringá: EDUEM, 2022.

ULHÔA, Martha Tupinambá. **Noite serena: estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912)**. Música popular em revista, v. 2, n. 1, p. 7-33, 2013.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os giros (do mundo) do disco voz na voz canção**. OPUS, v. 7, n. 1, p. 45-61, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Música é informação!** Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o estudo da música popular. Anais.2004. p. 1-6.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias**. VI Congresso IASPM-AL. 2005. **Anais...** p. 262-276.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **A voz na canção (da mídia) como voz da memória**. In: I Seminário Internacional História do tempo presente. 2014.

VAZ, Valteir. **Bakhtin e o pós-colonialismo: a questão do hibridismo**. RUS (São Paulo), v. 8, n. 9, p. 88-119, 2017.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1991.

VERMES, Mônica. **As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque**. 7º Encontro Internacional de Música e Mídia-Música, Memória: Tramas em Trânsito. Anais. São Paulo: Musi-Mid, v. 7, p. 280-301, 2011a

VERMES, Mónica. A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA–ANPUH**, v. 26, 2011b.

VERMES, Mónica. **A Música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República**. X Encontro de Musicologia Histórica: “Theoria e práxis na música: uma antiga dicotomia revisitada, **Anais**, 2016.

VERZONI, Marcelo. **Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos**. Revista Brasileira de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 155-169, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29330/16475>. Acesso em: 17 out. 2023.

VERZONI, Marcelo Oliveira. **Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro**. 2000. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

VIEIRA, Júlia Palma Gunesch. **Sobre aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira a processos criativos teatrais**. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Mulher e carnaval: mito e realidade** (análise da atuação feminina nos folguedos de Momo desde o entrudo até as escolas de samba). **Revista de História**, n. 125-126, p. 7-32, 1992.

WILLARD, Frances Elizabeth. **Uma roda dentro de outra roda: como eu aprendi a andar de bicicleta, com algumas reflexões por sinal**. (eBook#60356). 2019. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/60356>. Acesso em: 17 out. 2023.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2. ed. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WHITE, Hayden. **Meta-história: A imaginação histórica do Século XIX**. Tradução de José Laurénio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção Ponta; v. 4).

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. (Coleção Polêmica do nosso tempo: 59).

ZUMTHOR, Paul, 1915. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Editora Hucitec, São Paulo, 1997.

FONTES PRIMÁRIAS

A NOITE. Ano 1922\Edição 03654. 6 jan. 1922, p. 6. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_02&pasta=ano%20192&pesq=rosa&pagfis=4828. Acesso em 17 out. 2023.

A VIDA FLUMINENSE. **Folha Joco-Seria Ilustrada**, Circo Chiarini, Rio de Janeiro, ed. 00098, 1869. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=709662&pagfis=904>. Acesso em: 17 out. 2023.

ALCAZAR Fluminense. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 00071, 18 mar. 1901. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20190&pesq=%E2%80%9CFrancisca%20Gonzaga%E2%80%9D&pagfis=2037. Acesso em: 7 ago. 2021.

ANDRADE, Mário de. A Originalidade do maxixe. **Ilustração Musical**, ano 1, n. 2. 1930.

ARINOS, Affonso. A música popular. **Kosmos – Revista Artística, Científica e Literária**, Rio de Janeiro, ed. 00004, 1905. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=146420&pasta=ano%20190&pesq=%22%20A%20m%C3%BAsica%20popular%22&pagfis=844>. Acesso em: 18 jul. 2023.

ASSIS, Machado de. **Ao acaso**. Machado de Assis – vida e obra. 3 jul. 1864. Disponível em: <https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/26-cronica> Acesso em: 1 ago. 2023.

AZEVEDO, Artur de. **O Paiz**, Rio de Janeiro, anno X, n. 4282, 28 abr. 1894. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&Pesq=Mancinelli&pagfis=9624. Acesso em: 28 jul. 2023.

BOCAYUVA, Quintino. Talento de mulher. **O Mequetrefe**, Rio de Janeiro, ed. 00099, 25 abr. 1877. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20187&pesq=Quintino%20Bocayuva&pagfis=678>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CARVALHO, Xavier. **O Paiz**, 27 set. 1900. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=Feminismo&pagfis=1384. Acesso em 10 out. 2023.

CASEI com titia... **Correio da Manhã**. Theatro & Sports, várias notícias, nacionais e estrangeiras. Rio de Janeiro, ed. 03645, 1911. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Casei%20com%20Titia%22&pagfis=5571. Acesso em: 17 out. 2023.

CASTRO, Branca de. Francisca Gonzaga. **Correio da Manhã**, 2 fev. 1930. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=496. Acesso em: 18 jul. 2023.

