

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de julho de 2017

Chiquinha Gonzaga e o “Forrobodó”:

o choro da Cidade Nova eternizou-se na história

por

Maristela Rocha

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Universidade Federal de Juiz de Fora

Abertura

Este trabalho versa sobre a contribuição da compositora, pianista e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (1847/1935) para o teatro musicado no Brasil. O distanciamento necessário a qualquer pesquisador, neste caso com o fito de contribuir com mais uma abordagem sobre a compositora, aponta desafios constantes, afinal trabalhamos há mais de duas décadas com a divulgação da vida e obra da musicista. Nosso objetivo primordial é investigar, inclusive como diferencial perante as obras já publicadas sobre a compositora, se, realmente, sua contribuição para o teatro musicado no Brasil pode ser enaltecida no âmbito da qualidade das mesmas naquele tempo-espaço, ou se a repercussão conquistada foi motivada pela questão de gênero.

No que se refere ao enfoque sociológico, essas peças revelam humor paródico, repleto de críticas à política e à sociedade dos séculos XIX e XX. Ademais, as peças regionalistas espelham microcosmos de comunidades, cabíveis de investigação e análise. Para este trabalho, no ano em que comemoramos 170 anos de nascimento da compositora, escolhemos para análise a burleta “Forrobodó” (1912), com libreto de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, uma das obras mais conhecidas de Francisca Gonzaga para o teatro musicado.

Instiga-nos, pois, tratar da condição feminina da compositora, personagem com postura pertinente à condição de *outsider* (ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L., 1995, 2000; BECKER, 2008) em um campo dominado pelo universo masculino e que, extrapolando os cânones em voga, utilizou do teatro musicado para apresentar a realidade da sociedade carioca – e muito do Brasil - daquele tempo. Dessa forma, através das revistas, e demais gêneros afins, muito se revela sobre a Chiquinha engajada em movimentos políticos, culturais, e sociais, bem como sua emancipação feminina e o sucesso como compositora no campo estruturado dos entresséculos em questão.

Parece-nos inexequível, segundo parâmetros científicos, analisar qualquer obra de arte se descontextualizada do tempo-espaço na qual foi produzida; e o olhar sociológico acautela-nos a remetermos a realidades coletivas e a possíveis rompimentos de paradigmas, como acontece com o objeto da nossa proposta, ainda que a reflexão tenha como ponto de partida ações individuais. A sociologia nos abastece de ferramentas teóricas e metodológicas para a compreensão desse processo. Independente da análise estética das obras de Chiquinha Gonzaga e da questão de gosto, de

foro íntimo, a documentação analisada revela uma mulher em contraponto com os costumes vigentes, o que, certamente, contribuiu para divulgação das suas músicas.

Para compreender esse posicionamento, faz-se necessário levantar dois aspectos centrais: inicialmente, as dimensões macrosociológicas, o lugar estrutural, social e cultural da mulher no contexto da produção artística de Chiquinha Gonzaga e, em segundo, quais traços de sua personalidade a tornavam, portanto, contraposta a tais conformações. O pendor para a ruptura, o comportamento audacioso e irreverente eram características impróprias e conturbadoras da ordem na sociedade de corte.

O próprio nascimento de Francisca Edwiges já poderia ser considerado uma transgressão para aquela época, por se tratar de filha bastarda de dona Rosa, mulher afrodescendente e destituída de recursos financeiros. Entretanto, acabou sendo registrada pelo pai, o militar José Basileu, de cor branca; além disso, foi batizada na Igreja de Santana e iniciada na formação católica, seguindo os costumes morais do Império. Chiquinha estava, por conseguinte, adotada legitimamente pela sociedade escravista.

Os pais cuidaram, então, de propiciar à menina Francisca uma educação esmerada, como exigiam as normas sociais da corte e propiciaram, ainda, a aprendizagem musical, que ficou a cargo do maestro Lobo. Para uma festa familiar, a menina Francisca, treinada para ser apenas o que se conhecia como uma “pianista do lar”, compôs a loa¹ “Canção dos Pastores”, aos 11 anos, em parceria com o irmão Juca, José Basileu Neves Gonzaga Filho, então com 9 anos.

Francisca Edwiges recebeu todos os ensinamentos fundamentais através de ensino particular, como acontecia com as meninas da sua classe social, pois a educação formal era realizada em seminários, escolas religiosas e aulas em residência. As possibilidades de acesso à vida social na corte de D. Pedro II ficaram-lhe, consequentemente, garantidas porque Basileu mantinha estreitas ligações com pessoas dotadas de capital cultural, social e simbólico no campo, como Duque de Caxias, “herói do Exército Imperial”.

O casamento foi-lhe imposto aos 16 anos, com o jovem e próspero senhor Jacinto mas, destoantemente, a vida privada de Francisca começava a ser impactada por segredos, utilizando estratégias não legitimadas como visitas, na ausência do pai,

¹ Cantiga secular dedicada aos Santos, podendo ser apresentada em versos improvisados, foi apresentada na festa de Natal da família, em 1958. A partitura foi recuperada por sua primeira biógrafa, Mariza Lira, em 1939, e pode ser encontrada no site oficial Chiquinha Gonzaga, registrado nas referências deste trabalho.

aos amigos músicos, considerados boêmios, em ambiente predominantemente masculino do ponto de vista social e profissional. Além disso, esmerava-se na dedicação ao piano, mesmo após o casamento, arriscando as tentativas de composição, também a contragosto do senhor Jacinto Ribeiro do Amaral. Como se não bastasse, Chiquinha mantinha a cupidez pelo engenheiro de estradas de ferro, João Batista de Carvalho. Segredos que começavam a perturbar a vida conjugal e que, brevemente, se tornariam escândalo na vida pública.

