

# Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado: “A corte na roça” e “forrobodó” apontam o caminho

Maristela Rocha<sup>1</sup>

## RESUMO

A pianista e compositora carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi pioneira em vários aspectos da cultura brasileira, inclusive no teatro musicado. Neste trabalho, destacaremos as peças “A Corte na Roça” e “Forrobodó”, mostrando como essas “abriram alas” para o sucesso da maestrina nesse gênero. Os sociólogos Norbert Elias (1995, 2000), Pierre Bourdieu (1989, 1996, 2003, 2007, 2008, 2016) e John Thompson (2002) são os principais norteadores das nossas investigações sobre a trajetória de Francisca Hedwiges (nome de batismo), sobretudo para tratar da sua condição feminina em um microcosmo dominado pelo universo masculino. A compositora afinal, extrapolando os cânones em voga, utilizou do teatro musicado para ajudar a revelar a realidade da sociedade carioca – e muito do Brasil - daquele tempo. Neste artigo, entretanto, jornais digitalizados aparecem, preponderantemente, como fontes documentais.

**Palavras-chave:** Chiquinha Gonzaga; teatro musicado; “A Corte na Roça”; “Forrobodó”.

## ABSTRACT

The pianist and composer from Rio de Janeiro Chiquinha Gonzaga (1847-1935) was a pioneer in several aspects of Brazilian culture, including music theater. In this work, we will highlight the pieces “A Corte na Roça” and “Forrobodó” showing how these were “opened wings” for the maestrina’s success in this genre. Sociologists Norbert Elias (1995, 2000), Pierre Bourdieu (1989, 1996, 2003, 2007, 2008, 2016) and John Thompson (2002) are guiding our investigations on the trajectory of Francisca Hedwiges (baptism name), especially to address her female condition in a microcosm dominated by male universe. After all, extrapolating the canons in vogue, she used musical theater to reveal the reality of Rio society - and much of Brazil - at that time. In this article, however, digitized newspapers appear, predominantly, as documentary sources.

**Keywords:** Chiquinha Gonzaga; music theater; *A Corte na Roça*; *Forrobodó*

1

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora de Música Brasileira com ênfase no entresséculos XIX e XX.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

## Introdução

Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos  
Treme tua alma, como a lira ao vento,  
Das teclas de teu seio que harmonias,  
Que escalas de suspiros, bebo atento!  
\*Antônio de CASTRO ALVES

**T**razer à luz na atualidade um novo trabalho acadêmico sobre uma compositora brasileira do século XIX implica ultrapassar obstáculos, como evadir-se do risco da obviedade de informações, levando-se em consideração as publicações já disponibilizadas no mercado editorial<sup>2</sup> sobre a maestrina e pianista carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), bem como produções científicas produzidas em várias instituições, e em fluxo contínuo ao longo do tempo. Ademais, o distanciamento necessário a qualquer pesquisador, neste caso, com o fito de contribuir com um olhar renovado sobre a compositora, não seria um desafio se não trabalhássemos há tantos anos com a divulgação da vida e obra de Chiquinha, o que implica, obviamente, numa apreciação estética muito peculiar.

Do primeiro programa sobre a compositora, veiculado na extinta rádio Farol FM (Juiz de Fora, Minas Gerais), em 1991, às pesquisas na atualidade, novas investigações foram nos motivando a delinear uma trajetória própria em prol da memória da compositora. Muito mais do que dedicar muitas publicações, uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado a esse objeto, e extrapassando a admiração diletante, é essencial sempre conferir um tratamento científico ao mesmo, disponibilizando, dessa forma, uma contribuição sem estabelecer uma narrativa biográfica laudatória.

Trata-se de uma personalidade que legou à cultura nacional cerca de 2000 composições e foi vanguardista em aspectos relevantes para a história do Brasil: primeira maestrina e pioneira no teatro musicado, "A Corte na Roça", em 1885; precursora na música para carnaval de rua, "Ó abre alas", 1899 (marcha-rancho, inicialmente utilizada na peça "Não Venhas!"), na luta pelos direitos da mulher e da participação cidadã, integrando movimentos como a Revolta do Vintém, as campanhas abolicionista e republicana; primeira mulher, reconhecidamente, a se apresentar como profissional da música no exterior (1906); e, ainda, vanguardista na luta pelos direitos de autor, ajudando a fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, em 1917.

