

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
SILVANA BEECK STIVAL**

**CHIQUINHA GONZAGA EM FORROBODÓ**

**FLORIANÓPOLIS  
2004**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
SILVANA BEECK STIVAL**

**CHIQUINHA GONZAGA EM FORROBODÓ**

**FLORIANÓPOLIS**

**2004**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
SILVANA BEECK STIVAL**

**CHIQUINHA GONZAGA EM FORROBODÓ**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Tereza Virgínia de Almeida**

**FLORIANÓPOLIS**

**2004**

**SILVANA BEECK STIVAL**

**CHIQUINHA GONZAGA EM FORROBODÓ**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Florianópolis, \_\_\_ de julho de 2004.

---

**Profª. Dra. Tereza Virgínia de Almeida**

**Orientadora**

---

**Profª. Dra. Alai Garcia Diniz**

**Membro da Banca**

---

**Prof. Dr. Felipe Soares**

**Membro da Banca**

Dedico esta dissertação

Ao Ary, meu companheiro, que esteve sempre presente onde, quando e do modo que precisei, todo o meu amor e gratidão.

A Aryele e Cleyber, meus filhos continuidade da minha vida, luz que se renova, todo o meu amor.

## AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho contei com o estímulo e colaboração efetiva de muitas pessoas, que neste momento gostaria de agradecer.

Agradeço em especial a Professora-orientadora Dra. Tereza Virgínia de Almeida, pela dedicação, com que sempre conduziu este trabalho.

Aos Professores Alai Garcia Diniz e Emílio Pagotto pelo exercício de mediação a mim proporcionado durante o Exame de Qualificação, o que muito contribuiu no aperfeiçoamento desta dissertação.

Aos funcionários do Centro de Comunicação e Expressão, à Secretária Elba, pela dedicação no cumprimento de suas tarefas, feitas com tal cuidado, que transformaram obrigação em amizade.

Aos amigos que tornaram essa trajetória mais agradável e proveitosa: a Jenair, como coadjuvante nas primeiras leituras; a Rosane, pela motivação, a Nani pelos desabafos, a Neusa pela participação intelectual, e em especial, a Lindamir, que sempre me impulsionou a continuar o curso nos momentos mais difíceis da pesquisa.

A Secretaria Estadual de Educação de Santa Catarina, em especial, a Sueli e a Dilma que sempre se empenharam para garantir minha licença.

Ao Nilton, diretor da Escola Elvira em que trabalho e a Osanir, administradora, pela compreensão e prontidão em que alteravam meus horários sempre que fosse preciso, na época em que comecei o curso.

Ao Ademar, ao João e a Regiani pelo “pronto-socorro informático”, sempre atenciosos e dispostos a resolver os problemas e as dificuldades que eu tive com o computador.

Ainda no âmbito da Escola Elvira, aos colegas de trabalho e aos meus alunos, pelo incentivo e reconhecimento.

À pesquisadora Maria Helena Martinez Correa, pela hospitalidade com que me recebeu em sua casa e pela entrevista a mim concedida sobre o teatro musicado que tanto me encantou e enriqueceu o meu trabalho.

À Jocenice, pelo apoio fundamental durante minhas ausências em casa.

Aos meus pais e meus irmãos, pela paciência e reconhecimento do meu esforço, em especial o Duda, pela atenção dedicada.

Ao Ary, meu companheiro, que soube dividir comigo, as alegrias, vitórias, decepções e frustrações que se alternaram neste trabalho; que me encorajou, incentivou e também patrocinou.

Aos meus filhos, pela compreensão um tanto incompreendida das minhas ausências.

A todos que se envolveram de maneira direta ou indireta na construção deste trabalho, o meu muitíssimo obrigada.

A Deus, pela presença constante em todos os caminhos e em todos os momentos.

**Ó abre alas!  
Que eu quero passar  
Eu sou da lira  
Não posso negar**

**Ó abre alas!  
Que eu quero passar  
Rosa de Ouro  
É que vai ganhar**

**(Chiquinha Gongaza)**

## RESUMO

A Dissertação *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó* é uma forma de investigar “A contribuição de Chiquinha Gonzaga no desenvolvimento da música popular e do teatro musicado brasileiro em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX”. Seu objetivo é demonstrar a habilidade com que Chiquinha Gonzaga criava suas composições para o teatro musicado, a jocosidade produzida pelo ritmo do maxixe e o próprio processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, que provocou o surgimento de uma classe social intermediária, formada por homens livres, desejosos de alcançar o status social da elite. Para tanto, escolhe-se como texto de análise a peça *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, musicada por Chiquinha Gonzaga, em 1912.

Palavras-Chaves: **Chiquinha Gonzaga, teatro musicado, Forrobodó.**

## ABSTRACT

The Dissertation *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó* is a form to investigate “Chiquinha Gonzaga’s contribution to the development of the popular music and the Brazilian musical theater in the end of the XIX century and the first decades of the XX century”. Its goal is to show Chiquinha Gonzaga’s ability to create compositions to the musical theater, the happy atmosphere produced from the *maxixe*’s rhythm and the urbanization process of Rio de Janeiro city. This process provokes the appearance of an intermediary social class, formed by free man desires to achieve an elite social status. Therefore, it was chosen the play *Forrobodó*, by Luiz Peixoto and Carlos Bettencourt that Chiquinha Gonzaga created a soundtrack in 1912, to be analyzed.

**Key words:** Chiquinha Gonzaga, musical theater, *Forrobodó*.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	<b>A atraente autora da polca Atraente .....</b>	<b>21</b>
<b>Figura 2</b>	<b>Casa das tias baianas .....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 3</b>	<b>Rua do Ouvidor .....</b>	<b>30</b>
<b>Figura 4</b>	<b>Praça Tiradentes.....</b>	<b>37</b>
<b>Figura 5</b>	<b>Entrudo .....</b>	<b>39</b>
<b>Figura 6</b>	<b>Diversidade musical no Rio de Janeiro .....</b>	<b>65</b>
<b>Figura 7</b>	<b>A Polca .....</b>	<b>68</b>
<b>Figura 8</b>	<b>O Maxixe .....</b>	<b>71</b>
<b>Figura 9</b>	<b>Coreografia do Maxixe .....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 10</b>	<b>Casa Edison .....</b>	<b>84</b>
<b>Figura 11</b>	<b>Compositora Consagrada .....</b>	<b>86</b>
<b>Figura 12</b>	<b>Chiquinha Gonzaga, ar vitorioso de quem conquistou o desejado .....</b>	<b>123</b>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
<b>1 A URBANIZAÇÃO DO RIO DE JANEIRO E SUA INFLUÊNCIA NO TEATRO MUSICADO .....</b>	<b>22</b>
1.1 Das Origens à República.....	22
1.2 História do Teatro Brasileiro .....	31
1.3 Gêneros do Teatro Musicado.....	35
1.4 Diferenças entre Revistas e Burletas; e em comum o Personagem-tipo.....	49
<b>2 MÚSICA E CHIQUINHA GONZAGA.....</b>	<b>56</b>
2.1 Cultura Popular .....	56
2.2 Raízes da Música Popular .....	58
2.3 Maxixe: um ritmo popular .....	71
2.4 Ritmo Sincopado na Obra de Chiquinha Gonzaga .....	75
<b>3 A BURLETA FORROBODÓ .....</b>	<b>87</b>
3.1 Maxixe em Forrobodó .....	87
3.2 Descrição da Peça Forrobodó .....	91
3.3 O Riso e o Cômico em Forrobodó .....	94
3.4 Personagens – Tipo de Forrobodó .....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>124</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>130</b>
ANEXO A – Peça <i>Forrobodó</i> .....	131
ANEXO B – Rol de Figurinos: <i>Forrobodó</i> e <i>Pomadas e farofa</i> .....	146
ANEXO C – Peça <i>Pomadas e Farofas</i> .....	149
ANEXO D – Maxixe Brasileiro na França .....	151
ANEXO E – Partituras .....	153

## INTRODUÇÃO

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas.

Disso eu quis fazer minha poesia. Dessa matéria injusta e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não tem voz.

(FERREIRA GULLAR, 1992)

Na história da música popular brasileira, um nome teve grande importância: Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), simplesmente Chiquinha Gonzaga. Uma cidadã que se tornou vanguardista, pois sua história de lutas culturais e políticas estava inevitavelmente ligada à história do país, num dos momentos mais expressivos da nacionalidade brasileira.

Ao desafiar os padrões conservadores daquela época, em que a austeridade dos costumes excluía a mulher de atividades fora do lar, Chiquinha Gonzaga teve um papel muito importante, principalmente no que diz respeito à participação da mulher na vida pública, por que exerceu um papel social transformador na história da cultura popular, contribuiu para a cultura das camadas menos favorecidas da sociedade, foi defensora da libertação dos escravos, aderindo à campanha abolicionista e integrou-se ao Movimento Republicano.

Devido a seu posicionamento político-social, Chiquinha Gonzaga era discriminada pelas camadas elitistas. Isso aconteceu ao mesmo tempo em que seu trabalho de pianista, compositora, concertista e maestrina crescia cada vez mais nas apresentações em teatros e casas de espetáculos.

Escrever a história da música popular brasileira e do teatro musicado no Brasil, sem fazer um paralelo com a música de Chiquinha Gonzaga, torna-se impossível, porque suas composições ocuparam lugar de amplo destaque nessa história. De acordo com Mário de Andrade, “Quem quiser conhecer a evolução de nossas danças urbanas terá sempre que estudar muito atentamente as obras dela”.<sup>1</sup>

A investigação do tema que trata sobre a contribuição de Chiquinha Gonzaga na formação da música popular e do teatro musicado surgiu do interesse de se entender de que maneira uma compositora erudita, criada nos padrões da elite, participou das manifestações de origem popular mesclando no seu piano música de ritmos europeus e africanos, para partituras de operetas, revistas e burletas do teatro musicado.

Chiquinha Gonzaga ocupou um lugar de amplo destaque na história da música popular brasileira. Filha de José Basileu, um austero militar descendente de família abastada, e Rosa Maria de Lima, uma mestiça, nasceu no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1847 e passou a infância em um sobrado na rua do Príncipe, no centro do Rio de Janeiro. Foi educada na quinta década do século XIX, fase de transição social, numa sociedade escravista, teve uma educação esmerada e tradicional formação musical.

Em seus estudos, incluiu-se o aprendizado escolar básico e, principalmente, aulas de piano. O tio e padrinho de Chiquinha, Antônio Eliseu, flautista amador, trazia-lhe as novidades musicais nas visitas diárias ao sobrado. Chiquinha Gonzaga cresceu ao som de valsas, polcas, modinhas entre outros ritmos da época. Nesta fase de sua formação, Chiquinha estava exposta à moda musical da época e ao repertório popular que, na segunda metade do século XIX, favoreceu o desenvolvimento da música no Rio de Janeiro. A música fazia parte da vida dos habitantes, que tocavam pianos, rabecas, flautas e atabaques. Escutavam-se valsas e polcas nos salões e lundus nas rodas de dança dos escravos. A música de salão

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976. p. 333.

predominava. Ritmos que se ouviam na Europa, ouviam-se também no Brasil. Chiquinha ouviu e tocou esses ritmos e assimilou-os para, mais tarde, de uma maneira muito original, mesclá-los aos de origem africana, que ela ouvia nas ruas do Rio de Janeiro.

Com a chegada da família real ao Brasil, as mulheres passaram a freqüentar as recepções da corte, saraus, ópera e teatros. A influência européia começaria a se firmar no Rio de Janeiro, porém os padrões e a austeridade patriarcal continuavam inalteráveis. A mulher era concebida a partir de um modelo rígido de educação. Segundo Geysa Boscoli,

Só quem examina a fundo o que era a organização patriarcal da família brasileira no século passado e a situação de absoluta inferioridade em que vivia a mulher no Brasil, a que as próprias oportunidades de educação eram negadas, pode compreender o papel exercido em nossa sociedade por uma figura como Chiquinha Gonzaga [...] <sup>2</sup>

Por imposição de seu pai, Chiquinha casou-se aos 16 anos com o militar Jacinto Ribeiro do Amaral, com quem teve três filhos. Todavia, o conflito entre o casal tinha a música como ponto principal de discórdia. O casamento não era feliz, pois Jacinto não admitia que Chiquinha tocasse nenhum tipo de instrumento e impôs-lhe o dilema de escolher entre ele ou a música. Chiquinha não teve dúvidas, escolheu a música. A separação foi inevitável.

Em razão de sua paixão pela música e para defender sua liberdade de tocar em público, enfrentou obstáculos, críticas contundentes e situações constrangedoras por parte de uma sociedade que considerava seu comportamento um desafio aos princípios então vigentes. Escandalizou a sociedade patriarcal quando abandonou o lar, renunciando a vários privilégios e, na condição de mulher separada, foi expulsa da casa paterna. Permaneceu durante toda a vida rejeitada e incompreendida pela própria família. Em 1866, renegada pelo pai, apaixonou-se pelo engenheiro João Batista de Carvalho Junior, viveram juntos e tiveram uma filha. O casamento fracassou quando Chiquinha descobriu uma traição do marido e o abandonou.

---

<sup>2</sup> BOSCOLI, 1971 apud. FREITAG, Lea Vinocur. **Momentos de música brasileira**. São Paulo: Nobel/CLOCK, 1985, p. 45.

Começou então uma vida de mulher independente e na situação de mulher compositora, interessada pelas manifestações musicais do povo, enfrentou uma nova fase em sua vida.

Nessa nova fase, Chiquinha passou a conviver mais intensamente em círculos musicais da cidade. E, freqüentando ambientes populares, conheceu músicos talentosos, entre eles o flautista Joaquim Antonio da Silva Callado, que fazia parte das rodas de choro do Rio e liderava um conjunto de choro chamado “Choro Carioca”, do qual Chiquinha começou a fazer parte.

Do trabalho de Callado como compositor, segundo Henrique Cazes, “deve-se destacar o ‘Lundu Característico’, de 1873, que traz um resumo das tendências da época, já apontando para o abasileiramento da polca e o surgimento do maxixe como acento musical.”<sup>3</sup>

A influência de Callado foi decisiva na formação musical de Chiquinha Gonzaga, podendo ter surgido daí a malícia rítmica do maxixe, que primeiro significou uma maneira de dançar a polca abasileirada, cuja melodia se mesclava com acentos modificados similares ao lundu. Foi nessa época que começou a ser esboçado o que seria a música popular brasileira, e exatamente neste contexto histórico, Chiquinha Gonzaga tornou-se no Rio de Janeiro conhecida como compositora de polca e “pianeira” de choros. “O pianista de choro desse período passou à história como “pianeiro”, [...] Chiquinha Gonzaga sentiu a intenção de Callado e seguiu-o. Foi o primeiro profissional de piano ligado ao choro.”<sup>4</sup>

Chiquinha Gonzaga começou a compor muito cedo. Em 1858 com 11 anos, compôs *Canção dos Pastores*, a primeira das incontáveis melodias que deixaria para a posteridade. Porém estreou como compositora em 1877, aos 29 anos, quando na casa do compositor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), tocou ao piano uma melodia que contagiou as pessoas presentes na sua improvisação do choro. A melodia recebeu o nome de *Atraente* e o sucesso foi imediato. Depois deste sucesso, suas músicas tornaram-se

---

<sup>3</sup> CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 25.

<sup>4</sup> DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999, p.95.

conhecidas nos salões, nos teatros e nas ruas. Porém, outros sucessos viriam para se eternizar na música popular brasileira como *Ó Abre Alas*, maior sucesso de Chiquinha para o carnaval carioca. Alguns ranchos e cordões já utilizavam canções para seu andamento, o que Chiquinha fez foi fixar esse gênero e criar a primeira canção carnavalesca brasileira. *Ó Abre Alas* foi incluída no repertório da peça teatral *Não Venhas*, conquistando imediatamente o público. Dessa forma, o carnaval chegou ao teatro despontando como tema nos palcos, encantando com seu ritmo sincopado dançado com forte apelo à sensualidade corporal. Essa proximidade com as vozes da rua levou Chiquinha a aproveitar o rico potencial das manifestações afro-brasileiras para compor suas músicas que enriqueceram os textos do teatro musicado.

Chiquinha Gonzaga compôs principalmente no Rio de Janeiro e traduziu em música a vida e o sentir da cidade da época, que, aos poucos, transformava-se em um centro metropolitano à medida que cresciam as demandas do comércio exterior. A moda, os costumes e o consumo do brasileiro alteravam-se, ganhando ares europeus. Ela percebeu que o teatro era o caminho mais fácil para a popularização da música brasileira e conferiu uma característica brasileira ao gênero, aproveitando os tipos populares. A esse tempo, o teatro se desenvolvia impulsionado pelas novas camadas sociais que emergiam de uma sociedade em processo de modernização, cuja preferência recaía no gênero musicado.

A dança dos espetáculos musicais como a opereta, o sainete, o vaudeville, a revista e a burleta, não só reproduzia os ritmos em moda na Europa como também refletia, o que acontecia nos salões, nas senzalas, nas ruas e, mais tarde, nos clubes recreativos do Rio de Janeiro.

Essa estreita ligação com o gosto de camadas cada vez mais amplas da população pelos gêneros musicais foi estimulada pelo empresário Paschoal Segreto, um simples

imigrante italiano, vendedor de bilhetes de loteria do Rio de Janeiro que se tornou o empresário mais importante de sua época (1911).

Várias peças musicadas por Chiquinha Gonzaga alcançaram considerável sucesso no teatro musicado, tais como: em 1880, *Festa de São João*, peça de costumes; em 1885, estreou como maestrina com a opereta de um ato *A Corte na Roça*, em parceria com Palhares Ribeiro, cujo primeiro ato incluía *Saci-Pererê*. Era um enredo sobre costumes do interior do país, dirigido pela companhia Souza Bastos. A dança final era o maxixe, que se caracterizava por um jeito especial de dançar ao som indistinto do lundu e da polca, em que os casais ficavam muito próximos, de maneira provocante, o que era considerado indecoroso.

Sucederam-se os espetáculos *A Filha de Guedes* também em 1885, *O Bilontra e a Mulher –Homem* em 1886, *O Maxixe na Cidade Nova* em 1886 e *Zé Caipora* em 1887. Outro sucesso foi o tango *Corta-jaca*, de 1895, cujo título original era *Gaúcho*, que fez parte do repertório da revista *Zizinha Maxixe*. Esse tango foi interpretado ao violão por D. Nair de Teffé, primeira dama do País, no Palácio do Catete, em 1914, numa recepção oficial da presidência da República, causando grande impacto social, provocando a quebra da rígida distância social entre elite e povo.

Porém, a conquista do grande público e o reconhecimento como compositora aconteceu com a estréia da Burleta *Forrobodó*, em 1912, um dos maiores sucessos do teatro musicado brasileiro em todos os tempos. Várias peças musicadas por Chiquinha Gonzaga alcançaram considerável sucesso no teatro musicado. Conforme Edinha Diniz, “consagrou-se uma versão de que teria composto quase duas mil músicas”.<sup>5</sup>

No fim da vida, Chiquinha Gonzaga ainda freqüentava teatros e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Esta Sociedade, que Chiquinha ajudou a fundar em 1971, foi pioneira na arrecadação e proteção de direitos autorais no País. Morreu em 28 de fevereiro de

---

<sup>5</sup> DINIZ, op. cit. , p. 233

1935, no Rio, ao lado de seu companheiro, João Batista Gonzaga, trinta e seis anos mais novo, anunciado na época como seu filho para calar o moralismo da sociedade.

Esta dissertação tem como objetivo demonstrar a habilidade com que Chiquinha criava suas composições para o teatro musicado, unindo a jocosidade produzida pelo ritmo do maxixe e o próprio processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, que provocou o surgimento de uma classe social intermediária, formada por homens livres desejosos de alcançar o *status* social da elite. Esse caráter híbrido fez-se presente nos gêneros musicais de Chiquinha Gonzaga que utilizou sons africanos e a música européia, resultando no ritmo sincopado, elemento fundamental para a criação dos maxixes usados na peça teatral *Forrobodó*.

Enquanto o Rio de Janeiro se modernizava, a música popular percorria um caminho que a levaria a sua nacionalização. Com a intensificação da vida urbana surgiram as associações, os clubes políticos, as agremiações, enfim, órgãos que passaram a congregar indivíduos com interesses comuns, enfraquecendo o poder patriarcal.

O inconformismo e a diversidade cultural de nacionalidades eram manifestadas no linguajar do Carioca do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, através da caricatura, da música popular, das sátiras políticas, que retratavam o cotidiano no teatro musicado, de forma emblemática.

A cidade do Rio de Janeiro, no processo de urbanização, foi retratada por uma série de jornalistas, caricaturistas, escritores e autores que tentavam interpretá-la para seus moradores, exaltando suas qualidades ou apontando seus defeitos, nos jornais, nos periódicos humorísticos e no teatro musicado, principalmente nas revistas e nas burletas. Luiz Peixoto (1889-1973) e seu parceiro Carlos Bettencourt (1890-1941) foram autores que por intermédio de seus personagens-tipos, que retratavam o português, a mulata e o malandro, entre outros,

nas burletas e revistas teatrais, tentaram registrar e reinterpretar humoristicamente a vida cotidiana.

Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt iniciaram carreira artística ainda muito novos, nos primeiros anos do século XX e tiveram a oportunidade de manter contato diário com os grandes nomes da imprensa da época, escritores e compositores ligados ao teatro musicado. A estréia em 1911 dos dois dramaturgos no teatro teve pouca repercussão. No mesmo ano, escreveram a burleta *Forrobodó* (Anexo A), musicada por Chiquinha Gonzaga, e que, estreando em 1912, inaugurou um teatro assumidamente carioca no linguajar, no tema e nos tipos criados.

Por meio de momentos marcantes desse teatro, representando o cotidiano de um povo que sonhava com o *status* da elite, a burleta *forrobodó* foi apresentada 1.500 vezes, apesar da relutância de Segreto em montar a peça, que “[...] 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 se mantinham fiéis à prosódia lusitana”.<sup>6</sup>

Uma das provas de que Segreto não acreditou em *Forrobodó* é um documento encontrado em seu acervo (Anexo C), assinado pela costureira-chefe do Teatro São José: Judith Leão. Trata-se da relação de figurinos de *Forrobodó* (Anexo B) e de *Pomadas e Farofas* (Anexo C). Enquanto que para a primeira foram autorizados apenas três trajes novos (os outros foram reciclados) e eram uma farda de brim (Guarda-Noturno), uma saia e uma blusa de chita (Rita) e uma blusa de zephir (Siá Zeferina), para a segunda, além de tecidos mais nobres como a seda, o veludo, foram executados setenta e cinco trajes.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Os vinte e um fundadores. **Revista de teatro da SBAT**, Rio de Janeiro: n. 359, 360, p. 21-23, set.-dez. 1967.

<sup>7</sup> Informações concedidas por Maria Helena Martinez Corrêa, pesquisadora especializada em teatro musicado brasileiro, São Paulo, maio, 2004.

O tema central de *Forrobodó*,<sup>8</sup> era um baile popular no bairro da Cidade Nova que usava personagens típicos com linguajar carioca, impregnado de gírias de baixo calão. Chiquinha Gonzaga conseguiu traduzir com maestria esse jeitinho carioca de ser, usando o ritmo jocoso, sincopado, característico, genuinamente nacional, sem monotonia que, na opinião de Mariza Lira, foi “[...] o motivo do êxito inigualável do *Forrobodó*, um caso extraordinário na história do nosso teatro ligeiro”.<sup>9</sup>

Diante do processo de mudança rumo à urbanização do Rio de Janeiro, Chiquinha Gonzaga fez-se presente nesse movimento contribuindo com a criação de um novo ritmo musical que conquistou espaço na vida da cidade e por extensão na vida do Brasil. O Rio de Janeiro modificava-se como um ser vivo e Chiquinha acompanhava de perto todas as transformações históricas pelas quais passava. Por intermédio das atividades artísticas participou de campanhas muito importantes como a abolição da escravidão e a proclamação da República, não apenas posicionando-se a favor, mas indo à rua panfletar. De porta em porta, vendia suas partituras, visando angariar fundos para a confederação libertadora na compra de alforrias. Compartilhar dessa luta era uma forma de condenar o atraso social.

Depois da vitória da campanha abolicionista, Chiquinha Gonzaga tornou-se grande companheira do militante Lopes Trovão, orador popular republicano, que para homenagear a compositora, assim a ela se referiu: “Aquela Chiquinha é o diabo! Foi a nossa companheira de propaganda na praça pública, nos cafés! Nunca me abandonou [...]”<sup>10</sup>

A marginalização social que sofria segregava-a da classe dominante com seus valores e padrões, da mesma forma passaram a ser censurados e desconsiderados, a música, o teatro e as manifestações culturais das classes populares. A compositora sempre trabalhou

---

<sup>8</sup> Forrobodó: Segundo Dr. Daniel Rocha (SBAT), etimologicamente, forrobodó significa: bodum de negro forró. Em um sentido mais amplo, assim como o choro, o samba e o arrastado, passou a designar um baile de subúrbio. Fonte: Maria Helena Martinez Correa-2004.

<sup>9</sup> LIRA, Marisa. **Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, p. 82.

<sup>10</sup> JORNAL A PÁTRIA, 30 maio 1921 apud Diniz, 1999, p.129.

junto às classes populares no sentido de questionar o domínio político e cultural das elites dominantes, mexendo com os costumes da época. Publicava músicas de sentido político, com as quais escandalizava os poderosos. Chegou a ter ordem de prisão em função da música *Aperte o Botão*, considerada irreverente e subversiva, por isso, apreendidas e inutilizadas.

No final da Monarquia e começo da República, sua música gozava de enorme popularidade. As ruas, os salões, os clubes, os teatros, as confeitarias e os cafés eram animados com músicas de sua autoria. Seu nome tornou-se conhecido e se popularizava com rapidez acelerada. Além de piano, banda, rabeca, flauta, violão, cavaquinho, um “instrumento” especial encarregava-se também da divulgação musical: o assobio. “As melodias saíam do teatro e ganhavam as ruas através dos assobios”.<sup>11</sup> Se uma composição era assobiada pelas ruas era sinal de que havia caído no gosto popular e por isso fazia sucesso.

Para melhor apresentar o tema, o trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro capítulo – *A urbanização do Rio de Janeiro e sua influência no teatro musicado* – procuro historicizar sobre o processo social e histórico do país (do Segundo Reinado à República) e as mudanças ocorridas com a urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Chiquinha Gonzaga foi contemporânea dessas mudanças no teatro musicado, usando sua música para interpretar a vida das pessoas, seus usos e costumes, tradições, suas reações diante do novo, do progresso, seus sentimentos e comportamentos.

No segundo capítulo – *Música e Chiquinha Gonzaga* – descrevo os traços característicos da herança musical européia, confrontados com a música africana, dando particular importância ao ritmo, que determina um eixo de concepção temporal significativamente diverso entre expressões musicais européias e africanas no processo de formação da música popular brasileira, especificamente na obra *Forrobdó*.

---

<sup>11</sup> DINIZ, op. cit., p. 116

Procuo fazer uma abordagem sobre a comunicação que se dá por intermédio do corpo: voz, ritmo, gestualidade, movimento, ação, enfim, toda a sinestesia que estabelece a comunicação entre obra e público.

No terceiro capítulo – *A Burleta Forrobodó* – descrevo a burleta *Forrobodó*, que põe em cena as questões da nacionalidade, da linguagem, das classes sociais, no contexto social e político da época. Também, apresento as relações de poder, os elementos de transição dos tipos populares e de que forma a música de Chiquinha Gonzaga, através do ritmo do maxixe, marcou o humor, a sensualidade, a transgressão comportamental, influenciando o cotidiano das pessoas.