Aos vinte e nove anos já se fizera, pela transgressão, uma mulher livre para ter os relacionamentos amorosos que quisesse. Após o nascimento do terceiro filho, Francisca detonou uma crise familiar, ao decidir pelo abandono do marido, levando consigo apenas o filho mais velho, João Gualberto. A filha Maria ficou sob a guarda dos avós maternos (Basileu e dona Rosa), e o filho menor, Hilário, sob a responsabilidade do pai, Jacinto. A jovem senhora Francisca Edwiges rompia, então, com uma tradição familiar, passando a frequentar a boemia carioca ao lado de artistas.

Francisca foi expulsa da família sob a ira do pai, mas bem recepcionada no ambiente musical, em especial pelo flautista e compositor Antônio Callado (Joaquim Antônio da Silva Callado – 1848/ 1880) que, apaixonado, a homenageou, posteriormente, com a polca “Querida por todos”. Mas Chiquinha estava decidida a compartilhar sua trajetória com o engenheiro João Batista, o “sensual J.B.” ou “Carvalhinho”. Porém, o novo relacionamento não a livrou de hostilidades no campo social, pois também foi efêmero. Chiquinha deixou com “J.B.” a filha Alice e partiu, novamente, apenas com João Gualberto. Para sobreviver, ministrou aulas particulares de piano, canto, francês, geografia, história e português.

A partir da influência, bem como da experiência do contato com os músicos, que procuravam desenvolver um estilo de música mais urbana, Chiquinha aventurou-se na composição da sua primeira peça para piano, “Atraente”, composta durante uma sessão de “choro” realizada na casa do compositor, maestro e instrumentista Henrique Alves de Mesquita (1830/1906).

Chiquinha chegou a integrar o reconhecido Choro do Callado, o que foi importante para a sua iniciante carreira. Ela passava, então, a dedicar-se profissionalmente à música para sua manutenção econômica e teve que conhecer, de perto, esse “novo” domínio público. Soube, entretanto, driblar as situações mais inusitadas para se tornar uma conhecida compositora, descendendo, obviamente, na escala social e no campo simbólico (BOURDIEU, 1989, 1996).

A compositora acompanhou do tempo dos “assobios”, como divulgação das músicas que faziam sucesso, ao advento do rádio no Brasil. E quando já era profissional da música, Chiquinha acompanhava artisticamente os fatos da capital, pois obras como a valsa “Animatographo”, o tango brasileiro “Água do vintém”, a dança característica “Pehô Pekim”, a valsa brilhante “Carlos Gomes”, a polca “O Diário de Notícias”, a marcha militar “Duquesne”, o “Hino à Redentora”, o tango “Os oito batutas” e a marcha “O Século”, como exemplos, comunicam muitos dos acontecimentos do Rio de Janeiro daquela época. Poderíamos, então, considerá-la uma “cronista musical”, caso existisse essa denominação.

A pianista Chiquinha desfrutou também da tecnologia do fonógrafo e teve sua produção impulsionada após a gravação de suas composições em disco, a partir de 1911, junto ao intitulado Grupo Chiquinha Gonzaga - que reunia Tute (Artur Nascimento) no violão, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho, e Antonio Maria Passos na flauta.

No que se refere ao teatro musicado, nossa ênfase recai sobre a primeira fase das revistas, que teve seu apogeu com a obra do dramaturgo, poeta, contista e jornalista brasileiro Arthur Azevedo (1855/1908), em cujo legado constam dezenove revistas. As peças musicadas por Chiquinha Gonzaga, primeira mulher a se dedicar ao gênero, aparecem sob as denominações opereta, burleta, revista do ano, drama, zarzuela, peça fantástica, peça de costumes, mágica e cançoneta. Parecia, entretanto, praticamente impossível uma mulher alcançar notoriedade em um campo de disputa no qual o gênero feminino era considerado diletante nas práticas artísticas. “Para eles, a arte era um empreendimento sério, uma profissão; para elas, um refinamento do espírito”² (SIMIONI, 2008, p. 301).

Em 1924, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais reconhecia o cinema como o “maior inimigo do teatro”, pois com a abertura de várias salas, a sétima arte triunfava, fazendo forte concorrência ao teatro, sobre o qual conseguiu grande vantagem, nos primeiros tempos, em especial com os espetáculos por sessões (SBAT, 1927). Quando Chiquinha Gonzaga tinha 76 anos de idade, surgia no Brasil o rádio com a instalação da primeira emissora, fundada pelo antropólogo e ensaísta Roquette

² Na obra *Profissão Artista. Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, Ana Paula Cavalcanti Simioni explica que o estereótipo do amadorismo, como algo pertinente ao gênero feminino, era atribuído a várias mulheres que buscavam a profissionalização das suas atividades – não apenas as artísticas – nas últimas décadas do século XIX, tanto no Brasil quanto em vários países ocidentais. No caso das artes, apontava-se uma classificação hierárquica baseada em uma contraposição implícita à figura do artista profissional, identificada como preponderante e essencialmente masculina.

Pinto (1884/1954): a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Mesmo com o intuito educativo e cultural, a mídia radiofônica era econômica e tecnologicamente pouco acessível inicialmente, fazendo com que, mais uma vez, prevalecesse a cultura dita legítima.

Todas essas considerações têm o objetivo de apontar que a penetração de Chiquinha nos mais variados espaços, acompanhando o desenvolvimento tecnológico e se envolvendo em causas políticas e sociais foram protuberantes para que ela se tornasse uma compositora instigante e atualizada. Sim! Os jovens queriam interpretar as músicas de Francisca Gonzaga, ou seja, as músicas da moda!

Chiquinha legou à cultura nacional cerca de 2000 composições e foi vanguardista em vários aspectos: primeira maestrina e pioneira no teatro musicado com “A Corte na Roça”, em 1885; precursora na música para carnaval de rua, “Ó abre alas”, em 1899; e na luta pelos direitos da mulher e da participação cidadã, integrando movimentos como a Revolta do Vintém, bem como as campanhas abolicionista e republicana. Além disso, considera-se que tenha sido a primeira mulher brasileira a se apresentar como musicista no exterior, em 1906; além do engajamento na luta pelos direitos de autor, ajudando a fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, em 1917.

