

Article

A comicidade musical de Chiquinha Gonzaga e a ressonância com os palhaços cantores no Brasil**The musical comicaly of Chiquinha Gonzaga and its resonance with the singing clowns of Brazil**CAÍSA TIBÚRCIO¹

Abstract. The present study had as intent the discussion of the possible relations between the musical repertoire of Chiquinha Gonzaga and the musicality explored by musical clowns. It is known that, by the ending of the 19th century and beginning of the 20th century, Brazil lived within a context of evident multiplicities and emancipatory political processes – abolitionism and the Proclamation of the Republic, for example. Despite the hegemonic expectations of the Brazilian political scenario, the counter-scene of the marginal movements evidenced popular artists, clowns, and “sidewalk poets”. In this context, Chiquinha Gonzaga emerges as one of the most representative voices of the national art. As a means of methodology, the crossing of existing documental data in the biography of Chiquinha Gonzaga and in research books on themes such as clownery and Brazilian circus proceeded. It was concluded that Chiquinha Gonzaga’s contribution, as a woman of the maxixe musical genre, reflected as musical comicality, fixed and vastly divulged by the singing clowns in circuses, in circus-theaters and in the growing phonographic industry.

Keywords. Maxixe, musical comicality, circus-theater, singing clowns, urban popular culture.

Resumo. O presente estudo teve por objetivo tratar das possíveis relações entre a obra musical de Chiquinha Gonzaga e a musicalidade explorada por palhaços musicais. É sabido que no fim do século XIX e início do século XX, o Brasil vivia um contexto de multiplicidades evidentes e processos políticos emancipatórios o abolicionismo e a Proclamação da República, por exemplo. Apesar das expectativas hegemônicas do quadro político brasileiro, a contracena dos movimentos marginais evidenciava os artistas populares, os palhaços, e os poetas de calçada. Nesse contexto, Chiquinha Gonzaga desponta como uma das vozes mais representativas da arte nacional. Como viés metodológico, procedeu-se o cruzamento de dados documentais existentes na biografia de Chiquinha Gonzaga e em livros de pesquisadores das temáticas palhaçaria e circo brasileiro. Concluiu-se que a contribuição de Chiquinha Gonzaga, como mulher maxixeira,

¹ Atriz, palhaça, e doutoranda em Artes Cênicas (UnB). É Mestre em Processos composicionais para cena na UnB PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral (2005). Tem um núcleo de trabalhos solo chamado Casulo Teatro (<https://www.casuloteatro.com>). Em 2022 montou o seu mais recente trabalho “Abre Alas: concerto à doidivana”, dirigido pela palhaça Karla Concá. É um trabalho de palhaçaria musical inédito criado a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Este trabalho faz parte do escopo de sua pesquisa de doutorado sobre a relação da musicalidade de Chiquinha Gonzaga com os palhaços cantores e excêntricos musicais brasileiros. A pesquisa recebeu apoio em bolsa por um ano pela CAPES -2021 e posteriormente por mais um ano pela FAP DF -2022/2023.



refletiu em uma comicidade musical fixada e amplamente divulgada pelos palhaços cantores nos circos, no circo- teatro e na crescente indústria fonográfica brasileira.

Palavras-chave. Maxixe, comicidade musical, circo-teatro, palhaços cantores, cultura popular urbana.

1. Introdução

Os estudos sobre a vida e a obra da artista Francisca Edviges Neves Gonzaga, conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) evidenciam apagamentos e omissões existentes no campo da memória social. Pouco ou quase nada se trata do teor cômico e inovador de parte de suas composições. A artista possui uma obra muito variada, com composições de diversos gêneros. Neste artigo, faço referência aos maxixes e às composições que apresentam aspectos cômicos.

Portanto, ampliando as práticas usuais dos estudos sobre a artista Chiquinha Gonzaga desenvolvo, nas linhas que se seguem, alguns caminhos que evidenciam a contribuição de sua obra tanto para o engendramento do tom jocoso, da ironia e da sátira na música brasileira que burilava o fim do século XIX e início do século XX, bem como para a comicidade dos palhaços cantores no circo e no teatro brasileiro

A musicalidade de Chiquinha Gonzaga é atravessada pela história de um Brasil, que vivia intensas mudanças políticas, culturais e sociais, e fez parte de um conjunto de circunstâncias que desenhavam um novo cenário institucional e social, demarcado pelos movimentos abolicionistas exitosos e pela proclamação de um regime republicano.

A virada do século XIX foi um período marcado pelas ações de urbanização, industrialização e diversificação da estrutura social, bem como pela conquista gradativa das mulheres frequentando alguns espaços públicos de lazer até então permitidos somente para os homens.

Contrariamente às expectativas hegemônicas do quadro político brasileiro, ascendia a cultura popular urbana², que evidenciava a profusão cultural derivada das massas populares crescentes.