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

Ressaltamos que a maestrina não atuou isoladamente, como uma única *persona célebre, ou em condição de genialidade, de excepcionalidade, mas que suas ações foram também frutos de todo um conjunto de circunstâncias que aconteciam no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro daquela época*. Muitas mulheres já lutavam por seus direitos e demonstravam publicamente os seus talentos, como a caricaturista Nair de Teffé (1886-1981) e a atriz, cantora, compositora, instrumentista e "*divette carioca*" Cinira Polonio (1857-1938).

O teatro musicado revela Chiquinha Gonzaga engajada em movimentos políticos, culturais e sociais. E o teatro de revista<sup>3</sup> foi apenas um dos gêneros trabalhados pela maestrina, que também compôs para burletas, operetas, peça de costumes campestres, dentre outros. Neste artigo, a partir da análise dos libretos de "A Corte na Roça" e de "Forrobodó" explanaremos acerca do maxixe, da censura acerca de obras artísticas, bem como a luta de Chiquinha Gonzaga para afirmação na esfera cultural. Essas duas peças, salientemos, foram preponderantes para a trajetória de sucesso da maestrina.

Chiquinha Gonzaga conseguiu aferir gradual visibilidade na mídia do seu tempo-espaço com as suas composições, e sua ascensão midiática foi proporcional ao aumento das produções e do público receptor dos espetáculos, bem como ao incremento do mercado que possibilitava uma fonte de capital econômico o que, a longo prazo, suscitou seu novo posicionamento no campo social.

No Brasil, o teatro musicado recebeu influência especialmente francesa, cuja ópera ligeira ficou conhecida como *Opéra comique*, com expressiva teatralidade e diálogos falados ao invés dos recitativos cantados (STEVES, 2015). A partir da segunda metade do século XVIII, por influência italiana, desenvolveram-se produções com *ariettes* (árias menores) de estilo misto, franco-italiano. Originalmente, o *Opéra comique* advém de entretenimentos populares para apresentações em eventos paroquiais, com simples melodias seculares intituladas *vaudevilles* (*voix de ville*, voz da cidade), sem encadeamento e conexões entre as cenas. Esses espetáculos incluíam entretenimentos diversificados ao longo do tempo, como ilusionismos, acrobacias, danças, dentre outros.

Por volta de 1860, surgiu, sob a batuta de Jacques Offenbach, o *Opéra bouffe*, caracterizado por elementos espirituosos e satíricos, como as

3

O teatro popular ligeiro no Brasil acabou se generalizando com o nome de teatro de revistas, embora haja diferenças entre os gêneros como *vaudevilles*, *zarzuelas*, revistas de ano, burletas, dentre outros.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

obras "Orphée aux enfers", 1858, e "La belle Hélène", de 1864. "As farsas de Offenbach podem ser vistas como espelhos da sociedade, com política e correntes sociais sendo satirizadas e negociadas dentro de seus libretos" (ABBATE e PARKER, 2015, p. 372)<sup>4</sup>. Outros compositores como o vienense Johann Strauss Filho ("Die Fledermaus"), o francês Charles Lecocq ("La Fille de Madame Angot") e o austríaco Franz Lehár ("Die Lustige Witwe") também fizeram da opereta um gênero amplamente divulgado em várias partes do mundo. E no Brasil não foi diferente.

"Casei com titia", de Cardoso de Menezes, apresentava, em 1911, uma mistura de cinematógrafo e teatro com espetáculo por sessões. O anúncio no Correio da Manhã, de 10 de julho de 1911, aponta a opereta como um espetáculo da moda e música da "distinta maestrina Francisca Gonzaga", além da chamada a "preços populares". Trata-se de um dos espetáculos especificamente voltados para o entretenimento e com a demanda de inovações constantes para atrair o público



Assim se apresentam as peças do teatro musicado: podem retratar o cotidiano de determinado microcosmos, como as revistas, ou apresentar motes desvinculados da facticidade e destinados à jocosidade, como os *vaudevilles* e as mágicas (essas muito populares no século XIX, cujos personagens eram seres fantásticos, sobrenaturais). Outras influências também são notadas no teatro musicado no Brasil, como a *zarzuela*, gênero característico da Espanha e lá difundido desde o século XVII. Além da proximidade com a *Opera buffa* italiana e o *Ópera comique* francês, é possível também encontrar

<sup>4</sup> Havia também o *dramma giocoso* que não impunha, enquanto gênero, um caráter trágico; ao contrário, leve e mavioso. Uma obra que define bem o estilo é *La buona figliuola* (A Boa Menina, 1760), uma adaptação do dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707–1793) do romance *Pamela*, do escritor e editor inglês Samuel Richardson, publicado vinte anos antes. Outra obra de destaque é *O Barbiere di Siviglia*, 1782, do compositor lusitano Giovanni Paisiello (1740–1816), sobre a peça do dramaturgo francês Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799).