CHAPELARIA AMERICANA. **Cidade do Rio**, Circo Pery & Coelho, Rio de Janeiro, ed. B00039, 11 nov. 1897. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=085669&pasta=ano%20189&pesq=Circo%20Pery&pagfis=7651>. Acesso em: 17 out. 2023.

CHIQUINHAGONZAGA.COM. **1869**. [s.d.a]. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/1869/>. Acesso em 7 ago. 2021.

CHIQUINHAGONZAGA.COM. **Cronologia** [s.d.b]. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/cronologia-de-chiquinha-gonzaga/>, Acesso em: 7 ago. 2021.

CHIQUINHAGONZAGA.COM. **Viagem ao Parnaso, peça teatral de Arthur Azevedo inicia os ensaios com música de Chiquinha Gonzaga em 1877**. [s.d.c.]. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/viagem-ao-parناس-peca-teatral-de-arthur-azevedo-inicia-os-ensaios-com-musica-de-chiquinha-gonzaga-em-1877/>. Acesso em: 7 ago. 2021.

CHIQUINHA Gonzaga tem cinco operetas inéditas. **Diário da Noite**. Nos teatros e nos cinemas, Rio de Janeiro, ed. A00240, 16 jul. 1930. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=221961_01&pasta=ano%20193&pesq=Cinco%20opereta%20in%C3%A9ditas&pagfis=689. Acesso em: 17 out. 2023.

CIRCO OLYMPICO. **Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal**, Circo Olympico, Rio de Janeiro, ed. 00340, 1863. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20186&pesq=%22o%20palha%C3%A7o%20d%C3%A1%20bilhetes%22&pagfis=22722>. Acesso em: 17 out. 2023.

CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLITICO, UNIVERSAL (RJ). Ano 1862/Edição 00173 (1). 24 jun. 1862, p. 4. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217280&pasta=ano%20186&pesq=%22Jorge%20Sharp%22&pagfis=20612>. Acesso em: 30 abr. 2024.

DEPOIS do Forrobodó. **O Paiz**, Artes & Artistas, Rio de Janeiro, ed. 10544, 20 ago. 1913. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=%22Depois%20do%20Forrobod%C3%B3%22&pagfis=18382. Acesso em: 7 ago. 2021.

FORROBODÓ. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 03986, 17 jun. 1912a. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Forrobod%C3%B3%22&pagfis=9801. Acesso em: 7 ago. 2021.

FORROBODÓ. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 03992, 23 jun. 1912b. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Forrobod%C3%B3%22&pagfis=9890. Acesso em: 7 ago. 2021.

FORROBODÓ. **Correio da Manhã**, Theatros, várias notícias, nacionais e estrangeiras, Rio de Janeiro, ed. 03980, 11 jun. 1912c. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Forrobod%C3%B3%22&pagfis=9685. Acesso em: 7 ago. 2021.

FORROBODÓ. **Correio da Manhã**, Theatros & Sports, várias notícias, nacionais e estrangeiras, Rio de Janeiro, ed. 03974, 5 jun. 1912d. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Forrobod%C3%B3%22&pagfis=9603. Acesso em: 7 ago. 2021.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Ano 1880\Edição 00121 (1). 2 maio 1880. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&Pesq=%22palha%20a7o%22&pagfis=548. Acesso em 26 jan. 2024.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Ano 1888\Edição 00248 (1). 5 set. 1888. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=%22senhoras%20artistas%22&pagfis=14354. Acesso em: 18 jul. 2023.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Ano 1889\Edição 00244 (1). 1 set. 1889. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=%22Carlos%20Gomes&pagfis=16154. Acesso em: 23 jul. 2023.

JORNAL DO COMMÉRCIO. Ano 1827\Edição 00013 (1). 15 out. 1827. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_01&pasta=ano%20182&pesq=Madama%20Rhigas&pagfis=55. Acesso em 18 jul. 2023.

JORNAL DO COMMÉRCIO. Ano 1887\Edição 00244 (1). 1 set. 1887a. Disponível em:

Jornal do Commercio (RJ) - 1880 a 1889 - DocReader Web. Acesso em 18 jul. 2023.

JORNAL DO COMMÉRCIO. Ano 1887\Edição 00291. 18 out. 1887b. Disponível em:

Gazeta de Noticias (RJ) - 1880 a 1889 - DocReader Web. Acesso em 18 jul. 2023.

MINAS GERAES: ORGAM OFFICIAL DOS PODERES DO ESTADO (MG). Ano 1895\Edição 00165 (1). 21 de junho de 1895. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=291536&pasta=ano%20189&pesq=%22Festa%20artistica%22&pagfis=6966>. Acesso em: 18 jul. 2023.

MURICY, Andrade. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 00160, 15 jul. 1926a.

Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=%22Andrade%20Muricy%22&pagfis=19594. Acesso em: 18 jul. 2023.

MURICY, Andrade. Ernesto Nazareth, compositor. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 00180, 8 ago. 1926b. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_05&pasta=ano%20192&pesq=%22Andrade%20Muricy%22&pagfis=19874. Acesso em: 18 jul. 2023.

O MEQUETREFE. Rio de Janeiro, 14 de julho de 1879. Disponível em:
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20187&pesq=%22Vassouras%22&pagfis=1097>. Acesso em 18 jul. 2023.

O PAIZ. **A modinha**. Entrevista com Catullo Cearense. Ano 1906\Edição 07815 (1). 25 fev. 1906, p. 8. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_03&pasta=ano%20190&pesq=%22Catullo%22&pagfis=10951. Acesso em: 18 jan. 2024.

O PAIZ. **Artes e artistas**. 11 set. 1898. Disponível em:
<https://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2022/05/RJ-1898-O-Paiz-11-SET-7C-Chiquinha-rege-orquestra-que-executou-uma-de-suas-composicoes-em-intermezzo-de-uma-peca-teatral-scaled-1.jpg>. Acesso em: 17 out. 2023.

O PAIZ. Rio de Janeiro, ed. B04282, 28 abr. 1894. p. 8. Disponível em:
https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&Pesq=Mancinelli&pagfis=9629. Acesso em: 18 jul. 2023.

OS THEATROS. **O Mequetrefe**. Edição 00362. 6 de janeiro 1885. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20187&pesq=Quintino%20Bocayuva&pagfis=678>. Acesso em 18 jul. 2023.

PALCOS E SALAS. **A Notícia (RJ)**. Ano 1900\Edição 00122 (1). 26 maio 1900. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830380&pasta=ano%20190&pesq=%22Nos%20sal%C3%B5es%20da%20Real%20Sociedade%20Club%20Gymnastico%20Portuguez%22&pagfis=6650>. Acesso em 18 jul. 2023.

PATRONOS do Conselho Deliberativo – Francisca Gonzaga. **SBAT**, Boletim, Rio de Janeiro, n. 216, mar./abr. 1943.

PENALVA, Gastão. Chiquinha Gonzaga. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 out. 1939. Disponível em:
https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&Pesq=Gast%c3%a3o%20Penalva&pagfis=96648. Acesso em: 18 jul. 2023.

REVISTA ILLUSTRADA” do RJ de 31 de julho de 1880. Disponível em:
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=%22maestra%20Gonzaga%22&pagfis=1544>. Acesso em: 17 out. 2023.

RIO, João do. A musa urbana. **Kosmos - Revista Artística, Científica e Literária (RJ)**. Ano 1905\Edição 00008 (3), p. 29-32. Disponível em:
<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=146420&pasta=ano%20190&pesq=%22%20A%20musa%20Urbana%22&pagfis=1062>. Acesso em: 17 fev. 2024.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT). *Boletim Mensal da SBAT*, n. 16, p. 90–98, out. 1925. Título do artigo: “Oitavo aniversário da S.B.A.T. e homenagem à maestrina brasileira D. Francisca Gonzaga”.

TEATRO EDEN LAVRADIO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 00234, 22 ago. 1895. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=%22Zizinha%20Maxixe%22&pagfis=12558. Acesso em: 17 out. 2023.

TEATRO LYRICO. **Cidade do Rio**, Teatro Lyrico, Rio de Janeiro, ed. A00299, 19 maio 1895. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085669&Pesq=%22theatro%20Lyrico%22&pagfis=4257>. Acesso em: 17 out. 2023.

TEATRO S. PEDRO. **Correio da Manhã**, Teatro S. Pedro, Rio de Janeiro, ed. 03649, 15 jul. 1911. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=%22Casei%20com%20Titia%22&pagfis=5620. Acesso em: 17 out. 2023.

TEATRO VARIEDADES. **Cidade do Rio**, Teatro Variedades, Rio de Janeiro, ed. 00205, 4 set. 1895. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=085669&Pesq=%22theatro%20Lyrico%22&pagfis=4685>. Acesso em: 17 out. 2023.

TEATRO VARIEDADES. **Diario de Notícias**, Teatro Variedades, Rio de Janeiro, ed. 01944, 23 out. 1890. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369365&pasta=ano%20189&pesq=%22Francisca%20Gonzaga%22&pagfis=8082>. Acesso em: 17 out. 2023.

VIDAL, Barros. Chiquinha Gonzaga. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ed. 00011, 16 jan. 1940. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_04&pasta=ano%20194&pesq=%22Barros%20Vidal%22&pagfis=512. Acesso em: 19 jul. 2023.