Para abordar os aspectos cômicos presentes na burleta *Forrobodó*, elaborou-se uma reflexão sobre os elementos de transição dos tipos populares, utilizando as estratégias de comicidade do teórico Henri Bérghson<sup>12</sup>.



**Figura 1 – A atraente autora da Polca Atraente.**

Fonte: DINIZ (1999, p. 157)

---

<sup>12</sup> BÉRGSON, Henri. **O Riso**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

# 1 URBANIZAÇÃO DO RIO DE JANEIRO E SUA INFLUÊNCIA NO TEATRO MUSICADO

## 1.1 Das Origens à República

Com a vinda da Família Real para o Brasil, a capital portuguesa foi transferida para o Rio de Janeiro, que se transformou na capital do Império. Enquanto a corte se ajeitava no caos pré-urbano, importantes mudanças atravessavam o território colonial. A cidade pobre e modesta ganhava ares de centro urbano, adequando-se à nova situação, beneficiando-se do desenvolvimento de caráter social e cultural.

Do período do Segundo Reinado ao da República houve um acontecimento de enorme repercussão em nossa história: a abolição do tráfico de escravos em 1850, condição para o progresso que levou o Brasil a ingressar no rol das nações civilizadas. A extinção do tráfico de escravos levou a um expressivo aumento da população livre no país, que se configurou numa camada social intermediária, formada por homens livres.

A ruptura definitiva dos laços coloniais e a afirmação política e econômica do Brasil no contexto mundial teve início em meados do século XIX, acelerando o processo de urbanização, período muito importante para o País.

No Segundo Reinado, os escritores e os pintores inspiraram-se diretamente na natureza e no passado histórico do Brasil. Os romancistas e poetas que surgiram nessa época descreveram com amor a paisagem brasileira, os indígenas, os hábitos e costumes da gente das cidades e do campo, nas horas de trabalho e de lazer. Isso porque o passado histórico de um país e a descrição da natureza eram os temas principais do Romantismo, escola literária

que havia se afirmado na Europa.

Neste clima progressista, aconteceu a guerra com o Paraguai e assinou-se a Lei Áurea. Entretanto, não foi só a independência do país, em 1822, um marco político no processo de urbanização das cidades, nem diversos surtos de industrialização na segunda metade do século que modificaram a aparência colonial da cidade. Foi com a Proclamação da República, em 1889, que o processo de transformação na vida urbana no Rio, consagrou a cidade como o centro político, cultural e financeiro do País, definiu sua identidade cultural e transformou-o em elo entre várias regiões nacionais e as capitais de outros países.

Segundo Nicolau Sevcenko, foi com as grandes transformações geradas pelos novos meios de comunicação e de transportes que o Rio de Janeiro passou a comandar as novas modas, os sistemas de valores e o modo de vida da população<sup>13</sup>.

Ao ingressar no mundo moderno que o exterior exibia e, entusiasmados com os avanços científicos que conheciam nas viagens à Europa e aos Estados Unidos, as elites não pouparam esforços para fazer das cidades brasileiras palco de novidades.

A rotina da vida urbana do Rio de Janeiro, sob o governo de Rodrigues Alves e o comando do Prefeito Pereira Passos, foram substancialmente modificadas, vivendo a cidade, no princípio do século XX, o progresso urbanístico que foi, na verdade, um aspecto do agressivo projeto de modernização da sociedade brasileira. A República redefiniu a ordem social com base nas idéias do progresso. O Rio tornou-se modelo para o desenvolvimento, tendo o objetivo de “civilizar”. Os planos de remodelação da cidade trouxeram para a capital da recém proclamada República um sonho de transformação. Esse processo teve por modelo a idéia do cosmopolitismo parisiense. Deste modo, essa transformação da paisagem urbana refletia-se na paisagem social do país.

Ao analisar a situação da sociedade brasileira do século XIX, Roberto Schwarz

---

<sup>13</sup> SEVCENKO, Nicolau. **A Capital irradiante**: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.522.

chama atenção para a dualidade entre o liberalismo, que orientava os pensamentos da elite, e o modo de produção econômico do país que ocorria de maneira tão aguda que, nas casas das grandes fazendas, as paredes de barro erguidas pelo trabalho escravo ou eram cobertas com papel de parede importado, imitando alguma bucólica cena campestre européia, ou, numa exacerbação desse descompasso, pintadas de maneira ilusionista com colunas, capitéis, frisas e volutas com inspiração em pretensa arquitetura greco-romana.<sup>14</sup> Como pode ser observado, o contraste entre o imaginário que orientava a classe dominante e a realidade da maioria da população brasileira é anterior à virada do século XIX.

Nos ideais de ordem e progresso urbano cultural não estava prevista a população de baixa renda. Os recursos aplicados na urbanização beneficiavam as camadas mais ricas da população, relegando as áreas pobres à privação. As áreas nobres da cidade eram destinadas às elites, e as camadas populares, segundo Nei Lopes, “[...] foram definitivamente expulsas do centro da cidade indo para os subúrbios ou para os morros, criando-se, assim, as primeiras favelas”.<sup>15</sup>

A elite e a maior parte da população residiam no centro da cidade. O tipo de moradia popular era o cortiço, onde os moradores viviam em condições muito precárias, enfrentando problemas de conforto, segurança, salubridade e higiene. O cortiço era o retrato habitacional no início da República.

Em consequência da reforma urbana implementada pelo prefeito Pereira Passos, o problema habitacional das classes populares agravou-se numa crise de moradia sem precedentes. No entanto, nos setores médios e altos da sociedade as elites viviam em casas confortáveis de estilo geralmente importados.

Neste projeto de urbanização, o modelo cultural almejado reforçava a ruptura entre a cultura da elite e a cultura popular. Assim, as manifestações culturais populares,

---

<sup>14</sup> SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora do lugar**. São Paulo: Estudos Cebrap, 1973, p. 149-161.

<sup>15</sup> LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p.6.

(credos, músicas, festas e danças) foram consideradas inferiores, primitivas, selvagens, vistas com desprezo e desconfiança, portanto, banidas. Diante desse modelo excludente, as camadas populares ficaram restritas a guetos, e só nestas áreas suas manifestações eram toleradas.

Em 1912, o bota-abaixo do prefeito Pereira Passos, que demoliu cortiços, sobrados coloniais e vielas para dar lugar a extensas avenidas, já estava concluído. A população pobre das áreas “nobres” da cidade já tinha sido desalojada e deslocada para os subúrbios e para as favelas.

Nestes espaços, as populações marginalizadas criaram uma identidade própria, distinta do ideal europeizado imposto. Porém, este mundo de tradições culturais e religiosas era compartilhado com a elite. Sevcenko destaca a casa da Tia Ciata como o caso mais notável para se perceber a convivência e sobreposição destes mundos paralelos que se cruzavam, pois nos fundos da casa aconteciam os rituais africanos, enquanto na frente o maxixe e o samba recebiam uma versão mais diluída.<sup>16</sup>

No Bairro da Cidade Nova, na Praça Onze, era a comunidade onde ficava a residência da *mulata* Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata (ou Aceata), residência que se salvou da reforma do Prefeito Pereira Passos. O número de trabalhadores braçais que vinham da Bahia e do Vale do Paraíba para o Rio de Janeiro aumentou após a abolição da escravatura. Essa comunidade formada por negros e mestiços fixaram residência em bairros próximos à zona portuária, onde havia possibilidade de emprego. Nas residências dessa comunidade as festas, as danças e as tradições musicais foram retomadas, incentivadas sobretudo pelas mulheres, as tias da Bahia, grandes responsáveis pela manutenção dos festejos africanos cultivados naqueles bairros.

A figura mais importante foi a de Tia Ciata que favoreceu, promoveu e participou de encontros e festas em sua casa, possivelmente associadas às comemorações religiosas

---

<sup>16</sup> SEVCENKO, op. cit p. 545.

(candomblés). O ritmo musical era ponto importante de contato entre as formas religiosas e aquelas de pretexto-religioso para introduzir novas formas de sociabilidade do grupo no interior da casa. A casa da Tia Ciata era respeitada por simbolizar “[...] toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição”.<sup>17</sup> Foi na casa da tia Ciata que surgiu *Pelo Telefone*, o samba que se tornaria um novo gênero de música popular.



**Figura 2 – Casa das tias baianas**

Fonte: Diniz (2003, p. 29)

Nesses padrões não-oficiais de integração, criados como resistência ao modelo excludente de sociedade imposto pelas reformas urbanas e sociais, as casas das “tias” baianas eram espaços coletivos de socialização e de persistência cultural. No esquema social projetado pela elite econômica, a transmissão de valores culturais era reservada às instituições criadas para esse fim: escolas, universidades, academias, museus e conservatórios. Contudo, foi por meio das casas das “tias”, ou seja, através da música ali criada, que a cultura negra fez-se aceita na sociedade.

Os espaços criados pela população marginalizada distinguem-se do modelo burguês almejado pela classe dominante, devido à flexibilidade com que eram tratados os

<sup>17</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1988, p. 15.

limites entre casa e rua.

Roberto DaMatta aborda casa e rua como categorias simbólicas do imaginário brasileiro e traça a distinção existente entre esses dois domínios sociais básicos. As regras que regem a casa, nas quais o respeito se fundamenta nos valores familiares obedecendo às hierarquias de idade e sexo, não serviam para a rua, local onde essas regras não valiam e onde era necessário ficar atento para não violar regras desconhecidas. A rua seria ainda o local do engano, da malandragem e da trapaça, e a casa, diversamente, o refúgio da tranquilidade<sup>18</sup>.

O crescimento populacional acelerado causava um impacto negativo sobre as condições de vida da maioria da população que vivia na miséria, apesar da expansão econômica. A cidade expandia-se através do desenvolvimento dos meios de transporte, destacando-se o bonde como instrumento de integração das classes sociais, ao mesmo tempo que encurtava distâncias, tornando mais fácil à população a procura de lazer, como o teatro. O bonde reforçava o desenvolvimento nos bairros onde moravam as classes médias e altas enquanto o trem abria caminho para a formação dos subúrbios destinados à população pobre.

A revolução científico-tecnológica representava de fato um salto enorme, tanto em termos qualitativos quanto quantitativos. Os veículos automotores, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica, o cinema, a radiodifusão incorporaram-se ao cotidiano das cidades, alterando tanto os hábitos e costumes quanto o ritmo com que essas inovações invadiam o dia-a-dia das pessoas, que puderam iniciar uma nova fase de conquistas.

O intenso processo de urbanização estimulou as famílias a desenvolver práticas sociais que se adaptassem às novas transformações. Segundo Damatta, “A identidade cultural do Rio foi determinada por um novo comportamento social à medida em que a família atravessou a fronteira do espaço privado da casa para o espaço da rua”<sup>19</sup>. O autor explica,

---

<sup>18</sup> DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997, p. 73-82.

<sup>19</sup> DAMATTA, op. cit. p. 70-79.

[...] que esses domínios da casa e da rua marcam mais que espaços distintos, e permitem surpreender papéis sociais e ideologias, ações e objetos específicos, pois todos esse elementos constitutivos de uma sociedade e cultura não estão soltos ou individualizados na estrutura social.”<sup>20</sup>

Em *Forrobodó, burleta* que será analisada no terceiro capítulo desta dissertação apresenta no primeiro ato da peça, a rua enfrente à Gafieira, invadida por curiosos querendo saber o que havia acontecido. Aquele Clube fazia parte do mundo daquelas pessoas, como se aquele local fosse a continuação do ambiente de suas casas. O que existia naquela rua para eles era de domínio público. De acordo com DaMatta, pode-se sugerir que existam essas “[...] situações em que a casa se prolonga na rua e na cidade, de tal modo que o mundo social é centralizado pela metáfora doméstica,”<sup>21</sup> podem ocorrer também ao inverso ou simultaneamente como uma “dupla metáfora”, fazendo com que a sociedade criasse um momento especial para cada um dos dois domínios.

Essa transformação fez com que a família privilegiasse o lazer, desfrutando do prazer e da alegria, características da cultura urbana carioca. O espaço público passou a ser representado pela família. Segundo Rosa Maria Barbosa de Araújo, “O novo estilo de vida implicou a adoção de formas burguesas de desfrutar as atrações urbanas ou populares de criar modos de divertimento barato, como se todos quisessem, embora poucos pudessem, estar em todos os lugares ao mesmo tempo”.<sup>22</sup> Assim, além do dia, o carioca cultivava a vida noturna em casa e na rua, participando em toda amplitude da vida em comunidade.

A atração pela rua no Rio se deu após a remodelação de Pereira Passos, que transformou o cenário urbano, incentivando as famílias a usufruir do espaço público. A rua mais concorrida era a Rua do Ouvidor. Na vida social do Rio de Janeiro, a Rua do Ouvidor foi tão marcante que o escritor Machado de Assis assim a ela se referiu a propósito de um

---

<sup>20</sup> DAMATTA, op. cit. p.96.

<sup>21</sup> Op. cit. p. 101.

<sup>22</sup> ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer: A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 35.

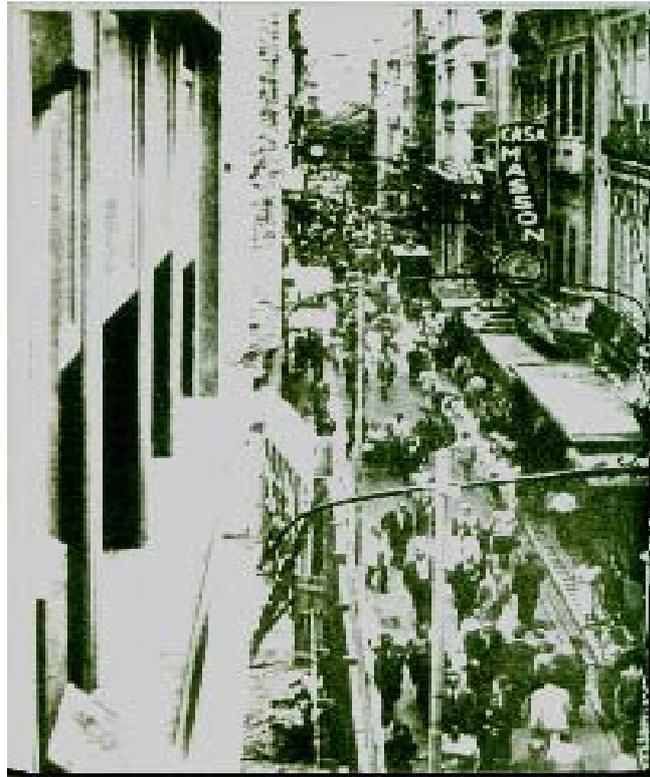
projeto de alargamento da rua:

[...] Há nela, assim estreitinha, um aspecto e uma sensação de intimidade. É a rua própria do boato. Vá lá correr um boato por avenidas amplas e lavadas de ar. O boato precisa do aconchego, de contigüidade, do ouvido à boca para murmurar depressa e baixinho e saltar de um lado para outro [...] O característico desta rua é ser uma espécie de loja única, variada, estreita e comprida. Depois é mister contar com a nossa indolência. Se a rua ficar mais larga para dar passagem a carros, ninguém irá de uma calçada a outra para ver uma senhora que passa – nem a cor de seus olhos, nem o bico de seus sapatos – e onde ficará em tal caso ‘o culto do belo sexo’ se lhe escassearem os sacerdotes?<sup>23</sup>

A rua do Ouvidor era um clube ao ar livre onde a sociedade, os artistas, os políticos e os escritores desenvolveram o hábito de se encontrar para conversar. As ruas eram freqüentadas pela elite que apresentava roupas da moda e maneiras elegantes, e também pelos pobres, que participavam das festas populares, facilitando as formas de interação social no espaço público. Entretanto, a transformação do meio urbano não mudou o comportamento das damas e dos cavalheiros para que tivessem ares de civilidade. Diante desse comportamento, a expressão “O Rio civiliza-se” era uma contradição, pois ainda não havia consciência de cidadania diante das mudanças que ocorriam rapidamente. Conforme Araújo, “[...] os homens cumprimentavam as senhoras na rua de cigarro na boca, falavam-lhes de chapéu na cabeça, não pediam licença para passar num lugar apertado”.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> ASSIS, apud DINIZ, 1999, op. cit., p. 76.

<sup>24</sup> ARAÚJO, op. cit. p. 333.



**Figura 3 – Rua do Ouvidor**

Fonte: Lazzaroni (1999, p. 346)

Nessa época, a tendência ao lúdico começou a despontar no estilo de vida carioca. A diversão pública proliferava na cidade e de todas as modalidades de divertimento, a música assumia papel importante, pois estava presente no cotidiano da população, através da dança, promovida em clubes e festas, tornando-se a diversão favorita da população.

Nesse clima de transição dos costumes, as práticas de lazer da intelectualidade e do povo passam a conhecer uma atraente vida mundana que inicia no Rio de Janeiro com o novo tipo de espetáculo que vinha da França. Espetáculo de variedades que apresentavam números de canto e dança. O prazer noturno atraía o carioca para vários tipos de programas, principalmente o teatro que a princípio era dirigido às elites e posteriormente abriu espaços para um público diverso que tinha interesse pelas mais variadas atrações e atividades culturais na cidade.

Os primeiros espetáculos que se apresentavam no rio eram companhias

portuguesas, francesas e espanholas que divulgavam gêneros teatrais e musicais europeus. Entretanto, um novo gênero do teatro brasileiro, a revista, destacava-se em finais do século XIX e inícios do século XX, nas comédias de Artur Azevedo que retratavam a vida no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisadora Flora Sussekind, as revistas se propunham a “[...] inventar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado”.<sup>25</sup>

Portanto, o grande protagonista das revistas de Artur Azevedo era o espaço público e a população assistia às mudanças que ocorriam em sua cidade. Outros gêneros de casas de espetáculos proliferavam na cidade ampliando e diversificando a platéia. As companhias estrangeiras despertavam a curiosidade e incentivavam o público a assistir as peças do teatro musicado, enquanto a imprensa ressaltava que ir ao teatro era uma maneira de se igualar ao *status* social da elite européia. Assim, apresenta-se uma visão preliminar de como o teatro denominado popular tomou diferentes formas e conteúdos específicos em oposição a dramaturgia erudita.

## 1.2 História Do Teatro Brasileiro

É difícil situar a origem do teatro popular. A sua dinâmica parece decorrer de uma confluência de vários gêneros teatrais. De uma forma muito sintética pode-se começar pela herança do teatro religioso, na Idade Média, que eram pequenas encenações como Mistérios, Moralidades, Milagres, que incluíam cânticos e danças, dando forma a narrativas bíblicas, procissões e cultos. Estas manifestações, desenvolvidas inicialmente sob o patrocínio da

---

<sup>25</sup> SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 8.

igreja, funcionavam como instrumentos de reiteração da fé e um meio de moralização dos costumes. Dado o aspecto libertino que começou a impregnar estas representações, a igreja as proibiu alegando que os atos de culto, folias, bailes e semelhantes expressões populares profanavam os templos. Desta forma, foram projetadas para fora dos templos sagrados, passando a ser representadas nos adros e pórticos das igrejas, adquirindo uma maior independência do calendário litúrgico fazendo que o terreno dramático medieval fosse povoado por outros gêneros, como a comédia, que fez também sua aparição com os comediantes que representavam fábulas e farsas.

Aponta-se também a contribuição da literatura de cordel setecentista que sofreu uma larga disseminação em Portugal, persistindo até finais do século XIX e princípios do século XX. Temas clássicos, religiosos, históricos, a par de uma insistente análise da vida quotidiana são acolhidos nessa tumultuosa literatura de intenções dramáticas sob as mais variadas designações: comédia, tragédia, entremez e ópera.

O teatro no Brasil tem uma história específica, um capítulo essencial da história da produção cultural da humanidade. O teatro brasileiro sofreu um longo processo de amadurecimento. As primeiras manifestações cênicas, segundo Sábato Magaldi, “[...] são obras dos jesuítas no século XVI, que fizeram teatro como instrumento de catequese”.<sup>26</sup> Eles encontraram nas tribos brasileiras uma inclinação natural para a música, dança e oratória, tendências positivas para o desenvolvimento do teatro.

As primeiras peças foram, então, escritas pelos jesuítas, que se utilizavam de elementos da cultura indígena, focalizando aspectos e fatores diferenciadores dessa manifestação da cultura popular.

As peças eram escritas em tupi, português ou espanhol. Nelas, os personagens eram santos, demônios imperadores e, por vezes representavam apenas simbolismos, como o

---

<sup>26</sup> MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997, p. 16.

amor ou o temor a Deus. Os personagens femininos eram proibidos, com exceção das santas.

Os atores, todos amadores, eram os índios domesticados, os futuros padres, os brancos e os mamelucos, que atuavam de improviso nas peças apresentadas nas igrejas, nas praças e nos colégios. Entre os autores, o nome de maior destaque era o do Padre Anchieta. As peças que continham caráter dramático eram preferidas às comédias, porque eram nelas que estavam impregnadas as características da catequese para que seu objetivo não se perdesse. Elas tinham sempre um fundo religioso, moral, didático e eram repletas de personagens alegóricos. As representações de peças escritas pelos jesuítas começaram a ficar cada vez mais escassas, levando o teatro dos jesuítas ao declínio na primeira metade do século XVIII. Segundo Magaldi,

O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, numa lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fossem inteiramente propícias as condições sociais. No início do século XIX, não se alteram muito as características aqui apontadas. Será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro.<sup>27</sup>

Somente a partir da segunda metade do século XVIII, as primeiras manifestações teatrais desvinculadas de catequese surgiram no Brasil. As primeiras peças teatrais passaram a ser apresentadas com uma certa frequência. Palcos montados em praças públicas eram os locais das apresentações, assim como nas igrejas e, por vezes, no palácio de um ou de outro governante. A característica educacional do teatro acabou por merecer ser apresentada com locais fixos para as peças: as chamadas casas de ópera ou casas de comédia, que começaram a se espalhar pelo país.

Em consequência disso, surgiram as primeiras companhias teatrais. Os atores eram contratados para fazer um determinado número de apresentações nas casas de ópera, durante todo o ano, ou apenas por alguns meses. Assim, com locais e elencos fixos, a

---

<sup>27</sup> MAGALDI, op. cit p. 33

atividade teatral começou a ser mais contínua do que em épocas anteriores. Em fins do século XVIII e início do século XIX, os atores eram pessoas de classes mais baixas, em sua maioria mulatos. Havia um preconceito contra a atividade teatral, chegando inclusive a ser proibida a participação de mulheres no elenco. Dessa forma, eram os próprios homens que representavam os papéis femininos. Mesmo quando a presença de atrizes já havia sido permitida, a má fama da classe de artistas, bem como a reclusão das mulheres na sociedade da época afastava-as do palco.

Em 1810, D. João VI decretou a necessidade da construção de teatros. Na verdade, o decreto representou um estímulo para a inauguração de vários teatros. As companhias teatrais de canto ou dança traziam com elas um público cada vez maior. A primeira delas, realmente brasileira, estreou em 1833, em Niterói, dirigida por João Caetano, o primeiro grande ator brasileiro, que exerceu importante papel na história do teatro nacional.

Desde a independência, em 1822, um exacerbado sentimento nacionalista tomou conta das manifestações culturais. A independência criou o ambiente em que eclodiram o romantismo e os sentimentos nacionalistas na arte brasileira. Era a época romântica, século XIX. Este espírito nacionalista também atingiu o teatro. No entanto, a literatura dramática brasileira ainda era incipiente e dependia de iniciativas isoladas.

A agitação que antecipou a independência do Brasil foi refletida no teatro. As platéias eram muito agressivas, aproveitavam as encenações para promover manifestações que exaltavam a República. No entanto, tudo isto representou uma preparação do espírito das pessoas e do teatro para a existência de uma nação livre. Era a fundação do teatro e de uma vida realmente nacional. Até porque, em consequência do nacionalismo exacerbado do público, os atores estrangeiros começaram a ser substituídos por nacionais.

O romancista Joaquim Manuel de Macedo destacou alguns mitos do nascente sentimento de nacionalidade da época: o mito da grandeza territorial do Brasil, da opulência

da natureza do país, da igualdade de todos os brasileiros, da hospitalidade do povo, entre outros. Estes mitos nortearam, em grande parte, os artistas românticos deste período e foi de essencial importância para o estudo dos costumes da época.

O primeiro passo para a implantação de um teatro considerado brasileiro foi a tragédia *Antonio José* ou *O Poeta da inquisição*, escrita por Gonçalves de Magalhães a 13 de março de 1838, e apresentada no Teatro Constitucional Fluminense. “A obra de Gonçalves de Magalhães se afigura à crítica um elo de transição entre a escola antiga e o romantismo”.<sup>28</sup> No mesmo ano, foi representada pela primeira vez a comédia *O Juiz de Paz da roça*, de Martins Pena, no mesmo Teatro, pela mesma companhia de João Caetano. A peça foi o início para a consolidação da comédia de costumes como gênero preferido do público. “Sílvio Romero, há mais de meio século, julgou a comédia de Martins Pena o painel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX.”<sup>29</sup>

As peças de Martins Pena eram bem recebidas pelo público, cansado do formalismo clássico anterior. Este autor foi considerado o verdadeiro fundador do teatro nacional, pela quantidade e qualidade de sua produção. Sua obra, pela grande popularidade que se tornou muito importante para a consolidação do teatro no Brasil, pois introduziu no teatro a linguagem popular e coloquial, a sátira social e os retratos de situações quotidianas, através da revista no Teatro Musicado.

### 1.3 Gêneros do Teatro Musicado

A primeira revista do teatro musicado brasileiro chamou-se *As surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novais, que estreou em 1859, no Rio de Janeiro. Era

---

<sup>28</sup> MAGALDI. op. cit. p. 35.

<sup>29</sup> MAGALDI. op. cit. p. 42.

uma revista de ano, idêntica às de Paris, dedicada ao comentário bem-humorado dos acontecimentos do ano anterior, dos costumes em moda. Não obteve muito sucesso, conforme informação citada por Salvyano Cavalcanti de Paiva, devido à proibição da polícia por constituir um atentado aos “bons costumes”, à moralidade pequeno-burguesa e semicolonial da população do Rio de Janeiro da época.<sup>30</sup> Somente depois de 16 anos é que Joaquim Serra lançou no Teatro *Vaudeville*, a peça intitulada *Revista do Ano de 1874*, montada pela Companhia Martins, em 1875.

Entretanto, a nacionalização do teatro musicado foi representada pela revista *O Rio de Janeiro, em 1877*, revista encomendada a Artur Azevedo. Porém, só conheceu o sucesso como gênero de espetáculos nos palcos populares em 1884. E é neste mesmo ano que Artur Azevedo, na Companhia de Moreira Sampaio, inicia uma nova fase do teatro de revista com várias peças de sucesso como: *O Mandarin*, *Cocota*, *O Bilontra*. Em colaboração com Aluisio Azevedo, escreveu *O Tribofe e a Capital Federal*.