Chiquinha Gonzaga conviveu com os artistas populares, os chamados poetas de calçadas, produzindo uma obra musical essencial para o engendramento da música popular brasileira. Sua participação nesse processo é muito marcante, pois era uma mulher de atitudes ousadas. Segundo Magalhães (2019): “sem as atitudes transgressoras, dificilmente Chiquinha teria se firmado no campo como uma das maiores compositoras do país” (p. 28).

A artista agia em contraponto aos costumes vigentes e, muitos de seus feitos ainda permanecem ocultos e silenciados por se tratarem de posições antagônicas àquele período, sofrendo, possivelmente, a consequência de não terem sido tratados em pesquisas acadêmicas elaboradas desde a década de 90.

Por outro lado, Diniz (2009), uma das biografias de Chiquinha, revelou aspectos privados que foram omitidos e que estão relacionados à natureza irreverente da

² Atualmente, o termo ‘cultura popular urbana’ soa de modo genérico. Neste artigo, o termo refere-se à abundância de expressões simbólicas das classes consideradas subalternas que emergiam no fim do século XIX se diferenciando da arte essencialmente europeia e dominante. (Nota da autora).

personalidade e da obra da artista – sua origem pobre e negra, por muito tempo negada, por exemplo.

Observa-se aqui um aspecto fundamental do contexto de profusão das expressões artísticas, de artistas negros e da sedimentação de uma cultura popular urbana em que a artista está inserida. Recentemente, tal aspecto veio à tona, revelando uma necessidade opressora do embranquecimento de Chiquinha, para que, assim, sua obra fosse minimamente reconhecida no século XX.

Observa-se aqui um aspecto fundamental do contexto de profusão das expressões artísticas, de artistas negros e da sedimentação de uma cultura popular urbana em que a artista está inserida. Recentemente, tal aspecto veio à tona, revelando uma necessidade opressora do embranquecimento de Chiquinha, para que, assim, sua obra fosse minimamente reconhecida no século XX.

De fato, o embranquecimento em questão respingou no apagamento de vários outros caminhos periféricos percorridos por Chiquinha: a ausência de estudos que discutem as contribuições de sua obra no campo da musicalidade cômica, por exemplo. Nesse sentido, tem-se a carência de estudos que apontem quais foram as influências por ela exercidas como mulher negra, pioneira, maxixeira, compositora nos teatros, circos, carnavais e nas produções musicais cômicas desenvolvidas no Brasil.

Ao dimensionar o tamanho dessa lacuna, trabalhar com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga é, também, tatear um lugar escuro de trânsito de ideias, emoções e subjetividades. É desses aspectos ainda insólitos que discorro a seguir.

2. Chiquinha Gonzaga e a cultura popular urbana

O engendramento do cômico na cultura popular foi uma questão apresentada nos estudos de Bakhtin (1981, 1993), cujo foco principal foi a carnavalização, pois o autor descreveu a cultura popular da Idade Média e do Renascimento envolta em uma cultura do carnaval.

Conforme Bakhtin (1981), no carnaval, tem-se a abolição da hierarquia – leis, restrições e padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana são suspensas.

Revoga-se, antes de tudo, o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive, a etária) entre os homens. (p. 105)

O riso, segundo o autor, representava a característica principal da cultura popular daquele período e o carnaval tinha como cerne a subversão da realidade, representando a busca popular de inverter a ordem socialmente estabelecida.

Bakhtin (1981) adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo e ao dogmático. Ao observar a maneira como o autor trabalha com esse tema, evidenciam-se algumas questões importantes que ajudam a investigar a comicidade na musicalidade do Brasil no fim do século XIX e início do século XX.

Em seus estudos, o autor desenhou a cultura medieval dividida em dois polos opostos: a cultura oficial dos homens cultos em oposição à tradição popular dominada pelo riso e pela alegria. Nesse jogo de tensões, o medo e o riso estavam intrinsecamente interligados; o medo de receber a condenação eterna era um mecanismo de coerção da população; o riso, por sua vez, era o alívio para o medo impresso pela Igreja.

No fim do século XIX, um quadro com tensões similares era pintado no Brasil – de economia escravista, agroexportadora e com a cultura branca transplantada da Europa sendo considerada superior. As classes dominantes brasileiras eram católicas e se opunham, ferozmente, à cultura advinda das populações negras e rurais que migravam para a cidade onde negros libertos tinham presença constante na produção artística e nos trabalhos urbanos.

Até o final do século XIX, as camadas populares que se submetiam ao trabalho industrial nas cidades somente tinham a rua, as festas populares e o circo como diversão. Os teatros – até o seu processo de abasileiramento – eram um espaço reservado às elites, com produção aos moldes europeus. Havia, portanto, uma necessidade social de construção e ampliação de novos espaços artísticos.