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodô" apontam o caminho  
Maristela Rocha

elementos em comum com o *singspiel*<sup>5</sup> alemão e o *Musical play* inglês. Obra leve com alternância entre partes faladas e cantadas (solos e *ensembles*), teve como primeiro impulsionador o harpista e compositor Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685). Após um primeiro apogeu entre os séculos XVII e XVIII (tempo da *zarzuela* barroca, inspirada em temas mitológicos), o gênero enfrentou um declínio após 1750, sendo revigorado a partir da segunda metade do século XIX, consolidando a *zarzuela* romântica rica em regionalismos e mesclando elementos operísticos com canções de caráter popular<sup>6</sup>.

"A Dama de Ouros", *zarzuela* de Pyeto e Ruesgo, em 3 atos, e estreada em 1890 no Teatro Variedades, além de arranjada por Soares de Souza Junior trazia música dos maestros Chueca, Valverde e Francisca Gonzaga. A peça exemplifica a longevidade dos gêneros ligeiros, pois teve reapresentações até seis anos após a estreia. A Gazeta de Notícias, de 16 de outubro de 1890, trouxe o anúncio da peça, onde é possível conferir informações relevantes, como os 40 números musicais (que incluem marchas buffas, danças hespanholas, bolero, habanera, polca), a participação da "popularíssima maestrina Francisca Gonzaga", bem como "cenários e adereços novos" como atrativos para o público.



5

Gênero desenvolvido entre os séculos XVIII e início do XIX, influenciado pela *Ballad Opera*, de caráter cômico e com texto, ou seja, com diálogos falados intercalados por canções populares.

6

A *zarzuela* reaparece no cenário artístico no século XIX, apresentando uma lacuna deixada pela ópera hespanhola, que não conseguiu substituir a italiana. A linguagem lírica e os recitativos a caracterizaram nesse período, e a obra que marca este retorno é "Jugar con Fuego" (1851), de Ventura de la Vega, com música de Francisco Barbieri (LÓPEZ e TEMPLADO, 2003).

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

Há que se ressaltar, ainda, que os primórdios do teatro musicado no país tiveram a influência direta de peças portuguesas: "espelho do cotidiano, desfilavam acontecimentos, sátiras e modismos lusitanos, perfeitamente apreendidos pelo nosso público, ainda inteiramente imune às influências posteriores que lhe viriam através dos filmes americanos" (RUIZ, 1988, p. 15). O intercâmbio de experiências e informações foi profícuo entre os revisteiros brasileiros e portugueses, até que o gênero adquirisse peculiaridades nacionais.

A burleta é uma peça satírica e crítica, sem regras rigidamente determinadas, muito encontrada na Itália no século XVIII, podendo ser apresentada em um único ato ou em até três

Esse modelo caracteriza a obra de Martins Pena, comediógrafo sempre reverenciado por Artur Azevedo. As personagens alegóricas e a caricatura de pessoas reais, típicas das revistas, não entram na composição da burleta, que mantém o registro ficcional do início ao fim. Em contrapartida, o ritmo acelerado da ação e os quadros que se justapõem, bem como as cenas e situações que trazem para o palco os problemas urbanos mais urgentes, são comuns nas revistas. Artur Azevedo encerra *A Capital Federal* e *O Mambembe* com apoteoses, à maneira da revista de ano, mas esse recurso foi logo deixado de lado pelos comediógrafos que escreveram burletas depois dele (FARIA, 2016, p. 158).

Ademais, a burleta é a matriz de peças do teatro musicado genuinamente brasileiro (STEVES, 2015, p. 25). Entretanto, é imprescindível ressaltar que, assim como os gêneros musicais muitas vezes eram classificados de maneiras diferentes, como tango brasileiro, choro e maxixe, por exemplo, mas que poderiam caracterizar uma mesma peça, isso também pode ser observado com relação ao teatro musicado e aos aspectos em comum entre as peças<sup>7</sup>. Para este trabalho, escolhemos a burleta "Forrobodó" devido à relevância da peça no conjunto da obra de Chiquinha.

