



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA
PROFHISTÓRIA
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**



ALINE RAFAELA PORTÍLIO LEMES

**O CORTA-JACA E A PRIMEIRA REPÚBLICA: MÚSICA POPULAR E
ENSINO DE HISTÓRIA**

**CAMPO GRANDE/MS
2025**

ALINE RAFAELA PORTÍLIO LEMES

**O *CORTA-JACA* E A PRIMEIRA REPÚBLICA: MÚSICA POPULAR E
ENSINO DE HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História - PROFHISTÓRIA, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ensino de História.

Área de concentração: Ensino de História

Orientadora: Profa. Dra. Manuela Areias Costa

CAMPO GRANDE-MS
2025

L57c Lemes, Aline Rafaela Portilio

O Corta-jaca e a Primeira República: música popular e ensino de História / Aline Rafaela Portilio Lemes. – Campo Grande, MS: UEMS, 2025.
133 f.

Dissertação (Mestrado Profissional) – Ensino de História – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2025.
Orientadora: Profa. Dra. Manuela Areias Costa

1. Ensino de História. 2. Música popular brasileira. 3. História cultural. I. Costa, Manuela Areias II. Título

CDD 23. ed. - 372.89

**O CORTA-JACA E A PRIMEIRA REPÚBLICA: MÚSICA POPULAR E
ENSINO DE HISTÓRIA**

ALINE RAFAELA PORTÍLIO LEMES

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ENSINO DE HISTÓRIA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Manuela Areias Costa (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Dulceli Tonet Estacheski
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul/UFMS

Profa. Dra. Juliana da Conceição Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ

Campo Grande/MS, 21 de março de 2025.

AGRADECIMENTOS

Cantava Gonzaguinha que “a gente é tanta gente onde quer que a gente vá...”, o que torna muito difícil a escrita dessa parte do trabalho. Preciso, no entanto, registrar o papel fundamental desempenhado por algumas e por alguns nessa construção. Principio agradecendo à professora Manuela Areias Costa pela orientação. Para além dos aspectos formais, Manuela foi responsável desde o início por abrir espaço para o desenvolvimento dessa pesquisa, apoiando e incentivando esse trabalho, guiando com paciência os caminhos a serem trilhados e iluminando as possíveis intersecções entre música, ensino e História.

Expresso também meu reconhecimento, admiração e gratidão à professora Lilian Gudin, da Escola de Música Carlos Gomes de Campo Grande/MS. Em primeiro lugar, por ter sugerido o estudo do *Gaúcho/Corta-jaca* em 2021, despertando meu afeto e minha curiosidade em torno dessa composição e de Chiquinha Gonzaga. Além disso, como professora de piano, Lilian foi fundamental ao auxiliar na compreensão de conceitos e noções relativos à linguagem musical, oferecendo ainda sugestões sobre o ensino de música.

Às professoras Dulceli Tonet Estacheski e Juliana da Conceição Pereira pela leitura atenta e cuidadosa desse trabalho, pelas experiências compartilhadas e pelos ricos diálogos estabelecidos nas bancas de qualificação e defesa dessa dissertação.

Às professoras Beatriz Landa, Marinete Rodrigues e ao professor Rodrigo Cracco do ProfHistória da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS, que oportunizaram espaços importantes para a reflexão e o debate sobre a produção do conhecimento histórico, estabelecendo diálogos valiosos entre os conhecimentos acadêmicos e escolares. Aos colegas da turma de 2023 do ProfHistória da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS: Alessandra, Gilberto, Cristiele, Emerson, Fábio, Gislaine, José, Leonardo, Luciano, Marly, Michel, Michelle, Moisés, Oscar e Vanete, colegas de estudo e de profissão com os quais pude estabelecer trocas importantes sobre a pesquisa e o fazer pedagógico, além de constituírem uma comunidade cujo apoio foi valioso ao longo desse processo. Em especial, agradeço a Alex e Rafael, amigos que nasceram no ProfHistória e que se enraizaram por outros espaços da vida. A Karinne, colega de graduação, de profissão e uma grande amiga, agradeço por me acompanhar em mais essa jornada no ProfHistória.

A Lauro, Maria Arlete, Valquíria, Carlos Alberto, demais membros da equipe pedagógica e colegas professoras e professores das escolas municipais Padre Heitor Castoldi e Padre José de Anchieta, agradeço o apoio ao desenvolvimento da pesquisa e os saberes compartilhados.

A Beatriz Rodrigues, amiga e colega, agradeço a escuta atenta e paciente, as sugestões, apoio e auxílio na análise dos periódicos. Também agradeço aos amigos Samuel e Eliane, cujas conversas informais constituem apoio e inspiração.

A Neusa, Jadi e Letícia, pela paciência, afeto e cuidado ao longo desse processo. Nesse espaço da família, cabe um agradecimento especial a minha irmã Maísa que, além de todo o apoio, contribuiu revisando o *abstract* desse trabalho.