Posteriormente, surgiram os cafés concertos, os cafés cantantes, as choperias, os tablados, os clubes carnavalescos, os grêmios, os clubes dançantes, as feiras e as exposições. Tinhorão (1976) afirma: “esses cafés-cantantes e chopes berrantes chegaram a constituir um fenômeno brasileiro nos primeiros anos do século” (p. 122).

É nesse contexto brasileiro de tensões de uma vida social urbana crescente, mas ainda com uma herança escravocrata e colonial pulsante, que se tem a inserção dos artistas populares e de Chiquinha Gonzaga que, em meio ao predomínio de uma cultura europeizante cristã, foram agentes dos movimentos insurgentes de fixação de uma temática popular na arte que lançou mão da sátira, do tom jocoso, da picardia e da comicidade.

Nesse período, a comicidade do Brasil estava diretamente relacionada à produção da arte popular, refletindo uma visão crítica e satírica de parte da sociedade diante dos processos sociais e culturais.

Chiquinha Gonzaga era filha de uma mulher mestiça e de um militar branco. Porém, mesmo recebendo uma educação condizente a uma mulher aristocrata branca, tinha ligação com os movimentos populares, representando o próprio contexto dialético do Brasil em que vivia.

Segundo Diniz (2009), “como toda Sinhozinha do Segundo Reinado, Chiquinha Gonzaga teve uma educação que obedecia rigorosamente aos padrões impostos pela estrutura familiar patriarcal da sociedade escravocrata” (p. 43). Mas ela escolheu trabalhar com a música e as expressões culturais populares, mesmo tendo a possibilidade de seguir uma carreira de pianista e compositora erudita, devido à educação musical formal que recebeu.

Chiquinha viveu a efervescência noturna que se multiplicava nas ruas do Rio de Janeiro. Diniz (2009) afirma que ela frequentou as casas noturnas e os novos espaços culturais que cresciam na cidade. Por opção política e estética a artista escolheu trilhar os caminhos da música popular.

Assim, Chiquinha atuou como compositora e pianista, aproveitando a boemia dos cafés cantantes; das casas de show, dos espetáculos de variedades – canções cômicas, por exemplo –; dos lugares onde os artistas empreendiam intervenções cênicas e musicais, conhecidas por suas expressões brejeiras e maliciosas, cujas letras apresentavam duplo sentido sexual e político.

3. O maxixe e a popularização do teatro musicado

O maxixe³ também conhecido como saca-rolha, parafuso e carrapeta – nasceu na periferia, da mistura da polca com o lundu e, como música e dança, era caracterizado pela vivacidade rítmica em um movimento de inserção coletiva da identidade negra no território urbano. A dança era em dupla com muito rebolado, contato corporal intenso e irreverentes movimentos de umbigada; quando cantado, o maxixe utilizava a gíria carioca.

Por vezes, o maxixe era apresentado com um tango brasileiro, para melhor aceitação junto ao público⁴. É comum encontrar a classificação tango brasileiro em gravações de rádios, jornais e partituras da época para se referir aos maxixes, às habaneras ou aos choros. Chiquinha Gonzaga foi uma das primeiras a compor e publicar partituras com essa designação. São composições que apresentam características muito distintas, como as músicas: Tango Brasileiro (1880), Oh! Mon Étoile (1881), A Corte na Roça (1884), S. Paulo (1885), Tupan (1890) e Corta Jaca (1895).

Nesse sentindo, o tango brasileiro não tem uma relação direta como tango argentino. Pois, o argentino, é um gênero essencialmente dramático e com um estrutura rítmica mais definida. Já o tango brasileiro é resultante da fusão da polca, do lundu com a habanera e tem características mais livres.

Mesmo que não tenha um consenso quanto à aplicabilidade dos termos maxixe e tango brasileiro, é importante destacar que nesse período, entre o fim do século XIX e início do século XX, os gêneros musicais estavam em formação, as nomeclaturas eram bastantes incipientes e se adequavam às necessidades do mercado fonográfico. Nesse contexto, a palavra maxixe era considerada depreciativa, como já foi dito, e acreditava-se que poderia prejudicar a venda das partituras.

Mas o maxixe foi gradativamente ganhando *status* social e aceitação nos salões da burguesia até que o termo tango brasileiro deixou de ser usado – tornando-se um gênero musical bastante difundido, estendendo-se dos cabarés aos clubes carnavalescos e aos palcos do teatro de revista.

Nessa direção, o maxixe esteve mais presente no mercado cultural uma vez que as músicas dos negros escravizados, livres e libertos se tornou um bom negócio para a crescente indústria fonográfica de diversas regiões do mundo.

Dessa forma, os maxixes do Brasil, assim como os lundus, alcançaram sucesso internacional em Paris, *New York* e Buenos Aires. Tal acontecimento emergiu das profundas relações de desiguais entre brancos e negros, pois, a aceitação de vários segmentos sociais pela arte dos pretos foi também gerada, em parte, por uma espécie de fascinação racista pelo exótico que então vigorava.