Em cena: a “Offenbach de saias”

O grande nome do teatro musicado na virada para o século XX era mesmo Arthur Azevedo, criador das “revistas de ano” brasileiras. Os fatos políticos e as crises sociais ganhavam espaço e demandavam aprimoramento da música e do cenário e, também, um personagem novo para fazer a apresentação dos temas chamado *compère*, em português “compadre” ou “comadre”.

O teatro passava “em revista” os acontecimentos do ano, com uma dose carregada de humor e ironia, através de árias brejeiras, personagens episódicos e imaginários, que cantavam e dialogavam com o personagem principal, o *compère*. Também caracterizam as revistas as Coplas (*couplets*), textos cantados de apresentação dos personagens, a sensualidade feminina (deixando, inclusive, partes do corpo em evidência), e os personagens caricaturados como a mulata, o português, o caipira e o malandro.

O teatro musicado tem sua origem na ópera cômica, que designa obras de estilo mais ligeiro, com apresentação de episódios e personagens familiares, cotidianos, podendo ser levados em cena com recursos relativamente modestos. O gênero cômico tomou formas diferentes nos diversos países, embora tenha representado em toda a parte uma revolta contra a ópera séria, a ópera trágica italiana. Ademais, os libretos da ópera cômica valorizavam, ainda, a linguagem musical nacional (ABBATE e PARKER, 2015).

O teatro de revista é marcado no Brasil com a estreia, em 15 de janeiro de 1859, no Teatro Ginásio, da peça “As surpresas do Sr. José da Piedade”, de Justiniano de Figueiredo Novaes, constituída por dois atos e quatro quadros. Entretanto, a revista “Cocota”, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, de 1885, é considerada historicamente a primeira a alcançar sucesso popular, sobretudo devido ao tango “Ara-úna” ou “Xô”. O dramaturgo já trabalhava com o gênero, pois no ano anterior escreveu, também com Moreira Sampaio, a revista “O Mandarim”; e da parceria com Urbano Moraes lançou, naquele mesmo ano, “O Escravocrata”.

Ainda no começo da década de 1880, Chiquinha Gonzaga dedicou-se a escrever um libreto e a tentar musicá-lo, compondo também para outros instrumentos, tendo como base apenas os manuais elementares da época. É de sua autoria, pois, a peça de costumes campestres, em um ato e dois quadros, intitulada “Festa de São João”, de 1884. Mas sua estreia no teatro popular ligeiro aconteceria apenas no ano seguinte, com a opereta em um ato com enredo sobre costumes do interior do país, criado pelo escritor iniciante Palhares Ribeiro, com o título de “A corte na roça”.

A peça foi entregue à empresa do Teatro Príncipe Imperial e foi representada pela companhia de Souza Bastos, apesar de adversidades como salários atrasados. Como costume daquele tempo, a peça foi submetida ao Conservatório Dramático, que a aprovou, mas a polícia fez uma mudança no texto, que originalmente era

Já não há nenhum escravo
Na fazenda do sinhô
Tudo é boliçônista
Até mesmo o imperadô

A polícia cortou o termo “imperadô” e substituiu-a por “sêu dotô”. Mas a mudança não apaziguou a perseguição à peça. Um delegado impôs o corte da dança final; entretanto, diante da resistência dos atores, que alegaram não haver outra maneira de encerrá-la, o delegado reconsiderou a proposta, mas com o combinado de

não haver repetição de nenhum trecho da opereta, por causa do “indecoroso” maxixe final.

O maxixe, originalmente, designava o fruto comestível de uma planta rasteira, e era associado a tudo o que fosse de baixa categoria. Muitos autores usavam o termo choro ou tango para “sofisticar” a obra³. Como dança popular, veio ao encontro da expectativa social da vida republicana

Diante daquela instabilidade que praticamente se desdobrava da exclusão social, dos contrastes regionais e da mobilidade populacional, o humor paródico apegou-se ao movimento da dança e do jogo, ao movimento dos corpos e ao apelo dos sentidos – que se constituiu numa alternativa anárquica ao registro mais rebarbativo e anódito do grãfinismo e do cosmopolitismo de fachada (SALIBA, 1998, p. 319).

Entre contratemplos, entretanto, “A corte na roça” estreou três meses depois, em 17 de janeiro de 1885, para um pequeno número de pessoas, que aplaudiu com empolgação e pediu *bis* para o número final: justamente o maxixe. Os atores não puderam atender, mas a maestrina foi chamada ao palco sob aplauso do público. É nesse íterim da história que Chiquinha Gonzaga começou a ser chamada de “Offenbach de saias”⁴. Houve crítica ao libretista e ao desempenho dos atores, mas a música foi elogiada na “Revista Ilustrada”, na edição de 24 de janeiro de 1885. Nota-se o tratamento respeitoso à maestrina (dona Francisca)

(...) **Dona Francisca Gonzaga, ou mais familiarmente como a tratam Chiquinha Gonzaga tem revelado em todas as suas inspirações o cunho característico da música nacional.** Porque nós temos, não uma escola de música como a Allemanha, a Itália, etc. mas um estylo próprio e profundamente caracterizado pelas suas ondulações faceiras e graciosas, requebros de rythmos das nossas canções, trovas e danças, que se distinguem assaz fortemente por um adoravel pico de lascivia, bem propria alias das condições climaticas em que vivemos. (...) Um lundu final, cantado e requebrado com todos os preceitos e recursos da choreographia, foi bisado. **E sendo chamada a autora, foi enthu-siasticamente victoriada** (...) (REVISTA ILLUSTRADA, 1885, p. 07) [grifos nossos].