Na segunda metade do século XIX, o realismo na dramaturgia nacional pode ser subdividido em dois períodos: o primeiro, em 1884 com a representação de *O Mandarin*, de Artur Azevedo, que influenciado pelo teatro de costumes de Martins Pena, consolida as comédias de costumes e o gênero revista. O segundo período vai de 1884 aos primeiros anos do século XX, quando a opereta e a revista são os gêneros preferidos do público. No teatro, Artur Azevedo foi um descobridor de assuntos do cotidiano da vida carioca. Suas comédias fixaram aspectos da vida e da sociedade carioca. *O Mandarin* representa um marco no primeiro período das revistas de ano no Brasil, apesar de ainda seguir o modelo português na sua forma de construção dramática e apesar de se firmar no Rio de Janeiro em 1884,

[...] só se expandiu na última década do século passado, tornando-se expoente do teatro dito popular e mantendo a liderança até pouco depois da

---

<sup>30</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado!**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 52.

metade do atual, tendo o seu quartel-general nos teatro da Praça Tiradentes, antigo largo do Rossio Grande, pois havia o Rossio Pequeno ou da Cidade Nova, a atual Praça 11 de Junho, prestes a desaparecer.<sup>31</sup>

A Praça Tiradentes foi o núcleo principal da apresentação dos espetáculos de teatro de revista ou teatro musicado. Assim, o Rio de Janeiro viu nascer o teatro de grande montagem, gênero de espetáculo característico do Rio de Janeiro no século XIX, tornando-se a expressão do teatro que o público desejava.



**Figura 4 – Praça Tiradentes**

Fonte: Diniz (2003, p. 23)

O teatro musicado permitiu várias formas de espetáculos em fins do século XIX e princípios do século XX, entre eles, a opereta, o vaudeville, o café-concerto, a mágica, o sainete, a revista e a burleta, que se tornaram muito populares e ajudaram a superar os projetos de reforma do teatro brasileiro. Segundo Décio de Almeida Prado, “O palco no final do século XIX já perdera todas essas idéias revolucionárias ou reformistas. Descobriria que o público desejava mesmo era rir, ouvir músicas facilmente assobiáveis [...] e contemplar

---

<sup>31</sup> AGUIAR, Laudelino de. O teatro de revista não tem subvenção. **Revista de Teatro**, PUC-Paraná, n. 401, set-out, 1974, p. 4.

mulheres um pouco menos vestidas”.<sup>32</sup> Essa produção das manifestações populares eram facilmente aceitáveis por sua estrutura aberta e por sua adaptação ao novo, tornando-se um gênero muito popular.

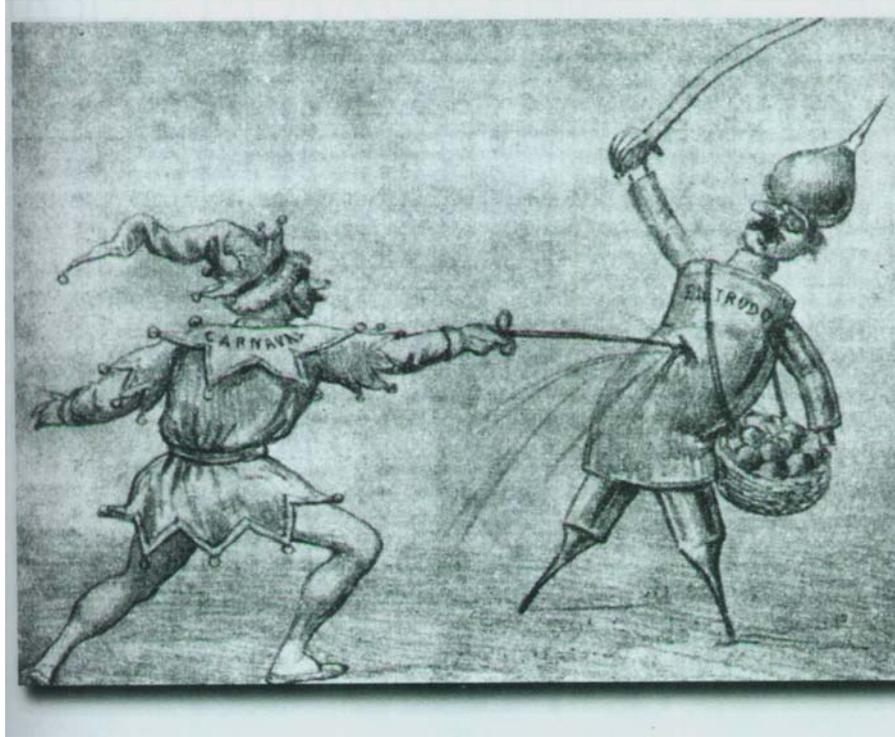
Torna-se necessário fazer uma digressão dessas manifestações para melhor entendimento do teatro musicado brasileiro de cunho popular e dos gêneros que o compuseram.

O caráter bufo e satírico do teatro de revista remonta à Grécia Clássica, onde o humor era apenas parte integrante dos espetáculos dionisíacos. A partir do século XV e, sobretudo com o Iluminismo, as transformações institucionais e intelectuais controladas pela Igreja Católica instauraram uma nova ordem nos diversos segmentos da sociedade, o teatro bufo e as manifestações culturais das classes populares passaram a ser desconsideradas e censuradas. Entretanto, sem perder seu espaço junto ao público, a encenação burlesca permaneceu em diversas manifestações sociais como no Carnaval, nas festas rurais e pastoris, nos jogos e nos rituais religiosos.

No Brasil colonial, as festas mais comuns eram as relacionadas ao calendário religioso católico que tinham a finalidade de homenagear eventos cristãos. Os casamentos aristocráticos e outros acontecimentos de caráter político eram motivos para a realização de festas públicas.

---

<sup>32</sup> PRADO, Décio de Almeida. **O Tribufe**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira: 1986, p. 258.



**Figura 5- Entrudo**

Fonte: Lazzaroni (1999, p. 391)

Nessas festas, era comum misturarem-se rituais das culturas negra e indígena. Nos dias de festa, ricos e pobres, brancos e negros pareciam diminuir suas diferenças. Assim, a festa extrapolava o seu motivo oficial para transformar-se em um momento de negação das regras do cotidiano. Um exemplo disso observa-se no *entrudo*, festa introduzida no Brasil pelos portugueses. Organizavam-se batalhas com limões-de-cheiro entre os passantes das ruas da cidade. Era comum os negros vestirem-se nesse dia com roupas típicas européias, fato proibido em circunstâncias normais.

De acordo com DaMatta, “[...] as festas, então, são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista como negativa.”<sup>33</sup> A festa era um momento de inversão da ordem cotidiana, na qual toda a rotina e muitas das regras sociais eram abolidas em nome do evento. Na medida em que a festa se situava nas fronteiras entre a arte e a vida, era possível relacionar o teatro de

<sup>33</sup> DAMATTA, op. cit., p. 52.

revista com a festa.

A sátira e a crítica humorada sempre foram representações marginalizadas, porque utilizando estas modalidades de arte as classes populares questionavam o domínio político e cultural das elites dominantes. Essas manifestações do riso paralelas aos ritos sérios das elites dominantes sempre estiveram na vida humana, mesmo não pertencendo à ordem social, controladas pelos governantes e religiosos.

Na Europa, no século XVI, durante manifestações do povo, eram introduzidas músicas burlescas, libertinas e irreverentes que eram criadas a propósito de tudo o que se passara durante o ano, parodiando ou passando em “revista”. Assim, os acontecimentos do ano eram comentados humoristicamente, podendo ter vindo daí as raízes do teatro de revista.

De acordo com Neyde Veneziano “A busca das raízes revisteiras nos ritos cômicos de caráter popular parece se justificar quando se consideram todos esses elementos culturais como patrimônio universal, como a vida festiva necessária à própria condição humana”.<sup>34</sup>

No passado de nobreza do teatro de revista está Aristófanes, que nas suas comédias trazia as manifestações da atualidade para o palco, acompanhados da paródia, da sátira e da farsa, num entrelaçamento do que era improvisado com a grande literatura dramática. Segundo Veneziano, no estudo das comédias de Aristófanes, verifica-se que a Comédia Antiga se dividia em duas partes bem distintas: a primeira era uma luta, um debate que comportava uma ação contínua comum; e a segunda era uma revista, com uma série de *sketches*, que esclarecia o sucesso da ação desenvolvida na primeira. A presença da farsa é visível na revista, em que surgem muitas vezes uns desfiles de tipos grotescos que

---

<sup>34</sup> MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar:** teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Unicamp, 1996, p.18. Ob.: Nesta obra a autora passou a usar o sobrenome Monteiro, que será adotado apenas nas notas de rodapé. Nas demais referências da autora, (no corpo do texto) será adotado o sobrenome Veneziano da 1ª. obra de 1991, para melhor identificação da autora.

provocavam o protagonista.<sup>35</sup>

Entende-se daí que a revista se caracterizava por uma estrutura aberta e flexível, cujas cenas eram independentes entre si, ligadas ou não a um nó axial, e que retirava a sua substância da atualidade imediata, podendo seu texto ser alterado de acordo com essa atualidade, o que torna difícil negar o parentesco entre os antepassados do teatro de revista e as comédias de Aristófanes, conforme explica Luiz Francisco Rebello:

Tomemos como exemplo *Os Pássaros*, representado no ano 414 a.C., por ocasião das grandes festas dionisiacas (em que apenas alcançou um segundo prêmio...). A sua trama é extremamente simples: descontentes com a maldade dos homens e a tirania dos deuses, dois cidadãos atenienses resolvem ir viver juntos dos pássaros e construir uma cidade ideal entre o céu e a terra. A essa cidade ocorrem aventureiros de toda a espécie: um poeta que se propõe compor hinos em louvor da nova cidade, um adivinho que tenta negociar os seus oráculos, um geometra que se oferece para traçar a planta da cidade, um inspetor corrupto, um pregoeiro público que procura vender leis novas, um delator... O desfile destas personagens, que vão surgindo em cenas sucessivas, constitui o núcleo central da comédia, sem que entre elas nada haja de comum, como não há entre os diversos rábulas de uma revista. Por ventura mais ainda do que nas *Nuvens*, que data do ano 423 a.C. e é uma sátira dirigida contra Sócrates e a sua escola filosófica, a revista moderna tem aqui o seu mais remoto antepassado.<sup>36</sup>

Esses tipos grosseiros na comédia e no teatro de revista são heranças das ritualísticas festas populares, que se modificaram, adaptando-se a outros contextos históricos.

Esse tipo de espetáculo, que surgiu conhecido como “a revista de ano” e que é familiar sob a designação de “revista”, tem suas raízes nos *vaudevilles* parisienses. De acordo com Paiva,

O termo passou a ser sinônimo de representação cênica autônoma quando, no século XVIII, atores profissionais o empregaram regularmente para romper com o monopólio mantido pelo teatro do Estado, a oficializada *Comédie Française*. Proibidos de encenar o drama sério, “legítimo”, aprovado pela Corte, como se isto constituísse um acinte, eles se viram forçados a representar suas peças em pantomima, “comentando” a ação

---

<sup>35</sup> Monteiro. op. cit., p. 18

<sup>36</sup> REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro de revista em Portugal**. Lisboa: Artes Gráficas, 1984, p. 38.

gestual com refrões à base de música popular.<sup>37</sup>

Os *vaudevilles* tornaram-se atrações nos bairros operários franceses, freqüentados por toda boêmia parisiense, onde circulavam dançarinas, poetas e pintores. O gênero, bastante popular na França no início do século XIX, deve seu nome às suas origens normandas, pois antes de ser um gênero teatral, foi certo tipo de canção popular, ligada às canções de Oliver Basselin, numa região da Normandia que se denominava (Vau-de-Vire, Vaudevire, Vallée de la Vire, Vale- do- Vira), no começo do século XVI. Eram canções alegres, quase sempre satíricas, compostas em cima de árias já conhecidas. No final do século XVII, o *vaudeville* se insere como gênero dramático, acabando por adquirir uma posição reconhecida oficialmente e um estatuto literário.

As letras dessas canções ajudavam na progressão da ação, porém sem detalhes dos acontecimentos como acontecia com a revista. O vaudeville se baseava no quíproquó, que desencadeava as burlas e os golpes. O caminho do protagonista do vaudeville era imprevisível, o qual tentava escapar, porém sempre se deparando com novas ciladas. “[...] o seu real espírito consiste na comicidade das situações, no encadeamento dos acontecimentos, de uma forma que se assemelha a uma reprodução mecânica da vida”.<sup>38</sup>

Desde 1640, a canção começava a aparecer no teatro, preludiando assim o nascimento da comédia e do *vaudeville*. É com o teatro italiano que o novo gênero vai realmente fazer sua aparição. Sabe-se que desde o século XVI, graças a Catarina de Médicis, as trupes italiana faziam temporadas cada vez mais longas na França. Período que durou de 1680 até 1697, quando os italianos foram expulsos. Curiosamente, foi essa expulsão que arrastou o sucesso desse novo tipo de peça, destinada a existir durante mais de um século.

Nessa época havia em Paris duas feiras que eram florescentes: *Feira de Saint-Germain e a de Saint-Laurent*. A primeira remontava o século XII e era aberta do começo de

---

<sup>37</sup> PAIVA, op. cit, p. 29.

<sup>38</sup> MONTEIRO, op. cit. p. 24.

fevereiro até domingo da Paixão. A segunda, nascida no século XIV, abria no começo de agosto e fechava no final de Setembro. Essas feiras inauguraram pela primeira vez *la revue de fin d'année*,<sup>39</sup> que veio ao mundo, conforme Veneziano, “[...] do casamento entre a *Commedia dell'arte* e o refinamento da *Comédie Française*”.<sup>40</sup>

Sendo muito populares, essas feiras abrigavam em barracas de madeira, um comércio diversificado: relojoaria, ourivesaria, lingerie, galerias de quadros e até cafés. Para animar as feiras eram contratados: saltimbancos, marionetistas, expositores de animais ensinados e acrobatas.

Desde 1670, certos empresários de espetáculos desejavam montar peças de teatro, mas se chocavam então com os atores da *Comédie Française* e da *Ópera*, afinal, eles só tinham o direito de representar e cantar para um público. Aos artistas feirantes eram vedadas as possibilidades de cantarem e falarem em cena. A eles, somente era permitido a mímica.

Entretanto, logo após a expulsão dos artistas italianos, Bertrand, um diretor de trupe, considerando-se o sucessor legítimo deles, retoma o repertório italiano, no que foi logo imitado por outros.

Não conformados com a impossibilidade de falar, por volta de 1710, atores de um grupo, resolveram através de subterfúgio tirar do bolso direito, rolos de pergaminho onde estavam escritos em grandes letras, o texto de seu papel, que eles, escorregavam para o seu bolso esquerdo, após o terem mostrado ao público e assim por diante. Esses textos, primitivamente em prosa, tornaram-se rapidamente *vaudevilles*, cujas árias entoadas por comparsas espalhados pela sala, eram completadas pelos espectadores.

Em 1712, aperfeiçoou-se o procedimento. Como esses letrados atrapalhavam a cena, os autores resolveram fazê-los descer através de arcos. O letrado era levado por duas crianças, que por meio de contrapesos eram levantadas ao ar e desenrolavam os letrados.

---

<sup>39</sup> MONTEIRO, op. cit. p.21.

<sup>40</sup> VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 23.

A obra-prima dessa peças ditas “com letreiros” *Arlequin, roi de Serendib*, de Lesage (1713), na Feira de Saint- Germain dá ao *vaudeville* uma certa dignidade ainda não existente no gênero.

Mais tarde, os atores fizeram um acordo com a Ópera: mediante compensações financeiras, teriam permissão de cantarem as árias dos *vaudevilles*. O espetáculo toma então, o nome de *Ópera-Comique*, porque tinha ao mesmo tempo, ópera e comédia.

O sucesso dessa fórmula foi tal que despertou, novamente, o ciúme dos concorrentes. A *Ópera-Comique* foi então fechada em 1718, e em 1720, os únicos espetáculos autorizados eram os de marionetes e de danças de cordas.

Em 1791, a Assembléia Nacional Francesa, decreta a liberdade dos teatros. Em 1792, em Paris é criado o Teatro de *Vaudeville*, sob a direção de Barré, Rue des Chartres.

O gênero *vaudeville*, deve seu apogeu às peças de Scribe, Labiche até Feydeau e outros que construíram o “Theâtre de Boulevard”. *Os vaudevilles* tornaram-se atrações nos bairros operários franceses, freqüentados por toda boêmia parisiense, onde circulavam dançarinas, poetas e pintores parisienses. A moda chegou ao Brasil no final do século XIX, atraindo grande público, porém sem grandes representações nacionais.<sup>41</sup>

Por sua vez, se o teatro musicado apresentava códigos e esquemas próprios, verificam-se outros gêneros citados com suas diferenças e semelhanças:

A *opereta*, gênero de sucesso, nasceu na França e chegou ao Rio de Janeiro em 1846, antes mesmo que a *revista*, adquirindo características próprias em nosso país. Quanto à origem da *opereta* no Brasil, segundo Mario Cacciaglia, “foi João Caetano [...] quem escancarou as portas do Brasil à opereta em 1846, assumindo a responsabilidade de uma companhia que estreara com sucesso [...] decretando assim sua consagração no reino da

---

<sup>41</sup> Sobre o Vaudeville e a mágica, informações concedida por Maria Helena Martinez Correa, pesquisadora especializada em teatro musicado brasileiro, São Paulo, maio 2004.

arte”.<sup>42</sup>

Assim como a *revista*, a *opereta* referia-se a assuntos do cotidiano imediato, entremeada de números musicais, porém ao se tratar de sentimentos a *opereta* divergia da *revista* que era ferina, crítica e mordaz, enquanto na *opereta*, o amor era seu tema central. Quanto ao clima, se na *revista* as vedetes enlouqueciam as platéias masculinas, na *opereta* essas mulheres eram delicadas e ingênuas e representavam a moda elegante da época, satirizando o presente.

A *opereta* exerceu forte influência no teatro brasileiro oitocentista, sobretudo nos gêneros dramático-musicais e por vezes foi utilizado na literatura de teatro, para designar diversas manifestações do teatro musicado.

A *Mágica*, gênero musical brasileiro se diferencia da *opereta*, do *vaudeville* e da *revista*, ainda que tenha pontos de convergência com as três. Havia pontos de contato também entre a *mágica* e a *féerie* francesa, que pode se identificar com a presença de personagens mitológicos e a utilização de efeitos especiais. A palavra francesa *féerie* designa um gênero teatral que apresentava histórias fantásticas de truques cênicos espetaculares, cheios de transformações, dando a impressão de um conto de fadas, envolvendo príncipes poderosos, rainhas cobertas de pedras preciosas, sereias, diabos preparando talismãs, fantasmas que apareciam em cenas misteriosamente deixando a platéia enlouquecida. O enredo não tinha compromisso com a verossimilhança. Não era propriamente um teatro de texto. A criatividade e a capacidade técnica dos cenógrafos, figurinistas e principalmente a invejável habilidade dos maquinistas garantiam o sucesso da peça, tanto que nos anúncios publicitários, os jornais davam ênfase às complicadas maquinarias e aos cenários, quase sempre dos italianos: Carrancini e Coliva.

O elenco era numerosíssimo. Para se ter uma idéia, a *mágica- As maçãs de Ouro* -

---

<sup>42</sup> CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do Teatro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1986, p.83.

tinha em cena vinte atores e atrizes representando mercadores, cozinheiros, diabos, fidalgos, pagens, saltimbancos, gênio do fogo, fadas das maçãs de ouro, pescadores e cortesãos do Reino do Maxixe. As transformações e mudanças de cenário eram feitas no palco, à vista do público. O uso da música pontuando as ações, ou caracterizando os personagens era notável. Havia a presença do maxixe ao lado de romanzas, barcarolla, de bailados e partes dedicadas ao coro, a duetos e quartetos vocais, além de árias.

Nas mágicas, a ação dramática, em geral, era desenvolvida em três atos, vários quadros e apoteóses. O gênero era de origem francesa (féerie), portanto havia imitações, traduções e adaptações em maior número.

Estes espetáculos receberam no Brasil e em Portugal o nome de mágica e se tornaram populares. Entre as semelhanças com a *opereta*, identifica-se a presença de personagens caricaturais, de partes dançadas, entremeadas de partes faladas e cantadas. A estruturação dos atos em quadros mais ou menos independentes, a presença de um caráter crítico e de referências à atualidade parece aproximar a *mágica* da *revista* e do *vaudeville*.

Outro gênero que chegou aos nossos tempos como uma peça curta, retratando costumes e tipos populares, sem a preocupação com a estrutura dramática ou o desenvolvimento de um enredo, foi o *Sainete*. No Brasil dos anos 20-30, a popularidade do gênero está ligada ao sucesso que o *sainete* alcançou em teatros rio-platenses, principalmente na Argentina na mesma época. O *sainete* espanhol surgiu na época em que o teatro fazia parte da cultura de elite em Buenos Aires. Este tipo de espetáculo passou a ser interpretado por diretores circenses em toda cidade e no campo, mudando a situação anterior. A associação do teatro e do circo foi considerada imoral em função do tráfico de mulheres que chegavam ao país em busca de trabalho. A popularidade deste teatro comprova-se nesta citação de Donna J. Guy,

Hacia la década de 1890, los sainetes argentinos adquirieron tanta popularidad que muchos teatros porteños empezaron a darles más importancia que a las versiones españolas más tradicionales. Muchos autores se interesaron por ellos cuando empezaron a producir beneficios en el teatro estable. Vender obras de teatro era mucho más ventajoso económicamente que escribir libros. En primer lugar, no hacía falta contar con una audiencia letrada. En segundo lugar, las obras teatrales establecían una conexión emocional entre el autor y el público.<sup>43</sup>

Os *sainetes* eram dirigidos para públicos diferenciados. Conforme a classe social, mais explicativo se tornava o *sainete* para que todos pudessem entender. Os temas tratavam de relações familiares, de sexo, questões sociais, políticas e econômicas, da doença, do amor, da morte e da violência. Enfim, os temas do submundo eram os que mais chamavam a atenção dos escritores. Segundo o Censo, de 1910, en Buenos Aires,

Las obras de teatro eran muy populares en Buenos Aires, y gente de todas las clases asistía a las representaciones. El público de teatros y cines se duplicó entre 1900 y 1909. Hacia 1909, los teatros porteños exhibían más realizaciones de sainetes locales que españoles, franceses y italianos. Solo el cine atrajo a un público más vasto que el de los sainetes.<sup>44</sup>

No Brasil, durante este período, vários autores exploraram o gênero e formaram também companhias especializadas em Sainetes, Revistas e Burletas.

Artistas franceses, radicados no Rio, inovaram as peças teatrais, misturando música, dança e cenas curtas, todas de caráter satírico, voltadas para o humor malicioso. À medida que as peças foram sendo adaptadas, o teatro musicado tornou-se mais acessível ao grande público. Essa casa de shows transformou a vida dos brasileiros.

Segundo a pesquisadora, Maria Helena Martinez Corrêa, historicamente, o Alcazar nasceu do saudosismo da colônia francesa estabelecida na Rua do Ouvidor, por parte de um grupo social dedicado em sua maioria ao comércio elegante da moda, desejoso de ouvir na língua materna as canções que estavam na moda em Paris. Diversas tentativas foram feitas

<sup>43</sup> GUY, Donna J. Tango, gênero y política. In: **El sexo peligroso**: la prostitución legal en Buenos Aires- 1875-1955. Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.

<sup>44</sup> CENSO, 1910, apud GUY, 1991, p. 193.

no sentido de reproduzir a “ambiance” dos cafés parisienses, nos palcos da corte brasileira. Antes do Alcazar apareceram alguns cafés-concertos. O termo *café-concerto* designava ambiente para consumo de comidas e de bebidas, cujas apresentações populares serviam de atrações a um público de baixo estrato social. O *café-concerto* teve origem na França e apresentava artistas cômicos, cançonetistas e bailarinas ao som da orquestra que ao final sempre apresentava uma marcha brilhante. As bebidas eram servidas como consumação para o preço dos ingressos do espetáculo e os espectadores aplaudiam bebendo e fumando às mesas.

O primeiro *café-concerto* no Brasil surgiu em 1850 e conservou esse nome até a inauguração do famoso *Alcazar Lyrique* em 1859. Apesar de ter se estabelecido no Rio a partir de 1859, desde 1850 já havia toda uma situação propícia que vaticinava seu sucesso, como de fato aconteceu. O sucesso, porém, não foi imediato, mas aconteceu seis anos depois, quando uma cantora e atriz francesa- *Marie Celestine- Aimée Trouchon* (França: 1836-1878)- indiretamente, muda os destinos das noites cariocas e do teatro musicado brasileiro, ao interpretar sensualmente, operetas de Offenbach (1819-1880) e inaugura no Brasil a fase quando “freqüentar estrangeiras” tornou-se refinamento de costumes e indício do país na modernidade, cujo tom era dado, principalmente, pela França. *Aimée*, intérprete e “personagem”- *comme il faut*- de operetas, foi uma das primeiras “estrelas” a inspirar um “fã-clubes”. Mereceu comentários eróticos de Machado de Assis (1839-1908), “[...] degelou velhos babosos e rescaldou os moços”, acabando por arruinar, muy graciosamente, a vida de muitos admiradores da muy leal cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, tendo a sua passagem “histórica” pelo Rio de Janeiro Imperial, registrada nas páginas da história da polícia do Rio de Janeiro.<sup>45</sup>

O Rio de Janeiro recebeu visitas constantes de companhias estrangeiras. Além de

---

<sup>45</sup> Informações concedidas por Maria Helena Martinez Correa.

companhias francesas, *troupes* espanholas com repertório de *zarzuelas* também chegavam ao Brasil. De grande importância nesta época foram as partituras do Teatro Hispano-Americano. No gênero havia uma quantidade expressiva de *zarzuelas*, de autores consagrados, tais como: Lahoz, Chueca, Valverde Caballero y Hermoso.

A *Zarzuela*,<sup>46</sup> peça dramática e musical de origem espanhola era uma espécie de ópera cômica, na qual alternadamente se declamava, cantava e dançava. A *Zarzuela* leva o nome do lugar de onde vieram as primeiras representações de peças declamadas e cantadas, compostas para a corte de Felipe IV (1621-1665). Essas peças serviam de distração para a corte nas tardes tediosas de inverno, quando tinha que ficar fechada na casa de Don Fernando, irmão do rei, perto do *Real Sitio Del Pardo*, conhecido como: *La Zarzuela*, pela abundância de ervas silvestres.

Os compositores de *zarzuelas* cuidaram para que o gênero mantivesse sua posição privilegiada na cena nacional, porém como ela se insere entre a ópera e o teatro de comédia, no Brasil foi modificada pela introdução da música sincopada e levada ao gênero da revista.

Assim, considera-se que a combinação desses espetáculos de teatro ligeiro foram elementos básicos estruturados que resultaram no teatro de revista.

#### **1.4 Diferenças entre Revistas e Burletas; e em comum o Personagem-tipo**

As revistas tinham como foco central o Rio de Janeiro. Ao focar a cidade nas revistas de ano, criticavam-se os acontecimentos do ano anterior. E os quadros teatrais eram

---

<sup>46</sup> SALAZAR, Adolfo: **La Música de España**: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla. Madrid: Espasa Calpe Sa, 1953, p. 104-105.

ligados pela figura do *compère* que os apresentava e comentava a ação e costurava a intriga com a participação da platéia. Esta personagem tinha muito valor e era figura obrigatória desde a primeira revista até chegar o seu fim, dando lugar a um estilo tipicamente brasileiro. Para se ter uma idéia da importância da figura do *compère* tão indispensável à revista da época, Raul Pederneiras e seu parceiro Figueiredo Coimbra fizeram estes versos em que se cantava:

Não há revista que quadre  
Sem esse grande elemento;  
A revista sem compadre  
É como um balão sem vento!  
Uma luva sem botão,  
Um livro sem folhas Ter!  
É como um braço sem mão,  
Como um cego que quer ver.