Sem deixar de reconhecer a luta de artista negros, como os palhaços Eduardo das Neves (1874- 1919) e Benjamim de Oliveira (1870-1954), por exemplo – que investiram

³ A palavra maxixe representava tudo que fosse culturalmente considerado de baixa categoria. Para os moralistas da sociedade colonialista, patriarcal e escravocrata a dança era pervertida. A Igreja Católica Apostólica Romana (ICAR) publicou uma bula papal, condenando o maxixe ao inferno e amaldiçoando seus adeptos. Apenas no final do século XIX, as casas editoriais consideraram o maxixe um gênero musical, imprimindo as músicas com essa qualificação. (Nota da autora).

⁴ Àquela época, o então senador Rui Barbosa acabara de perder as eleições e seu pronunciamento contra o maxixe veio num discurso aclamado em que, também, condenava as ações violentas do exército. No dia anterior, o então presidente Mal. Hermes da Fonseca mandara o exército agir, violentamente, contra uma rebelião de estudantes. (Nota da autora).

no acesso à cidadania – a busca pelo exotismo acendeu a arte dos negros escravizados, livres e libertos. Martha Abreu conta que o grotesco e o risível já eram relacionados à cultura negra – um caminho trilhado para legitimar a ridicularização dos negros (2017, p.157).

Com o passar dos anos, o maxixe se tornou um gênero bem representativo para esse movimento cultural insurgente, representando tudo que a elite intelectual exotizava e desejava negar no Brasil. Tem-se nesse movimento a materialidade de uma sociedade com raízes escravocratas e que buscava uma modernização inspirada nos modelos europeus.

À medida que o maxixe foi inserido nos teatros e salões nobres cariocas, estadunidenses, franceses, portugueses e argentinos, os espetáculos teatrais começaram a ter ressonância com grande público.

Diniz (2009) relata que em 1886, o teatro musicado de revista teve sua afirmação por causa da exploração do maxixe a partir da musicalidade de Chiquinha. Os espetáculos traziam humor e música contagiantes. Tal fenômeno ganhou grande repercussão no Brasil e no exterior, pois as obras que contavam com os maxixes da compositora Chiquinha eram garantias de sucesso e casa cheia.

Chiquinha estreou no teatro em 17 de janeiro de 1885, com a peça intitulada Corte na Roça, de Palhares Ribeiro. No momento final da peça, os atores dançavam um maxixe, sendo tal ação, à época, considerada um escândalo. No mesmo ano, a artista empreendeu a peça A Filha de Guedes. A posteriori, produziu largamente para teatro, tornando-se a maxixeira dos teatros.

O teatro se aproximava das diversas camadas sociais brasileiras. A música, a dramaturgia nacional e a busca por uma identidade nacional se fixavam cada vez mais, ao passo que os maxixes caíram na boca do povo, culminando em uma expressão artística de pura irreverência, diretamente ligada às sátiras políticas, à inserção das massas populares na sociedade, à sexualidade dançada e às letras de caráter dúbio.

Chiquinha se tornou bastante conhecida por causa do maxixe. Todavia, tal fato não a isentou de censuras de todo o tipo. Como exemplo, no Palácio do Catete, na então capital brasileira Rio de Janeiro, o maxixe Corta-Jaca, da artista, foi tocado no violão por Nair de Teffé von Hoonholtz (1886-1981), esposa do então Presidente da República, Mal. Hermes da Fonseca (1855-1923). Esse evento, considerado uma quebra de protocolo, criou polêmica entre os políticos e a alta sociedade.

Afinal, além de expressar o gosto musical, Nair teve o intuito contestador a favor do maxixe em razão dessa repercussão negativa. O fato foi tão escandaloso que, posteriormente, o então senador Rui Barbosa (1849-1923) publicou, no diário do Congresso Nacional um texto, até hoje bem conhecido, em que contestava a preferência ao maxixe.

Com a ascensão do maxixe, os polos antagônicos pungentes começavam a se misturar e a engendrar uma arte em que o circo-teatro, as burletas, o teatro de revista, os palhaços cantores e a musicalidade cômica se configuravam como um caminho de expressão necessária. A música era ritmicamente contagiante e estruturalmente cômica, pois, o humor se fazia presente na própria linguagem musical.

Edinha Diniz (2009) relata como foi a recepção do maxixe pelo público na época de sua ascensão. As críticas dos jornais comentavam que o maxixe apresentava uma descaída na música – em termos atuais, vinha recheado do swing na forma em que negros e mestiços tocavam a polca.

O modo brasileiro de tocar a música europeia dava a sensação de quebra de uma estrutura musical estabelecida. Era como se os ouvintes esperassem uma melodia e uma rítmica mais quadrada, dentro dos moldes da polca, mas o maxixe apresentava uma surpresa nesse percurso. Para aqueles que estavam acostumados com a polca, o maxixe era como se a música estivesse de perna manca ou como se a música sofresse uma queda que provocasse uma nova levada ou um ritmo diferenciado.