A revista trimestral “A Semana”, de 7 de fevereiro de 1885, trazia menção ao trabalho de Chiquinha: “**Da sympathica e festejada maestrina Francisca Gonzaga:**

³ Dessa forma, o “choro da Cidade Nova”, utilizado em nosso título, refere-se, especialmente, ao maxixe. Entretanto, ressaltamos que há diferença entre as células rítmicas do choro, do tango e do maxixe, enquanto gêneros musicais.

⁴ Uma referência ao compositor francês Jacques Offenbach (1819/1880), um dos precursores do teatro musical moderno.

Recitativo da opereta A corte na roça e o bellissimo tango: Sacy-Perere, da mesma opereta” (A SEMANA, 1885, p. 10) [grifos nossos].

Francisca Gonzaga consagrava-se, naquele momento, como autora de música para teatro, o que significava outro patamar artístico, ou seja, saía, de certa forma, da condição de *outsider* para alcançar gradativa respeitabilidade no campo cultural e simbólico. A peça seguinte, “A filha do Guedes”, de Augusto de Castro, também projetou a maestrina, que deixaria, posteriormente, um vasto legado no teatro de revistas.

Em janeiro de 1889, Chiquinha lançou “Abolindemrepcochindego”, revista de 1888, escrita por Valentim Magalhães e Filinto de Almeida. A peça de título exótico e com proposta temática rica do ponto de vista político e cultural, fazia menção à abolição da escravatura, à indenização pretendida pelos senhores de escravos, à campanha republicana, ao ministério Cotegipe, à visita de chineses ao Rio e à chegada, à cidade, do meteorito de Bendegó. Entretanto, não alcançou sucesso e teve apenas cinco representações.

A revolta da Armada também repercutiu na vida teatral da cidade, levando à extinção de algumas companhias. Ao contrário, “Abacaxi” (1893), de Moreira Sampaio e Vicente Reis, só teve alguns dias de interrupção, e Chiquinha participava da peça junto a outros compositores populares. No ano seguinte, os teatros voltaram a funcionar normalmente e algumas companhias se recuperaram. “Abacaxi” chegou à sua centésima apresentação, e voltou em cena, também, a zarzuela “A dama de ouros” (1890), musicada por Chiquinha

Theatros e...

A *Dama de Ouros* representa-se hoje pela 4ª vez, e pelo acolhimento que tem tido nas representações anteriores, **é de suppor que hoje não fique no teatro o lugar nem para um alfinete**. E como consequência da enchente, aplausos e aclamações aos actores, que tão grande relevo dão aos seus papeis, e à empresa, que exhibiu a *Dama de Ouros* com extraordinario luxo. Com bom desempenho, scenario deslumbrante, **muita musica e muito boa**, e um libbreto engraçadissimo, é certo o exito da *Dama de Ouros* (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1890, p. 1) [grifos nossos].

A burleta de costumes “Zizinha Maxixe” (1895), com autoria de José Machado Pinheiro e Costa, tinha como personagem principal uma ex-engomadeira que sabia dançar maxixe. Não foi um sucesso de temporada, com apenas três apresentações, embora tenha adquirido relevância entre as demais obras do período, sobretudo devido à música do terceiro ato: o “Corta-Jaca”, publicada como o tango “Gaúcho”. É

conhecido o escândalo protagonizado pela então primeira-dama, Nair de Teffé, durante recepção ao corpo diplomático no Palácio do Catete. Além de interpretar o maxixe, Nair de Teffé o fez ao violão, instrumento considerado periférico naquele tempo, sobretudo se executado por uma figura feminina. Houve crítica contundente de Rui Barbosa no Senado.

“Amapá” (1896), de Moreira de Vasconcelos, dividida em 4 atos e 9 quadros, trouxe efeitos de cena e vários compositores, incluindo duas maestrinas: além de Francisca Gonzaga, Luiza Leonardo (1859/1926), filha do professor de música do Instituto Benjamin Constant, afinador da Casa Arthur Napoleão e do Paço Imperial, Vitorino José Leonardo, e de Carolina de Oliveira Leonardo. Ao contrário de Chiquinha, Luiza Leonardo estudou música na Europa e, retornando mais tarde ao Brasil, dedicou-se também ao teatro.

No jornal “Gazeta da Tarde”⁵, encontramos em cinco edições notas referentes ao espetáculo “Amapá”, com menção ao nome das maestrinas; além de duas no “Jornal do Brasil”, duas em “Jornal do Commercio” (com destaque entre as demais informações) e também dois anúncios em “A Notícia”. As notas aparecem com maior espaço na “Gazeta de Notícias”⁶, no final da página, centralizado.

Na alvorada do século XX, o Teatro Apolo apresentava a peça de costumes cariocas “Não venhas!” (1904), uma paródia ao drama “Quo Vadis?”⁷, de Batista Coelho, com música da maestrina. Foi exatamente nessa peça que Chiquinha fez uma adaptação da marcha “Ó abre alas”, transformando-a em “maxixe de cordão”. A paródia recebeu crítica no Jornal do Brasil, mas a maestrina foi elogiada

- O Não venhas!...em ensaios activos no Apollo, parodia o Quo Vadis? Não só nos personagens e na acção, como também na marcação das scenas. O scenographo Marroig esta já trabalhando em scenarios para a peça.
Os versos, para os quaes a maestrina Chiquinha Gonzaga, escreveu linda musica, são do poeta Cardoso Junior (JORNAL DO BRASIL, 1903, p. 3) [grifos nossos].