Já a burlesque é um gênero menos difundido no Brasil, na qual "imperam o exagero e muitas vezes o gosto duvidoso. Personagens, cenários, figurinos e diálogos são exagerados, provocando o riso e o

7

Artur Azevedo, quando publicou *A Capital Federal*, em 1897, chamou-a de "comédia opereta de costumes brasileiros". Mas no folhetim "O Teatro", que publicou em *A Notícia* de 11 de fevereiro do mesmo ano, comentando a estreia da peça ocorrida dois dias antes, afirmou: "A Companhia do Recreio Dramático ofereceu ao público a 1ª. da *Capital Federal*, burleta em 3 atos e 12 quadros, escrita pelo autor destas linhas e posta em música por Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira". Também nos anúncios dos jornais, a peça era referida como burleta. Difícil entender por que Artur Azevedo não manteve essa denominação quando a publicou. De qualquer modo, a posteridade consagrou-a como uma burleta – para muitos, sua melhor obra" (FARIA, 2016, p. 159). [grifos nossos]





Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

distanciamento imediatos" (STEVES, 2015, p. 25). O termo designa uma espécie de revista teatral "com números de dança, comédia, canções e até mesmo performances de strip-tease" (MOBLEY apud STEVES, 2015, p. 25). Além da variedade estilística das peças de teatro musicado, bem como suas variadas influências, é preciso perceber os interesses sociais, econômicos e empresariais sempre em jogo nos mais variados campos de disputas.

No âmbito cultural, tornava-se necessário, cada vez mais, apresentar uma pretensa diminuição da distância entre a elite e a "massa", ou seja, os receptores populares até então em lados opostos na esfera social que, a partir de então, começavam a ter acesso aos espetáculos. Destarte, demandava-se um posicionamento por parte dos empresários e artistas perante as novas formas de produção e, conseqüentemente, de recepção do público que emergiam nas artes em geral.

Requeria-se, pois, democratizar as produções artísticas antes voltadas para a elite<sup>8</sup>. O processo de urbanização seguido do aumento da circulação, bem como estabelecimento de pessoas no cenário urbano<sup>9</sup>, e do crescente fluxo de bens econômicos no Rio de Janeiro propiciavam a expansão do nível de escolaridade da população e, conseqüentemente, o acesso aos bens culturais e às obras artísticas. Dentro dessa conjuntura, a consolidação e popularização dos gêneros ligeiros impulsionava o incremento das produções, bem como a inauguração de casas de espetáculos; algumas, como os "Chopes berrantes", inspirados no *cabaret* francês, que uniam atrações artísticas em ambiente aconchegante ao consumo de comidas e bebidas.

Tal incremento na vida cultural desencadeou também inovações nas revistas que não apresentavam mais, obrigatoriamente, uma retrospectiva do ano anterior, mas espetáculos de variedades. "E se aproximaram das festas populares, especialmente o carnaval, dada a força que as agremiações carnavalescas já haviam adquirido desde o século anterior" (STEVES, 2015, p. 65), originando as chamadas revistas carnavalescas, como "O Cordão", de Artur Azevedo, em 1908. Não obstante, o caráter mágico e lúdico, o luxo e a tecnologia<sup>10</sup>, de certa forma, passavam a sobrepor a crítica social das revistas.

5

Sobre esse aspecto, consideramos obra de irrefutável relevância o clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin.

6

Em 1872, a população do Rio de Janeiro era estimada em 274.972 habitantes, chegando a 1.157.873 em 1920, segundo Censo Demográfico dos anos 1872, 1890, 1900, 1920.  
Fonte: Biblioteca IBGE.

7

De dominação em dominação na cultura brasileira mudavam-se apenas os atores. No final da década de 1920, a influência viria de Hollywood, do cinema e dos musicais americanos.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

## "A Corte na Roça": maxixe, censura e a luta pela afirmação no espaço social

Chiquinha Gonzaga estava perseverante no propósito de se lançar<sup>11</sup> no teatro musicado e, dessa forma, conseguiu com o iniciante Palhares Ribeiro a parceria para o almejado projeto. Assim, "A Corte na Roça" foi entregue à empresa do Teatro Príncipe Imperial, dirigida pela companhia de Souza Bastos, mas até que a estreia se tornasse realidade, em 17 de janeiro de 1885, a compositora enfrentou muitas atribulações. O empresário estava na Europa, deixando os colaboradores da companhia com os salários atrasados e o teatro sem uma direção. A situação era tão grave que mereceu registro do Jornal do Commercio na edição de 29 de janeiro

### ARTES E MANHAS

(...) Imagina agora uma pobre mulher, no meio dessa balburdia toda, a fazer ensaiar composição sua! Além de grande desordem, má vontade: um respondia às observações que lhe fazia a compositora que na noite do espetáculo iria bem; outro queria supprimir a valsa (que horror!), sob o pretexto extraordinariamente colossalmente estapafúrdio de não saber o que fazer enquanto se cantava a valsa; o regente dormia sobre a partitura e, quando por acaso acordava, era para levar os andamentos à sua vontade como se fosse elle quem tivesse composto a musica; e por cima de toda esta trapalhada falta de dinheiro. Que lutas! (...) (1885, p. 08).