Nas teorias do humor, a comicidade pode ser provocada com diversos recursos. Como exemplo, tem-se a incongruência; a deformação estrutural nos padrões estabelecidos. Tal fato se dá, por exemplo, quando alguém andando, inesperadamente, escorrega ou tropeça e cai. Se a situação não apresentar desconforto, nem grande risco, a cena provoca, imediatamente, o riso, o humor.

Transferindo tal recurso cômico para o campo da comicidade musical, entende-se que grande parte do gosto musical da época tinha, por norte, o padrão musical europeu, sobretudo a polca – de compasso binário simples, cuja base do ritmo é a colcheia e a semicolcheia –, tocada nos salões para a elite dançar.

Nesse caso, a incongruência que acarreta em comicidade musical é que o maxixe, em vez de ter ritmicamente como base o uso da colcheia e semicolcheia, tem-se como base a síncope, uma estrutura musical rítmica, que provoca a sensação de quebra de expectativa, que leva à percepção sonora de queda ou de uma resolução inesperada.

Em música, a síncope foi um conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental, estando envolta na transposição de um modelo europeu para as sociedades não europeias. Vem, então, da ideia de algo fora do lugar, de uma ruptura no discurso musical, quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado.

Logo, a incongruência se dá quando os ouvidos estão acostumados e esperando a cadência rítmica da polca, mas vem a quebra sincopada do maxixe. Assim, a comicidade do maxixe também tem por base a frustração das expectativas dos padrões musicais da época.

Esses deslocamentos rítmicos de uma estrutura mesurada pode estar presente em diferentes culturas, com contextos e significações diversas. No contexto de um Brasil pós-abolicionista, onde se tinha a forte exotização da cultura negra e onde o humor, o caricatural, se encontravam bastante relacionados à arte negra, provocou-se uma junção identitária para a fixação de uma comicidade musical com teor nacionalista e profundamente racista.

Mesmo que a síncope não seja exclusividade da música de origem africana ou brasileira e esteja presente em diversos estilos musicais e para compositores de muitas nacionalidades, a música popular brasileira passou a ter, na síncope, um de seus principais traços de identificação. Seu uso frequente na música brasileira, sua constância nas estruturas rítmicas no lundu e no maxixe, denotam sua importância para um país que buscava sua identidade cultural e almejava singularizar uma cultura musical em relação às demais.

Nesse movimento de nacionalização e identitário, a comicidade musical dos negros, tão presente no maxixe e no lundu, foi marcada pela performance de muitos artistas. Além de Chiquinha Gonzaga podemos citar Ernesto Nazareth (1863-1934), Pixinguinha (1897-1973), Eduardo das Neves (1874-1919) e Benjamim de Oliveira (1870-1954), entre outros.

A falta de abordagens na literatura, que reconheçam a importância de Chiquinha

Gonzaga na fixação de uma comicidade musical no Brasil, se dá por diferentes fatores.

Um deles é que a comicidade foi um campo de estudo negligenciado por estudiosos, que durante muito tempo buscaram encontrar uma espécie de ontologia do humor, como se a comicidade fosse um fenômeno transcultural.

Mas, nos últimos anos, os estudos apontaram que o humor é uma expressão cultural. O cômico é variável no tempo e no espaço; pode ser a chave para as investigações sociais e culturais-ideia relativamente nova e fundamental para pensar a comicidade no Brasil a partir do século XIX. Sem dúvida, a comicidade revela aspectos identitários da cultura onde se manifesta.

Outra questão importante, referente à falta de visibilidade à comicidade musical de Chiquinha Gonzaga, é que o campo de estudo de humor revela aspectos da lógica patriarcal.

Por muito tempo, o cômico foi negado às mulheres, sofrendo, até hoje, tentativas de silenciamentos, uma vez que foi construído um ideal feminino que deve passar longe do grotesco, do escárnio, do risível, aproximando-se da fragilidade, da beleza e da inocência – expectativas da sociedade patriarcal – pois, a função das mulheres deveria estar vinculada à maternidade, à procriação e ao cuidado, como se tais aspectos pudessem ser maculados pela comicidade.

4. A musicalidade de Chiquinha Gonzaga e as relações com a comicidade popular

Segundo Tinhorão (1991), Chiquinha Gonzaga, entre os anos de 1870 até perto de sua morte, em 1933 participou ativamente da cultura popular urbana. Não há registros dessas participações, mas muitos indícios de sua ligação com festas populares, cordões de carnaval, circos, atores, atrizes, artistas de rua, palhaços, cantoras de cabarés e negros escravizados e alforriados.