Por fim, agradeço a todas alunas e alunos que tanto me ensinaram e me ensinam sobre a História.

RESUMO

A pesquisa propõe refletir sobre as contribuições da música popular como fonte para a pesquisa e o ensino sobre o Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Por um lado, observa-se que a música se constitui como uma linguagem potente para a aprendizagem histórica. Por outro lado, pode contribuir para uma compreensão polifônica sobre a atuação popular no início da República. A investigação terá como foco a trajetória do *Gaúcho*, tango brasileiro popularmente conhecido como o *Corta-jaca*, composto por Chiquinha Gonzaga para finalizar o terceiro ato da opereta burlesca *Zizinha Maxixe*, em 1895. A composição transitou pelos teatros, carnavais, chopes-berrantes e sociedades dançantes da época com sucesso, mas gerou polêmica ao adentrar o Palácio do Catete pelas mãos da então primeira-dama Nair de Teffé, que executou a peça ao violão em uma recepção presidencial em 26 de agosto de 1914. Seus detratores consideraram a música “imoral”, “grosseira”, “lasciva”, “chula” e “selvagem”. O fato de se tratar de um gênero musical e dançante de origem afro-brasileira, marcado por sínopes e por requebros, indica que os juízos de valor emitidos a respeito do *Corta-jaca* carregam em si questões relativas a raça, gênero e projetos de nação, em um contexto marcado pela difusão do ideário cientificista e seus projetos higienistas. Entusiastas da música popular, no entanto, valorizaram o tango brasileiro e seus correlatos (maxixe, choro, fado, etc.) justamente por serem gêneros musicais populares, portanto, portadores de nacionalidade. A trajetória de Chiquinha Gonzaga e os debates em torno da utilização de ritmos afro-brasileiros, do teor nacional e popular de sua obra são pontos estratégicos para se pensar a construção da nação brasileira e suas fissuras. Para investigar as questões acima delineadas será analisada a partitura do *Gaúcho* que, apesar das limitações de registro gráfico, nos permite obter informações a respeito da melodia, do ritmo e da tonalidade. Por meio da ferramenta de busca da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional será realizado um levantamento sobre Chiquinha Gonzaga e sobre o “corta-jaca”, objetivando caracterizar os jogos de força que atuaram na construção da música popular entre o final do século XIX e o início do século XX. Por fim, propõe-se uma série de quatro oficinas pedagógicas sobre “Música e História”, que podem ser trabalhadas de forma isolada ou articuladas pelos professores e professoras em sala de aula.

Palavras-chave: Primeira República; música e ensino de história; Corta-jaca; Chiquinha Gonzaga; nacionalidade.

ABSTRACT

The research aims to reflect about the contributions of popular music as a source for research and teaching of History about Rio de Janeiro during the *Belle Époque*. On one hand, the music constitutes a powerful language for historical learning. On the other, it may contribute to a polyphonic understanding of popular agency at the beginning of the Republic in Brazil. The study focuses on the *Gaúcho's* path, a “Brazilian tango” popularly known as *Corta-jaca*, composed by Chiquinha Gonzaga for the final part of the third act of the burlesque operetta *Zizinha Maxixe*, in 1895. The composition circulated widely through theaters, carnivals, “chopes-berrantes” and dance societies at the time, but sparked controversy when performed at the Catete Palace by the hands of the first lady Nair de Teffé, who played the piece on the guitar at a presidential reception on August 26, 1914. Its detractors deemed the music “immoral”, “gross”, “lewd”, “indecent” and “savage”. As an Afro-Brazilian musical and dance genre, characterized by the syncopation and bodily swing, the judgments about *Corta-jaca* reveals underlying issues of race, genre and nation, in a context characterized by the unfolding of the scientific ideology and its hygienist projects. Popular music enthusiasts, however, valued the Brazilian tango and its related genres (maxixe, choro, fado, etc.) precisely because they were popular musical genres, therefore, imbued with nationality. Chiquinha Gonzaga’s life and the debates around Afro-Brazilian musical rhythms, the national and popular content of her work are strategic points to think about the construction of the Brazilian nation and its tensions. To investigate the issues outlined above, we will analyze *Gaúcho's* musical score which, despite the limitations of the graphic record, allows us to obtain information about the melody, the rhythm and tonality. Through the *Hemeroteca Digital* of the *Biblioteca Nacional* search tool, we will survey Chiquinha Gonzaga and the “corta-jaca”, seeking to characterize the power dynamics that shaped the construction of popular music between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Finally, we propose four pedagogical workshops about “Music and History”, which can be worked on separately or combined by the teachers in the classroom.