No Teatro Apolo retornavam as peças “Não Venhas!” e “O esfolado” (1903), de Vicente Reis e Raul Pederneiras, também musicada por Chiquinha, utilizando diferentes gêneros como lundu, choro, dobrado carnavalesco ou maxixe de cordão, modinha,

⁵ Preferimos não reproduzir a nota em função da precariedade da imagem, que se encontra disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=Luiza%20Leonardo%20e%20F.%20Gonzaga..>

⁶ Preferimos não reproduzir a nota em função da precariedade da imagem, disponibilizada no endereço eletrônico http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=Revista%20Amap%C3%A1

⁷ O romance *Quo Vadis?*, de Henryk Sienkiewicz, com primeira publicação em 1895, aborda, de forma velada, as insatisfações do povo polaco com relação à cerceada liberdade de expressão. Tendo como objeto a perseguição aos cristãos, após o grande incêndio de Roma, a obra ganhou outras edições e adaptações.

valsa, samba e giga espanhola. Ainda no ano de 1904, estreava “Cá e Lá”, de Tito Martins e Bandeira de Gouvêa, revista de costumes e fatos nacionais e estrangeiros, em 3 atos, 11 quadros e 3 apoteoses. Chiquinha Gonzaga figurava entre os compositores da peça. A contribuição da maestrina veio com “Coplas da Jaca”, o conhecido tango “Corta-jaca”, popularizado com letra. A revista “O Malho” registrou o sucesso da peça

THEATRICES

(...)

Ahi está por que *Cá e lá*, lá e cá, isto é, - aos de lá do publico, e aos de cá da imprensa agradou immensamente.

Os artistas que a desempenharam deram muita vida a seus variados papeis, principalmente a Delorme, a Cinira e a Pepita Anglada, Olympio Nogueira, engraçadissimo no arremedo do Brandão, Alfredo Silva, Marzullo e Rangel, Ferreira e Helena Cavallier esplendidos nos *compadres*.

Bellos scenarios, boas musicatas. E chuche lá o Recreio este elogio ido de cá, e que é grátis, em boa hora digamos – A. Bitu (O MALHO, 1904, p. 7) [grifos nossos].

Em 1900, o maxixe adentrou Lisboa através da montagem da revista “A Capital Federal”, obra de Arthur Azevedo. Quatro anos depois, Chiquinha, em companhia de Joãozinho (seu novo companheiro, 36 anos mais jovem), chegou à capital portuguesa, como turista, aparentemente sem intuito profissional. Todavia, retornou em 1906 e chegou a tocar em missas em Lisboa.

Como se pode imaginar, Chiquinha não perderia a oportunidade de participar também do meio cultural lusitano, e, em 1907, começou a produzir músicas para o teatro: como um maxixe, cantado pela atriz Hermínia Adelaide, para a revista “Salão do tesouro velho”, de André Brun. Em seguida, compôs para a revista “A Batota”, do consagrado revisteiro Baptista Dinis.

Em Portugal, Chiquinha integrou as atividades beneficentes em favor de crianças vitimadas por um terremoto em Ribatejo: participou de um concerto e compôs a marcha para banda, “O século”, dedicada ao jornal, homônimo, que liderava a campanha, com renda das vendas oferecida para as vítimas. Mas o sucesso foi conquistado ao musicar duas peças para o Teatro Avenida de Lisboa: “A bota do diabo”, do carioca Avelino de Andrade, e “As três graças”, de Augusto de Castro.

Chiquinha Gonzaga retornou ao Brasil em 1909. A Revista “Fon-Fon”, o cinematógrafo e a concorrência com o teatro marcavam aquele período, no qual ela compôs para um *vaudeville* intitulado “Casei com titia”, escrito por Cardoso de Menezes. Em 1911, a compositora produziu a opereta de costumes em 3 atos “Manobras do

Amor”, de Osório Duque Estrada e, no ano seguinte, “Colégio de Senhoritas”, opereta em 3 atos, de Frederico Cardoso de Menezes. O sucesso ambicionado aconteceu, inesperadamente, com “Forrobodó”, em 1912. Dessa forma, na proporção em que Chiquinha tinha aumentada a sua credibilidade no meio artístico, incrementava-se o seu capital social e simbólico.

Forrobodó de maçada... ah, gostoso como ele só!

“Forrobodó”⁸ é uma burleta de costumes cariocas, ou seja, uma apresentação cômica, um teatro musicado, em 3 atos, com música original de Francisca Gonzaga. O libreto aborda um baile popular na Cidade Nova, bairro surgido por volta de 1860 com o aterro do canal do mangue, substituindo uma vala existente entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio. Tornou-se logo um local de entretenimentos de “reputação duvidosa”, como uma área de meretrício.

A burleta apresentada de forma despreziosa, inicialmente, alcançou um marco inimaginável de apresentações, conforme comprova o jornal da SBAT: “E “Forrobodó”, com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas! ...” (SBAT, 1961, p. 2).

A peça tem como enredo um furto de galinhas, e as aves vão aparecer fritas no leilão de uma festa. Trata-se de episódio pitoresco porque quem leva galinhas para o leilão é o próprio personagem, o Guarda-noturno, que deveria, por sua função, descobrir o culpado pelo furto. A trama vai se desenvolvendo dentro e fora do baile, até o momento do leilão e o desvendamento da “gatunagem”. Se, inicialmente, “Forrobodó” causou impacto negativo pelos elementos popularescos e linguajar “xulo”, aos poucos foi conquistando o público. O “Correio da Manhã” do dia 17 de julho de 1912 trazia a seguinte nota

“FORROBODÓ” – **Mais uma noite de entusiasmo** a de hoje, no S. José onde se representa, em todas as sessões a famosa burleta *Forrobodó*, **a grande vitória do teatro popular**. A afinada companhia que ali trabalha dedicou-se de corpo e alma ao desempenho do Forrobodó e levou-o até onde se tem visto. Alfredo Silva especialmente, no Guarda Nocturno é impagável de graça e naturalidade! (CORREIO DA MANHÃ, 2012, p. 5) [grifos nossos].

⁸ O libreto e as partituras estão disponibilizados, na íntegra, em http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1912/07/revisita_de_teatro_forrobodo.pdf

Em edições posteriores, reiterava-se o êxito da peça nos dias 06 de setembro e 09 de novembro. E no início de 2013, a nota ganhava destaque na página 11.

“FORROBODÓ” – Lá está de novo, hoje, no cartaz do S. José, a burleta *Forrobodó*, o grande sucesso do teatro popular, em sessões.