Mesmo sem registros diretos, a influência da musicalidade de Chiquinha na produção musical dos circos e palhaços cantores é possível que tenha ocorrido, uma vez que havia considerável circulação dos circos no Brasil. Durante o século XIX até a primeira metade do século XX, o circo era um dos mais importantes pontos de produção, divulgação da arte. Os palhaços ocupavam o centro desse palco e estabeleciam um intercâmbio cultural contínuo entre capitais e interior.

Por vezes, os circos eram a única atração das cidades; transformavam e agitavam a vida local e seus habitantes. As relações culturais e coletivas estabelecidas, configuraram-se como base para a produção e transmissão de saberes e práticas entre artistas e público.

Nesse viés, é possível que Chiquinha Gonzaga tenha vivido os bailes da terra⁵ - uma espécie de fricção riquíssima que se dava quando os circos chegavam nas cidades; muitos aproveitavam o calendário das festas populares dos lugares para fazerem suas temporadas.

Nos bailes da terra, os circenses saíam nas ruas cantando⁶, dançando e se juntando

⁵ Os bailes da terra tinham a potência da diversidade, uma miscelânea musical de corpos em movimento. Ainda hoje essa qualidade de intervenção, os cortejos musicais, as chulas e saídas de palhaços e os brincantes das ruas são fortes ferramentas de divulgação, intervenção e expressão circense. (Nota da autora).

⁶ No fim do séc. XIX e início do séc. XX, foi mais dominante no Brasil a figura do palhaço cantor do que do palhaço instrumentista como aconteceu na Europa, apesar de haver, nesse período, alguns excêntricos musicais instrumentistas palhaço instrumentista como aconteceu na Europa, apesar de haver, nesse

às expressões culturais de cada lugar, no intuito de convocar a população e garantir o público nas sessões.

Nesse sentido, Silva e Melo Filho (2014) asseveram:

Vale lembrar que, desde a década de 1830, os artistas já dançavam, principalmente ao final do espetáculo e acompanhando as pantomimas – eram os bailes de ação ou pantomímicos, cômicos e jocosos, anunciados como “bailes da terra”, nos quais as experiências dos artistas migrantes misturavam-se com as experiências dos artistas, ritmos e danças locais, inclusive escravos e libertos. (p. 26)

Os circenses promoviam apresentações que uniam diversas linguagens cênicas, além de trabalhar com as várias tendências no campo da arte. No Rio de Janeiro, no período de 1870 a 1910, houve forte desenvolvimento do circo brasileiro, evidenciando o sucesso de público e a realização de espetáculos em grandes teatros da cidade.

Nesse movimento de intercâmbio entre os circos e os artistas circenses estrangeiros e brasileiros, a tradição do palhaço músico instrumentista europeu, principalmente, como excêntrico musical, prosseguiu no Brasil com a figura dos palhaços cantores e tocadores de violão – uma figura que juntava o palhaço, o músico instrumentista, o cantor e o ator⁷.

De fato, os palhaços cantores foram fundamentais para a divulgação da música brasileira junto à população, pois, além de interpretar as músicas cômicas – o maxixe e o lundu – compunham paródias e popularizaram canções melodramáticas e sentimentais – os choros, os sambas-canção, as modinhas – com tom de sátira e brincadeira. Quando viajavam pelo Brasil, levavam para o interior o repertório da capital, bem como traziam para os grandes centros culturais o ritmo e a música, não somente do interior do Brasil, mas também da América Latina, principalmente, da Argentina.

Silva (2007) destaca a importância do circo nesse período:

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX. (p.20)

Os palhaços cantores produziam arte para uma camada sedenta de lazer que não reconhecia e tampouco consumia a arte europeia. Eles se faziam presentes nos circos e nas festas de ruas, tocavam nos batuques das casas da periferia, nos clubes carnavalescos, nos cafés cantantes, nos carnavais e na crescente indústria fonográfica.

Esses palhaços atuaram, também, no teatro e empreenderam gravações musicais de lundus, maxixes, polcas e marchinhas. Há registros de alguns palhaços cantores que

período, alguns excêntricos musicais instrumentistas importantes como o Maestro Bozan. (idem).

⁷ O palhaço Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva, 1853-1916) e o palhaço Benjamim de Oliveira, além de Eduardo das Neves, foram precursores fundamentais para a difusão e consolidação dos palhaços cantores no Brasil, pois desempenharam papel importante na disseminação e popularização das canções da época. Obs.: não se encontram registros de nascimento e morte de Benjamim e Eduardo. (Notas da autora).

intercambiam com músicos seresteiros, das rodas de choro e das bandas militares.