Consinta pois, que ora insista,  
É coisa grave e sabida;  
Não Ter compadre a revista  
É como um corpo sem vida!  
Assim, pois, para que quadre  
E dos princípios à vista,  
'Dês que se arranje compadre  
'Stá quase pronta a revista!<sup>47</sup>

Um exemplo da importância do *compère* encontra-se no teatro de Gil Vicente. Através de seu teatro já utilizava personagens que comentavam os tipos da sociedade portuguesa apresentando no *Auto da Barca do Inferno*, dois *compères*, O Anjo e o Diabo. “Gil Vicente pode ser considerado não só o primeiro grande dramaturgo, mas também o primeiro revisteiro em língua portuguesa”.<sup>48</sup>

O *compère*, (nosso compadre) e também a *comère* (nossa comadre), além de apresentarem e comentarem as ações, eram dançarinos, cantores, contadores de piadas, enfim, ligavam os quadros de ponta a ponta, tornando-se indispensáveis à revista.

<sup>47</sup> RUIZ, Roberto. **Teatro de revista no Brasil**: do início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988, p. 162.

<sup>48</sup> VENEZIANO, op. cit., p. 23.

Segundo Veneziano, “o Teatro de Revista não é um gênero literário, mas um ramo da literatura dramática que é prolongado pelo espetáculo que vive do efêmero, que depende diretamente da realidade a que se refere...”<sup>49</sup> Não pode também ser considerado um gênero marginal porque há toda uma estrutura e convenções pré-estabelecidas. Tornou-se então necessário enquadrá-lo como um gênero popular no Brasil e assim triunfou rapidamente. Abrasileirou-se simultaneamente à música e como se dirigia às camadas menos privilegiadas da sociedade passou a funcionar como um importante veículo de divulgação da produção musical popular.

Segundo Diniz,

O teatro de revista põe o palco em contato com a rua. Ali se passa em “revista” os acontecimentos do ano, e os comenta humoristicamente. Os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia. A música, elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa. Tem uma exuberância decorativa. Utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras.<sup>50</sup>

Com a passagem do século XIX para o XX, esse tipo de espetáculo representado pelas revistas musicadas passou a apresentar uma estrutura tipicamente brasileira e carioca e lançou-se na busca de autores que escrevessem com fisionomia própria e de compositores que musicassem com estilo característico brasileiro. Os diferentes momentos por que passou a revista revelaram uma tendência na mistura de gêneros, o que favoreceu seu ecletismo na capacidade de absorção das influências estrangeiras, como a *burlata*, um gênero semelhante à revista.

O caráter caricatural dos textos retratava a burguesia, seus modos e a hipocrisia da nascente sociedade capitalista. “No conteúdo, a crítica de costumes. Essa estrutura-enredo brejeiro, numa linha de equívocos e situações imprevistas, até o rearranjo lógico no final feliz

---

<sup>49</sup> VENEZIANO, op. cit., p.16.

<sup>50</sup> DINIZ, op. cit., p. 116.

e moralístico, andamento rápido e falas entremeadas de canções”,<sup>51</sup> mistura da sátira e crítica de costumes foi no Brasil, o que se convencionou chamar de *burleta*, o gênero do qual Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt se apropriaram para criar a peça *Forrobodó*.

A *burleta* era uma pequena comédia de costumes ou farsa, apresentava enredo simples, mas recheado de situações cômicas, de quiproquós e de engodos, entremeadas de números musicais ligados à trama da peça, no que difere da revista, por exemplo, na qual os números podiam ou não ter relação com a trama do espetáculo. Nos espetáculos de revista era comum a utilização de músicas de sucesso, ou suas paródias, o que criava imediata empatia com o público que já conhecia as melodias.

Na *burleta*, as músicas eram criadas especialmente para cada peça. A música, contudo, tinha papel relevante nesses dois gêneros, pois auxiliava a composição de algum personagem ou reforçava determinada situação na trama. Os personagens apresentavam-se ao público em números musicais cujas letras podiam servir como síntese de suas características, uma forma da qual autor e ator se utilizavam para criar expectativa na platéia. Por isso, os ritmos musicais escolhidos para os personagens tinham relação direta com a constituição destes.

O termo *burleta* tem origem italiana e teria surgido na França em fins do século XIX. Como forma de burlar a legislação que proibia os teatros não-licenciados de apresentarem determinadas obras dramáticas intercalavam-se ao texto original da peça no mínimo cinco canções e ela se transformava em *burleta*.

A *burleta* tinha enredo coeso, diversamente da revista, que era composta por quadros independentes. Reunia personagens definidos de maneira mais consistente, que podiam se desenvolver durante toda a trama da peça. Nas revistas, os personagens apareciam rapidamente com apenas o espaço do quadro para sua apresentação à platéia.

---

<sup>51</sup> PAIVA, op. cit., p. 29.

Apesar de os dois gêneros terem relação entre si, convém salientar que a burlleta apresentava estrutura “[...] claramente aristotélica e a ação dramática apoiava-se em conflitos básicos”.<sup>52</sup>

O gênero *burlleta* enquadra-se na definição de comédia proposta por Aristóteles, em que a exposição do tema do primeiro ato sucedia o seu desenvolvimento no segundo ato através de justaposição de cenas cômicas em que apenas a idéia principal serve de traço de ligação, o que a difere da revista, em que a ação do movimento entre os atos tem o fio condutor, que exerce a função de *compère*, ou seja, o elemento que faz as ligações entre as cenas, como já foi visto.

Procura-se mostrar esta diferença entre *revista* e *burlleta* na comédia nacional e na maior obra de Artur Azevedo, *O Tribofe* de 1881, por ser uma revista de ano que foi cinco anos mais tarde transformada em *burlleta*, gênero que o autor mais escreveu e ao qual mais se dedicou.

Artur Azevedo fez algumas modificações e retirou da revista *O Tribofe*, os quadros episódicos, atenuou o quiproquó, seccionou o enredo e deixou apenas tênue linha temática. Todavia, a espinha dorsal era simples e ingênua:

Trata-se de uma família de roceiros formada pelos pais, Seu Eusébio e D. Fortunata, que chegam à capital Federal acompanhados da filha Quinota, do filho Juca e da empregada Benvinda. Em busca do noivo da filha, passam na Capital por situações desagradáveis, inúmeros sustos e apuros. O fio condutor da ação na revista *O Tribofe* era o corre-corre e a perseguição ao noivo, e no ato de procurar se deparavam com os quadros cômicos, episódicos e de fantasia que serviam de pretexto para comentar, criticar e apresentar os acontecimentos do ano anterior, já na *burlleta*, *A Capital Federal*, o pretexto era o próprio foco central. Porém, “[...] nas duas versões, é sempre a busca, uma constante das revistas de

---

<sup>52</sup> PAIVA, op. cit. p.22.

ano, que dá o ritmo das peças. Há sempre alguém que persegue alguém e alguém que escapa por um fio”.<sup>53</sup>

Outro procedimento constante nas *revistas* era o personagem-tipo. Eles surgiram no *Teatro de revista* para refletirem a situação político-social do momento, não da totalidade do ser humano, mas representavam o reflexo do cosmopolitismo.

Os personagens-tipo que habitavam nas revistas de ano e nas *burletas* incluía a própria cidade carioca, que tipificada, figurava-se também como personagem desses espetáculos. O personagem-tipo atuava como mais um elemento de ligação, razoavelmente estável, entre o público e o Rio, capital idealizada das revistas, personagem central desses espetáculos.

É necessário destacar que a composição do personagem-tipo era elaborada partindo de uma síntese na qual eram *articuladas* questões e características essenciais encontradas no gênero humano.

Paul Zumthor, ao analisar a literatura medieval,<sup>54</sup> oferece importantes subsídios para esta pesquisa em torno do personagem-tipo presente na *burleta* de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt. O medievalista suíço estabelece que a voz e a *performance* seriam os princípios regentes de toda a literatura medieval, sendo os textos do período sempre elaborados para serem “lidos” por meio de uma performance, necessitando de presenças vivas que o realizassem plenamente. Esse princípio da *performance*, orientador de sua reflexão, é referido mais de uma vez não só como elemento norteador da apresentação do ator, do contador de histórias, do cantor ou menestrel, mas também como dado caracterizador do diálogo que esses estabelecem com o público presente à audição. Assim, cada apresentação se oferece como única, variando de acordo com a hora do dia em que é apresentado, o local e a época da audição e o público presente. “A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das

---

<sup>53</sup> MONTEIRO, op. cit., p.23.

<sup>54</sup> ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a “literatura” medieval**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

vezes um único participante tem a palavra: um diálogo sem dominante nem dominado, livre troca”.<sup>55</sup>

Pode-se perceber a afinidade entre essa condição necessária ao ator que se dedica à construção e à composição de personagens-tipo e a já descrita *performance* dos intérpretes medievais. Basta citar mais um trecho da obra de Veneziano, em que a autora analisa a teatralidade do texto de teatro de revista que, como foi dito, utiliza o personagem-tipo, podendo-se perceber muitos pontos em comum com a análise de Zumthor:

Esse texto era para ser dito ou cantado e nele estavam previstas as invenções cênicas. Se sua construção era em função do espetáculo e do ator, cumpre-nos ressaltar uma certa liberdade de improvisação e um modo peculiar de interpretação [...] Nada introspectivo, um ator de teatro de revista não tinha no seu companheiro de cena o único apoio. Ele o procurava no público. Dialogava com ele. Dominava a triangulação com naturalidade.<sup>56</sup>

O texto apresenta-se estruturado, permitindo, no entanto, ao ator essa singular e prevista contribuição para a construção da cena teatral.

---

<sup>55</sup> ZUMTHOR, op. cit., p. 222.

<sup>56</sup> VENEZIANO, op. cit., p. 184.

## 2 MÚSICA E CHIQUINHA GONZAGA

Não há nada  
que se possa comparar  
ao maxixe brasileiro!  
Quem o dança  
não deseja descansar!  
Dance, embora,  
o dia inteiro!  
Perna assim,  
colada à perna da mulher  
mãos aqui,  
junto aos quadris!  
Um maxixe remexido  
se requer:  
que se peça logo bis,  
logo bis!<sup>57</sup>

### 2.1 Cultura Popular

Compreende-se cultura popular como parte integrante da dinâmica do processo social, uma cultura possuidora de permanente capacidade de renovação e reelaboração. Para compreendê-la exige-se que se pense nos diversos povos, nações, sociedades e grupos humanos, sempre de forma crítica, reflexiva.

Não se pode pensar a cultura apenas como manifestação cultural, tem-se que pensá-la como parte da trajetória da raça humana, como a marca deixada pelo homem e pela mulher na história do mundo, pois o ato que gera a cultura é a criação, a invenção, a transformação.

São muitos os estudos sobre cultura popular e o contexto sociocultural do qual faz parte. Em se tratando de música popular, compactua-se com Mozart de Araújo, que

---

<sup>57</sup> DINIZ, op. cit. p. 179.

acertadamente diz: “[...] é aquela que o povo cria, adota e pratica. Como expressão de uma comunidade, só é nacional, e, portanto popular, a música que vem do povo e para o povo”.<sup>58</sup>

A música é, neste caso, a capacidade que consiste em saber expressar sentimentos através de sons artisticamente combinados, modificando-se de cultura para cultura. Assim, compreende-se como cultura popular todo processo social de manifestações populares representado pela sociedade num determinado tempo.

Em artigo publicado em 1997, *Riqueza de pobre*, Ayala afirmou que:

A literatura popular, como a outra prática cultural, se nutre da mistura. Seu fazer precisa da mescla, e esse processo de hibridização talvez seja um dos seus componentes mais duradouros e mais característicos: o sério se mesclando com o cômico; o sagrado, com o profano; o oral, com o escrito; elementos de uma manifestação cultural transposto para outra; o que é transmitido através dos meios de comunicação, oral ou escrita (rádio, televisão jornal) e, ainda, por meio de livros, pode vir a alimentar versos e narrativas populares orais e escritas, sendo antes ajustados a sua poética.<sup>59</sup>

Percebe-se que a preocupação de Ayala é a de demonstrar que a Literatura Popular (oral ou escrita) é a tentativa constante de preservar o hibridismo nas diferentes manifestações culturais, criando um tempo para que se construa experiências partilhadas.

Partindo dessa observação, pode-se já adiantar que experiências partilhadas provocam transformações nas manifestações culturais populares, construindo outras experiências individuais para serem vividas de maneira socializada por outros grupos sociais.

Concorda-se, então, com as seguintes palavras de Nestor Garcia Canclini, ao analisar estas manifestações de diversos ritmos musicais: “[...] é possível pensar que o popular

---

<sup>58</sup> ARAÚJO, 1972 apud MIGNONE, Francisco. **Música**. Biblioteca Educação é Cultura, v. 3. Rio de Janeiro. FENAME. 1980. p. 52

<sup>59</sup> AYALA, Maria Ignez Novaes. Riqueza de pobre. Literatura e sociedade. São Paulo, **Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada**, Universidade de São Paulo. 1997, p. 160-9.

é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signo de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”.<sup>60</sup>

Ao olhar para essas manifestações, é necessário, ao menos, tentar vislumbrar suas origens, seu modo de produção, os procedimentos presentes em sua elaboração, o que possibilita compreensão mais objetiva da vida social de um período.

## 2.2 Raízes da Música Popular

Na condição de colônia portuguesa, o Brasil mesclou sua cultura com influências européias, especialmente portuguesa e espanhola. Também da África, por meio dos negros escravos. À cultura indígena, foram impostos os padrões de comportamento estrangeiro, começando a formação da cultura brasileira, recebendo elementos de outros povos no decorrer da história.

A cultura da classe dominante comandava o período, que se transformava substancialmente, conforme Arno Wehling,

Na época colonial, não podemos dizer que tenha havido um pensamento ou reflexão sobre a formação brasileira. Até o início do século XVIII predominava a idéia de que a colônia era mero apêndice, secundário e pior que a Metrópole: o Brasil era visto como ‘América Portuguesa’. Ao longo do século XVIII, com as transformações substanciais que ocorriam no mundo euro-americano e na própria colônia, esboçou-se de forma gradativa uma identidade nacional.<sup>61</sup>

O processo de urbanização que ocorreu no Brasil ocasionou crescimento

---

<sup>60</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2000. p.221.

<sup>61</sup> WEHLING, Arno. **Formação do Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.13.

considerável do trabalho intelectual e artístico. A camada intermediária entre senhores e escravos teve considerada importância nesse processo, pois, segundo Nelson Werneck Sodré, “foi ela quem preparou o caminho para a nacionalização da cultura. O seu aparecimento marca na história da cultura brasileira uma fase de transição entre a cultura exclusivamente transplantada (fase colonial) e a cultura nacional.”<sup>62</sup> E, assim, os elementos desta cultura passaram a fazer parte das atividades intelectuais e artísticas, fazendo surgir um novo público para essas produções, pois, até então, o panorama cultural no Brasil resumia-se na produção e no consumo de uma cultura europeia pela elite e africana pelo povo.

Como manifestação cultural, a música brasileira representava a cultura nacional e teria propiciado a consolidação da nação como forma de comunidade, pois através da música é possível imaginar a história de uma vida nacional de laços sociais, políticos e culturais que lhe dão existência. A música, dentre as artes, foi o traço de união entre as camadas sociais antagônicas. Gilberto Freyre afirma:

[...] ter se realizado mais pelos ouvidos que por qualquer outro meio, a unificação desses brasileiros de várias origens em um brasileiro se não de um só parecer, quase de um só sentir. Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num povo só, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições. A modinha, por exemplo, foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns, ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças<sup>63</sup>.

Observa-se que, na origem da música popular brasileira, influências decisivas foram resultados de uma série de incorporações de tradições estrangeiras. Inicialmente, com o processo de colonização portuguesa no Brasil acarretou em algumas influências com a vinda de muitos instrumentos europeus, dentre os quais, alguns como o cavaquinho, o violão e a viola foram de fundamental importância nas melodias de alguns estilos da música popular,

<sup>62</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 101.

<sup>63</sup> FREYRE, 1959 apud DINIZ, op. cit. p. 87.

tendo sido incorporados à tradição musical popular brasileira. Entre estes foram trazidos pelos colonizadores, instrumentos de sopro, além de instrumentos de percussão e, também, outros instrumentos melódico-harmônicos.

A contribuição do negro africano, que migrou para o Brasil na condição de escravo, foi decisiva na influência da sonoridade e dos ritmos brasileiros. Apesar disso, o negro africano soube conservar muito da sua cultura de origem, incorporando nas tradições brasileiras suas danças, seus ritmos e a musicalidade de suas canções. As sonoridades de seus instrumentos de percussão bastante característicos foram utilizadas na canção popular do Brasil. A partir da segunda metade do século XIX, alguns compositores e músicos passam a se apropriar de características da música negra para criar músicas que passam a fazer parte de um momento histórico importante.

Apesar da multiplicidade das danças e ritmos negros para uma forma tipicamente urbana, segundo Muniz Sodré, “[...] destaca-se a articulação lundu-maxixe-samba a partir do final do século XIX”.<sup>64</sup> A contribuição e as influências indígena, africana e portuguesa destacam-se nesta época como expressão musical na formação da música popular brasileira. Para o autor, “[...] o desenho do que seria uma música brasileira começa então a se esboçar com o lundu, a modinha, a sincopação”.<sup>65</sup>

Dentre os gêneros musicais, a modinha, talvez seja a representante mais legítima dessa unificação, porque promovia parcerias entre músicos populares e poetas cultos, tornando-se assim mais aceitável pelas elites. Gênero de canção amorosa e sentimental, sai dos salões imperiais, das festas dos nobres, para os festejos de rua.

De acordo com o Professor Roberto Gnatalli, a modinha e o lundu são considerados até hoje os gêneros mais antigos de música popular urbana produzida no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, cuja história começa a ser escrita a

---

<sup>64</sup> SODRÉ, op. cit., p. 30.

<sup>65</sup> Id. Ibid., 1998, p. 30.

partir da segunda metade do século XVIII. Ambas tiveram seu apogeu no século XIX e pode-se dizer que foram componentes definitivos para a formação do samba, do choro e da canção brasileira do século XX. A modinha e o lundu “[...] foram gêneros contemporâneos, mas opostos entre si. Resultaram do cruzamento das culturas dos povos indígenas brasileiros, do colonizador europeu e do negro-africano, a partir do descobrimento e colonização do Brasil.”<sup>66</sup>

E a história da música popular exige uma definição nessa mistura de ritmos. Foi através do lundu, que a cultura negra entrava em contato com a cultura branca (européia) dando à música brasileira a sua característica mais importante: a sistematização da síncopa.<sup>67</sup> Esse ritmo pode ser a organização do tempo do som, que constitui o método de ajustar as durações do tempo. De acordo com Raymond Williams,

[...] o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma abstração ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro... um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros.<sup>68</sup>

Esses dois padrões, a influência africana e a européia alternaram-se e combinaram-se das mais variadas formas durante o percurso que se desenvolveu junto a outras influências posteriores na música popular brasileira. Nas palavras de Vianna, “Tal fusão, realizada há tanto tempo, torna de certa maneira vã toda tentativa de procurar

<sup>66</sup> GNATTALI, Roberto. **História e análise de Música Popular Brasileira**. In.: 2ª OFICINA DE MPB. Cidade de Itajaí. 03-11 set. 1999. p. 2.

<sup>67</sup> SODRÉ, op. cit. p. 25. Síncopa ou síncopa: é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco que repercute noutro mais forte. O verbete “Syncope” do *dictionnaire de la musique*, de Marc Honneger: “Efeito de *ruptura* que se produz no discurso musical quando a *regularidade* da acentuação é *quebrada* pelo *deslocamento* do *acento rítmico esperado*” (SANDRONI, 2001, p. 20, grifos do autor). Também o Dicionário della musica de Alberto Basso escreve em seu verbete “Síncopa”: “Mudança da acentuação métrica normal [...]”. Finalmente, o Harvard Dictionary of Music de Willy Apel define síncopa como qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal (SANDRONI, 2001, p. 20-21).

<sup>68</sup> WILLIAMS, 1961 apud SODRÉ, op. cit, p. 20.

estabelecer o que é realmente africano ou europeu em nossas danças “populares” atuais.”<sup>69</sup>

Nota-se que essas fusões coabitam o mesmo espaço e lugar.

E desta mistura das modinhas e lundus é que a música popular brasileira tirou sua base técnica tradicional. Os primeiros registros deste cruzamento na música brasileira apareceram no século XVIII e século XIX. A influência portuguesa foi a maior de todas como podemos comprovar nas palavras de Mário de Andrade:

Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequite rítmica do africano, o qual também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato de que a nossa rítmica alcançou as variedades que tem<sup>70</sup>.

A modinha de origem portuguesa é tipo de canção de cunho amoroso e sentimental, de acompanhamento ritmado e temático, em geral melancólica e fatalista, cujas letras buscam traduzir os anseios e queixumes do poeta-cantor. Pode-se arriscar uma tipologia temática modinheira com base em três perfis emocionais: o amoroso familiar, o deprimido, o apaixonado. Lembram bem as cantigas de amigo, de amor do cancionista português. Através delas a alma sensível do compositor retratava fatos da vida, do dia-a-dia, da dor e do amor. E foi a partir do poeta mulato Caldas Barbosa, seu precursor que, embora conservando a melódica européia, apresentou uma fala brasileira, com estribilhos maliciosos, atestando uma música popular brasileira diferenciada da portuguesa, escandalizando Lisboa em 1875. Além de Caldas Barbosa, deve-se também a Chiquinha Gonzaga, cada um a seu tempo, a popularização definitiva da Modinha no período de 1870 a 1935.

Pode-se dizer que esses compositores escandalizaram a sociedade de seu tempo e foram agredidos pelos críticos da época. Chiquinha Gonzaga, talvez tenha sido mais atacada, pois além de popularizar um gênero musical, seu comportamento social não era compatível

<sup>69</sup> VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995, p. 38.

<sup>70</sup> ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987. p. 176.

com a sociedade em que vivia. Até pelo senador da República na época, Rui Barbosa, a obra da compositora foi agredida. Esse escândalo aconteceu em 1914, quando Dona Nair de Teffé, esposa do atual presidente, Hermes da Fonseca, numa recepção do governo no Palácio do Catete, sede do governo federal, tocou o *Corta-Jaca*, maxixe, chamado de (tango brasileiro), de Chiquinha Gonzaga, em meio a alta sociedade do Rio de Janeiro e a elite política do país. A repercussão foi imediata. Os jornais comentavam com destaque que um tango popular havia sido tocado no Catete.

E assim, no dia seguinte, o senador Rui Barbosa comenta o acontecido no Senado:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque* do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!”<sup>71</sup>

Porém, o desrespeito ao gênero musical popular não abalou a compositora, que continuava compondo suas músicas. As modinhas de Chiquinha Gonzaga nada tinham a ver com o fato ocorrido e sua popularização crescia, saindo dos salões para as ruas, ocorrendo processo inverso ao lundu.

Segundo Mozart de Araújo, “[...] a palavra moda tomou, no Brasil, duas acepções distintas: a genérica, indicando, como em Portugal, qualquer tipo de canção, e a de moda caipira, ou moda de viola, cantada a duas vozes.”<sup>72</sup>

Na segunda metade do século XVIII ainda era costume designar pelo nome genérico de modas as cantigas em geral. Segundo Tinhorão, “[...] só quando aparece Caldas

<sup>71</sup> DIÁRIO DO CONGRESSO NACIONAL, 8/11/1914, p. 2789. Refere-se à 147ª. sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914. apud Diniz, 1999, p.205.

<sup>72</sup> ARAÚJO, 1963 apud KIEFER, Bruno. **A Modinha e o Lundu**. Porto Alegre: Movimento, 1977, p.9.

Barbosa cantando as suas modas com a insistência em usar frases curtas nos versos de quatro ou sete sílabas, levou muito explicavelmente as pessoas a referirem-se a tais *modas novas* o diminutivo de *modinhas*.<sup>73</sup>

O lundu, originariamente uma dança africana coletiva, sensual e ritmada, lasciva no dizer dos cronistas da época, tratava-se de um gênero musical e dança de par solto, com sapateados, batucadas, remelexos dos quadris e a sensual “umbigada”. O lundu como dança, teve seu esplendor no Brasil em fins do século XIX. No início de 1820, essa dança se transformou e passou a ser chamada de *lundu-canção*, nome atribuído pela fina aristocracia da época que assim se apropria de mais um produto lúdico-cultural do escravo. Segundo Muniz Sodré, “[...] foi precisamente um mulato, Domingos Caldas Barbosa, que no final do século XVIII dera início à voga do *lundu-canção*, fórmula que possibilitaria a aceitação desse ritmo pela sociedade branca.”<sup>74</sup>

Ao contrário da modinha, o lundu subiu das camadas populares para a burguesia e a aristocracia, que lhe deram um lugar na sua música cotidiana, porém sem perder sua principal característica, a alteração rítmica da síncopa.<sup>75</sup>

Enquanto o lundu-dança continuou a ser cultivado por negros, mestiços e até brancos das camadas mais baixas, o lundu-canção, graças ao seu exotismo, originário da cultura popular, passou a interessar aos compositores cultos e músicos de teatro. Assim, o público do teatro começa a mudar, não apenas pelo fato de ter atores negros ou mestiços no palco, mas pelo fato de o teatro apresentar danças que refletiam o gosto e a cultura das camadas mais humildes da população.

---

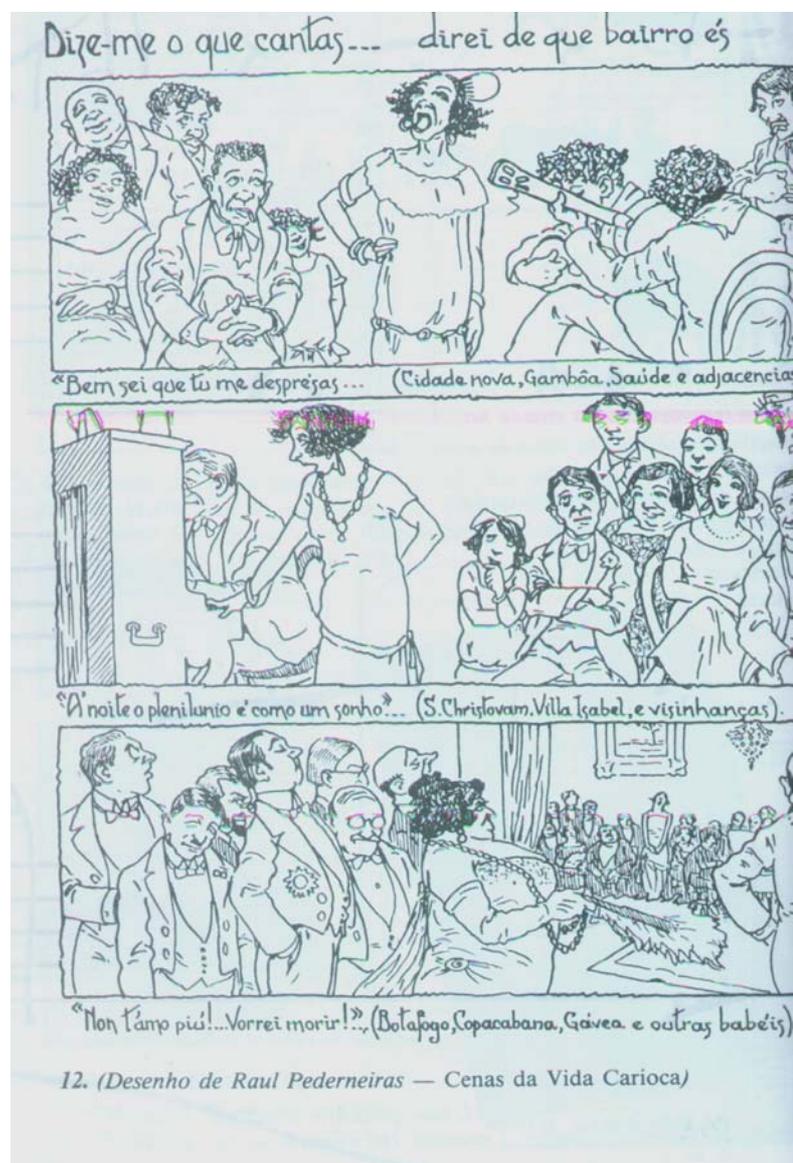
<sup>73</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da música popular**: da modinha ao tropicalismo. São Paulo, Art Editora, 1986, p. 15.