A valente peça está caminhando velozmente para o seu segundo centenário, de casas a cunha (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p. 6) [grifos nossos].

“FORROBODÓ” – Parece não querer sahir do cartaz do S. José a engraçadíssima burleta “O Forrobodó”, que há dias ali fez “reprise” a pedido e que **está dando enchentes sobre enchentes, impondo-se á própria empreza**. Antes assim... hoje lá o temos (CORREIO DA MANHÃ, 1912, p.5) [grifos nossos].

Mme. Quesada f. ferro. machina de costura "Singer", gramophone Victor n. 5, em perfeito estado na T. radentes n. 60, 3º andar Musica original do maestro BRITTO

EMPRESA PASCHOAL SEGRETO

HOJE • • Segunda-feira, 27 de janeiro de 1913 • • HOJE

NO THEATRO S. JOSÉ

Companhia nacional de operetas, comedias, vaudevilles, mag. cas, revistas e burletas — Direcção scenica do actor Domingos Braga
— Maestro director da orchestra, JOSE NUNES

A mais completa victoria do teatro popular
A's 7, ás 8 3/4 e ás 10 1/2 da noite

Récita da actriz **CECILIA PORTO** Dedicada ao valoroso club dos FENIANOS
Subirá á scena a sempre querida burleta

FORROBODO'

Novas pladag pelo p. v. cto actor Alfredo Silva no Guard. Nocturno da Zona O duetto da Sini e Zepherina e (beneficiada) e Escandallus (Matos) provoca as mais gostosas gargalhadas — Trindade na mod. de Pett. etc — Grande successo do Papa Deigado, Frankim d'Oliveira na mulata Rita e maestrinho.

A banda de musica do 2º batalhão da Brigada Policial, gentilmente cedida, por seu digno commandante, abrilhantarã os intervallos

Apuração do concurso Carnavalesco até ao meio dia

DEMOCRATICOS	6229	votos	AMENO REZEDA'	6468	votos
FENIANOS	4093	"	FLOR DO ABACATE.	3734	"
TENENTES	3297	"	RECREIO DAS FLORES	3171	"

Continúa o concurso Carnavalesco; os espectadores do espectáculo de hoje poderão votar nos clubs e ranchos de sua sympathia. Amanhã e todas as noites — DENGU, DENGU incontestavelmente, o maior successo da epocha

“A mais completa victoria do teatro popular” (CORREIO DA MANHÃ, 1913, p. 11)

Encontramos, pois, em “Forrobodó”, vários temas que demarcam aquele período, como a pretensa liberdade sexual nos setores menos abastados da sociedade, a ironia ao estrangeirismo, e o “espúrio” maxixe. Além disso, com “Forrobodó”, “o cariocquês, os nossos sotaques passaram imediatamente às revistas que, até então, mantinham-se fiéis à prosódia lusitana” (VENEZIANO, 1991, p.66). Embora a burleta não siga, necessariamente, as regras dramaturgicas das revistas, utilizamo-nos dessas, como referencial, para apontar elementos característicos encontrados em “Forrobodó”: a apresentação de personagens, os tipos populares, o representante da imprensa, o sujeito estrangeiro, a linguagem coloquial.

O primeiro ato começa com uma movimentação por conta do desaparecimento das galinhas, até a chegada do policial. O enredo vai, em seguida, se desenvolver em torno da agremiação, onde populares tentam entrar no recinto sem pagar a entrada.

Entre os vários personagens, apontaremos, inicialmente, a apresentação do personagem Guarda-noturno, elemento encarregado da manutenção da ordem no ambiente periférico em que se desenvolve a trama. A sensualidade é encontrada em todo o libreto

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.
(...)
Vivo a rondar,
vivo a apitar
nas horas mortas
**e apalpo as portas
por não ter mais nada que apalpar.**
(...) [grifos nossos].

Destacamos, também, a apresentação da mulata Zeferina, porta estandarte da agremiação. Denota-se a forma voluptuosa como eram abordados os sujeitos femininos nas peças do gênero

VOZES - Chegou a porta-estandarte!
GUARDA - Olha quem ela é! Sá Zeferina! Estou te gostando, mulata! Cada vez **mais viçosa, mais gelatinosa, mais inzuberante!**
ZEFERINA - Bondade sua ...
GUARDA - Como é? **Continua namorando pra fóra?**
ZEFERINA - Como?
GUARDA - Cozinhando, quero eu dizer ...
ZEFERINA - Cozinhando? Iche! Suba! Agora estou cantando no circo.
GUARDA - É natural. **Você sempre foi do picadeiro rasgado...** (Tomando-lhe uma das mãos e fazendo-lhe dar uma volta) Maravilhosa! Olhem só esta plástica! Parece uma Vênus de Milho! (...) [grifos nossos].

ZEFERINA
Sou mulata brasileira
feiticeira
frutinha nacional.
Sou perigosa e matreira,
Sou arteira
Como um pecado mortal.
Pra provar o gostoso
delicioso
sabor que esta fruta tem
todo mundo anda ansioso
e que guloso
está seu guarda também!

Quando eu danço no salão,
- que peixão -
diz aquêle que me vê
E eu vou girando o balão
como um pião, somente para moê! (Côro repete) [grifos nossos].

Os tipos populares são elementos essenciais no gênero por retratarem sujeitos inseridos em um campo em que se desenvolvem, de forma peculiar e cotidiana, os interesses políticos, econômicos, sociais e culturais. Encontramos, pois, na peça os mulatos (penetras no baile), as mulatas, a estrangeira e o representante da imprensa. O segundo ato acontece no salão do baile onde é executada uma quadrilha. Nos seguintes trechos é possível perceber a linguagem coloquial, a indumentária como norma de conduta e o preconceito entre os indivíduos da mesma classe social (“corretos pretos”). O personagem Escandanhas da Purificação é o secretário da agremiação

ESCANDANHAS – Alabautú! Chá de dentro! Gran chen de paletó rodondo! Anda roda! Outra vez! A ces places! Balancete! Atencion! Changer de damas! Trocá de parêias...