Em relação a essas produções, Silva e Melo Filho (2014) afirmam:

As produções musicais nos picadeiros acompanharam a multiplicidade de variações de ritmos e formas, que aconteciam nas ruas, nos bares, nos cafés- concerto, cabarés, nos grupos carnavalescos, nas rodas de música e de dança dos grupos de pagodeiros, seresteiros, sambistas, de lundu, do maxixe, no teatro musicado com suas operetas e sua forma mais amplamente usada e consumida, que foi o teatro de revista. Enfim, as manifestações artísticas musicais que eram inteligíveis para a população tiveram sua representatividade e expressividade nos palcos/picadeiros. (p. 24)

É sabido que os circos contavam com grandes bandas musicais regidas por maestros e músicos do choro. Irineu de Almeida⁸, por exemplo, fez arranjos de músicas para diversas peças escritas, parodiadas ou adaptadas pelo palhaço Benjamim de Oliveira (1870-1954). Várias músicas receberam letras de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e foram tocadas pela banda do Circo Spinelli. Irineu participava da Banda do Corpo de Bombeiros e era parceiro de seu regente, Anacleto de Medeiros (1866-1907).

Vale lembrar que os artistas cantores de circo – o palhaço Benjamim de Oliveira (1870-1954), Baiano (1841-1894), Polydoro (1859-1916), Antônio Correa e Mario Pinheiro, por exemplo – não restringiram suas performances apenas aos espaços dos circos. Eles foram contratados pela Casa Edison⁹ para gravarem canções amorosas, cômicas, picantes e dramatizadas.

O palhaço cantor Eduardo das Neves, respeitável “cantor oficial da Casa Edison”, por exemplo, registrou um amplo repertório de 219 fonogramas¹⁰. Há monólogos, diálogos cômicos, lundus, modinhas, canções românticas, cômicas, pandegas e maxixes. Ele gravou composições próprias, canções populares de domínio público e canções de Chiquinha Gonzaga, entre as quais, a música *A Baiana dos Pastéis* – gravada também pela cantora e atriz do teatro de revista Risoleta.

Os palhaços faziam da Casa Edison, e dos teatros uma extensão do circo e do carnaval de rua. Bahiano (1841-1894), Nozinho e Mario Pinheiro fizeram o primeiro registro da canção intitulada *Ô Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, com o nome *Cordão Carnavalesco* (Flor do Enxofre Vermelho), seguindo os moldes dos cortejos carnavalescos.

Os palhaços cantores integravam o circuito de artistas populares, sendo, por vezes, os protagonistas das farsas que uniam sátiras, paródias, canto e solos. Eram músicos que, com Chiquinha, participaram do circuito cultural da música popular urbana e da consolidação do maxixe como dança e música brasileira.

No fim do século XIX e início do século XX, nessa efervescência cultural, a arte detinha, então, uma linguagem mais acessível e condizente com a realidade vivenciada pelas massas populares. Por isso, a crescente produção popular teve a adesão da

⁸ Era amigo de Alfredo da Rocha Viana, pai de Pixinguinha. Foi professor de Pixinguinha e participou da gravação de seu primeiro disco. (Nota da autora).

⁹ Foi a primeira gravadora de fonogramas do Brasil e da América Latina, fundada em 1900 por Fred Figner. Gravou os primeiros discos brasileiros e costumava contratar vozes conhecidas nos circuitos culturais, comoseja contratação de um determinado artista representasse a aprovação de sua fama e consagração popular. (Nota da autora).

¹⁰ Acervo disponível no site do Instituto Moreira Salles. Há muitos registros de palhaços cantores como Eduardo das Neves e Polydoro, por exemplo, cantando e tocando músicas cômicas e dramáticas. Os fonogramas de Eduardo das Neves estão disponíveis em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-sonve> (Nota da autora).

população em novos espaços culturais, no circo e no teatro, que se abasileirava; ou seja: a população necessitava consumir uma arte nova, que não fosse a arte transplantada da Europa.

A fim de ilustrar tal predileção da massa popular, que não se alimentava da arte elitizada, como destaca Ermínia Silva (2007), os circos brasileiros e os espetáculos de circo empreendidos nos teatros apresentavam mais sucesso do que os teatrais tradicionais, dos moldes clássicos europeus. Tal fato se dava porque, no circo, as produções artísticas eram versáteis e faziam uso da dança, mímica, acrobacia, ópera e música brasileira. O circo abarcava tudo que era marginalizado, provocante e subversivo, incluindo o lundu, as canções e, principalmente, o maxixe – expressão protagonizada por Chiquinha Gonzaga.

Assim, paradoxalmente, o circo era ao mesmo tempo marginalizado e admirado por uma elite intelectual e letrada, que se interessava pela diversidade, pelo exótico, pela brasilidade, mas que, ao mesmo tempo, reconhecia uma origem não muito nobre do circo. Por fim, os espetáculos circenses eram vistos como uma atração não educativa, sem valor informativo e cultural.

Silva (2007) afirma que Arthur Azevedo, um representante da cultura erudita, era inconformado com o sucesso do circo. Ele criticava, na sua coluna do periódico *Palestra*, a preferência do público pelo circo, em detrimento do teatro sério, de origem europeia, então considerado superior.