Palavras-chave: First Republican period of Brazil; music and teaching of History; *Corta-jaca*; Chiquinha Gonzaga; nationality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caricatura “O ‘Corta-jaca’ político”.....	31
Figura 2 – Capa da partitura “Alegre-se viúva”.....	50
Figura 3 – Capa da partitura “Não insistas rapariga”.....	50
Figura 4 – Capa da partitura “Os olhos dela”.....	51
Figura 5 – Capa da partitura “Heloísa”.....	51
Figura 6 – Capa da partitura “Só no choro”.....	52
Figura 7 – Capa da partitura de “ <i>Toujours et encore</i> ”.....	52
Figura 8 – Anúncio da polca “Attrahente”.....	56
Figura 9 – Anúncio da 1ª representação de “A côrte na roça”.....	56
Figura 10 – Anúncio da festa artística em homenagem a Carlos Gomes.....	57
Figura 11 – Anúncio das comemorações de 1º de maio do Centro do Partido Operário.....	58
Figura 12 – Fotografia da recepção ao escritor Júlio Dantas na sede da Sbat.....	62
Figura 13 – Fotografia de Chiquinha Gonzaga ao lado de autores teatrais em 1921.....	63
Figura 14 – Fotografia de Chiquinha Gonzaga ao lado de Vianna da Motta em 1926.....	63
Figura 15 – Anúncio publicado na Gazeta de Notícias.....	64
Figura 16 – Anúncio publicado no Jornal do Commercio.....	67
Figura 17 – Notícia publicada no jornal A Rua.....	70
Figura 18 – Charge “Um choro nos cafundorios dos suburbios”.....	76
Figura 19 – Ilustrações de Klixto para a crônica “A Dansa no Rio de Janeiro”.....	78
Figura 20 – Primeira parte do tango “Ali Babá”.....	82
Figura 21 – Segundo sistema do tango Gaúcho/Corta-jaca.....	83
Figura 22 – Compassos iniciais da <i>habanera</i> “Cubanita”.....	83
Figura 23 – Compassos iniciais de “Candomblé”.....	84
Figura 24 – Exemplo de fórmulas métricas e contramétricas.....	90
Figura 25 – Figuras musicais.....	91
Figura 26 – Primeira parte do Minueto em Sol Maior, de Christian Petzold.....	91
Figura 27 – Trecho do Gaúcho/Corta-jaca.....	98

Figura 28 – Haicai musicado por Vitor Flusser.....	100
---	-----

SUMÁRIO

1. MÚSICA POPULAR E ENSINO DE HISTÓRIA: A CONTRIBUIÇÃO DO CORTA-JACA PARA O ESTUDO DA PRIMEIRA REPÚBLICA NO BRASIL.....	19
1.1. Considerações acerca da História, da aprendizagem histórica, da música e suas intersecções.....	19
1.2. Corta-jaca: a música popular no Rio de Janeiro da Belle Époque	29
2. “PELOS ARRAIAIS DA PÂNDEGA E DA POPULAÇÃO”: GÊNERO, TRABALHO E RAÇA NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1867-1914	47
2.1. As relações entre gênero, música e trabalho na trajetória de Chiquinha Gonzaga...47	
2.2 O Corta-jaca: política, música e raça entre 1895 e 1914	65
3. O CORTA-JACA: QUE VEM A SER ELE?	88
3.1. Aspectos rítmicos e melódicos.....	88
3.2. Oficina 1: Historicizando as formas de escuta	94
3.3. Oficina 2: Composição musical.....	97
3.4. Oficina 3: música e relações de gênero.....	105
3.5. Oficina 4: O Corta-jaca: música e raça na Primeira República.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	127
LISTA DE PERIÓDICOS EM ORDEM ALFABÉTICA	131

INTRODUÇÃO

Sempre gostei de histórias. Talvez a origem dessa afinidade se encontre nas histórias ouvidas muito antes das histórias lidas, em especial as histórias de famílias, a mim transmitidas pela minha mãe, que para ela foram transmitidas pela minha avó, que as recebera, por sua vez, pelas conversas que tivera com outras mulheres de sua família. Tais histórias possuíam cores muito mais fantásticas do que qualquer ficção que eu jamais li. Digressões à parte, talvez resida nesse encanto pelas histórias a explicação para o choque inicial vivido quando, em 2016, me vi na situação de ensinar História – agora com “H” maiúsculo – a crianças e adolescentes da Rede Municipal de Ensino de Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

O desinteresse – que não é novo – dos/as jovens educandos/as em relação à História me fez resgatar e aprofundar as reflexões não somente sobre o seu campo e o seu objeto, mas sobre sua finalidade. Na busca por estratégias capazes de gerar empatia em relação às experiências do passado, outro afeto foi mobilizado: a música. As minhas primeiras experiências com música e ensino de História datam de 2012, como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), em uma aula ministrada a alunos/as dos anos finais do ensino fundamental que tinha por tema Ditadura Civil-Militar.