<sup>74</sup> SODRÉ, op. cit. p. 30

<sup>75</sup> Id. *ibid*, p. 30.

O Rio de Janeiro, antiga corte e capital federal do país, foi o primeiro grande centro de produção e reprodução da música popular. Nela, músicos e músicas de diversas regiões entrecruzavam-se trazendo gêneros importados.

Dentre os gêneros importados, os de maior aceitação no Brasil, no século XIX, foram a polca, a mazurca, a valsa e a habanera cubana. Pensa-se que o entrecruzamento desses gêneros com a modinha e o lundu correspondeu ao primeiro movimento cultural brasileiro, a primeira revolução estética na música popular brasileira.



**Figura 6 – Diversidade Musical**

Fonte: Diniz (1999, p. 156).

Vários cantos e danças urbanas tiveram origem no ritmo sincopado e juntamente com a habanera e a polca fizeram muito sucesso no Rio de Janeiro a partir de 1845. “O lundu contribuiu - principalmente com a síncopa - para a criação do *maxixe*”.<sup>76</sup>

E nos primeiros anos da República, a música popular no Rio de Janeiro se expandia aceleradamente, produzindo um ritmo sincopado em todos os ambientes freqüentados pelo povo carioca.

A música fazia parte do cotidiano da população e o piano como instrumento musical aos poucos se integrava e modificava esse ambiente brasileiro, e no final do século ele já passava dos salões senhoriais para bairros mais modestos: Cidade Nova, Gambôa, Saúde e Adjacências, como nos traços de Raul Pederneiras que retrata a diversidade musical do Rio de Janeiro.

Nesta época, o piano dominava nos ambientes musicais e a difusão de gêneros de dança de salão européias, como a valsa, o tango, a mazurca e a polca, deram lugar a novas aculturações resultantes do modo de sincopar as melodias quando executadas pelo músico brasileiro. Segundo Edinha Diniz,

[...] a expansão vertiginosa do piano no século XIX deveu-se a vários fatores: desenvolvimento industrial dos países europeus produtores, crescimento da marinha mercante, notadamente dos centros produtores mundiais e conquista de novos mercados, sobretudo o latino-americano que se abria após as suas lutas de independência. Soma-se a isso a receptividade das populações colonizadas e o gosto pela imitação do que é, para as classes dominantes, reconhecidamente “civilizado”.<sup>77</sup>

Pode-se avaliar, então, que era impossível pensar a vida social do Rio de Janeiro sem registrar a presença indispensável desse instrumento que se destacava na preferência da população.

---

<sup>76</sup>SODRÉ, op. cit. p. 31

<sup>77</sup>DINIZ, op. cit. p.30

Assim, percebe-se que ao gosto pela imitação associava-se ao gosto pela música. “Nessa época em que ainda se forjava uma cultura propriamente nacional, o povo carioca já revelava de forma marcante e inconfundível um traço do seu caráter: a tendência ao lúdico”.<sup>78</sup>

A síncope, mais que uma característica da música popular brasileira, representava a solução técnica de escrita em partitura de um ritmo naturalmente executado pela tradição oral africana e que, portanto, faz parte de todas as etapas de formação da sonoridade brasileira. “A presença desta figura rítmica na música da época em questão é tão marcante que levou Mário de Andrade a cunhar a expressão “síncope característica.”<sup>79</sup> Ritmo que o poeta explorava em sua poesia, atribuído à música popular.

Segundo Sandroni, o ritmo sincopado “era quase tudo, enfim que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado”.<sup>80</sup>

Esta alteração da síncope na música brasileira que na África era rítmica, os europeus também a conheciam na sua melodia, portanto se pode dizer que a síncope brasileira é rítmico-melódica.

Através dela, o escravo-não podendo manter integralmente a música africana-infiltrou a sua concepção temporal-cósmica nas formas musicais brancas. Era uma tentativa de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo e desestabilizava, ritmicamente, através da sincopa - uma solução de compromisso.<sup>81</sup>

Outro ritmo trazido para o Brasil foi a polca pelas companhias de teatro de revista francesas, em meados do século XIX. Era uma dança de salão e primeira dança de par em que o casal (sendo a dama conduzida pelo cavalheiro) evoluía livremente pelo salão. Veio reforçar a intimidade já proposta pela valsa e foi muito bem aceita pela camada intermediária,

<sup>78</sup>SODRÉ, op. cit. p. 29

<sup>79</sup> ANDRADE, 1976 apud SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.29.

<sup>80</sup> SANDRONI, op. cit., p.81.

<sup>81</sup> SODRÉ, op. cit., p. 25.

que a reconhecia a seu gosto popular. As elites também a adotaram nos seus salões e a dançavam com entusiasmo.



**Figura 7 – A Polca**

Fonte: Diniz (2003, p. 18).

“Na realidade, todas as danças populares, européias ou não, contêm elementos maliciosos ou sensuais em suas coreografias, que podem ser reprimidos de acordo com as circunstâncias sociais.”<sup>82</sup> A adoção da polca como dança coreográfica foi aprovada pelo escritor e observador dos costumes cariocas, Machado de Assis:

É simples, quatro compassos  
E muito saracoteio,  
Cinturas presas nos braços,  
Gravatas cheirando o seio.<sup>83</sup>

<sup>82</sup> SODRÉ, op. cit. p.32

<sup>83</sup> GAZETA DE HOLANDA, 1987 apud Diniz, 1999, p. 37.

Sobre a popularidade da polca e da rapidez com que esse ritmo fazia sucesso, observa-se no Conto de Machado de Assis *Um Homem Célebre*. Neste conto, o autor descreve a história do famoso maestro Pestana, que aconteceu nos idos de 1875.

O maestro Pestana, admirador de compositores clássicos e inconformado autor de polcas participava de um sarau íntimo, pouca gente, num jantar com a viúva Camargo. Após o jantar, a viúva lhe pediu que tocasse uma quadrilha. O pedido foi atendido com prazer. Porém, ao segundo pedido da viúva para tocar a polca *Não Bula Comigo, Nhonhô*, de sua autoria, Pestana fez uma careta e foi para o piano, sem entusiasmo. Aos primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda, tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna.

Ao acabar a polca e voltar do piano, se dirigia à janela, enxugando a testa com o lenço, quando foi abordado por uma Sinhazinha, que soube por uma amiga que aquele Pestana que ela vira à mesa de jantar era o maestro Pestana, compositor. Fazendo um largo gesto admirativo, lhe pergunta:

Ah! O senhor é que é o Pestana? E logo depois se desculpa por seu modo, enfatizando ainda mais a pergunta...é mesmo o senhor?

Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele e, enfadado com as duas moças, alegou dor de cabeça, pediu licença e saiu.

Com medo de que ainda o chamassem, caminhou depressa rua afora. Só afrouxou o passo depois que dobrou a esquina da Rua Formosa. A poucos metros desta rua, numa casa modesta, ouviam-se as notas de sua polca, dançada ao som do clarinete. Pestana seguiu pelo lado oposto ao da casa de baile e entrou na Rua do Aterrado, onde morava, deixando as notas se perderem ao longe. Perto da casa, ouviu dois homens ruidosos e alegres assobiarem a

mesma polca, enquanto Pestana, autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa.<sup>84</sup>

Este conto é significativo para se entender como era a atividade musical no Segundo Reinado.

A atitude de Pestana em não desejar ser reconhecido como autor de polcas nos mostra certo desprezo das camadas elitistas pelo gênero popular. A polca provocava resultados satisfatórios como se observou na hora em que Pestana começou a tocá-la na casa da viúva. “Aos primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova”. Essa dança provocava estímulos imediatos e contribuía para a desrepressão da população, determinando o rápido sucesso das músicas que caíam no gosto do povo.

O compositor executante recebia tratamento de ídolo popular, como descreve Machado de Assis, quanto à popularidade de Pestana, ao qual era atribuída uma curiosidade admirativa, como quando a personagem Sinhazinha ao perceber sua indiscrição, admite que abandonara uma postura tímida fora dos padrões exigidos para uma sinhá-moça, a qual a virtude feminina tinha enorme valor.

O reconhecimento e aceitação da música européia serviram de permuta para possibilitar a anexação de elementos musicais já presentes no país. Nos instrumentos musicais fundiram-se polcas, valsas e tangos europeus com lundus, cateretês e batuques locais; ali os sons dos salões juntaram-se aos das ruas e criaram a base da música brasileira. Os compositores musicais ao rubricarem gêneros híbridos como polca-lundu que se originou no maxixe<sup>85</sup>, camuflavam os de origem mais popular. Isso significava a única saída possível numa sociedade altamente colonizada que não representava uma consagração direta do que era da cultura negra e assim não ameaçava as normas da cultura dominante nem a contestava.

---

<sup>84</sup> ASSIS, Machado de. “**Um Homem Célebre**”. In *Obra Completa. Várias Histórias*, 2. v., Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, p. 497-498.

<sup>85</sup> Maxixe: é uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na Segunda metade do século XIX. Jota Efegê, no seu livro, *Maxixe, a dança excomungada*, informa que a primeira menção impressa ao maxixe data de 1880. Informa também, que a dança foi considerada desde o início muito vulgar e de baixa categoria. Sua invenção é atribuída por Raul Pederneiras, em artigo de 1906, aos habitantes da “Cidade Nova”. (SANDRONI, 2001, p. 62).

### 2.3 Maxixe: um ritmo popular

A definição de maxixe, segundo Sandroni, no seu texto *O maxixe e suas fontes*, vai buscar suas raízes, seu desenvolver, transubstanciação e difusão na sociedade, no homem, como se observa nessa citação:

O maxixe é a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer no Brasil. Ele é o resultado da adoção pelo povo das maneiras de dançar contrárias a seus antigos hábitos. [...] do ponto de vista do par, a única “maneira nova” que poderia transformar lundu em maxixe é a adoção da posição enlaçada pelos dançarinos.<sup>86</sup>

O maxixe era dançado com maior liberdade de movimentos, dando maior sensualidade aos pares inteiramente unidos. Essa “maneira nova” de dançar foi um passo importante para a nacionalização da nossa música popular. O maxixe mantém a estrutura melódica e recupera a coreografia proibida do lundu e se destaca nas ruas, nos bailes de gafieira do Rio de Janeiro.



**Figura 8 – O Maxixe**

Fonte: Lazzaroni (1999, p. 444)

<sup>86</sup> SANDRONI, op. cit p.66

Buscando sua história, percorre-se o período de 1880 a 1891, pelos bailes ou encontros musicais da sociedade, não só carioca, mas também nordestina, como se testemunha no romance *D. Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, passado no interior do Ceará.

Os matutos não eram bastante useiros nas *figuradas*, que até levavam à boa conta. Diz-se que, na festa do ano interior, um deles chegou-se a um cavalheiro com quem sua filha estava estropiando uma polca, e lhe disse formalmente: - Desgrude-se, moço! – e, como foi grande o pasmo, foi muita a aprovação do ato moralizador e isolador.<sup>87</sup>

E assim, sob a forma da coreografia afro, o lundu sai da organização coreográfica de rodas e palmas, da apresentação dos pares, um de cada vez, da melodia ornamentada pela cantiga do povo, da descrição necessária às posturas educacionais da época para o enlaçar-se dos pares, todos juntos em meio ao salão, polcando ou valsando, de um modo sensual, voluptuoso e convidativo. A melodia ao fundo solada, mesmo em poucos instrumentos era a “onda” que transportava os dançarinos.

É curioso observar que a arte da dança e da música estava ainda restrita a um determinado grupo e classe, considerada pecaminosa, indecente ou inadequada: “[...] Era por esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a princípio, figura obrigada nos folguedos de antanho.”<sup>88</sup>

A coreografia do maxixe confirmou-o como música de salão e como dança, teve seu comportamento muito criticado, conforme descrito pelo português João Chagas, no final do século XIX:

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo, três passos para diante e três passos para trás, com lentidão. Súbito, circunvolvem, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido

<sup>87</sup> TINHORÃO, 1992 apud SANDRONI, op. cit., p.65

<sup>88</sup> EFEGÊ, 1974 apud SANDRONI, id. ibid., 2001, p.62

movimento, dobram os corpos para frente e para trás, tanto quanto o permite a solidez de seus rins, tornam a dobrar-se, e, sempre lentamente, três passos atrás vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se.<sup>89</sup>



**Figura 9 – Coreografia do Maxixe**

Fonte: Lazzaroni (1999, p. 46)

A criatividade do brasileiro-mestiço física e culturalmente é posta a prova: juntou o sabor e ludicidade do lundu, a elegância do tango e do fado, o compassado balanço da polca e da valsa, o trejeito malicioso da mulata, para gradativamente filtrando, chegar-se ao maxixe.

Não só pela ênfase etnológica, mas pela peculiaridade do apelido de um músico. Conta-se que essa designação derivou de um indivíduo “[...] que num carnaval, na sociedade ‘Os Estudantes de Heidelberg’, dançou o lundu numa maneira nova”.<sup>90</sup> Maneira que foi transformada em tango e samba por questões de estética ou refino cultural pelo compositor Ernesto Nazareth, que deu o nome de tango a todos seus maxixes.

<sup>89</sup> KRAUSCHE, Valter. **A música Popular Brasileira**: da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Braziliense, 1983, p. 23.

<sup>90</sup> ANDRADE, 1976 apud SANDRONI, op. cit., p.64.

[Nazareth compunha] um tango especial, bem brasileiro, que disfarçava sob esta denominação mais polida a *verdadeira* natureza de maxixe plebeu e equívoco que o animava.<sup>91</sup> [Nazareth] chama seus maxixes de tangos... levado pela vontade de aristocratizar-se... mas creio que ele não teria jamais confessado, ou mesmo percebido, a significação afro-brasileira de seus maxixes, chamados de tangos como que para repudiar suas origens negras.<sup>92</sup>

A dança do maxixe tornou-se obrigatória no teatro de revistas e foi levada para a Europa sob o nome de tango brasileiro a ponto de estimular alguns compositores a tentar o gênero como se comprova no documento em que André de Fouquières escreve (Anexo D).

Estou certo que o “Maxixe Brasileiro” tal como foi ordenado por Robert sobre a deliciosa música editada por Salabert, será acolhida favoravelmente em nossos salões, pois esta dança apesar de seu título exótico é de uma graça envolvente, de um ritmo contagiante, conforme as nossas tradições de elegância e de bom tom.<sup>93</sup>

Enquanto na Europa, no início do século XX, o maxixe tornava-se moda e de grande sucesso, no Brasil permanecia a dança gostosa e requebrante, envolvendo toda a sociedade aristocrática e popular.

A transubstanciação dá-se não só na coreografia como também na organização musical, na qual os esquemas melódicos vão sofrendo alterações, recebendo novos elementos, como diz Mário de Andrade,

Enorme misturada rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> CORRÊA, 1956 apud SANDRONI, op. cit., p. 79.

<sup>92</sup> FRANÇA apud SANDRONI, op. cit., p. 79.

<sup>93</sup> Informação e tradução concedida por Maria Helena Martinez Correa.

<sup>94</sup> ANDRADE, 1976 apud SANDRONI, op. cit., p. 81.

Apesar de todas as transformações da sociedade brasileira com Abolição, fim do Império, Proclamação da República, o maxixe continuava motivo de escândalo pela sociedade de elite, pois na evolução de seus movimentos retomava os gingados, o remelexo, os requebrados e a sensualidade do lundu.

Ao passar por toda essa fase e situações, provoca em qualquer pesquisador uma série de dúvidas, mesmo com toda clareza do autor, mas ao mesmo tempo, uma certeza: o maxixe gostoso e sensual é brasileiro, ainda que traga em seu título uma pomposa nomenclatura: lundu, polca, tango, entre outras.

#### **2.4 Ritmo Sincopado na Obra de Chiquinha Gonzaga**

Chiquinha Gonzaga adaptou os elementos musicais e, de acordo com as regras e gostos de seu tempo, produziu e interpretou um ritmo que agradasse os sentidos do povo. Soube captar muito bem esse som e tempo na formação musical.

Entre os músicos populares brasileiros que compunham polcas, Chiquinha Gonzaga destacou-se por fixar elementos que caracterizou o maxixe como música carioca. “O maxixe acionado pela sincopa e pelo denço do lundu, sintetizava e amplificava os elementos voluptuosos de outras danças, numa coreografia contagiante de par unido”.<sup>95</sup>

Sem dúvida era o gênero mais popular produzido no país no sentido de que expressava a cultura das camadas mais baixas da população. “A história da música popular brasileira registra o nome de um pioneiro nesse processo de sintetização: Joaquim Antonio da Silva Callado Junior (1843-1880)”.<sup>96</sup> Pelo seu talento, chegou a professor do Conservatório de

---

<sup>95</sup> SODRÉ, op. cit. p. 32.

<sup>96</sup> DINIZ, op. cit. p. 92.

Música. Era mestiço e sua memória cultural registrava a herança sonora da música sincopada. Criou um conjunto chamado Choro Carioca. Callado, músico mais popular da cidade e respeitado era requisitado para tocar em casas com piano e abria as portas daquele ambiente para Chiquinha, que foi convidada como pianista para interpretar a música.

Chiquinha mesclou no piano polcas, valsas e tangos europeus com lundus, cateretês e batuques locais, utilizando-se da síncope para consolidar essa fusão. Ernesto Nazareth também como Chiquinha Gonzaga foi representante desta mistura de gêneros musicais. A respeito dos compositores, apesar de tocarem o mesmo instrumento e concordarem no gênero, havia muita diferença entre os dois. Andrade Muricy no *Jornal do Comércio* de 22 de setembro de 1943 estabeleceu estas diferenças:

Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. [...] Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. [...] Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada.<sup>97</sup>

Alguns musicólogos, como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth viram na síncope uma característica definidora da música popular brasileira em geral. Mário de Andrade “afirma que a “síncope” no primeiro tempo de 2 po 4 é a característica mais positiva da rítmica brasileira.”<sup>98</sup> A presença desta figura rítmica na música da época em questão é tão marcante que o levou a cunhar a expressão “síncope característica.”<sup>99</sup>

Acredita-se que a intenção da compositora na batida da síncope era deixar o cantor e/ou poeta livres para preencher o tempo, pois na concepção da compositora é somente

<sup>97</sup> MURICY, 1963 apud DINIZ, op. cit. p. 112.

<sup>98</sup> ANDRADE, 1976 apud SANDRONI, op. cit. p. 19.

<sup>99</sup> ANDRADE, 1976 apud SANDRONI, op. cit. p.29.

tentando tornar perceptíveis os sentidos que o movimento rítmico caracteriza sua expressão corporal.

Essa quebra da ordem normal do discurso musical de Chiquinha Gonzaga nas suas composições indo contra a expectativa do ouvinte, levou o mesmo a preencher o tempo vazio com a marcação corporal na batida da síncope através de palmas, balanços, dança, “[...] fazendo com que o ouvinte seja de algum modo co-autor da obra”.<sup>100</sup> Esse estilo próprio marcado no tempo da síncope era profundamente caracterizado pelas ondulações faceiras e graciosas, requebros e ritmos das canções que por meio das vibrações das batidas transformava o corpo em movimento e se associavam aos gestos, resultando na harmonia musical. “Essa transformação do som em movimento talvez seja a essência da música africana e afro-brasileira, religiosa e/ou profana”.<sup>101</sup>

Sentia-se necessidade de ritmos que servissem e que solicitassem do corpo grande participação. Atribui-se então à música sincopada o poder de modificar o comportamento. O público através do ritmo se transforma fisicamente em variadas expressões performáticas.

Octavio Paz em sua obra *El Arco Y La Lira*, descreve uma experiência realizada com ritmos de tambores, que podem justificar a intenção de Chiquinha Gonzaga em dividir o tempo musical, provocando expectativa no ouvinte. O autor explica que os intervalos são importantes na medida do tempo. Se as batidas num tambor tiverem intervalos iguais, o ritmo se dividirá em proporções homogêneas. A intensidade do ritmo dependerá da velocidade das batidas sobre o tambor e as variações das batidas dependerão também dos intervalos. Assim, Paz chega a um resultado que justifica o ritmo.

[...] el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad,

<sup>100</sup> ZUMTHOR, op. cit., p.222.

<sup>101</sup> LÜHNING, Ângela. **Música**: Palavra-Chave da Memória. In: AO ENCONTRO DA PALAVRA CANTADA: poesia, música e voz. Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p.27.

algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo que se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo.<sup>102</sup>

Chiquinha deu sentido à música através do ritmo, traduzindo cantos, anseios e voz do povo. Procurou identificar-se com o sentido exato da música do povo, deixando-se sugestionar pela típica linha melódica e maneira de harmonizar e ritmar da mesma. Encontrando-se tão perto do povo, essas manifestações se identificaram, pela função social e conteúdo expressivo.

Entre a letra e a música há uma força imperativa da voz, com a qual a compositora propõe uma perfeita coordenação entre a parte musical e a parte falada, tornando mais claro o sentido de que a voz é a interpretação da palavra, como se pode observar na obra de Antonio Cornejo Polar, voz e letra no “diálogo de Cajamarca, “[...] o modo de como os textos citados ‘teatralizam’ o choque da letra com a oralidade<sup>103</sup>”. De acordo com o autor ,

[...] a condição ‘cênica’ facilita enormemente a presença da palavra falada, não só pela óbvia necessidade de transformar tudo em voz pública, mas porque o movimento e a gesticulação das personagens permitem a representação do sentido corporal, que é inseparável da expressão oral<sup>104</sup>.

A linguagem oral possui recursos que a linguagem escrita não apresenta, como a entonação e o ritmo. Pode-se expressar oralmente utilizando gestos, expressões fisionômicas e outros recursos da linguagem não-verbal; neste sentido a linguagem oral é mais rica, pois conta com muito mais recursos que a linguagem escrita, os quais reforçam o significado da

<sup>102</sup> PAZ, Octavio. **El Arco Y La Lira**: El poema. La revelación poética. Poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 56-57.

<sup>103</sup> POLAR, Antonio Cornejo. **O Condor Voa**. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 265.

<sup>104</sup> Id. *ibid.* p. 265.

mensagem. Seja literatura popular, seja erudita, oral ou escrita, o importante é observar que são produções literárias que são relacionadas com etnias; trata-se de fatos culturais de grande dimensão, fatos que tendem para um outro contexto social (além da escrita) e, ao tentarmos construir uma interpretação, (re) surge o poder vivificador da voz.

Para reafirmar esse pensamento, utiliza-se das palavras de Zumthor quando declara que “‘a linguagem é impensável sem a voz’, e na literatura oral observamos o quanto a voz transforma a linguagem e a faz algo vivo e mutante, e o quanto esta modifica a semiótica da significação e da comunicação”<sup>105</sup>.

Chiquinha foi performática no sentido de que o gesto e a voz artística só se consubstanciam pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida com sua presença e vivência na obra. “O lugar da performance é o espaço aberto ao desenrolar da obra”<sup>106</sup>.

Torna-o, portanto expressivo com a presença de sua música na obra, aproximando a poesia do teatro. De acordo com Antonio Herculano Lopes, “[...] na música, no teatro, na dança, a performance surgiu como um gênero intersticial, jogando freqüentemente com o acaso, com a quebra da distância entre espectador, artista e obra de arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética”<sup>107</sup>.

Todos os movimentos, gestos, sons que compõem a performance literária constituem fatores fundamentais, que impõem o seu ritmo.

O teatro foi imprescindível para a música popular e era o caminho para a conquista de maior público, cuja preferência recaia no gênero musicado. Chiquinha Gonzaga “[...] perceberia também por esse tempo o novo caminho aberto pelo aproveitamento de temas

---

<sup>105</sup> AGUIAR BARROS, Ma. Lindamir. **As artimanhas da memória na Literatura Popular de Barra Velha e região**. 2003. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Literatura, UFSC. Florianópolis- SC.

<sup>106</sup> ZUMTHOR., op. cit. p. 254

<sup>107</sup> LOPES, Antonio Herculano. **Performance e História**. Disponível em:

<[http://www.casaruibarbosa.gov.br/antonio\\_herculano/main\\_perf...](http://www.casaruibarbosa.gov.br/antonio_herculano/main_perf...)> Acesso em: 5 mar. 2003, p. 3-10.

populares, e estiliza para o palco os ritmos colhidos nas ruas e entre os grupos de músicos populares.”<sup>108</sup>

Sua música despontava como tema nos palcos dos teatros onde começou a crescer seu lado de espetáculo visual com o ritmo sincopado, dançado com forte apelo à sensualidade corporal. Essa proximidade com a “cultura de rua” levou Chiquinha a aproveitar o rico potencial das manifestações afro-brasileiras para compor suas músicas que entremeava com as peças teatrais quase sempre para serem cantadas e dançadas pelos artistas.

Entende-se rua aqui como um palco de teatro em que se misturavam artistas e público transformando o mundo social num sistema de participação intensa em que “[...] todos podem misturar-se e trocar de lugar, na relativização típica das posições que, para Batjin (1974), caracteriza os espetáculos verdadeiramente populares, em que o povo representa a si mesmo.”<sup>109</sup>

O acompanhamento musical era uma característica marcante do teatro musicado. A música era para o teatro uma forma completa de expressão, uma perfeita combinação rítmica.

Competia à música intensificar, interpretar e comentar a ação do texto teatral, que por sua vez, dava significado à música. O teatro servia-se da música como de um recurso de maior poder emotivo, pois neste ponto de vista, a música tornava tudo mais visível, valorizava o texto e ajudava na expressão da palavra. O texto era a palavra posta em música, que pela voz exprimia os sentimentos. A música era um espelho dos sentimentos quando se juntava a linguagem poética, era a voz das maiorias. A sua adaptação à forma literária e cênica foi representante do espírito social de uma época.

---

<sup>108</sup> TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Cap. 2, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 240.

<sup>109</sup> DAMATTA, Roberto, op. cit. p.116.

Seus autores acreditavam que comentar a realidade cotidiana com a ajuda da música tornava mais agradável e eficiente a transmissão das mensagens.

Na composição das músicas para a peça *Forrobodó*, percebe-se comunicabilidade entre os compositores do texto e a música de Chiquinha Gonzaga. A letra reflete um trabalho comum entre os autores, um acerto entre música e texto que determina a expectativa e permitia a melhor compreensão do público.

O texto de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt significava a produção de algo próprio em oposição ao que era importado. O objetivo da peça *Forrobodó* era cair fora de limites ou normas européias expressando a realidade brasileira. A música, por sua vez dava vida ao texto e o efeito textual refletia diretamente na platéia e os dois estavam em função da sociedade, inserindo-se na vida diária, nos interesses sociais e políticos. A música de Chiquinha Gonzaga em harmonia com o texto teatral estavam ligados à linguagem do povo, à sua expressão corporal, produzindo efeito de intenção jocosa.

Na música de Chiquinha há o predomínio do ritmo que se realiza no movimento corporal. O maxixe é música de ritmo que mexe por instinto, que é caracterizado no tempo apressado, despertando emoções, vibração, afeto, sentimento, sensação.