Outro problema foi driblar a censura, imbróglio que já vigorava com relação ao teatro. A manutenção do *status quo* era incumbência do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão criado no século XIX com o propósito de promover a arte cênica no país. Entretanto, se transformou em uma instituição censória, pois, o que anteriormente era tratado pela polícia, passou a ser executado pelos próprios artistas que trabalhavam para o governo. Criada em 15 de janeiro de 1843, tinha entre os censores figuras da estirpe de Carlos Gomes, João Caetano, Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis.

11

"Festa de São João", opereta em 1 ato e 2 quadros, foi a primeira obra composta pela maestrina Francisca Gonzaga para o teatro musicado, em 1884, autora também do libreto, escrito quatro anos antes. Não houve montagem porque ela se recusou a assinar com pseudônimo masculino, conforme condição imposta pelo empresário. A peça só foi lançada 133 anos depois, com estreia mundial no Festival de Ópera do Paraná, integrando as comemorações dos 165 anos de nascimento da compositora.





Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

Com o intuito primordial de "promover os estudos dramáticos e o melhoramento da cena brasileira, de modo que esta se tornasse a escola dos bons costumes e da língua", atuava segundo o Decreto nº 425, de 19 de julho de 1845, substituindo a Comissão de Censura (anteriormente vinculada ao governo imperial). Recebia subsídios do Ministério do Império e foi extinto, por decisão de assembleia geral, em 10 de maio de 1864 (LEMOS, 2014).

Não obstante, a instituição foi reativada com a criação do segundo Conservatório Dramático Brasileiro, de acordo com o Decreto no 4.666, de 4 de janeiro de 1871. Consoante com o então ministro João Alfredo Correia de Oliveira, a entidade apresentava relevante papel social e deveria ter atribuições peculiares: evitar que fossem encenadas peças que contivessem "ofensa à moral, à religião e à decência", e privilegiar a censura literária, visando "a regeneração e progresso da literatura e da arte dramática entre nós" (SOUZA, 2017, p. 45). Como ocorreu com o primeiro CDB, a instituição, que durou 26 anos, foi alvo de constantes críticas, além de impasses advindos dos autores, empresários e da imprensa. Acabou extinto em 23 de julho de 1897 pelo Decreto no 2.557

Nele, velhas práticas se fortaleceram (...). Parece sintomático que o segundo Conservatório tenha sido mais atacado pelos jornais, pois nele atuavam muitos dos homens de letras que foram censurados pelos censores, a exemplo de Augusto Fábregas e Arthur Azevedo. Em suas mãos, a imprensa se transformou em instrumento de combate a uma instituição por eles considerada um atentado à liberdade de pensamento (SOUZA, 2017, p. 63).

A partir de 1889, com a proclamação da República e a promulgação da Constituição de 1891, coube aos órgãos policiais realizar a atividade censora acerca dos espetáculos. No que se refere à censura em "A Corte na Roça", mesmo com aprovação prévia por parte do Conservatório, a polícia determinou a alteração em versos como: "Já não há nenhum escravo/ Na fazenda do sinhô/ Tudo é bolicionista/ Até mesmo o *imperadô*". A palavra *imperadô* foi substituída por seu *dotô* [grifos nossos].

Houve também uma advertência quanto à dança final (o maxixe) que, após muita insistência dos atores, acabou sendo autorizada, desde que não



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

atendessem ao pedido de *bis*, conforme registra e protesta o Jornal do Commercio: "(...) Os actores dançarão porventura o tango de maneira que escandalisassem a pudibundice das genericas senhoras que se achão naquela noite no theatro? Não. Então, porque? Seria alguma conspiração contra a Sra. Gonzaga? (...)” (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 08).

Com enredo sobre costumes do interior, a peça se passa na fazenda de Cebolas, em Queimados (região metropolitana do Rio de Janeiro). O libreto não agradou muito, embora a música tenha recebido aprovação por parte do público. O desânimo da plateia foi mencionado no Jornal do Commercio, que encorajava a maestrina a aprimorar seus estudos com grandes mestres da música, e a, ironicamente, assinar suas peças com um pseudônimo francês. "Siga a Sra. Gonzaga o meu conselho: assigne a sua próxima composição com um pseudonymo francez, e verá o entusiasmo dos brasileiros" (1885, p. 08). A competência da maestrina também mereceu registros na Gazeta de Notícias e na Revista Illustrada, respectivamente apontados abaixo; assim como a estreia de uma mulher no teatro musicado foi destacada em O Mequetrefe

THEATROS E...