O tema da Ditadura Civil-Militar, como outros regimes políticos ditatoriais, tem a música como uma ferramenta de análise privilegiada (Bittencour, 2008), já que suas composições musicais constituem tanto alvo como estratégia para resistência à censura e à perseguição política. Naquela aula de 2012, realizei uma exposição sobre os diferentes gêneros musicais do período intermediada pela audição de algumas canções. O objetivo era demonstrar as diferentes compreensões sobre a música brasileira naquele contexto, enfatizando a relação estabelecida entre as opções musicais – temáticas, rítmicas, melódicas – e a política, tecidas a partir da assimilação ou não de elementos musicais estrangeiros.

A segunda experiência ocorreu já como professora do ensino básico, em 2019, em uma série de aulas que se iniciavam com músicas da contracultura estadunidense e europeia, passando por um estudo da musicalidade, política e anticolonialidade em Angola entre 1950 e 1980, finalizando a sequência de aulas com um estudo sobre a Ditadura Civil-Militar brasileira a partir do processo de censura de “Calabar: o elogio da traição”, peça de teatro musicada de Chico Buarque e Ruy Guerra (1973)¹.

¹ Essa sequência didática baseou-se no estudo de Amanda Palomo Alves sobre musicalidade, política e anticolonialismo em Angola (2013) e na dissertação de Candice de Moraes Alcântara sobre o processo de censura de Calabar (2011).

Em paralelo às experiências pedagógicas, retomei em 2018 os estudos do piano. Em 2021, foi proposto pela professora Lilian Gudin o estudo da peça *Gaúcho/Corta-jaca*² de Chiquinha Gonzaga. O interesse pelo estudo foi instantâneo, a partir de uma afinidade há muito alimentada com o choro. Ao pesquisar pela peça, me deparei com a polêmica ocorrida em 1914, gerada por sua execução em recepção presidencial no Palácio do Catete. A polêmica me produziu um estranhamento, porque até então desconhcia a História social por trás daquele gênero. A busca pela compreensão dessa história me levou às primeiras pesquisas, realizadas sobretudo por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em 2022, desenvolvi as primeiras experiências de abordagem do *Corta-jaca* em sala de aula, repetidas em 2024. Entre as duas, o ingresso no ProfHistória contribuiu para o aprofundamento das reflexões acerca do ensino de História, bem como ao aprimoramento das estratégias didáticas utilizadas para a abordagem da música como linguagem para a aprendizagem histórica. Essa dissertação construiu-se, portanto, na confluência das pesquisas sobre música popular e ensino de História e as experiências adquiridas nos “laboratórios” realizados em sala de aula. Os resultados obtidos nem sempre são mensuráveis com avaliações formais. Independente delas, as experiências trocadas nesses “laboratórios”, às vezes captadas somente pela observação da reação dos/as educandos/as nas atividades propostas, me indicam que essas incursões foram bem-sucedidas. Aprender, como ensina Rüsen (2010), é se transformar. Em alguma medida, com impactos mais ou menos profundos, estou certa de que a música foi capaz de transformar a experiência desses/as alunos/as, como foi capaz de transformar a minha e também a dos personagens dessa História, ocorrida há mais de 100 anos.

Entre outubro e novembro de 1914, o jornal *A Rua*, do Rio de Janeiro, deu espaço em suas páginas a uma polêmica envolvendo o então presidente da República, Hermes da Fonseca, a primeira-dama Nair de Teffé e um “tango brasileiro”³ intitulado *Gaúcho*, popularmente conhecido como o *Corta-jaca*. Em uma *soirée* no Palácio do Catete, à qual compareceram autoridades nacionais e estrangeiras, Nair de Teffé executou o *Corta-jaca* ao violão. Em

² É possível acessar à obra de Chiquinha Gonzaga por meio do Acervo Digital Chiquinha Gonzaga (disponível em: <www.chiquinhagonzaga.com.br>, acesso em 07 fev. 2025), idealizado pelos pianistas e pesquisadores Alexandre Dias e Wanderlei Braga. A partitura do *Gaúcho/Corta-jaca* encontra-se disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho&1463>>, acesso em 07 fev. 2025. Uma versão que reproduz a partitura pode ser acessada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=T7PIEGSOIK0&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB>, acesso em 07 fev. 2025. Gravações da música pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, criado e dirigido pela maestrina, estão disponíveis em: <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/grupo-chiquinha-gonzaga>>, acesso em 07 fev. 2025.

³ Como procuro demonstrar ao longo do trabalho, não é possível estabelecer uma definição rígida para os gêneros musicais e dançantes que circulavam pelo Atlântico entre o final do século XIX e o início do século XX. As denominações adotadas ao longo desse trabalho foram aquelas atribuídas por seus compositores e/ou editores. Esses diferentes gêneros foram, posteriormente, incorporados pelo choro. Como será desenvolvido no terceiro capítulo, é possível identificar algumas características que diferenciam tangos, maxixes e *habaneras* dos demais subgêneros do choro: a forma-*rondó*, o andamento rápido, a divisão binária e o “ritmo de *habanera*”.

discurso inflamado no Senado, em 07 de novembro, Rui Barbosa sintetizou as razões que levaram o evento a ser visto como um escândalo político: era a primeira vez em que uma música popular adentrava os salões elegantes da elite carioca. Rui Barbosa indignou-se com o fato do *Corta-jaca*, “A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*”, ter sido executado nas recepções presidenciais “com todas as honras da música de Wagner”⁴.