Enfim, a ação de uma percepção sinestésica de todos os sentidos pondo em relevo a música, conduz ao significado de performance:

Para (Zumthor 2000:45-46), a performance, que no uso mais geral “se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual”, impõe a presença do *corpo*, isto é, compromete empiricamente “um ser particular numa situação dada”. Através do corpo ela se liga a um espaço, instituindo uma espécie de *teatralidade* que suscita o “reconhecimento de um espaço de ficção” (*idem*: 49). Esta *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário” (Feral, *apud* Zumthor, 2000: 50) “só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas [e] partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental” (Zumthor: 50).<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> MATOS, Claudia Neiva de. **Dicções Malandras do Samba**. In: MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS (Org.) **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 61, grifo do autor.

Esse movimento de aproximação da música com outras práticas culturais abriu um caminho ao indicar o poder performático da palavra, através da voz. A música de Chiquinha Gonzaga servia a uma intenção e no nível do texto ela era motivo de malícia, ironia e jocosidade ao ambiente natural e social.

As músicas de Chiquinha Gonzaga ganhavam espaço nos palcos através das peças teatrais e os intérpretes das canções contribuíram para estabelecer a comunicação definitiva entre a obra e o público.

Esse movimento musical e teatral se expandia pela cidade, atingindo o centro urbano até os subúrbios. A diversidade sonora e a fusão de ritmos estavam presentes na música da compositora onde o que predominava era o ritmo que se realizava no movimento corporal.

O uso da idéia-força de *performance* nas análises de história da cultura popular permite um olhar novo sobre certos fenômenos que já foram esquadrihados através de prismas diversos. Em cada situação histórica concreta, indivíduos e grupos projetam anseios, marcam posições e constroem imagens de si e de seus “outros” e da sociedade envolvente através de formas pelas quais se apresentam e atuam publicamente, dentro de estruturas mais ou menos ritualizadas. O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos.<sup>111</sup>

A busca empreendida pela compositora de representar acontecimentos históricos no Brasil, no sentido de desenvolver uma voz e perfil próprio para a sua expressão (tanto política como estética) também encontrou eco na cultura de massa.

O teatro musicado brasileiro em sua exuberante criatividade, pode ser celebrado como um dos pioneiros na cultura de massa, através de sua ampla e diversificada rede de

---

<sup>111</sup> LOPES, op. cit. p. 4-10.

produtos culturais voltados para a crescente população urbana. Através deles, conseguiu-se “difusão em massa de histórias e canções pelo país, uma rica e complexa e longa história de gêneros dramático-musicais que se confunde com a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro entre final do século XIX e início do século XX.”<sup>112</sup>

Portanto, a importância do teatro musicado no sentido de compreender a história cultural brasileira, particularmente no Rio de Janeiro, foi colocar em circulação procedimentos musicais e de comicidade centrais na cultura urbana e popular.

O aparecimento dos bondes, dos jornais impressos, a urbanização da cidade, foram vetores para o sucesso de público do Teatro musicado brasileiro. Os diversos gêneros desse teatro apostaram na propagação popular. Investia-se no esquema de produção comercial. Como comenta Mencarelli<sup>113</sup>,

[...] elementos dramáticos-musicais eram ingredientes básicos para essa química que ambicionava enchentes e coqueluches. As múltiplas estratégias e meios de divulgação das histórias e canções preparavam uma disponibilização em massa anterior ao fonógrafo, ao cinema e as rádios.

Os atores-cantores foram peças-chave na formatação do sucesso das canções, projetando-se nos palcos do teatro musicado contribuindo para estabelecer a comunicação definitiva entre a obra e o público. A importância social das canções exigia que fossem gravadas, não só por este aspecto, mas também para registrar o ritmo popular e o gênero musical que fazia sucesso no momento.

Quando no Brasil foram lançados os primeiros discos pela Casa Edson de Fred Figner, o repertório musical de Chiquinha Gonzaga atingia popularidade nos teatros e outros lugares onde havia espetáculos públicos.

---

<sup>112</sup> MENCARELLI, Fernando Antônio. **Teatro Musicado, Música Popular e diversão urbana no Rio de Janeiro em fins do século XIX**. Disponível em <<http://www.ufop.br/ichs/anais/CMS/ccms06.htm>> Acesso em: 14 out. 2003, p. 13-23.

<sup>113</sup> MENCARELLI, op. cit , 12 de 23.



**Figura 10 – Casa Edison**

Fonte: Lazzaroni (1999, p.515)

As músicas da compositora se tornam grande sucesso em torno do teatro musicado em fins do século XIX. Segundo Fernando Mencarelli “[...] o que as gravações fonográficas da Casa Edison revelam e pontencalizam é essa íntima relação entre o teatro musicado e a popularidade de canções, compositores e intérpretes escolhidos”.<sup>114</sup> Nesse período, a relação de aproximação entre público e povo se torna uma das principais características da música popular brasileira, o que despertou o interesse de uma produção cultural em que os elementos dramático-musicais produziavam sucesso junto ao público. As histórias cômicas com suas ironias sobre o cotidiano da cidade, através de suas músicas alcançavam um público amplo. Exemplo de canções que caíam no gosto popular foram *Laranjas da Sabina*, que lançada na *República*, início do século XX, na revista de ano de Arthur Azevedo e Aluísio Azevedo, “[...] tornou-se sucesso duradouro e era cantarolada de norte a sul do país.”<sup>115</sup> Outro exemplo dessa difusão musical do teatro musicado foi o sucesso

<sup>114</sup> MENCARELLI, op. cit. p. 14.

<sup>115</sup> MENCARELLI, op. cit. p. 14 de22

popular de *Não se Impressiono* de Chiquinha Gonzaga, composta para a Burleta Forrobodó, que quando estreada no Teatro São José alcançou grande repercussão. Segundo Tinhorão “[...] Descoberta a fórmula, Chiquinha Gonzaga não terminaria o ano de 1913 sem tentar comercializar já agora o sucesso do seu maxixe disfarçado de tango *Não se Impressiono* [...]”<sup>116</sup>.

Chiquinha Gonzaga também lutou muito pelos direitos autorais e participou ativamente na campanha de criação da Sociedade Brasileira de autores Teatrais. Segundo Edinha Diniz, a idéia de uma entidade onde o autor defendesse seus direitos ocorreu a Chiquinha Gonzaga ainda no começo do século. Talvez 15 anos antes de sua fundação, por volta de 1903, quando numa viagem à Europa, a maestrina encontrou, numa loja musical de Berlim, uma série de partituras suas produzidas sem seu conhecimento. Ao procurar por quem autorizava a publicação de suas obras no mercado internacional, descobre que Fred Figner fazia fortuna com o mercado fonográfico, também no mercado nacional, sem que os compositores participassem dos lucros. João Gonzaga, que na época trabalhava numa casa concorrente de Fred Figner, a Casa Buschmann e Guimarães, tratou do assunto e conseguiu indenização pelas músicas de Chiquinha Gonzaga editadas sem autorização.

Além de editar partituras, Fred Figner fazia gravações de discos no país desde 1902. Muitos continham músicas de Chiquinha e outros artistas, e eles nem sequer eram mencionados. O mesmo acontecia com as composições para teatro. As peças faziam a fortuna das empresas de teatro e o compositor quase nada recebia. No teatro, um dos sucessos que mais deixou indignada a compositora foi a partitura de *Forrobodó*. Depois de cinco anos, ela descobriu que a peça tinha dado muito lucro à empresa Paschoal Segreto e que os autores do libreto receberam uma quantia razoável e que esta quantia tinha sido negada a ela.

---

<sup>116</sup> TINHORÃO, op. cit., p. 241, grifo do autor.

Em 1916, o Congresso Nacional aprovou uma lei sobre propriedade artística e literária e, em 1917, os autores teatrais se reuniram e fundaram a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). A sociedade foi pioneira da defesa dos direitos autorais de teatrólogos e compositores musicais. Chiquinha foi sócia fundadora da SBAT, onde se encontra hoje seu arquivo pessoal.<sup>117</sup>



**Figura 11 – Compositora Consagrada**

---

<sup>117</sup> DINIZ, op. cit. p 211-213.

### 3 A BURLETA FORROBODÓ

#### 3.1 Maxixe no Forrobodó

O teatro musicado permitiu que questões embaraçosas ligadas às classe sociais e à etnia ocupassem, talvez pela primeira vez, o centro da cena. Em termos de classe, a revista, ao mesmo tempo em que importava, através da “alta cultura”, formas teatrais europeias, utilizava-se também da cultura popular que explodia nas ruas da cidade através da linguagem, da música, da dança, dos gestos, das celebrações, dos valores, do humor e dos sonhos.

Segundo Thomé Saliba, após a abolição da escravatura e a proclamação da República, construía-se uma sociedade “[...] infinitamente variada, regionalmente diversificada e, sobretudo, depois daqueles eventos cruciais, uma realidade indefinida em termos de futuro”.<sup>118</sup> Frente a este universo social, pode-se afirmar que [...] “uma das maneiras de representação desses impasses e dessas temporalidades diversas da história brasileira, no período inaugurado pela Abolição e pela República foram os registros cômicos”.<sup>119</sup>

Nas duas primeiras décadas do século, a representação humorística e paródica se aprofundou com o desenvolvimento da imprensa e com a proliferação das revistas. Nos jornais, as charges e sátiras ao novo tempo eram empreendidas de forma extraordinária e no teatro buscava-se uma relação de entendimento com a sociedade da época, como também a caracterização dos hábitos e costumes daquela sociedade e de seu tempo, transmitida pelo viés da sátira. A sátira política, o humor, a crítica a acontecimentos imediatos revelava a cômica

<sup>118</sup> SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: **História da Vida Privada no Brasil**. v. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 290.

<sup>119</sup> Id. *ibid.*, 1998, p.297.

incapacidade de dimensionar uma questão pertencente ao domínio público.

Diante da instabilidade social, dos contrastes e dos paradoxos, “[...] o humor paródico apegou-se ao movimento da dança, do jogo, ao movimento dos corpos e apelo aos sentidos”.<sup>120</sup> Nessa sociedade sem atrações, desagradável e inexpressiva marcada pela presença de diversos grupos étnicos e sociais, “[...] a única imagem paródica possível para essa representação alternativa da República talvez tenha sido aquela cheia de movimento, de jogo, de volubilidade, até, de sensualidade expressa, por exemplo, na dança mais popular do Rio de Janeiro no início do século: o maxixe”.<sup>121</sup>

Dentre as obras musicadas por Chiquinha Gonzaga, para análise do ritmo musical escolhe-se *Forrobodó*, pois as canções da peça, em sua maioria maxixes, constitui um documento rico de informações para decodificar o estilo musical, poético e também os valores e preocupações de uma época.

Chiquinha Gonzaga sabia que o princípio do teatro era abordar assuntos que falassem de perto à alma do povo e pode-se dizer que a burleta *Forrobodó* possuía conteúdo em que se refletiam os costumes do povo e suas atividades corriqueiras.

Verifica-se na *burleta Forrobodó* de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, que algumas canções são representativas e sintetizam através do discurso musical e poético a tônica de uma época, mostrando que a arte, muitas vezes, antecede a vida social, intuindo mudanças estruturais, como a fixação de um tipo étnico brasileiro, a estruturação de uma língua brasileira no teatro, a ascensão de ritmos populares e a resistência da elite.

Os autores sabiam que várias danças da moda e elementos coreográficos diversos criados e introduzidos no texto teatral retratariam momentos da sociedade carioca por meio de gestos, posturas e representação da aceleração do ritmo do cotidiano provocado pelo avanço tecnológico e pelas mudanças da urbanização.

---

<sup>120</sup> SALIBA, op. cit., 1998, p.319.

<sup>121</sup> Id. Ibid., 1998, p. 319.

Assim, não é de se admirar a popularidade da burleta, já que nela estavam contidos os desconcertos de uma sociedade frente a uma época avassaladora. A *burleta* com sua caracterização particularmente inusitada, com uma construção de quiproquós e mal-entendidos, era uma vertiginosa expressão do sentimento social compartilhado por aquele público, pois refletia o cotidiano e fazia o público compreender melhor as crises da vida humana. A mudança de regime político, as descobertas sociais, os impasses econômicos e ideológicos faziam parte daquela sociedade e eram mostrados de forma satírica no palco, acompanhada do ritmo frenético do maxixe. Nessa relação de cumplicidade, a alta audiência era compreensível e o cômico refletia-se nas baixas camadas da população como uma fuga às regras impostas pela sociedade. O povo, mesmo diante da imposição das regras sociais, ria e se divertia assistindo e participando do que lhe era apresentado. Esse riso era alegre, festivo, positivo, vencendo as perturbações e elevava as forças vitais.

Na verdade, em seu esforço em captar flagrantes da vida da capital federal, o teatro musicado vai além e recria os cidadãos desta capital. A velocidade com que ela se modificava, que acabava por confundir-se com o fictício. O ritmo das mudanças nas revistas e burletas criava junto com a idealização da cidade uma população igualmente ideal. Desse modo, a tipificação florescia como um recurso artístico idealizador da população da cidade.

Na peça teatral de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt encontravam-se diversos tipos populares, os quais foram escolhidos para retratar de forma caricatural a população marginalizada pelo excludente processo de modernização do Rio de Janeiro. Assim, surgiram o português, o malandro carioca, a mulher fatal, a mulata e o mulato pernóstico como tipos que habitavam mais as revistas e burletas do que a cidade real, contribuindo para a constituição de uma espécie de mitologia cômica da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX.

*Forrobodó*, (Anexo A) por se tratar de texto escrito por dois novatos foi recusado

pela maioria dos empresários a quem foi apresentado, só sendo encenado graças ao nome de Chiquinha Gonzaga, compositora já consagrada que ao se interessar pela nova idéia da peça, usou seu prestígio pessoal junto à companhia do Teatro São José para pedir sua encenação, pois não havia interesse em representá-la.

Chiquinha ao ser requisitada para escrever a partitura da opereta *Colégio de Senhoritas*, de Cardoso de Menezes, “[...] impõe uma condição: colocar *Forrobodó* em ensaios para substituir a outra quando saísse de cartaz”.<sup>122</sup>

Ainda assim, o empresário Paschoal Segreto só aceitou montar a burleta porque os gastos com a referida montagem foram mínimos. Apesar de todo o descrédito que cercou a estréia do espetáculo, pela Companhia Nacional de Revistas e Burletas do Teatro São José, da empresa Paschoal Segreto, em 12 de junho de 1912, essa *burleta* foi estrondoso sucesso, contando com 1.500 apresentações ininterruptas e várias remontagens, tornando-se, mesmo, uma espécie de carro-chefe daquela companhia.<sup>123</sup> Segundo Diniz, *Forrobodó* estabeleceu “[...] um marco no teatro popular e abriu caminho para a utilização de tipos nitidamente populares no teatro musicado”.<sup>124</sup>

*Forrobodó* foi um sucesso na carreira de Chiquinha Gonzaga, que sendo militante das causas republicanas e abolicionistas, desafiou preconceitos e usou o maxixe, que era proibido por decreto presidencial, entre as dezoito músicas que compôs para a peça teatral.

A imprensa recebeu a peça dos dois novatos com entusiasmo incomum. Talvez isso se tenha dado devido ao fato de os dois novos autores estarem ligados de alguma forma ao jornalismo. No dia 12 de junho o *Correio da Manhã* anunciou a apresentação da interessante *burleta* de costumes cariocas:

Forrobodó é uma pequena burleta que tem o sucesso garantido [...] Escrita com muito verve, sem excesso de pimenta, discreta em certos pontos, a burleta está destinada a grande e franca popularidade [...] Os autores tiveram

<sup>122</sup> DINIZ, op. cit. p.179

<sup>123</sup> Id. ibid., p.180-191; PAIVA, op. cit. , p. 159.

<sup>124</sup> Id. ibid., p. 192.

felicidade na apresentação dos tipos apresentando um trabalho digno de ser visto [...] Além disso Francisca Gonzaga escreveu uma série de tangos verdadeiramente admiráveis, capazes de garantir e sustentar o forrobodó [...] Quem havia de dizer que um forrobodó da Cidade Nova levaria tanta gente ao teatro.<sup>125</sup>

### 3.2 Descrição da Peça *Forrobodó*

A história da *burlleta* é muito simples e passa-se na Cidade Nova.<sup>126</sup> Trata-se principalmente, de um retrato caricatural de época. A peça descreve, em suas cenas cômicas, o que seria um baile em 1912, ao som do maxixe, num Clube Recreativo suburbano, ou num bairro menos privilegiado, freqüentado pela plebe inferior da época. O clube onde aconteciam festas e bailes ficava num trecho de uma rua do subúrbio. Ao fundo, numa casa assobradada, com sacada e portas praticáveis no andar térreo e no primeiro andar, via-se o mastro com a bandeira e o escudo do clube. Havia um intenso movimento no interior. A porta de entrada encontrava-se *Praxedes*, porteiro do clube, com a braçadeira da agremiação recebendo os associados. Na rua, entre os associados, havia curiosos e se ouviam apitos insistentes.

O primeiro ato de *Forrobodó*, no exterior da gafieira, começa com a invasão de vários homens e mulheres em trajés de dormir, que se reúnem buliçosamente para assistir a entrada dos sócios. De repente começa uma confusão provocada pelo chacareiro *Sebastião* que, ao descobrir um furto no galinheiro de seu patrão, chega aos gritos e apitando por socorro, chama o *guarda-noturno* para denunciar o roubo. *Sebastião* apita desesperadamente e fala: *De polícia não há furo./ De apitar cansado estou!/ O ladrão saltou o muro, Bateu asas e avuou!* (Anexo A, p. 4).

<sup>125</sup> Anunciado no O Correio da Manhã em 11 de Junho de 1912, apud. DINIZ, p.181.

<sup>126</sup> Cidade Nova: é um bairro do Rio de Janeiro surgido por volta de 1860 com aterro da região pantanosa em torno do Canal do Mangue. Em 1872 já era o bairro mais populoso da cidade e também o bairro dos divertimentos de má fama (SANDRONI, 2001, p. 62).

Vizinhos saem de suas camas e vêm para junto dele e dos populares saber o que houve formando um Côro Geral: *Que sera? Que haverá? Sarrabulho?/Porque está todo o povo alarmado?/Que barulho!Que barulho!/Não se pode dormir sossegado!* Logo em seguida canta o côro de mulheres: *Que foi isso? Que foi isso?/Porque tanto reboição?* (Anexo A, p. 4).

Soma-se a essa balbúrdia a chegada de um ruidoso grupo para participar do baile do “Grêmio Recreativo Familiar Dançante Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova”, que é impedido de entrar, pois nenhum de seus membros está em dia com a tesouraria do Grêmio. Quando o pessoal avança para a porta, *Praxedes* tenta conter a invasão e fala:

PRAXEDES - Que negócio é esse? Onde é que nós estamos? Aqui só entra sócio quite com recibo do mês *transáquito!*

UM PENETRA - Seu Praxedes, seja mais igual *com nós*, que diabo! Isso é uma *insigênça* besta, chefe!

CÔRO - É uma violência! Quebra! Quebra logo essa bodega!

SEGUNDO PENETRA - Um momento! É melhor empregarmos a diplomacia. Eu amoleço o homem (*A Praxedes*) Distincto confrade, apelo pras suas *colidade* orgânica e inorgânica, para o seu caráter firme, impoluto, quiçá *inquebrantave*. To falando em nome da coletividade, iminente prático, *digníssimo* Praxedes!

PRAXEDES - Escusa de *adorná* as oito letra do meu nome com esses *floriado*. Aqui penetra não formal! Só entra passando por riba do meu cadáver! (Anexo A, p.4).

O *guarda* entra em cena e com a sua maneira malandra procura resolver os dois casos, porém nem resolve o roubo das galinhas, nem o rebuliço do grupo impedido de entrar no baile, pois a hora de sua ronda havia terminado. Ainda aparecem nesse primeiro ato a mulata *Siá Zeferina* - porta-estandarte - e o secretário do clube, o mulato *Escandanhas*. O ato termina com todos entrando no Grêmio, já que, segundo *Escandanhas*, “[...] a solução é entrá

tudo mesmo!” (Anexo A, p.6)

O segundo ato, no interior da gafieira, começa com os participantes do baile dançando uma quadrilha, ao som de uma charanga, interrompida pela chegada de *Bico Doce*, “redator-contínuo” do *Jornal do Brasil*, que é entusiasticamente saudado por todos, sobretudo pelo presidente do Grêmio, o português *Barradas*. Devido à presença do ilustre convidado, *Escandanhas* - barbeiro e poeta - é convocado a fazer um discurso de saudação, mas, confundindo-se, acaba por ler um discurso fúnebre, anteriormente utilizado quando do falecimento do ex-tesoureiro do clube. Quem salva a situação é o *guarda-noturno*, que recita um poema para a “seletra” assistência. *Zeferina* vai consolar o *Escandanhas* e cantam os dois em dueto humorístico. (Anexo A, p.8). Anuncia-se o banquete, e todos os convidados conduzidos pelo guarda saem cantando animadamente em desfile.

No terceiro ato, chegam ao Grêmio o mulato valentão *Lulu* e a francesa *madame Petit-Pois*, causando nova confusão entre os participantes do baile, já que o capoeira *Lulu* já entra na gafieira batendo e desafiando os presentes. *Praxedes* tenta barrá-los, mas *Lulu* agressivamente se intromete e canta o seu valor. As graças da francesa são o pretexto definitivo para que *Escandanhas* permita a permanência do casal. O *Guarda* tenta conquistar a francesa, mas quando *Escandanhas* tenta o mesmo, *Zeferina* sente ciúmes e quase o agride. Devido ao comportamento escandaloso de *Lulu* com a francesa, seu *Barradas* propõe um desafio de versos improvisados do qual todos participam.

Antes de findar o baile, é realizado um leilão de prendas que resulta na disputa de *Lulu* com o *guarda-noturno* por um vidro de perfume. *Lulu* saca da navalha, distribui golpes de capoeira e sai do Grêmio, acompanhado de *madame Petit-Pois*, levando o perfume sem nada pagar. No prosseguimento do leilão, vai a sorteio um frango assado ofertado pelo *guarda-noturno*. Diante da acusação de *Sebastião*, de que era o *guarda* o autor do furto das galinhas, ele diz não ter roubado: apenas fizera uma requisição.

A peça termina com um grande maxixe final cantado e dançado por todos: o *Forrobodó de maçada*,<sup>127</sup> que se tornou famoso e popular devido ao sucesso da peça.

Segundo Ângela Reis, fonte de pesquisa imprescindível para análise dessa peça, “*Forrobodó* mostra, de maneira bem-humorada, as gafes de elementos das classes populares que tentavam imitar os trejeitos educados da classe alta, que por sua vez tentava imitar os refinamentos europeus.”<sup>128</sup>

A sociedade mantinha na época modelo de civilidade republicana. *Forrobodó* trouxe para o teatro os tipos populares que o projeto de cidade republicano queria afastar. É o povo imitando a elite, que teve que aceitar nos salões aristocráticos a moda e a dança criada pelo povo. Então, esse mundo estranho era representado na comédia.

Passando à análise da obra escolhida, observa-se que o enredo desta *burleta* aproveita-se de uma trama ligeira que busca apresentar um problema corriqueiro e cotidiano de um roubo de galinhas. Os autores da *burleta* conduzem a ação da peça à porta de um clube carnavalesco onde se encontra um guarda-noturno, para com isso denunciar a corrupção e hipocrisia do personagem que é ao mesmo tempo mantenedor da ordem e autor do roubo.

### 3.3 O Riso e o Cômico em Forrobodó

Para melhor compreensão do que era usado como humor e para representar algumas formas de comicidade, relacionadas principalmente ao fenômeno artístico, em especial as estratégias cômicas presentes na *burleta Forrobodó* recorre-se à teoria de Henri

---

<sup>127</sup> Forrobodó de maçada: expressão que aparece na letra do tango do Guarda-noturno, refere-se a um baile “quente”, freqüentado pela ralé urbana, onde havia encrenca (maçada) e a violência se fazia presente. (CORREA, 2004).

<sup>128</sup> REIS, Angela. **CINIRA POLONIO a divette carioca**. Rio de Janeiro: Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa, 1999, p.100.

Bérgson que define o riso e o cômico e passa informações sobre os procedimentos da imaginação humana, social, coletiva e popular. Segundo o autor,

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana [...] Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir [...].<sup>129</sup>

Essas observações abordam o riso no que ele tem de mais característico: ser próprio do homem. O cômico se calca na pessoa que causa o riso. Bérgson mostra também que o riso nasce sempre do desmascaramento de defeitos interiores e espirituais do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e de operações não intelectuais. Em muitos casos os defeitos são visíveis por si só e não têm desmascaramento. Outras vezes, porém, eles não são visíveis e precisam ser ressaltados, então o autor cômico vai mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua inconstância interior. Assim, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso é que o mundo a nossa volta contradiga o conceito de “certo” dentro de nós, que não lhe corresponde. Nesse estudo Bérgson expõe as principais estratégias da comicidade: os defeitos, os vícios, as virtudes exageradas, o automatismo e a excentricidade.

As situações de trapaça com possibilidades cômicas são observadas nas falas do personagem *Sebastião* com o *guarda-noturno*. A qualquer fala do *guarda-noturno* que possa lembrar o roubo das galinhas, *Sebastião* pergunta por elas. No entanto, a fala do guarda refere-se a outras situações. Esse procedimento cômico pode ser constatado no seguinte diálogo à porta do clube:

---

<sup>129</sup> BERGSON, op. cit., p. 2-3.

ESCANDANHAS - Entram todos, mas tem um porém, aquele que se fize de bêsta, o guarda se compromete e pega êle!

GUARDA - Tratarei de pegá-lo.

SEBASTIÃO - Galo! E as galinhas, seu guarda? (Anexo A, p.6)

Quanto à comicidade da linguagem, convém ressaltar que quanto mais ambigüidades ela sugerir, mais engraçado será o personagem e a obra. Temos assim o qüiproquó, uma fala que será tanto mais cômica, quanto mais apresentar duas idéias diferentes, que permitam duas ou mais interpretações simultâneas. Nas ações, tal procedimento é acompanhado de enganos, os quais despertam os risos da platéia. Sobre isso Bérghson afirma que no qüiproquó cada uma das personagens é independente, mas seus atos e palavras também podem convir a outra. Esses dois fatos são chamados pelo autor de *Independência e coincidência*. “A todo o momento tudo vai desfazer-se, e tudo volta ao lugar: é esse o jogo que provoca o riso [...]”.<sup>130</sup>

Os instrumentos lingüísticos são os recursos cômicos mais empregados por Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt em *Forrobodó*. Para destacar o linguajar característico das classes populares que retratavam em seu texto, os autores utilizavam estilo característico, versejar próprio e expressão de linguagem popular, sem se preocupar com esquemas fixos que são exigidos pela gramática normativa, exatamente para não ser julgado como peça erudita. Usavam uma construção adequada à realidade, àquele contexto vocabular lingüístico do povo, em que se produziu o texto, na busca de construir sentidos e efeitos de sentido metafóricos, que fazem parte de nosso cotidiano, pois falar em sentido figurado é falar metaforicamente.