Lastimamos sinceramente a sorte do *spartito* escripto pela Sra. D. Francisca Gonzaga para a farça que, guindada ás alturas da opereta, foi ante-hontem com o titulo de Corte na Roça (...)

Lastimamos, porque aquella *musica, boa, bem feita, original, verdadeiro mimo, que denota da parte da sua auctora real merecimento*, está jungida a um libreto impossível, inverosimil e desempenhado de uma maneira indecente e repugnante.

A Sra. D. Francisca Gonzaga foi merecidamente aplaudida (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1885, p. 02). [grifos nossos]

A côrte na roça, tango brasileiro, da opereta do mesmo nome, recentemente representada, música de D. Francisca Gonzaga.

*Applaudida pelas plateias, e pela imprensa*, é mais uma revelação do *talento original da auctora*.

*Grazzie* (REVISTA ILLUSTRADA, 1885, p. 07). [grifos nossos]



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

Os theatros

(...)

É a primeira vez que nos *nossos theatros se representa uma peça posta em musica por uma senhora.*

D. Francisca Gonzaga tem-se feito notar por algumas peças de musica, publicadas pelos Srs. Buschmann & Guimarães (O MEQUETREFE, 1885, p. 07). [grifos nossos]

De gênero leve, com alternância entre canto e fala, o libreto apresenta personagens previsíveis de acordo com figuras sociais características daquele tempo: os roceiros, o fazendeiro, o coronel da Guarda Nacional, o padre, o professor e, como não poderia faltar, a artista estrangeira. Em um tempo em que os interesses nacionais estavam voltados ainda para as narrativas da tradição do "além-mar", uma peça com temática rural certamente não despertaria grande interesse público. O libreto, que mereceu críticas dos jornais, ao contrário de uma opereta, mais parecia "uma scena de costumes do interior do nosso paiz" (JORNAL DO COMMERCIO, 1885, p. 01).

Apenas quatro meses depois, Chiquinha estreava "A Filha do Guedes", de Augusto de Castro, um vaudeville em três atos, adaptado da comédia francesa *Les Boussignefs*. Demanda-se explicar que a opereta de origem francesa, originada da *opéra-comique*, aparecia, cada vez mais, "abrasileirada", com especificidades que agradavam ao público, como a musicalidade desenvolvida no país, através de gêneros como cateretê, lundu, maxixe, tango, jongo, dentre outros. Com essa peça, a história se repetiu: o tratamento respeitoso, bem como elogios à maestrina, "Sra. D. Francisca Gonzaga", que passava a conquistar, ainda que lenta e modicamente, seu capital social e econômico.

### "Forrobodó" de Chiquinha Gonzaga: ah! Gostoso como ele só!

Deixaremos, pois, mais evidentes as características da revista e da burlata, através do enredo de "Forrobodó". Se o dramaturgo Martins Pena descortinou histórica e sociologicamente os costumes através do teatro, podemos afirmar que essa peça inaugura um corte no teatro musicado daquele tempo, ajudando a firmar tanto o gênero (assim como "O Bilontra",



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

de Artur Azevedo) quanto o trabalho de Francisca Gonzaga como maestrina. Com "Forrobodó", a prosódia portuguesa foi praticamente substituída pela brasileira, com seus tipos popularmente caracterizados e representados através da linguagem coloquial também.

"Forrobodó"<sup>12</sup> é uma burleta de costumes cariocas, cômica, 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 despretensiosa, 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). [grifos nossos]

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 victoria 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, 1912, p. 5) [grifos nossos].

12

O libreto e as partituras estão disponibilizados, na íntegra, em [http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1912/07/revista\\_de\\_teatro\\_forrobodo.pdf](http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/1912/07/revista_de_teatro_forrobodo.pdf)



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

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].



"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, dança considerada libidinoso e marginal<sup>13</sup>. Além disso, com "Forrobodó", "o carioquês, 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 dramáticas

13

Outros trabalhos sobre a fixação do maxixe como gênero por Chiquinha Gonzaga: ROCHA (2015, 2016, 2019), discriminados nas referências bibliográficas.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

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 e 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.





Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

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 microcosmo no qual se desenvolvem, de forma peculiar e cotidiana, os interesses políticos, econômicos, sociais e culturais. Utilizamos, pois, a burleta "Forrobodó" para detalhamento dessas características gerais do teatro musicado. Desse modo, encontramos na peça os mulatos (penetras no baile), as mulatas, a estrangeira e o representante da imprensa. Ademais, esses elementos antagônicos que, muitas vezes, causam tensão no âmbito social são bem explorados no teatro musicado: urbano e rural; moderno e tradicional; estrangeiro e caipira; malandro e coronel; estabelecido e *outsider*, dentre outros.

O segundo ato de "Forrobodó" acontece no salão do baile onde é executada uma quadrilha. Nos seguintes trechos é possível perceber



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

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



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

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 –

*Aprés le forrobodó.  
Maintenant je veux la danse.  
Viens comigue, maxixê.*

GUARDA –

*É só querê ... (...)*

FRANCÊSA –

*(...) Aprés 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].*

Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

Analisado o libreto, é possível encontrar de forma contundente a sexualidade recorrente nas letras: a combinação perfeita entre o gênero apelativo e o sentido libidinoso explorado, especialmente, através dos personagens Madame Petit-Pois e o Guarda. "Toda a conversa entre a francesa e o Guarda é um aparente diálogo de surdos, com os dois sempre respondendo algo diferente do que o outro perguntou, sendo perguntas e respostas carregadas de sentido sexual" (REIS, 1999, p. 104). Madame Petit-Pois, interpretada por Cinira Polonio, "revela muito sobre os recursos utilizados pela atriz para compor sua imagem de intérprete, na qual se destacam a combinação da elegância com a caracterização do personagem através de procedimentos linguísticos" (REIS, 1999, p. 104).

A esse tempo, Chiquinha já dispunha de prestígio no teatro musicado ao ter efetivada essa parceria com essa conceituada atriz, Cinira Polonio, protagonista da peça. Além desse, e em outros espetáculos, há vários encontros entre as duas artistas, que trabalharam com as mesmas pessoas (ainda que não simultaneamente), como os empresários Pascoal Segreto e Sousa Bastos; os autores Artur Azevedo, Raul Pederneiras, Carlos Bittencourt, Luís Peixoto e Cardoso de Menezes; além dos músicos Luís Moreira, Paulino Sacramento, José Nunes, dentre outros artistas (REIS, 1999). Ambas representavam um novo perfil feminino que já se delineava anteriormente, mas que poucas mulheres naquele tempo conseguiam efetivamente ostentar: a vida privada independente; a social, de alguma forma, respeitada; e a artística-profissional em pleno desenvolvimento e reconhecimento.

No dia 20 de agosto de 1913, a coluna "Artes e artistas" do jornal O Paiz trazia comentário sobre a repercussão da peça "*que bateu o record de enchentes e representações no teatro por sessões foi, sem duvida alguma, o Forrobodó* levado á scena tresentas vezes (...)". "(...) O publico nunca mais se fartou de ver aquella impagavel burleta toda cheia de piadas, verdadeira charge de um baile...". Em seguida, o texto deixa evidente o lucro dos empresários com o teatro musicado: "E ainda hoje basta colocar o Forrobodó no cartaz, para o Sr. Paschoal Segreto *apanhar casas á cunha em seu teatro e receber folgados cobres*" (O PAIZ, 1913, p. 8) [grifos nossos].

A segunda montagem aconteceu em 1995, também no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, com direção de André Paes



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

Leme e direção musical da pianista Maria Teresa Madeira. O musical ganhou o Prêmio Mambembe, como uma das cinco melhores peças do ano. E um século após a estreia, "Forrobodó" ganhou nova montagem, em 2013, com nova parceria entre André Paes Leme e Maria Teresa Madeira. 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 samba. Houve, ainda, inserção de músicas de outros compositores<sup>14</sup>.

### Considerações finais

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 a compositora, realmente, conseguiu reconhecimento artístico, conquistando capital social e simbólico.

Chiquinha poderia ter iniciado no teatro musicado com a peça "Festa de São João", pois a prática do uso de pseudônimos era comum naquele tempo. As razões para isso, sobretudo nos jornais, eram as mais variadas: a falta de prestígio da prática jornalística que ainda não dispunha de bases empresariais, nem era considerada uma profissão promissora, a maneira encontrada para se precaver de retaliações sociais e políticas devido às críticas publicadas, e, obviamente, o preconceito acerca da mulher artista, em qualquer área, escritora e profissional. Entretanto, a maestrina foi resistente à essa possibilidade, contraposta aos seus ideais, e só em 1885 realizou a aspiração da estreia com "A Corte na Roça".