Ao mesmo tempo que expressa uma visão depreciativa sobre a música popular brasileira daquele período, o discurso de Rui Barbosa permite entrever a popularidade que o gênero em questão adquiriu no Brasil do início do século XX. Se por um lado foi perseguida, desqualificada e condenada, por outro a música popular fez sucesso como dança nos teatros, nos bailes de carnaval, no mercado de partituras e na indústria fonográfica. Alguns setores da intelectualidade brasileira, inclusive, enxergaram nela, uma marca positiva da nação. Nesse contexto, Chiquinha Gonzaga logrou popularidade justamente por ser capaz de transpor um elemento popular para sua música, como atesta um artigo publicado na *Revista Ilustrada* em 24 de janeiro de 1885, que afirma que a maestrina “[...] tem revelado em todas as inspirações o cunho característico da música nacional”⁵.

As trajetórias do *Corta-jaca*, do tango brasileiro e de Chiquinha Gonzaga levantam questões em torno de nacionalidade, gênero e raça, que se delineavam no Brasil entre o final do século XIX e o início do XX. Desde meados do século XIX evidencia-se um projeto institucionalizado de construção da nacionalidade brasileira que buscou ocultar ou marginalizar os elementos não-europeus, seja ele vinculado ao paradigma romântico ou cientificista⁶. No processo de constituição da identidade nacional, no entanto, não foi possível prescindir do elemento popular, de origem negra e indígena, considerado portador de originalidade. Nas frestas da Nação institucionalizada insinuaram-se outros projetos e outras nacionalidades.

A investigação acerca do *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga também levou à busca pela compreensão do papel e dos espaços de difusão da música popular urbana no século XIX, bem como à necessidade de se investigar as particularidades da música como fonte histórica. A

⁴ Discurso de Rui Barbosa em sessão do Senado, 7 de novembro de 1914. ANNAES do Senado Federal, 1914, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, vol. VII, p. 45-51, disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf>, acesso em 09 fev. 2025.

⁵ *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1885. Todos os periódicos citados podem ser acessados por meio da Hemeroteca Digital: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>, acesso em 09 fev. 2025.

⁶ De acordo com Silveira (2008), nas últimas três décadas do século XIX ocorre uma mudança dos paradigmas que orientavam a compreensão acerca da nação dos homens de letras brasileiros. O ideário cientificista ganha força no Brasil, entrando em choque com o paradigma romântico, então em decadência. Essa mudança de paradigmas influenciou a figuração dos principais temas da literatura romântica nacionalista, a natureza e o povo brasileiro, que passam a ser vistos sob a lente da ciência.

cidade do Rio de Janeiro, os teatros, chopes-berrantes, carnavais e sociedades dançantes aparecem como espaços privilegiados para a difusão da música popular urbana na segunda metade do século XIX. Além de espaço de circulação musical, esses ambientes articularam redes de solidariedade importantes para a inserção política e profissional de setores excluídos dos espaços de participação tradicionais, como as mulheres e a população negra. Para compreender as narrativas construídas por esses grupos, foi necessária uma investigação sobre as relações entre música e História, em especial sobre a História da música e da utilização da música como fonte para o estudo da sociedade. A análise técnica de composições e gêneros musicais forneceu informações sobre a inserção das experiências desses setores nessa forma de expressão artística. Outras fontes, como periódicos e iconografias, contribuíram para a compreensão de como a expressão musical se articulava e transgredia os espaços delimitados para a atuação das mulheres e da população negra entre o ocaso do Império e o advento da República.

O “escândalo político” em torno do *Corta-jaca* e a obra de Chiquinha Gonzaga, de uma forma geral, nos direcionaram às seguintes investigações: em primeiro lugar, acerca de quais elementos eram então considerados portadores ou capazes de expressar uma nacionalidade brasileira. De maneira mais específica, buscou-se identificar quais elementos das composições musicais eram considerados nacionais naquele contexto. Além disso, tendo em vista que tanto os paradigmas românticos como cientificistas encamparam, na segunda metade do século XIX, um projeto de nação baseado na exclusão dos elementos não-brancos, procuramos por fissuras produzidas pela música popular urbana, em especial o tango brasileiro e gêneros correlatos (choro, maxixe, fado, etc.), nessa identidade que se queria construir. Justamente pelo caráter ambíguo da música popular no início da República, celebrada por uns e execrada por outros, ela se revela um terreno privilegiado para investigações sobre raça, gênero e nacionalidade.