A contragosto de muitos intelectuais da elite, o circo foi se aproximando cada vez mais do teatro. Nesse sentido, Silva (2007) aponta que a troca entre o circo e o teatro se dava no repertório musical, bem como entre os vários profissionais do teatro que trabalhavam nos palcos e picadeiros circenses.

Em termos de gênero, no final do século XIX e início do século XX (1920 a 1930), o que se apresentava no teatro também se apresentava no circo: a farsa, a mágica, a cena ou o ato cômico, as burletas, a farsa dramática, os dramas fantásticos, os sainetes, o dramapolicial, a revista do ano, as peças sacras, as óperas, as operetas.

Silva (2007) sustenta “poucos sabem que vários circos adaptaram Shakespeare (*Flauta Mágica*, *Otelo*, entre outros), José de Alencar (*O Guarany*), entre outros para os palcos/picadeiros circenses” (p. 141).

O teatro foi ganhando cada vez mais influência do circo. Ermínia Silva conta que Benjamim de Oliveira era uma figura de destaque, idealizador e criador do primeiro circo-teatro no Brasil, que explorava ritmos e temas locais (ibidem, p.15).

Nesse período, a arte popular e o circo não eram valorizados no sentido amplo de uma obra de arte legitimada por instituições sociais e por parte da elite intelectual. A contragosto, acabou tendo o seu reconhecimento como valor comercial e pelo lugar que seus artistas ocupavam no novo mercado da cultura popular urbana, ofertando a possibilidade de afirmação e construção de uma identidade cultural.

A ambivalência nesse processo de engendramento da música popular urbana é bem notável na musicalidade e, principalmente, na versatilidade vocal e de repertório dos palhaços cantores que se comunicavam com diversas classes sociais.

A diversidade dos espetáculos circenses era, também, um espelho da diversidade do público crescente que os assistiam – um público formado pelas novas camadas sociais que buscavam entretenimento urbano e que viam no circo, na arte popular e na música brasileira, um lugar de identificação, reconhecimento social e expressão.

A musicalidade dos palhaços cantores era uma forma de expressão nacional, pois

havia uma forte inserção da irreverência do maxixe e da musicalidade negra, que foi ganhando representatividade e sendo sinônimo de brasilidade e comicidade.

5. Considerações finais

Edinha Diniz (2009), em sua biografia sobre a artista, nos lembra que Chiquinha Gonzaga era uma mulher irreverente e ficou bastante conhecida por ser a principal responsável pela fixação do maxixe como gênero musical no Brasil.

Então, pesquisar a importância de Chiquinha Gonzaga na consolidação do maxixe e na difusão desse gênero se torna, também, uma investigação de como o maxixe e todas as suas irreverências influenciaram a comicidade dos palhaços cantores brasileiros e do circo-teatro no Brasil. A conexão entre a crescente música popular urbana, da virada do século, e a *performance* dos palhaços cantores desse período foi inevitável e precisa ser mais explorada.

O apagamento histórico em relação à comicidade musical de Chiquinha é reforçado pelas diversas irreverências que nela encontravam representação, pois ela buscava a fixação de uma identidade brasileira feita para e com as camadas populares e negras e lutava por uma liberdade nas suas expressões como mulher.

Diante do exposto percebe-se que Chiquinha Gonzaga foi uma artista importante para o engendramento de uma comicidade musical marcante entre os artistas populares. Por sua vez, a figura dominante dos palhaços cantores e a dramaturgia musical explorada por eles alimentou a musicalidade de Chiquinha Gonzaga e vice-versa.

Os maxixes e grande parte das composições feitas para o teatro musicado caíam na boca do povo e retratavam a comicidade presente nas ruas, na boemia, nas rodas de choro, nos carnavais e entre os palhaços cantores dos teatros e circos.

Referências

Abreu, M. (2017). *Da senzala ao palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da UNICAMP.

Bakhtin, M. (1981). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Bakhtin, M. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (Y. F. Vieira. Trad.). São Paulo: Hucitec. Brasília Editora da Universidade de Brasília.

Chiquinha Gonzaga. (2022). Recuperado de: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>

Diniz, E. (2009). *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida* (2a ed. rev. e atual.). Rio de Janeiro: Zahar.

Discografia Brasileira. (2021). Eduardo das Neves. Recuperado de <https://discografiabrasileira.com.br/artista/71/eduardo-das-soneves>

Magalhães, M. R. A. (2019). Chiquinha Gonzaga: De outsider ao reconhecimento

perante o domínio masculino (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil.

Silva, E. (2007). *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana.

Silva, E., & Melo Filho, C. A. (2014). *Palhaços excêntricos musicais*. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina.

Tinhorão, J. R. (1976). *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Tinhorão, J. R. (1991). *Pequena história da música popular: Da modinha à lambada (6a ed.)*. São Paulo: Art Editora.