Segundo Sírio Possenti, falar é pôr em funcionamento os recursos expressivos de uma língua, é mobilizá-los na instância da interlocução para a atribuição e a constituição de sentidos. Ao ressaltar o mecanismo da constituição de sentidos, o autor afirma que as línguas

---

<sup>130</sup> BÉRGSON, op. cit., p. 72-73.

são resultados do trabalho dos falantes. “Produzir um discurso e continuar agindo com essa língua não só em relação ao interlocutor, mas também sobre a própria língua”.<sup>131</sup> Por outro lado, acrescenta que “[...] a seleção de um conjunto de recursos expressivos ao invés de outro, tem sempre a ver com os efeitos que o locutor quer provocar.”<sup>132</sup>

A linguagem figurada é um dos mais poderosos recursos de que se vale o falante para produzir os efeitos desejados. E nesse vale-tudo do jogo da linguagem, vai-se trabalhando sobre a língua, criando sentidos novos, abandonando sentidos existentes, dando à língua determinada forma em determinada época. No entanto, ao mobilizar os recursos que mobiliza, o falante não tem a intenção de mudar a língua como historicamente constituída, apesar de inserir-se em sua história como sujeito na e pela enunciação. Possenti assim analisa essa situação:

Pode-se desta maneira, encarar ora o resultado de um trabalho coletivo durante (portanto de sujeitos) períodos de tempos longos e, alternadamente, a ação de um locutor individual. [...] Ao primeiro chamarei de trabalho, ao segundo, de atividade. Aquele produz uma língua, este, um discurso”.<sup>133</sup>

Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt fazem uso também de jogos de palavras e de duplo sentido em toda a *burleta*. Os recursos do discurso sem sentido e da eloquência vazia são de fato, característicos e mesmo formadores do personagem-tipo *mulato pernóstico*. Em toda a *burleta* o recurso está presente, relacionado a esse personagem-tipo, constituindo-o e contribuindo para estabelecer seu trajeto no interior da trama. Esse personagem “[...] não perde a ocasião de mostrá sua cultura” (Anexo A, p. 9). Na *burleta Forrobodó*, aliás, o personagem do *mulato pernóstico*, *Escandanhas da Purificação*, na cena crucial em que deveria discursar em homenagem ao “representante da Imprensa” - o mulato *Bico Doce* -, troca os discursos, escolhendo o texto errado em seu repertório sempre à mão (Anexo A, p.8).

<sup>131</sup> POSSENTI, Sírio. **Discurso-Estilo e Subjetividade**. Martins Fontes. São Paulo: 1988, p. 54

<sup>132</sup> Id. Ibid. p. 59.

<sup>133</sup> Id. Ibid. p.60

Essa cena pode ser considerada emblemática para esse personagem-tipo, porque a tardia percepção de que o discurso estava fora do lugar gera confusão e demonstra que, para ele, o ato de discursar é mais importante do que o teor e o valor do próprio discurso.

Bérgson afirma que “[...] a comicidade da linguagem deve corresponder, tintim por tintim, à comicidade das ações e das situações, e que, se nos for permitido exprimir-nos assim, ela não passa de sua projeção no plano das palavras<sup>134</sup>”.

A *burlata* estudada explora também o diferencial do estrangeiro, sobretudo pela linguagem: o sotaque e a construção de frase dos portugueses. Verifica-se nas falas dos personagens *seu Barrradas*, presidente do clube carnavalesco de *Forrobodó*, e a prostituta francesa, *madame Petit-Pois*, a seguir:

BARRADAS - (a Rosa, sua mulher). Cadê-los os papéis do discurso da recepção que estavam na gaveta do aratório? (Rosa responde que os meninos fizeram papagaios com eles.)

BARRADAS - Papagaio! (Dá socos na cabeça.) Isto só a m’acontece! Raios os partam e mais à mãe que os pôs no mundo! (Sai, fuzilando.) (Anexo A, p.8)

FRANCESA Madame Petit-pois

Après le forrobodó.

Maintenant je veux la danse.

Viens comigue, maxixê... (Anexo A, p.11)

Quanto mais destacada a diferença entre o estrangeiro e as pessoas que os cercam, maiores são as possibilidades de riso. Ainda com intuito cômico, fazem amplo uso de nomes ridículos em seus personagens: *Escandanhas da Purificação*, *madame Petit-Pois*, Maestro Figueiredo, *Melodias Sustenido*.

Outra importante possibilidade cômica proporcionada pela diferença estaria

---

<sup>134</sup> BÉRGSON, op. cit. , p.82.

relacionada à moda ou às vestimentas de determinado personagem em relação aos demais. Em *Forrobodó* esta diferença acontece com a entrada dos seis “corretos” pretos, de branco, calças bombacha, polainas e flor à lapela, causando tamanho impacto no ambiente, que foram considerados “môscas no leite” pelos demais personagens.

Outra ocorrência importante da reversão de expectativas, de forte apelo cômico, se dá quando a força das circunstâncias leva o personagem a agir contra sua vontade pessoal, revelando a inconsistência e a fragilidade de suas convicções e argumentos. Em *Forrobodó* isso ocorre quando *Praxedes* e *Escandanhas* voltam atrás na determinação de evitar a entrada dos penetras. Caídos de amores pela mulata *Zeferina* decidem abrir precedentes. E assim acontece o acerto entre eles:

ZEFERINA – Que é isso, pessoal? Estou vendo vocês todos de tromba caída. Que *murcheza* é esta?

UM PENETRA – A *burrocracia* do segundo secretário, D. Zeferina, cismou de *inzigi* recibo. Diz que sem recibo de quitação das mensalidades, hoje não entra nem rato!

ZEFERINA ( A Praxedes) – Não entra ninguém? Nem eu? Tu não vai me dizê que a porta-estandarte deste troço vai sofrê esse vexame!

PRAXEDES – Não pense em semelhante coisa, Siá Zeferina! A senhora é nossa, do peito! Pra senhora todas as portas estão abertas inclusive a do meu coração. (Numa curvatura) A casa é sua.

ZEFERINA – É? Pois então fique sabendo: Só entro se o pessoal todo entrá!

GUARDA – Isso, mulata! Solidariedade de princípios e firmeza de *caracteres*!!

CÔRO – Apoiado! (Vaia)

PRAXEDES – Um momento! Neste caso eu faço como piloto: - lavo as mãos. O 1º Secretário é quem vai *arresolvê*! (chamando para dentro) Seu Escandanhas! (aparece Escandanhas na sacada.)

ESCANDANHAS – Que é que há?

PRAXEDES – Um enguiço. Siá Zeferina acaba de declara que não comparece ao baile se os demais *membaros* fica de fora. E nenhum deles tão em dia com a tesouraria.

ESCANDANHAS – Mas abri este precedente abala os *alicerceos*, a base fundamenta, a propria *inconomia entrinseca* do nosso clube. (Anexo A, p.6)

Apesar de seu discurso de valor, *Escandanhas* não convence *Siá Zeferina*, e para atender seus apelos resolve deixar os penetras entrarem.

Também o uso peculiar da linguagem empreendido pelo poeta, o que caracteriza o personagem-tipo do *mulato pernóstico*, como se observa nesta passagem de *Forrobodó*, quando entram seis “corretos” no salão e as mulatas, inclusive *Zeferina* se juntam a eles.

ESCANDANHAS - (Ao Guarda) Eu vou já acaba com essa *concorrença desleá*, espera aí. (Dirige-se aos pretos.) Embora contra gosto, eu sou *folçado*, cavalheiros, a vos adverti que estão *fringindo* o regulamento. O *inteneraro* nas nossas soirê dançante é fraque preto. Jamais foi aqui *premetido* outro quaque *aliforme*...

4º MULATO - Bem, se é assim, só nos resta uma *artenaltiva*: - cambá fora. (Faz um sinal aos companheiros) Desenfeta o beco, companhêros!

2ª MULATA - Como é? Vocês vão zarpá? Se forem me levem de reboque...

3º MULATA - E duas!

ZEFERINA - E três!

GUARDA - (A Escandanhas) Acho melhor revogar as disposição em contrário, senão o salão fica despido do alimento feminino, seu Escandanhas...(Os “corretos” vão saindo, de braços, com as mulatas).

ESCANDANHAS - (Aos pretos) Por obsequio, faz favô! Atendendo a inúmeros pedidos, *arresorvi* abri uma *exepição* - Fica o dito por não dito! (As mulatas aplaudem.) (Anexo A, p.7)

Entre os defeitos abordados, a ridicularização de determinadas profissões sempre

foi muito explorada no teatro musicado. Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt exploram com particular ênfase a comicidade da profissão de guarda-noturno. Assim, na *burlata Forrobodó*, o guarda que deixa de registrar o furto de galinhas porque se encerrara seu horário de ronda, ao fim da peça, revela-se como o próprio autor do furto.

Outro recurso cômico utilizado pelos autores de *Forrobodó* ocorre com a utilização de frase ou expressão que caracteriza determinado personagem e alcança apelo cômico devido à repetição contínua pelo mesmo personagem. O personagem cômico demonstra ignorância em relação a seus defeitos que lhe parecem invisíveis, por isso age automática e involuntariamente deixando transparecer uma certa rigidez de espírito, gesto e linguagem. Rimos do automatismo, por isso a partir do momento que se tem uma repetição, a atenção é desviada para ela, pois é preciso pensar que a vida não se repete. Bérqson define essa idéia como “[...] automatismo instalado na vida, imitando a vida. É comicidade”.<sup>135</sup>

Assim, em *Forrobodó*, o *guarda-noturno* a todo instante repete a frase: “Não se impressione!”. Vale lembrar que, devido ao enorme sucesso alcançado pela burlata, tornou-se bordão popular nas ruas do Rio da época.

Quem não cantou no Brasil de 1912 o tango *Não se impressione?*

Forrobodó de maçada,  
Gostoso como ele só,  
É tão bom como a cocada  
É melhor que pão-de-ló...<sup>136</sup>

De acordo com Diniz, expressões como “não se impressione”, usada por Alfredo Silva no papel do guarda-noturno popularizaram-se, pelas ruas como bordões populares. Segundo Tinhorão, nem mesmo Chiquinha Gonzaga teria percebido o alcance do sucesso popular do seu maxixe disfarçado sob o nome de tango *Não Se Impressione*, depois chamado

---

<sup>135</sup> BÉRGSON, op. cit. , p. 24.

<sup>136</sup> DINIZ, op. cit. , p.192.

de *Forrobodó*.<sup>137</sup>

Qualquer tipo de rigidez seja ela de caráter, espírito ou corpo constitui uma atividade que isola, causando a descontextualização do personagem. Neste sentido, o riso reprime a *excentricidade*, pelo temor. É o caso de *Rosa*, mulher do Português *Barradas* que isolava-se dos demais personagens.

Nesta passagem da peça, *Barradas* gritou para que *Rosa* aparecesse.

BARRADAS – Pelo amor de Deus! (gritando para dentro) Ó Rosa!

ROSA – (Que havia saído a correr pela porta da E... metendo a cabeça para fora daquela porta) Nhô! (Anexo A, p.11).

Essa atitude de insociabilidade é consequência de qualidades positivas e também de aspectos negativos que provocam risos graças ao isolamento. Sobre essa estratégia, Bérqson assim se exprime: “Quem quer que se isole expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento. [...]” esses defeitos nos fazem rir em razão da sua insociabilidade, e não da sua imoralidade” . [...] há uma certa rigidez que a impede de entrar em relação com o restante da alma na qual ela assenta”.<sup>138</sup>

A utilização de caracteres cômicos é especialmente importante neste estudo, pois é constituído em textos estruturados a partir de personagens-tipo, ou seja, a trama dos textos que fazem uso desse tipo de personagem é por eles determinada. As situações que os envolvem e a saída que para eles encontram, as possíveis combinações de tipos cômicos e, até mesmo, o enredo desses textos devem levar em conta a existência pregressa de personagens que neles são utilizados. Assim, através de certos personagens-tipo escolhidos para a *Burleta Forrobodó*, os autores determinaram seu enredo; a seleção de personagens-tipo para um texto

<sup>137</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 25.

<sup>138</sup> BÉRGSON, op. cit., p. 103-105.

cômico condiciona as possíveis situações que serão empregadas em sua estrutura dramática.

### 3.4 Personagens - Tipo de Forrobodó

Além de ser condicionante da trama, o personagem-tipo permite ao autor que dele faz uso, por meio de técnicas de reelaboração de personagens de remota tradição, a identificação com personagens seus contemporâneos, conseguindo, dessa maneira, o efeito de imediata empatia com o público.

Ao analisar a *burleta* de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, produzida no quadro do teatro popular musicado do início do século, percebe-se a recuperação e a repetição de tipos cômicos que, mesmo com nomes alterados ou ligeiras variações de comportamento, estão presentes em toda a peça. Esses tipos, que guardam estreitas relações com os personagens da *commedia dell'arte*, constituem-se como uma espécie de *tipologia carioca* e estarão presentes tanto na *burleta* estudada - e mesmo na de outros autores - como também nos textos de teatro de revista, nas charges, em contos e crônicas e até em letras de músicas daquele período. Como já mencionado essas atividades eram exercidas por membros de um grupo de escritores humoristas, conhecedores tanto da tradição cômica em geral quanto das tradições populares brasileiras.

Os autores registraram na *burleta Forrobodó* o comportamento e o linguajar das camadas pobres da população. A gíria da malandragem carioca foi explorada pelos autores para representar as camadas populares do Rio de Janeiro. Paralelamente, toda a partitura musical de *Forrobodó* foi composta pela maestrina Chiquinha Gonzaga com simplicidade e propriedade para se encaixar aos personagens-tipo que estimularam o trabalho da

compositora, que utilizou ritmos que entraram em harmonia com o povo brasileiro. A melodia era parte integrante do enredo, adquirindo assim uma maior importância e o mesmo peso do texto. O entrelaçamento de música, canto, dança e texto na comédia musical criou modas, lançou comportamentos integrando e alterando a estrutura dramática. Nessa tipologia carioca, os personagens que figuraram com maior expressão na *burlata Forrobodó* foram a *mulata*, o *mulato pernóstico*, o *malandro*, o *mulato capoeira* e o *português*; e para esses tipos Chiquinha Gonzaga apresentou ritmos populares, que acompanhou os personagens tornando signo de cada um.

O repertório musical composto pela maestrina Chiquinha Gonzaga foi fundamental para o desenvolvimento da *burlata Forrobodó*. A íntima relação entre as melodias e as letras das canções foi uma conquista de aproximação definitiva com o público, ampliando seu território de divulgação e sua importância como elemento cultural formador e transformador. Os elementos dramáticos-musicais eram ingredientes básicos para essa química de melodia e letra. As letras cômicas, com seu sarcasmo ou ironia projetada sobre as caricaturas provenientes do cotidiano da cidade alcançavam o feito de poderem ser tocadas pela compositora para cair no gosto popular.

Os autores da *burlata* apresentaram um conteúdo variadíssimo e bem típico de letras eróticas ou de duplo sentido, cômicas e até mesmo de protesto, particularmente sobre questões raciais ou malandros, que combinaram ao som de melodias conhecidas e de domínio popular. Todas as letras cantadas em cena davam inúmeras possibilidades dramáticas dos múltiplos gêneros musicais. As canções talvez sejam neste contexto, a riqueza que se expressa no movimento musical e teatral, e ganha diversos espaços na cidade do Rio de Janeiro, dos subúrbios aos salões. A fusão de ritmos estava presente na produção de Chiquinha Gonzaga, que talvez tenha sido pioneira nesse cruzamento, moldando o espaço da canção popular e da performance cantada como território e encontro de diálogo cultural.

A transmissão das canções musicadas por Chiquinha Gonzaga transitava dos palcos para as ruas, preenchia a cidade e possibilitava elemento de troca cultural através dos ritmos, das síncopes, das entonações, das letras e das melodias. Cada cena compunha-se de uma ária cantada após o recitativo a qual correspondia a uma melodia que se encaixava à idéia proposta pelos autores. “Essas árias [...] transformavam-se, a cada entrada de um novo personagem, em *árias de apresentação*”.<sup>139</sup> Essas composições em versos foram denominadas coplas de apresentação e faziam parte integrante do texto. Segundo Veneziano, “[...] foram a ópera romântica e, em continuidade, a opereta que sugeriram à revista o modelo para mais um procedimento convencional: as coplas de apresentação.”<sup>140</sup> Assim os personagens quando adentravam à cena se auto- apresentavam e se identificavam cantando. Pelas canções era possível estabelecer conexões, ou inúmeros signos, informações, conhecimentos, traços culturais, linguagens. No campo das letras das canções há todo o potencial de comunicação de uma poesia que se constrói melodicamente mais forte e comunicativa. No plano estritamente musical, Chiquinha Gonzaga criou um ritmo melódico, incorporando uma comunicação que se dá nos planos da emoção, do sentimento, agregando novos sentidos ou reforçando aqueles sugeridos nas letras.

Os autores de *Forrobodó* utilizaram várias danças da moda e elementos coreográficos diversos na construção dramaturgica e cênica, criando e introduzindo, no corpo do texto teatral, momentos que retratavam a sociedade carioca por meio de gestos e posturas que representavam a aceleração do ritmo do cotidiano provocado pelo avanço tecnológico e pelas mudanças na geografia urbana. Nesta época o palco funcionava como um grande difusor das novas tendências musicais que se tornaram moda, como o maxixe, que foi considerado a “dança do momento”.

Provenientes de distintos extratos sociais e culturais, com influências em suas

---

<sup>139</sup> VENEZIANO, op. cit., p. 155-156.

<sup>140</sup> Id. Ibid., p.155.

formações artísticas e trajetórias pessoais, os intérpretes e compositores do teatro musicado participaram de forma decisiva no processo de representação teatral, através de personagens-tipo, conquistando inúmeras possibilidades de comunicação: ironia, humor, sensualidade, transgressão comportamental e crítica social, contribuindo assim para o sucesso da *burlata Forrobodó*, que estabelecia uma comunicação definitiva entre obra e o público.

O personagem-tipo mais sedutor do teatro brasileiro, a *mulata* talvez tenha surgido como tipo, segundo a pesquisadora Neyde Veneziano, em *República*, de Arthur e Aluísio Azevedo, revista de 1889, como o personagem *Sabina*.<sup>141</sup> Esse personagem, inspirado em uma baiana velha e gorda, vendedora de laranjas, que ficou notória após um evento que envolveu os estudantes da Faculdade de Medicina, transforma-se, no palco, em sedutor papel. Também é de Arthur Azevedo a criação de outra *mulata* que ficaria registrada na história do teatro musicado carioca, *Benvinda*, da revista do ano de 1891 - *O Tribofe* - e reaproveitada por Arthur Azevedo na *burlata A Capital Federal*. *Benvinda* é seduzida, na capital federal, por *Figueiredo* e passa a ser sustentada por ele, que pretende educá-la para poder “lançá-la”. Sedução e certo pernosticismo seriam as marcas das primeiras *mulatas*.

Na *burlata* de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt é adicionado ao tipo mais um “ingrediente”, que se tornou sua marca definitiva - a insolência. Assim, na *burlata Forrobodó*, *Siá Zeferina*, a *mulata* porta-estandarte do grêmio, é a única que não se impressiona com os discursos de *Escandanhas*, o *mulato pernóstico*, e chega até a tratá-lo deste modo: “Não adianta vir com teus canto de sereia! Vamo vê logo! Sim ou sopas? Arresorve logo!” (Anexo A, p.6). A *mulata*, personagem-tipo do teatro popular brasileiro, não só seduz como tem pleno conhecimento de seus dotes e sabe utilizá-los segundo sua conveniência. Essa insolência pode ser definida de forma bastante carioca: a *mulata* desacata, a *mulata* é a tal! Diante dela, todos “endoidecem”, principalmente o *português*. Nas *burlatas*

---

<sup>141</sup> VENEZIANO, op. cit. p. 124-130.

que envolvem clubes carnavalescos, ela é a porta-estandarte, figura central da agremiação.

Em *Forrobodó*, a *mulata Siá Zeferina* é ansiosamente aguardada e quando chega é saudada por estar “mais inzuberante” e “mais gelatinosa”. (Anexo A, p.5). Adiante é apresentada como “a perdição da colônia portuguesa domiciliada no Brasil”. (Anexo A, p.7). Verificou-se na *burleta* que a mulata tem suas características muito mais ressaltadas pelo que os outros personagens dizem a seu respeito do que por suas atitudes. Sua entrada é sempre preparada por comentários dos demais personagens e seus movimentos demonstram jogo corporal insinuante como se observa nestas rubricas:

GUARDA – (...). (A Zeferina, que continua mexendo as ancas) Isso, marvada! Me castiga! Tu me matas com estas tuas guinadas! (...)! Quem foi que te ensinou tudo isso, peste?

Zeferina resalta seus atributos como naturais e responde:

ZEFERINA – Ninguém. Está no sangue. (Anexo A, p. 5)

Nas rubricas a caracterização da mulata merece destaque, mas o fato de ela mesma ressaltar seus atributos como naturais, dizendo que ninguém lhe ensinou ser como é, que sua graça “está no sangue” foi fundamental para observar que seus movimentos demonstram jogo corporal insinuante. Algumas canções transcritas aqui serão as versões impressas na peça de 1961 (Anexo A), portanto diferente do texto original de 1912<sup>142</sup>, que talvez foi moralizado em função de uma maior licença vocabular. (Anexo E).

A *mulata Siá Zeferina* foi descrita nesta letra pelos autores de *Forrobodó* como uma fruta, um produto nacional, mistura de “essências” raciais. Nos três primeiros versos ao se dirigir ao público, a mulata *Siá Zeferina* entra *bamboleando*, apresenta-se e canta: *sou mulata brasileira/ feiticeira/ frutinha nacional/* louvando seus dotes, realçando sua beleza natural e se definindo como símbolo da sensualidade, da malícia e da sexualidade.

---

<sup>142</sup> DINIZ, op. cit. 1999, p. 182.

O apelo sexual foi poderoso componente na definição da figura da mulata, que dentro da sociedade patriarcal e escravista foi alvo de violência, transformando a mulher negra em fruto do prazer de seu dono. Constata-se assim, que a mulher mestiça “[...] se converte de *mulher-flor* em *mulher-fruto* e, sobretudo, em *mulher-caça*, que o homem persegue e devora sexualmente”.<sup>143</sup> Percebe-se que *Siá Zeferina* é retratada como uma frutinha sedutora, que se transformou em mulher-fruto, em mulher para ser comida, demonstrando que “[...] esse desejo pela mulata difere das mulheres brancas, resultado da relação social e uma expressão de poder.”<sup>144</sup> Sobre essa questão, Antônio Herculano Lopes, explica que,

Aos poucos, e à medida que a cultura popular carioca ganhava mais adeptos dentro de uma população boêmia de classe média, surgiram representações mais positivas de negros e mulatas. O surgimento e a rápida popularização do teatro de revista, espaço para o desenvolvimento dos personagens tipos, proporcionou que a mulata de estigmatizada passasse a ser celebrada, fruto não da violência, mas de um saudável tesão.<sup>145</sup>

Mesmo assim, o autor amenizou a questão da violência e levou a mulata para a representação da sexualidade.

Considera-se que o espaço obtido através do teatro e da peça concedeu oportunidade de representação para a desmistificação da mulata e do reconhecimento da consciência da raça negra, em condições iguais ou melhores, até em superioridade da raça branca.

Nos versos seguintes, *sou perigosa e matreira/ sou arteira/ como um pecado mortal/ a mulata* demonstra que mesmo sendo constantemente assediada, essa *frutinha nacional*, poderia ser fatal se ingerida. Porém ela continua com seu discurso realizando um jogo de sedução que se comprova nos últimos versos da primeira estrofe quando sugere: *pra*

<sup>143</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Brasiliense. 1985, p. 22.

<sup>144</sup> Id. *ibid.* p. 24

<sup>145</sup> LOPES, Antonio Herculano. **Alguma nota sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa**. Disponível em: <<http://www.file:///A/main.htm>>. Acesso em: 30 set. 2003, p. 1 .

*provar o gostoso/ delicioso/ sabor que esta fruta tem/ todo mundo anda ansioso/ e que guloso/ está seu guarda também!//* A química preparada organiza de modo elaborado a personalidade da *mulata* fazendo-a maliciosa, dengosa e sensual, provocando os sentidos ávidos de desejos dos homens que a cercam, mas muito em especial do guarda, que se desmancha em olhares e insinuações por ela.

O discurso da mulata *Zeferina* é de sedução. Apresenta-se neste texto a mulher de cor como sedutora. Sant'Anna desenvolve a seguinte idéia em uma de suas proposições: *O Discurso da Sedução: a crioula e o feitor*, e questiona este tipo de sedução; “É a mulata a sedutora? Ou ela é vítima de um mecanismo sedutor de ascensão social através do corpo? Na verdade, existe aí um jogo ambíguo. Tão ambíguo quanto as vozes masculinas e femininas que se mesclam na enunciação do texto.”<sup>146</sup>

Observa-se nas coplas da mulata *Zeferina* que ela não se importava em ser mulher de cor e tirava partido disso.

Na segunda estrofe, a mulata deixa claro que tem consciência de suas virtudes e dos seus dotes ao dizer: *Quando eu danço no salão/ - que peixão! -/ diz aquele que me vê/ E eu vou girando o balão/ como um pião/ somente para moê! /* reconhecendo que provocava todo tipo de olhares e que era vista e aceita como objeto do desejo. Ela se descreve superior na arte da dança. “A dança é um jogo de sedução branda onde a violência se metamorfoseia em ritmo e expectativa”<sup>147</sup>

Sua volúpia ao bambolear e ao rodopiar na dança, porém, descarta a todos com gracejo, diante da seriedade de ser uma mulata.

Figurando na *burlleta*, com maior ou menor importância em sua trama, encontra-se o tipo *mulato pernóstico*, que se apresenta e apresenta sua posição sobretudo por ele mesmo, diferente da *mulata*. Trata-se de mulato que apresenta vocabulário repleto de palavras difíceis,

---

<sup>146</sup> SANT'ANNA, op. cit. 1985, p. 31-32.

<sup>147</sup> Id. *ibid.*, p. 37

faladas o mais das vezes de forma errada, e destinadas a preencher um discurso vazio e grandiloqüente. Sua forma de inserção na estratificada sociedade carioca do início do século é utilizar-se destas características: a falsa cultura, por todos admirada, a verdadeira capacidade de se destacar por meio de sua fala, o que lhe permite a aplicação de pequenos golpes. Valendo-se sempre de sua habilidade para discursar, é normalmente o orador oficial do clube ou grêmio carnavalesco, ou, então, o poeta local.

Em *Forrobodó*, é o mulato *Escandanhas da Purificação*, primeiro secretário e orador do clube, entusiasticamente elogiado pelo *guarda-noturno* após uma frase de efeito: “Esse mulato tem valor mesmo! Qual Homero, qual Rui Barbosa, tudo isso junto dele é zero”. (Anexo A, p.6) Nessa *burlata* também figura no mesmo personagem-tipo o mulato *Bico Doce*, que é saudado como representante da imprensa, pois, apesar de ser apenas contínuo de jornal, apresenta-se como “redator-contínuo do Jornal do Brasil”. (Anexo A, p.8) Numa cena em que tem que discursar saudando o “jornalista”, *Escandanhas* troca os papéis que traz nos bolsos e lança mão de um discurso fúnebre:

ESCANDANHAS – (Depois de retirar da aba do fraque várias folhas de papel que passa a ler.) Meus senhores, minhas senhoras, de ambos os sexos: Revertere ad locum tum! Faltaria ao mais *salgado* dos deveres, se, neste momento *solênico* não erguesse a minha débil voz para exaltar as *colidade* orgânica e inorgânica daquele que desapareceu! (*surpresa geral*) o grêmio recreativo familiar dançante Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova cobre-se de luto.

TODOS – Oh!

BARRADAS – Cobre-se de quê?

ESCANDANHAS – Cobre-se de luto...

BARRADAS – Não se cobre de coisa nenhuma sua vêsta!

ESCANDANHAS – Cobre-se sim, senhor. Está aqui escrito. Eu ainda tenho dois olhos na cara. Está aqui escrito!