Por fim, as intersecções entre a investigação histórica e o ensino da História constituem o pano de fundo sobre o qual a pesquisa se desenvolveu. Tendo por objetivo um ensino que promova uma aprendizagem significativa da História e que, portanto, deve levar em consideração não somente a objetividade científica, mas também aspectos subjetivos dos educandos, a música constitui-se como linguagem privilegiada por ser parte das experiências cotidianas do passado e do presente e, em especial, dos jovens educandos.

O esforço de pesquisa realizado se operou no sentido de mapear a circulação do *Corta-jaca* entre os últimos anos do século XIX e o ano de 1914, onde tem palco a polêmica. Para tanto, também foi necessário expandir a pesquisa para a circulação de gêneros musicais e dançantes pelo Atlântico entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, bem como incorporar investigações acerca da atuação das mulheres nesse universo. Essas questões

levaram a um levantamento realizado por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, a partir das palavras-chave “cortajaca”, “Francisca Gonzaga” e “Chiquinha Gonzaga”, matizada pelas pesquisas desenvolvidas acerca do tema por Juliana Pereira (2022), Martha Abreu (2017), Leonardo Pereira (2020), Monica Velloso (1988), Paul Gilroy (2012), Carlos Sandroni (2005) e Mário Sève (2021).

A Hemeroteca Digital é um repositório *on-line* da Biblioteca Nacional que possibilita o acesso a uma ampla gama de periódicos brasileiros publicados desde o início do século XIX. Em razão da facilidade de acesso, a Hemeroteca Digital apresenta muitas potencialidades como ferramenta de pesquisa. Em primeiro lugar, por permitir o acesso digital a diversos periódicos. Além disso, apresenta a possibilidade de busca por palavras-chave, permitindo investigar uma grande diversidade de periódicos.

É importante notar, no entanto, que essas potencialidades trazem consigo limitações. A digitalização de uma fonte histórica implica uma “rematerialização” dessa fonte, já que sua materialidade se modifica ao ser digitalizada. Ao rematerializarem-se, essas fontes tanto perdem suas propriedades organopléticas, como tornam-se reproduzíveis e datificáveis. A datificação permite que dados e metadados tornem-se pesquisáveis. No caso de documentos textuais, o reconhecimento óptico dos caracteres viabiliza a pesquisa por meio da busca por palavras-chave (Brasil; Nascimento, 2020).

Se a digitalização e a pesquisa por palavras-chave possibilitam mapear o aparecimento das expressões “Chiquinha Gonzaga”, “Francisca Gonzaga” e “cortajaca” em uma gama ampla de periódicos⁷, é necessário reconhecer que alguns aspectos escaparam à análise. Em primeiro lugar, a digitalização e rematerialização das fontes periódicas não permitiu que se considerasse a materialidade dessas fontes, que nos informa tanto sobre tecnologia como sobre diferentes práticas de leitura (Luca, 2008). A grande quantidade de fontes consultadas também não permitiu uma investigação acerca da relação entre o conteúdo dos periódicos e seus idealizadores, ou seja, uma análise sobre a linha editorial e os colaboradores dos periódicos. Por fim, como a ferramenta de busca da Hemeroteca Digital baseia-se no reconhecimento óptico de caracteres, nem sempre as palavras-chave pesquisadas foram reconhecidas e, portanto, algumas ocorrências devem ter sido ignoradas.

Apesar dessas limitações, foi possível traçar um panorama sobre as relações entre música, gênero e raça entre as décadas finais do século XIX e o início do século XX. Para investigar as relações entre música e gênero, trilhamos o caminho percorrido por Chiquinha Gonzaga a partir da busca pelas palavras-chave “Francisca Gonzaga” e “Chiquinha Gonzaga”

⁷ Foram consultados mais de 20 periódicos cariocas, listados em ordem alfabética ao final do trabalho.

na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A primeira ocorrência para a palavra-chave “Francisca Gonzaga” como uma menção à compositora é do ano de 1867. Assim, a pesquisa levou em consideração ocorrências identificadas entre as décadas de 1860 e o ano de 1914, quando ocorre a polêmica em torno do *Corta-jaca*. Os resultados demonstraram uma intensa relação entre música, gênero e trabalho na trajetória da compositora. A iconografia presente no Acervo Digital de Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles, por outro lado, contribuiu para investigar a transgressão operada por Chiquinha Gonzaga no universo da música, ao tornar o piano um instrumento de subversão dos limites patriarcais estabelecidos às mulheres.

Para investigar as relações entre música e raça no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, seguimos a trilha do *Corta-jaca*. Para tanto, novamente recorreu-se a busca pela palavra-chave “cortajaca” na Hemeroteca Digital, visando mapear trajetória da composição, bem como os juízos de valor emitidos em relação a ela. Para compreender e caracterizar os elementos da linguagem musical do tango brasileiro, recorreu-se a pesquisa e análise de algumas partituras por meio do *site* Chiquinha Gonzaga⁸ e *Música Brasilis*⁹.