(Confusão. Cada qual procura o seu par.)

ZEFERINA – **(Ao Guarda)** Tira êsse chanfalho, que está me atrapalhando as pernas, home! **(Entram seis “corretos” pretos, de branco, calças bombacha, polainas e flor à lapela.) (...)**. [grifos dos autores].

O personagem Bico-Dôce é o representante da imprensa, redator-contínuo do Jornal do Brasil; Praxedes de Maçada, o porteiro da associação:

“PRAXEDES – Eis que surge, meus senhores, um insigne **arrepresentante** da **imprenca. (Bico-Doce dirige-se para o centro de cena.)** Tenho a honra de vos apresentá o doutor Bico-Dôce. **(A Bico-Dôce, indicando Escandanhas :)** Aqui o nosso iminente secretário.” (...) [grifos dos autores].

Entra firme, seu Manduca,
agora avança os metá!
Sustenta a nota, seu Juca,
Fum-fum-fum-fum fungagá!
Enquanto o bronze demora
tapiando o violão,
A clarineta vai embora.
Vórta depois com o pistão.
Ao som da varsa chorosa
na maior animação todos dança, todos goza –
Só quem não dança é o Frazão ...

No terceiro ato há o dueto entre o personagem Guarda-noturno e a francesa. Apontamos os recursos de linguagem para denotar o estrangeirismo, bem como as conotações sensuais

GUARDA –
Madama, tu qué me dá
uma aulas de franciú?

FRANCESA
**Oui, je te donnerai,
Marque-moi um rendez-vous.**

GUARDA –
Lá nas Marreca não vou
e se fôr é de relance.

FRANCÊSA –
**Après le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue, maxixê.**

GUARDA –
É só querê ... (...)

FRANCÊSA –
(...) Après le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue maxixê.

GUARDA É só querê.

FRANCÊSA
J'aime ça, mon petit cochon!

GUARDA –
**Colchão tá bom ... Dormir, sonhar... que prazê!
Vem, meu amor, me embalá.**

FRANCÊSA
Tu peux faire ce que tu quiser,
mais ne me chatouille pas!
O maxixe no ato final

ESCANDANHAS
- Ordens são ordens!
Mas ainda temos direito a um maxixe final!

TODOS –
Ao maxixe! (...) [grifos nossos].

Se analisadas as partituras e o libreto, é possível encontrar de forma contundente as células rítmicas características do maxixe e a sexualidade recorrente nas letras. Após 159 apresentações consecutivas, entrava em cartaz, também no teatro São José, a peça “Pomadas e Farofas”, de Frederico Cardoso de Menezes, também musicada por Chiquinha. Em seguida, seguiram-se cerca de vinte e quatro obras para o teatro, levando-se em consideração apenas as peças catalogadas. Entre elas, “Sertaneja”, de 1915, que lançava o maranhense Viriato Corrêa, considerado introdutor da comédia de costumes sertanejos, e que apontava uma outra inovação: o samba como número final.

Da parceria com Viriato Correa, “Juriti” (1919) foi outro sucesso da compositora, inclusive divulgando o nome do jovem ator Procópio Ferreira, que iniciava sua popularidade com o personagem “Zé Fogueteiro”. Seguem-se, posteriormente, “Ordem e

Progresso”, a revista patriótica da época da Primeira Guerra Mundial, e, em 1921, a peça regionalista “Jandira”, de Ruben Gil e Alfredo Breda, que registrava os costumes do Rio Grande do Sul, ainda que encerrando com um samba ao estilo carioca.

Todas essas comédias, filhas do casamento da revista (a partir de Artur Azevedo) com a comédia de costumes, têm como característica básica, uma ênfase no contexto, ao contrário de uma abordagem que coloque o tema em espinha dorsal. O ambiente da sala de visitas (*Onde canta o sabiá*), as duas praças (*Juriti*); o sereno e a sala de festa (*Forrobodó*) são os espaços em que se constroem microcosmos de uma comunidade... (CAFEZEIRO e GADELHA, 1996, p. 350).⁹

Consideramos, pois, sempre oportuno rememorar a obra de mulheres artistas, como pioneiras em suas áreas de atuação. Apontamos, entretanto, as considerações do crítico e musicólogo Eurico Nogueira França, acerca do talento artístico e criativo das mulheres, fruto da mentalidade da sociedade do século XIX, que sempre colocou os interesses femininos em uma condição subjugada, quando não periférica

(...) Poder-se ia acrescentar também algo a respeito da raridade das mulheres compositoras – e da absoluta raridade da genuína inspiração musical em mulheres – se não nos lembrássemos da nossa Chiquinha Gonzaga, que em todo caso era uma profissional cuja prolificidade não se relacionou aos embates da sua vida amorosa (FRANÇA In: Correio da Manhã, 1960, p. 8).

Um século após a estreia, “Forrobodó” ganhou nova montagem, em 2013, com direção de André Paes Leme, responsável pela última encenação (em 1995). Dessa última vez, não houve a preocupação com reconstituição de época, pois o espetáculo apresentou, entre as inovações, o enredo desenvolvido em uma roda de samba¹⁰.

No início do século XX, quando Chiquinha Gonzaga viajava pela Europa, encontrou, casualmente, numa loja de músicas em Berlim, algumas composições de sua autoria editadas sem sua autorização, tal fato sequer era do seu conhecimento. Joãozinho, então empregado na Casa Buschmann e Guimarães, concorrente da Casa Edison de Fred Figner, descobriu que, na verdade, fora Figner quem autorizara a publicação das músicas na Alemanha. Os acordos entre as partes não foram favoráveis para Chiquinha Gonzaga, que levou adiante a discussão em torno da problemática.