FUZILEIRO – Você se estrepou, moreno! Este discurso é o que foi lido no cemitério de Maruí, por ocasião do enterro do falecido Zacarias quando bateu o 31. (Anexo A, p.8)

Essa cena pode ser entendida como momento emblemático para o tipo, pois, ao confundir os discursos, ele lança mão, equivocadamente, de um de seus repertórios de falação, como se trouxesse sempre consigo, preparados, seus textos. O seu linguajar rebuscado, cheio de expressões de efeito desenvolve nos gestos e na fala, atitudes que considera elegantes. É assim que, com a *Siá Zeferina*, se “desmancha” em palavras empoladas, sempre tentando ser insinuante, até mesmo quando estava pensativo, triste, emocionado e sensibilizado pelo poema que acabara de recitar e *Siá Zeferina* lhe pergunta:

ZEFERINA- (...) onde é que você anda com a cabeça? Nas nuvens. Pensando em quê?

*Escandanhas* responde sem esconder o amor nutrido por *Siá Zeferina*, refletindo e questionando este amor: Pensando em ti! (Canta)/ *Não sei porque te amei,/ Siá Zeferina./ Porque foi que te encontrei maldita sina!*/ Nestes versos *Escandanhas* expressa o desejo de *Siá Zeferina* ser outra mulher, que correspondesse aos seus anseios. O coração solitário busca na paixão a chama de um desejo perdido, que poderia ter diferentes formas e atrativos. Uma chama que não surgiu acalentadora, mas avassaladora, dolorosa, tanto que *Escandanhas* maldiz sua sina, devorado pela chama inebriante do sangue quente da mulata exuberante e descreve sua dor da seguinte forma: *Esta dor no coração/ que sinto agora/ é loucura da paixão/ que me devora: / O misto de sentimentos é o que leva Escandanhas ao desespero: ora as delícias da sensação de amar, mesmo reconhecendo a mulata como uma tanajura, ora ao deparar-se com a figura deliciosamente maliciosa e brejeira da mulata, esquecendo as mágoas e torturas do coração como ele se justifica nos seguintes versos: Se te encontro, ó tanajura,/ eu me entorneço/ e da vida as amarguras/logo esqueço./* Porém não consegue ir além do

estado da paixão e, não correspondido, frustra-se, buscando na bebida um alento para o desprezo da mulher amada e explica da seguinte forma: *Mas se às vez bebo um bocado,/ ai, podes crê/ é por ser tão desprezado/ por você!*

*Siá Zeferina* tem consciência do grande amor que provoca, faz-se honrada, privilegiada, mas maldosamente o repudia e justifica seu gesto atribuindo-o à má reputação de *Escandanhas*: *Seu cantor da madrugada/eu te agradeço./ Tanta frase apaixonada/ não mereço./ Mas não posso as aceita,/ por Deus que não./ Pois conheço a tua má/ reputação./* E o mulato ainda chora, repetindo em seu íntimo: *Não sei porque te amei,/ Siá Zeferina!* E *Zeferina* se questiona sobre o porque dos encontros no ir e vir das esquinas: *Porque foi que te encontrei / ali na esquina.* Eles se encontraram nas esquinas e ele amou-a no primeiro gingar de corpo e sofre pelas chamas do desejo e da paixão, quando diz: *Arde em nossos corações/ chama perene.* E *Siá Zeferina* é sincera ao concordar: *Somos dois, dois lampeões/ de querozene!/  
E finaliza com a certeza de serem duas chamas, dois incêndios, prestes a explodirem na ardência do amor. (Anexo A, p. 8-9) A melodia dessa modinha cantada em dueto por *Escandanhas* e *Zeferina* no segundo ato da peça, “se popularizou muito, recebendo mais tarde novos versos e o título *de Lua Branca*.”<sup>148</sup> (Anexo E)*

Se à *mulata* reservou-se o papel de símbolo sexual, ao mulato varia a situação dramática na qual o personagem-tipo está inserido ou a função que ele exerce na *burleta*. Ao *mulato pernóstico*, por sua habilidade e astúcia ficou a função de mediador, líder intelectual e administrador do “Grêmio Recreativo”. É próprio desse personagem, por ser pernóstico, usar palavras “difíceis”, características das camadas sociais mais elevadas.

Ao *mulato Lulu*, único personagem-tipo capoeira que aparece na *burleta* ficou a característica adequada ao macho, da valentia, associada com a esperteza e a malícia, advindas do *capoeira*, que se vale de sua coragem e de sua força para obter o que quer ou

---

<sup>148</sup> DINIZ, op. cit. p.183.

aquilo de que precisa. A entrada do *mulato Lulu* e de Madame Petit-Pois, desestabiliza o ambiente cordial da gafeira, tanto, que *Zeferina* comenta: “acabou-se o baile”. É importante destacar este número musical no qual o tipo se apresenta: *Não vejo cara em vocês./ não me destorce quem quer./ Sou chapa 46 -/ bonde Lapa- Carceler./* E descreve as diversas atividades “profissionais”: *Já fui cabo eleitoral/ de um partido não sei donde./ Já fui bandeira de bonde, / e graxeiro da central./ Três meses fiscal de lixo/ num cafundó suburbano, / cinco meses banquei bicho, / Sou vagabundo há dez ano!/(Anexo A, p. 11) (Anexo E).*

Letícia Vidor de Sousa Reis em sua obra *Negro em “terra de branco”*: a reinvenção da identidade, faz um estudo sobre a resistência escravista no Brasil, onde os escravos mediante a prática da capoeira faziam a sua política de negociação com os seus senhores, e cita:

A capoeira é uma luta popular que a “manha” e a malícia se sobrepõem à força física, posto que o forte não é aquele fisicamente mais avantajado porém o mais malicioso, o mais *mandingueiro*.

Nesse sentido, seria uma metáfora que expressa o modo como as classes populares podem inverter a seu favor a força visível e explícita dos poderosos, evitando o enfretamento direto que sempre se realiza a partir das regras de um jogo político que não foram definidas por elas<sup>149</sup>.

Porém em *Forrobodó*, o capoeira *Lulu* aparece como a encarnação do negro perigoso, o mulato da valentia, fazendo com seu jogo da capoeira mais uma rebelião do que uma negociação, e esta oposição, segundo Letícia Vidor de Souza Reis, “[...] é que determina a ambigüidade do jogo da capoeira”<sup>150</sup>.

O *capoeira* se utiliza da ginga, que permite que se lute dançando, “[...] a ginga remete o capoeira a uma zona intermediária e ambígua situada entre o lúdico e o

<sup>149</sup> REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negro em “terra de branco”*: a reinvenção da identidade. In: SCHWACRZ, L. M.; REIS, L. V. S. (Org.) **Negras imagens**: ensaios sobre culturas e escravidão no Brasil. São Paulo: USP: Estação Ciência, 1996, p. 37.

<sup>150</sup> Id. *ibid*, p. 38

combativo”<sup>151</sup>, onde se encontra o capoeira *Lulu*. Seu poder é demonstrado quando ele traz como acompanhante uma loura francesa, uma prostituta que nem é mesmo francesa, mas que sinaliza a força do capoeira de ter uma mulher branca”<sup>152</sup> como ele mesmo afirma durante uma forte discussão fora do clube:

UMAVOZ – Não pode, já disse! Seu carona indesejável!

OUTRA VOZ – Repete! Repete que te faço engoli já essa dentadura! (Voltam-se todos para o fundo. Aparece Lulu.) E quem tiver a coragem de me chamar de feio, que apareça!

ZEFERINA - Ih! O Lulu! O pinta brava! Acabou-se o baile!

LULU-(Ajeitando o cinto e com passos de capoeira) E tem mais uma coisa: não vim só. Vim de francesa. E vocês têm que respeitar o meu chaveco. (Para fora) Entra, madama!

FRANCESA - Bonjour, messieurs-dames! (Anexo A, p.10)

*Lulu* chama a atenção pelo medo que provoca e *Madame Petit*- Pois destaca-se pela sua aparência, por ser branca num ambiente em que todas as outras mulheres são mulatas. Chama a atenção por sua maneira de se comportar e se vestir.

O *malandro* é um importante personagem-tipo dessa galeria. Aparece nas revistas brasileiras, também por intermédio de Arthur Azevedo<sup>153</sup>, na segunda metade do século XIX. Contudo, já era figura conhecida no ideário nacional, como pode ser observado no ensaio de Antonio Candido sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Segundo o autor, o *malandro* como o pícaro da tradição espanhola, é uma espécie de um gênero mais amplo de personagens com perfil de aventureiro astucioso, presentes no folclore de muitos povos. Para ele, Leonardo, o protagonista da obra seria talvez

---

<sup>151</sup> REIS, op. cit., p. 38.

<sup>152</sup> LOPES, op. cit, p. 2.

<sup>153</sup> VENEZIANO, op.cit , p.122-124.

o mais antigo exemplo literário de um tipo nacional de grande importância: o malandro.<sup>154</sup> Na *burleta* estudada, o *malandro* se apresenta na figura do *guarda-noturno*. É aquele que vive sem fazer forças aplicando pequenos golpes, “[...] cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução”.<sup>155</sup>

Na *burleta Forrobodó*, o personagem *guarda-noturno* é o autor do furto de galinhas que ele mesmo investiga. Antes de apresentar-se em um número musical, o *guarda-noturno* exclama: “O que eu quero é gozar!”, (Anexo A, p.5), resumindo assim, o modo de vida do *malandro*.

O *guarda* disfarçava sua condição de *malandro*, justificando seu outro atributo: *Sou professor de clarineta e de sanfona, / Durante o dia pra ganhar para os pirões./ Durante a noite sou o guarda aqui da zona, Tomando conta dos quintais e dos porões*. Vivia de música e ensinava a interpretar a melodia em instrumentos específicos e nada semelhantes: a sanfona e o clarinete. A afinidade entre estes instrumentos e o malandro-professor seria talvez porque ele trás em si a manha da sanfona e o estridente e lépido do clarinete.

O trabalho de professor proporcionava-lhe o alimento diário, renovando-lhe as forças necessitadas à noite, quando demonstrava habilmente sua astúcia ao satisfazer seu ego e os bolsos. O fazer a ronda era tirar da labuta o momento de prazer como se observa nos versos seguintes cantados de modo choroso, uma vez que, não havia maciez das mulatas para apalpar, mas das portas vigiadas. *Vivo a rondar, / vivo a apitar/ nas horas morta/ e apalpo as portas/ por não ter mais nada que apalpar. /*

Abrir mão deste árduo e delicioso trabalho era impossível, pois era necessário aperfeiçoar-se, mesmo com as intempéries do tempo ou sem abrigo para dormir. O *guarda*, então, resolve continuar nesta labuta por sua própria vontade e decisão: *Eu não relaxo dêste pôsto nem a sóco,/ faça luar, ou faça chuva ou vendaval/ de olhos abertos! Tôda a noite estou*

<sup>154</sup> CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 8. São Paulo, 1970, p. 71.

<sup>155</sup> Id. Ibid. p. 71

*no tóco/ Até dormir, dormir em qualquer fundo de quintal./ Assim o malandro resolve seus problemas e consegue destaque pela astúcia. (Anexo A, p. 5) (Anexo E).*

O tipo *português* também é figura importante nessa galeria popular carioca. Presente no teatro de revista, no anedotário, em algumas canções, é sempre associado ao imigrante luso que conseguiu dinheiro no Brasil por meio de seu trabalho e de sua avareza. Por ser considerado tolo, geralmente perde o dinheiro acumulado sendo vítima ou de um golpe, ou do amor pela *mulata*. Neyde Veneziano informa que também esse personagem-tipo surge no teatro de revista por intermédio de Arthur Azevedo com a revista *O Bilontra*, em 1866.<sup>156</sup> Os teatros populares brasileiro e português mantinham em fins do século passado e princípios deste, estreitas relações. Eram inúmeras as companhias portuguesas que vinham regularmente ao Brasil, e vários artistas brasileiros que tentaram a sorte em Portugal, contribuindo assim para a consolidação do tipo em nosso teatro. Outra característica do *português* bastante explorada é sua paixão pelas mulatas.

Em *Forrobodó*, o português endinheirado *Barradas*, presidente do Grêmio Recreativo Familiar Dançante Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova, apesar de grosseiro, não é nada tolo. Quando percebe que será explorado, paga o *capoeirista Lulu* para levar a *Francesa* dali e esquecer o número da porta. Assim se deu o negócio:

LULU – O negócio é simplíssimo. Eu estive pensando... Me passa aí vinte e te cedo a francesa por esta noite. É ou não é negócio?

BARRADAS – Não. (Catando uma nota entre várias que retira do bolso) Levas os vinte, levas a Francesa e promete esquecer o número da minha porta, combinado? (Anexo A, p. 12)

Apesar das diferenças entre os personagens-tipo encontrados na *burlata forrobodó* e da figura do *malandro* estar centrada na figura do *guarda*, ao reunir todos esses tipos numa

---

<sup>156</sup> VENEZIANO, op. cit. p. 133-135.

só categoria social, percebe-se que todos eles são *malandros*. Todos possuem praticamente as mesmas características do *malandro*, pela sua forma de ação e enganação, por seu deslocamento das regras formais, demonstrando uma certa malandragem. Essa malandragem pode ser encontrada nos tipos *mulata* e *mulato pernóstico*: a *mulata* defende seus domínios usando da sedução maliciosa e de toda a sensualidade para envolver os que a cercam num jogo de interesses. O *mulato* pernóstico utiliza sua fala e de seus discursos para ser admirado por todos os outros personagens. Percebe-se também entre o tipo *malandro* e o *capoeira*, apesar da diferença, que os dois viviam de atividades ilegais: o primeiro se utilizava de pequenos golpes ou falcatruas, usando sua astúcia e inteligência, sua capacidade de livrar-se das enrascadas; já o *capoeira* recorria à força, à persuasão física e, até mesmo, ao crime se necessário. Até mesmo o português usa de malandragem para se desfazer da *francesa*. Ao perceber que ela não era um bom negócio para o clube, oferece dinheiro a *Lulu* para levá-la dali.

Aparecem ainda na *burlata* estudada, outros tipos, sem a importância dos tipos vistos acima. Todos eles também constituem personagens-tipo que, mesmo tendo menor destaque no texto de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, figuram no repertório de tipos cômicos cariocas.

A partir da observação das situações encontradas na obra analisada, os autores fizeram uso consciente de várias estratégias de comicidade na construção de *Forrobodó*, o que demonstrava conhecimento da estrutura cômica tradicional e lhes possibilitava alcançar o riso da platéia. A aceitação de *Forrobodó* dependeu de modo geral, de sua proximidade com questões imediatamente ligadas à realidade do público. Os temas e a linguagem abordada na *burlata* estudada comprovam a descrição crítica dos tipos e situações da época, o que propiciava uma reflexão do público sobre as questões de seu tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi proposto a análise sobre a contribuição de Chiquinha Gonzaga para a formação da musicalidade carioca, momento histórico na vida do país, que ocorreu nas últimas décadas do século XIX e início do século XX.

Procurou-se captar o comprometimento de Chiquinha Gonzaga com a transformação sócio-político-cultural que viveu e registrou: a urbanização do Rio de Janeiro numa época em que o progresso tecnológico mudou radicalmente a vida cotidiana dos habitantes da cidade e o processo social e histórico em que a música popular brasileira foi gerada, considerando as reflexões sobre a situação e as condições da formação da cultura brasileira.

No decorrer desta dissertação, o estudo foi aprofundado com o objetivo de realizar um trabalho que permitisse contribuir para um encontro com as raízes da música popular e do teatro musicado.

Através desse estudo, pôde-se perceber que, desde que começou o teatro brasileiro, suas atividades estiveram voltadas para os gêneros denominado de teatro musical: a mágica, o sainete, o vaudeville, a opereta, a revista. E muitos destes gêneros contaram sempre com a grande preferência do público, espetáculos em que a música, paralelamente ao texto, era a base na qual se estruturou a linguagem teatral.

Considerando o vasto repertório de Chiquinha Gonzaga, fez-se uma digressão para o melhor entendimento do teatro musicado brasileiro de cunho popular e dos gêneros que o compuseram, devido à incursão da maestrina e seus maxixes nos diversos gêneros desse teatro. A potencialidade do gênero musical no contexto mais amplo do teatro brasileiro foi o marcado com o surgimento do teatro de revista, que refletiu criticamente a evolução dos

costumes e as transformações políticas do país. Esse teatro, que tinha como objetivo passar em revista os acontecimentos do ano anterior e abrir as portas para os compositores, músicos e cantores, teve Chiquinha Gonzaga como sua principal musicista.

Ela compunha música harmonizando o ritmo aos reflexos da remodelação feita pelo Prefeito Pereira Passos da cidade do Rio de Janeiro, que era a capital da República, palco dos maiores acontecimentos artísticos e literários. Criava músicas com muita vibração, alegria, irreverência. Traduzia em música a linguagem popular, o sentir e a originalidade do povo carioca, como se pôde observar na peça *Forrobodó*, razão do sucesso de bilheteria dessa peça.

Chiquinha Gonzaga ao lado de outros músicos de formação erudita compunham tentando adaptar sua música ao gosto musical das camadas populares. Segundo Tinhorão, “[...] tinham que criar maxixes em profusão, para atender à fome de ritmo das primeiras gerações de cariocas sugestionados pela trepidação dos bondes, dos automóveis, e de novas formas de diversões de massa como o futebol e o cinema.”<sup>156</sup>

Entende-se que a grande contribuição de Chiquinha Gonzaga para o teatro musicado foi transportar a melodia africana de cadência sincopada para o seu instrumento, o piano, e mesclá-la à música européia, dando forma especial a um novo ritmo, o maxixe, que se ouvia nas ruas da Cidade Nova.

Ernesto Nazareth também compôs maxixes, porém deu o nome de tango a todos eles, por questão de estética ou refino cultural. Segundo Baptista Siqueira, “Chiquinha Gonzaga fez e promoveu o maxixe. Nazareth não!!! Se alguém dançou o ‘Brejeiro’ como maxixe, Nazareth nada tem com isso [...]”<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> TINHORÃO, op. cit. 1972, p. 25

<sup>157</sup> DINIZ, op. cit., p.146.

Esse processo ocorreu com inúmeros gêneros musicais importados, porém a polca e o lundu, pela similaridade de compasso e andamento, permitiram com maior facilidade essa fusão.

Assim, comprova-se que a contribuição de Chiquinha Gonzaga para a música popular brasileira não se limitou às fronteiras entre gêneros musicais artísticos entre si, mas sim em buscar inspiração em outras expressões performáticas através do ritmo sincopado.

Afinal, foi por sua origem mestiça em uma ordem branca dominante reconfigurada pelo elemento negro, que acabou por criar uma maneira brasileira de interpretar a música ligeira européia. Depois de fixada esta maneira de tocar, desenvolver um ritmo próprio que refletia ou provocava a intuição rítmica do povo pela esquematização representada pela síncope.

No piano de Chiquinha, polcas, valsas e tangos europeus fundiram-se com lundus, cateretês e batuques locais ao juntarem-se os sons dos salões aos das ruas, criando a base da música brasileira. Destaca-se o caráter híbrido de suas composições que puseram em cena uma caricatura bem humorada do cotidiano carioca.

A *burlata Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, introduziu no teatro os tipos populares, moradores da Cidade Nova e adjacências, que propiciavam festas e bailes populares considerados acontecimentos importantes, onde efervesciam as habilidades musicais e teatrais.

Convidada a compor para a peça *Forrobodó*, Chiquinha ficou incumbida de criar as músicas ao ritmo do personagem. O teatro representado por essas músicas conseguia ao mesmo tempo criticar e bajular o *status* político-social. As músicas da peça mesclam-se de variadas tradições rítmico-melódicas importadas da Europa com rebolado autenticamente brasileiro.

A este novo ritmo, os pares ao enlaçar-se para dançar conseguiram mais uma

liberdade de movimentos, permitindo uma descoberta rítmica despertando sensualidade. Assim, o ritmo que era dançado pelo povo do Rio de Janeiro, transformou-se numa nova dança, o maxixe que, até meados de 1890, não se chamava assim. O aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marcou o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Os ritmos dançados até aquele momento eram polcas, lundus, tangos e combinações desses nomes como expressões da moda.

Verifica-se na burleta *Forrobodó* que os autores utilizaram várias danças da moda e elementos coreográficos diversos criando e introduzindo, no corpo do texto teatral, momentos que retratam a sociedade carioca por meio de gestos, posturas e representação da aceleração do ritmo do cotidiano provocado pelo avanço tecnológico e pelas mudanças da urbanização.

Nessa época, o palco funcionava como um importante veículo de divulgação das novas tendências musicais e das danças que se tornaram moda, como o maxixe, que era a “febre” daquele momento. Na descoberta rítmica do personagem, Chiquinha elaborou um ritmo para a *mulata*, o *mulato pernóstico*, estabelecendo contato direto com o povo. Então, o teatro musicado tornou-se um veículo de difusão de modos e costumes, não só por meio das falas irônicas e de duplo sentido, mas também das canções e ritmos apimentados.

Desta forma, a música foi um veículo privilegiado do teatro musicado ao levar o personagem-tipo a representar os temas relacionados à urbanização do Rio de Janeiro ao público presente no espetáculo.

Esta capacidade de Chiquinha Gonzaga de incorporar as várias culturas para a história da música popular comprovou a maneira como suas composições testemunharam as transformações por que passou a sociedade brasileira e dessa forma apresentou um processo de mudança cultural através de uma história vivida naquele contexto histórico.

A burleta *Forrobodó* registrou um pouco da história do país. Não a história dos grandes mártires e grandes feitos, mas aquela dos pequenos personagens, dos determinados tipos de uma vida social das classes populares. Enfim, um pouco da história do povo, recontada pelo viés da sátira e acompanhada pelo som do indispensável maxixe, bem requebrado, pernóstico e sensual.

Chiquinha Gonzaga obteve o reconhecimento à altura de sua contribuição à cultura brasileira depois de um século e meio. Por ter vivido muito à frente de seu tempo, a autora caiu no esquecimento em razão da ousadia transgressora. Sua obra serviu de base para a formação da arte que melhor expressa a nacionalidade brasileira, a música popular.

Em um contexto em que o país estava sofrendo influências culturais, o mercado invadido pela música européia. Contudo, o legado da raça negra mostrava-se vigoroso e a música possibilitava a incorporação do espontaneísmo, uma característica já muito marcante na segunda metade do século passado.

O entusiasmo e a sedução que o brasileiro sempre revelou pela música popular e a sua nacionalização ainda cedo na história da sua cultura indicam que mais do que qualquer outra forma de arte foi a música que permitiu a manifestação desse caráter espontâneo tão valorizado entre os brasileiros. A obra de Chiquinha Gonzaga distingue-se pela observância do que a rodeava, da captação do que é próximo e desta forma produziu com originalidade, dando à música um toque brasileiro, garantindo-lhe a eternidade artística. E com ar vitorioso de quem conquistou o desejado, pode-se dizer que ela é da lira, ninguém pode negar.



**Figura 12 – Chiquinha Gonzaga, ar vitorioso de quem conquistou o desejado**  
**Fonte:** DINIZ, Edinha, 1999, p. 163.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR BARROS, Ma. Lindamir. **As artimanhas da memória na Literatura Popular de Barra Velha e região**. 2003. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Literatura, UFSC. Florianópolis- SC.

AGUIAR, Laudelino de. **O teatro de revista não tem subvenção**. Revista de Teatro, PUC-Paraná: n. 401, set-out. 1974.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida Privada e Ordem no Império. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Cap. 1. 1998.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ASSIS, Machado de. **“Um Homem Célebre”**. In Obra Completa. Várias Histórias, 2. v., Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1962.

AYALA, Maria Ignez Novaes. Riqueza de pobre. Literatura e sociedade. São Paulo, **Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada**, Universidade de São Paulo. 1997, p. 160-169.

BÉRGSON, Henri. **O Riso**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo 2000.

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 8. São Paulo, 1970.

CORREA, Maria Helena Martinez. Informações concedidas pela pesquisadora especializada em teatro musicado brasileiro. São Paulo: 2004.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco 1997.

DINIZ, André. **Almanaque do choro**. A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

FREITAG, Lea Vinocur. **Momentos de música brasileira**. São Paulo: Nobel/CLOCK, 1985.

GNATTALI, Roberto. **História e análise de Música Popular Brasileira**. In.: 2ª OFICINA DE MPB. Cidade de Itajaí. 03 - 11 set. 1999. p. 2

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Os vinte e um fundadores. **Revista de teatro da SBAT**, Rio de Janeiro: n. 359, 360, p. 21-23, set.-dez. 1967

GUY, Donna J. Tango, gênero y política. In: **El sexo peligroso**: la prostitución legal en Buenos Aires- 1875-1955. Traducción de Martha Eguía. Editorial Sudamericana. Buenos Aires

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós- modernidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História do Brasil**: da independência aos novos dias. São Paulo: Nacional, 1975.

KIEFER, Bruno. **A modinha é o Lundu**. Porto Alegre: movimento, 1977.

KRAUSCHE, Valter. **A Música Popular Brasileira**: da cultura de roda à música de massa. Braziliense. São Paulo: Braziliense, 1983.

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

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

LOPES, Nei. **O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Antonio Herculano. **Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa**. Disponível em: <<http://www.file:///A/main.htm>>.. Acesso em: 30 set 2003.

\_\_\_\_\_. **Performance e história**. Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/antonio\\_herculano/main\\_perf...](http://www.casaruibarbosa.gov.br/antonio_herculano/main_perf...)>. Acesso em: 30 set 2003.

LÜHNING, Ângela. Música: Palavra Chave da Memória. In: Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros (Org.) **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz.. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MATOS, Claudia Neiva de. Dicções Malandras do Samba. In: Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. (Org.) **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Pipoca Moderna”. Uma lição - Estudando as canções e devolvendo a voz ao poema. In: Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros. (Org.) **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Teatro musicado, Música Popular e diversão urbana no Rio de Janeiro em fins do século XIX**. Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/ccms06htm>>. Acesso em: 14 out. 2003. p. 13 - 23.

MIGNONE, Francisco. **Música**. Biblioteca Educação é Cultura. v. 3. Rio de Janeiro: FENAME. 1980.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: UNICAMP, 1996.

MONTELLATO, Andréa Rodrigues Dias. **História temática**: diversidade cultural e conflitos. São Paulo: Scipione, 2000, p. 137.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado!**: vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAZ, Octavio. **El Arco Y La Lira**: El poema. La revelación poética. Poesía e historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PEIXOTO, Luiz; BETTENCOURT, Carlos. **Forrobodó**. Burlata de costumes cariocas em 3 atos, música de Francisca Gonzaga, 11 jun. 1912., Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1961.

POLAR, Antonio Cornejo. **O Condor Voa**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

POSSENTI, Sírio. **Discurso- Estilo e Subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

PRADO, Décio de Almeida. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1986.

PRADO JUNIOR, Caio. **Evolução Política do Brasil e outros estudos**. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco. **História do teatro de revista em Portugal**. Lisboa: Artes Gráficas, 1984.

REIS, Angela. **CINIRA POLONIO a divette carioca**. Rio de Janeiro: Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa, 1999.

REIS, Leticia Vidor de Sousa. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. In: SCHWARZ, L. M.; REIS, L. V. S. **Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: USP: Estação Ciência, 1996, p. 32-53.

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

SALAZAR, Adolfo. **La Música de España: Desde el siglo XVI a Manuel de Falla**. Madrid: Espasa Calpe Sa, 1953.

SALIBA, Elias Thomé. A Dimensão cômica da vida privada na República. História da Vida Privada no Brasil. v. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SANT’ANNA, Affonso Romano. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Brasiliense. 1985.

SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora do lugar**. São Paulo: Estudos Cebrap, 1973, p. 149-161.

SEVCENKO, Nicolau. **A Capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio**. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: teatro & cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira.** Cap 2, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil:** dramaturgia e convenções. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 23

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 1995.

WEHLING, Arno. **Formação do Brasil Colonial.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**ANEXOS**