Por fim, como estratégia didática para abordagem do tema em sala de aula, foram elaboradas 4 oficinas. Isabel Barca (2004) propõe a aula-oficina como uma alternativa às aulas expositivas, centradas na atividade do/a professor/a. Tendo por objetivo uma aprendizagem histórica significativa, que não se reduza a assimilação de conteúdos sobre o passado humano, mas que possibilite aos educandos/as tornarem-se agentes de seu próprio conhecimento, as oficinas de História oferecem uma possibilidade de aprendizagem progressiva, envolvendo a interpretação de fontes, sua compreensão contextualizada e a comunicação desses resultados. As oficinas propostas objetivam o desenvolvimento dessas habilidades, considerando-se também as especificidades da linguagem musical como fonte para a aprendizagem histórica.

Os resultados dessas investigações foram estruturados em três capítulos. O primeiro capítulo tece considerações acerca das relações entre História, aprendizagem Histórica e música, em particular sobre as potencialidades da utilização da música popular como linguagem para o estudo do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Aqui, a música é entendida como uma ferramenta potente para o desenvolvimento de uma aprendizagem relativa à “consciência histórica” (Rüsen, 2010), ao estabelecer um canal de diálogo entre experiências presentes e passadas. Os gêneros musicais e dançantes disseminados no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do século XX, por sua vez, constituíram-se em importante veículo para expressão política e cultural

⁸ Disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/wp/>>, acesso em 10 mai. 2025.

⁹ Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/pt-br/>>, acesso em 10 mai. 2025.

de setores excluídos da política institucional, já que a música popular foi um canal privilegiado para as representações do Brasil e da cultura brasileira.

O segundo capítulo propõe uma investigação sobre os ambientes de circulação da música no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do século XX, objetivando mapear o jogo de forças que construiu esse campo, em particular relacionadas a relações de gênero, trabalho e raça. Ele subdivide-se em duas seções: na primeira, acompanhamos a trajetória profissional de Chiquinha Gonzaga, buscando identificar as relações entre gênero e trabalho naquele contexto. Na segunda seção, seguimos a trilha do *Corta-jaca* atrás das relações entre música e raça no Rio de Janeiro da *Belle Époque*.

O terceiro capítulo apresenta estratégias para a utilização da música como uma linguagem para o ensino de História. Inicialmente, são tecidas considerações acerca dos elementos mobilizados em uma composição musical, como forma, ritmo e melodia, objetivando subsidiar as oficinas propostas em seguida. São propostas quatro oficinas que podem ser desenvolvidas de forma independente ou sequenciada. As três primeiras oficinas foram pensadas objetivando subsidiar o estudo do *Corta-jaca*, proposto na quarta. Nada impede, no entanto, que sejam aproveitadas para circunstâncias diferentes ou para o estudo de outros gêneros musicais. Como professora dos anos finais do Ensino Fundamental, pensei as oficinas em diálogo com habilidades propostas para as turmas de 8º e 9º ano pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), mas elas podem ser aproveitadas para outros temas.

1. MÚSICA POPULAR E ENSINO DE HISTÓRIA: A CONTRIBUIÇÃO DO CORTA-JACA PARA O ESTUDO DA PRIMEIRA REPÚBLICA NO BRASIL

1.1. Considerações acerca da História, da aprendizagem histórica, da música e suas intersecções

Iniciamos este capítulo com algumas reflexões acerca da pertinência da História e da aprendizagem histórica na atualidade, a partir das quais desdobram-se considerações sobre a potencialidade da utilização da música como linguagem para o ensino de História. Em seguida, nos debruçamos sobre a música popular no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, objetivando demonstrar a sua contribuição para o estudo do Brasil da Primeira República.

O conteúdo da palavra “história” não é atemporal: mudou muito ao longo de seus mais de dois milênios de trajetória. A palavra é polissêmica, já que pode referir-se tanto aos eventos passados como a seu conhecimento: a História tanto “é” como “sabe-se” como tal. Seu processo de singularização, no entanto, só ocorreu a partir da segunda metade do século XVIII, quando se distanciou de seu caráter narrativo, relacionado à forma de contar determinadas experiências plurais, para tornar-se “História em si”, “[...] no singular puro e simples, sem um sujeito ou um objeto complementar” (Koselleck, 2006, p. 49).

Não é uma coincidência que a singularização da História tenha ocorrido no século XVIII. As revoluções tanto no campo da política como no campo da técnica levaram a uma experiência de aceleração do tempo e a uma perspectiva de futuro desconhecido, abreviando os campos da experiência e rompendo com a continuidade entre o passado e o presente (Koselleck, 2006). François Hartog (2019) considera que no século XVIII é inaugurado um novo “regime de historicidade”, isto é, uma nova maneira de se traduzir, ordenar e dar sentido às experiências do tempo. Até então, a história era concebida como “mestre da vida” (*historia magistra vitae*), ou seja, era vista como uma coleção de exemplos destinados à instrução, oriundos das experiências humanas do passado. Esse “cadinho de múltiplas experiências alheias” teria um objetivo pedagógico de orientação humana a partir dos erros e acertos do passado (Koselleck, 2006).