O desrespeito extrapolava a questão financeira, pois os textos sofriam alterações não só por parte da censura, mas dos próprios empresários também. No caso

⁹ CAFEZEIRO, E. GADELHA, C. (1996), p. 350. Ressaltamos que *Onde canta o sabiá* não foi musicada por Chiquinha.

¹⁰ O espetáculo ficou em cartaz no Rio de Janeiro, no Sesc Ginástico, entre 13 de julho e 8 de setembro. Direção de André Paes Leme e direção musical de Maria Teresa Madeira. No elenco, Flavio Bauraqui, Érico Brás, Juliana Alves, Marcos Sacramento, Pedro Miranda, Alan Rocha, Edna Malta, Joana Penna, Sara Hana e Sérgio Ricardo Loureiro.

de “Forrobodó”, cinco anos após a estreia, a peça tinha gerado para a empresa Paschoal Segreto 97 mil contos de réis, líquido, 600 mil réis a cada um dos autores do libreto, e essa quantia havia sido negada a Chiquinha.

Em busca de melhorias também para seus pares, Chiquinha Gonzaga convocou autores teatrais e jornalistas, como Raul Pederneiras e Viriato Corrêa para uma reunião sobre a importância da união dos artistas em prol da garantia de pagamento dos direitos autorais. Muitos outros artistas foram convidados para uma nova reunião, que aconteceu em sala cedida pela Associação Brasileira de Imprensa.

Os sócios da então Sociedade Brasileira de Autores Teatrais poderiam solicitar os direitos financeiros que julgassem convenientes, desde que não fossem inferiores à tabela por eles determinada. Com Chiquinha Gonzaga à frente, como uma das fundadoras, a sessão inaugural foi secretariada por Viriato Correa, da Academia Brasileira de Letras, e contou com presenças como Oduvaldo Vianna, Oscar Guanabara, Luiz Peixoto e Raul Pederneiras. O jornalista João do Rio foi o primeiro presidente da SBAT. Francisca Gonzaga era a única personalidade feminina, entre os outros 21 fundadores.

Ato final

A compositora e maestrina Francisca Gonzaga apresenta um percurso profissional e de vida compatível com nossa análise proposta: a figura feminina desconhecida, subjugada, que se transforma, por livre escolha, em uma mulher com postura *outsider*, partindo das festas da corte para a periferia e, posteriormente, para a respeitabilidade pública como personalidade artística. Certamente, ela é o exemplo mais evidente da sobreposição feminina, pelas atitudes transgressoras e por uma obra de qualidade reconhecida, em um campo masculino na produção musical do final do século XIX e início do século XX.

Podemos afirmar que a obra de Chiquinha Gonzaga para o teatro musicado ocupa patamar relevante do ponto de vista estético, musical, extrapolando a questão de gênero e o pretense domínio feminino na esfera masculina. Criada para ser o que se chamava de “pianista do lar”, uma diletante, Chiquinha Gonzaga transgrediu muitas das orientações relativas ao campo feminino no século XIX e deixou vasto legado musical, com obras reconhecidas por grandes intérpretes da música de concerto.

Além disso, musicou mais de 60 peças, parcial ou integralmente, no período de 1880 a 1935. Foram, também, vários os parceiros libretistas, como Palhares Ribeiro,

Raul Pederneiras, Luiz Peixoto, Carlos Bettencourt, Valentim Magalhães e Viriato Corrêa. Enfatizamos, pois, que foi com o teatro musicado que Chiquinha Gonzaga, realmente, conseguiu reconhecimento artístico, recuperando o capital social e simbólico.

O sucesso inesperado da burleta “Forrobodó” impulsionou a maestrina a uma produção para o teatro musicado que, até há pouco tempo ainda era bem desconhecida, assim como sua vasta obra para piano. Apesar das muitas homenagens que vem recebendo, através de biografias, reportagens, concertos, minissérie televisiva, enredos de escolas de samba, bustos, selo e site oficial, ainda há muito a ser divulgado sobre Chiquinha Gonzaga. Apesar dos 170 anos de nascimento, sua obra, bem como sua história, ainda não têm o alcance merecido na memória do povo brasileiro.

Referências bibliográficas

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos /. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BECKER, Howard S. **Outsiders**. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BORDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

CAFEZEIRO Edwardo e GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**. De Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: **História da vida privada**. República: da Belle Époque à era do rádio. organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista. **Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Edusp, 2007.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**. São Paulo: Sesi, 1991.

Referências digitais

ACERVO DIGITAL CHIQUINHA GONZAGA. Disponível em <http://www.chiquinhagonzaga.com/> Acesso em 30.05.2017.

SBAT. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Casa do Autor Brasileiro. Disponível em <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>. Acesso em 21.04.2017.

Hemeroteca Digital

A SEMANA. Trimestral, publicada aos sábados. Anno I . Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1885. nº 6. pág.10. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pesq=Opereta%20a%20corte%20na%20ro%C3%A7a>

_____. Rio de Janeiro, segunda-feira, 16 de novembro de 1896, pág.4. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=Luiza%20Leonardo%20e%20F.%20Gonzaga

CORREIO DA MANHÃ. Forrobodó. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1912. pág. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3

_____. Forrobodó. Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1912. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3

_____. Forrobodó. Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1913. Edição 05110. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3

GAZETA DA TARDE. Amapá. Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1896. Edição 00316. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=Luiza%20Leonardo%20e%20F.%20Gonzaga>.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Theatros e... Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1890. Edição Edição 00290 (3). Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=Dama%20de%20Ouros

_____. Anúncio Amapá. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1896. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=Revista%20Amap%C3%A1

JORNAL DO BRASIL. Sábado, 12 de dezembro de 1903. p. 3. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pesq=Opereta%20N%C3%A3o%20Venhas

O MALHO. Anno III. Rio de Janeiro, 19 de março de 1904. Nº 79. p. 6. Disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/revista.asp?rev=79&ano=1904&pag=6>

REVISTA ILLUSTRADA, 1885, edição 00400. p. 07. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=Francisca%20Gonzaga>