Quanto à "Forrobodó", o sucesso inesperado da burleta impulsionou a maestrina a uma produção para o teatro musicado que, até há pouco tempo ainda era bem desconhecida. 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

14

O espetáculo ficou em cartaz no Rio de Janeiro, no Sesc Ginástico, entre 13 de julho e 8 de setembro daquele ano.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

há muito a ser divulgado sobre Chiquinha Gonzaga. Apesar dos 173 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*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Questões de Sociologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 2008.

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.

FARIA, João Roberto. *Artur Azevedo e a burleta: A Capital Federal*. Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 94 p. 156- 176, jun./dez. 2016.

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

LEMONS, Valéria Pinto (org). *Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro: inventário analítico*. Inventário: Alexandra Almada de Oliveira, Gabriela de Chevalier, Quézia Junia de Moraes Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.





Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

REIS, Angela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

ROCHA, Maristela. *Do Sarau à Roda de Bamba: prazer e dor na trajetória de Chiquinha Gonzaga*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Maxixe como gênero periférico*. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Julio Reis – Intercom, Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. *Do batuque ao maxixe: rituais e gêneros periféricos na música brasileira do século XIX* - CONACIR Religião e Arte, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

\_\_\_\_\_. *O maxixe excomungado e o Choros nº 1: da periferia aos grandes mestres* – Festival Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. *Chiquinha Gonzaga e o "Forrobodó": O choro da cidade nova eternizou-se na história* - 18º Congresso Brasileiro de Sociologia, Brasília, 2017.

\_\_\_\_\_. *CHIQUINHA GONZAGA: De outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2019.

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

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *"Um atentado à liberdade de pensamento": censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)*. Revista Tempo, vol. 23, nº1, jan/abr. 2017, págs. 44-65.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui*. Panorama do Teatro Musical no Brasil. São Paulo: Giostri, 2015.

THOMPSON, John B. *O escândalo político: poder e visibilidade na era da mídia*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2002.



### Referências Digitais

CORREIO DA MANHÃ. Theatro S. Pedro. Anúncio. *Casei com titia...* Segunda-feira, 10 de julho de 1911. Pág. 10. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_02&pesq=Cardoso%20de%20Menezes](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Cardoso%20de%20Menezes) Acesso em 15 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. 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](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3) Acesso em 13 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. 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](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3) Acesso em 13 mai. 2018.

\_\_\_\_\_. 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](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3) Acesso em 13 mai. 2018.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Quinta-feira, 16 de Outubro de 1890. Anúncio. *A Dama de Ouros*. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_03&pesq=A%20Dama%20de%20Ouros](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=A%20Dama%20de%20Ouros) Acesso em 16 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. *THEATROS E...* Rio de Janeiro. Domingo 18 de Janeiro de 1885. Pág. 02. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730\\_02&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a) Acesso em 15 mai. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO. Artes e Manhas. *A Corte na Roça*. Quinta-feira 29 de Janeiro de 1885. Rio de Janeiro. Anno 64. N° 29. Pág. 08. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pesq=A%20corte%20na%20ro%C3%A7a](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=A%20corte%20na%20ro%C3%A7a) Acesso em 15 mai. 2019.



Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado:  
"A corte na roça" e "forrobodó" apontam o caminho  
Maristela Rocha

LÓPEZ, Ana María Freire e TEMPLADO, María Pilar Espín Templado. *Historia de la Zarzuela (I e II)*. La UNED en TVE-2. Serie: Teatro y artes escénicas. 2003. Disponível em <https://canal.uned.es/video/5a6f5f41b1111f930c8b4678>

O MEQUETREFE. Os theatros. *A Corte na Roça*. 6 de Janeiro, 1885. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a> Acesso em 17 mai. 2018.

O PAIZ. \_\_\_\_\_. Artes e Artistas. *Forrobodó*. Quarta-feira, 20 de agosto de 1913. Pág. 08. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691\\_04&PagFis=18382&Pesq=burleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=18382&Pesq=burleta%20Depois%20de%20Forrobod%C3%B3) Acesso em 23 mai. 2018.

REVISTA ILLUSTRADA. Rio de Janeiro, 1885. Anno 10. Nº 401. pág. 07. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=A%20Corte%20na%20Ro%C3%A7a> Acesso em 15 mai. 2018.

SBAT. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Casa do Autor Brasileiro. Disponível em <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico> Acesso em 10 abril 2017.