Com a descontinuidade entre passado e presente instaurada pelas revoluções do século XVIII, a História torna-se singular. Surge um tempo determinado exclusivamente pela História. A partir de então, o tempo é compreendido como um ator: “[...] os acontecimentos não se produzem mais somente no tempo, mas através dele” (Hartog, 2019, p. 137). O passado torna-se ultrapassado e a História torna-se um ultimato dirigido pelo futuro ao contemporâneo e ao passado.

Esse ultimato futurista se impôs aos historiadores do século XIX, que conceberam a História como uma ciência do passado. No século XX, no entanto, o passado cedeu terreno ao presente, o que acabou conduzindo a um movimento de renovação da História. Na França esse movimento tem origem na revista dos *Annales*, editada por Marc Bloch, Henri Pirenne e Lucien Febvre. Um ponto caro para esses historiadores é a relevância do presente no processo de construção do conhecimento histórico. Esses historiadores responderam ao “presentismo” que então se desenvolvia, propondo uma relação entre o passado e o presente “[...] tal que o passado não pretendesse dar lições ao presente, sem que esse fosse tachado por isso de inanidade de princípio” (Hartog, 2019, p. 144-145).

Os historiadores dos *Annales* também criticaram a História política do século XIX, pautada pela narrativa e pelo acontecimento, defendendo uma ampliação dos objetos da História, num movimento que abrangesse todas as atividades humanas. Foram os historiadores ligados a escola dos *Annales* que deram um passo significativo ao propor a incorporação de novos objetos, novas fontes e, conseqüentemente, novos métodos para o estudo da História.

Em *Apologia da história*, Marc Bloch propôs uma definição que já se tornou tradicional: para ele, a História é a “Ciência dos homens no tempo” (Bloch, 2002, p. 55). A essa definição ampla do objeto de estudo da História, corresponderia também uma ampliação da concepção de fonte histórica, capaz de abranger todos e quaisquer vestígios deixados pelos seres humanos,

Quer se trate das ossadas emparelhadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga [ou recente], o que entendemos efetivamente por documentos senão um ‘vestígio’ quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar? (Bloch, 2002, p. 74).

Se contrapondo tanto à busca pelas origens mais remotas como forma de explicação do presente, bem como a uma perspectiva que enxergava uma cisão entre passado e presente, por meio da qual o presente possuiria um privilégio de auto-inteligibilidade, Marc Bloch observou que “[...] é sempre a nossas experiências cotidianas que [...] atribuímos matizes novos, em última análise os elementos, que nos servem para reconstituir o passado” (Bloch, 2002, p. 66). A pesquisa dos historiadores ocorreria “às avessas” da ordem dos acontecimentos, partindo “[...] do mais ou do menos mal conhecido ao mais obscuro” (Bloch, 2002, p. 67). A História, portanto, sempre parte de questões presentes para a ele retornar, depois de uma investigação acerca do passado.

As diferentes concepções da História acima delineadas indicam, também, uma multiplicidade de tempos históricos, já que homens e instituições têm formas próprias de ação e, portanto, ritmos temporais próprios. De qualquer maneira, apesar dessa multiplicidade de sentidos, a História sempre se refere a uma articulação específica do tempo, ou, nas palavras de

Koselleck (2006), dos espaços de experiência e dos horizontes de expectativas. Ao pensamento histórico correspondem, portanto, as diferentes maneiras pelas quais indivíduos e sociedades articulam as experiências vividas e as expectativas futuras, apreendendo o passado de uma maneira regulada pela necessidade de se entender o presente e presumir o futuro.

Se o presentismo do século XX levou os historiadores franceses dos *Annales* a uma revisão da História, ampliando seus objetos, fontes e métodos, a crise da sociedade alemã no pós-guerra promoveu uma reformulação da didática da História na década de 1970, que buscou a superação do historicismo e o fortalecimento da perspectiva analítica da História. A ruptura com o espaço de experiência promovida pela guerra levou a um debate sobre o passado recente e à necessidade de transformação tanto na ciência como no ensino da História, até então vinculada a um passado distante e incapaz de responder aos novos anseios de orientação da sociedade alemã.

A questão básica que está sendo colocada é se aquele conhecimento e a forma de pensamento que ele representa encontram um conjunto de critérios educacionais preexistentes e extradisciplinares. Os historiadores foram confrontados com o desafio do papel legitimador da história na vida cultural e na educação. Eles responderam a este desafio ampliando o campo da autorreflexão e do autoentendimento histórico. Os historiadores começaram a respeitar aquelas dimensões dos estudos históricos onde necessidades, interesses e propósitos apareciam como fatores determinantes do pensamento histórico (Rüsen, 2010, p. 29-30).

Nesse sentido, ganhou relevância a reflexão sobre os fundamentos mundanos da História. Pensando os fundamentos dos estudos históricos e sua inter-relação com a educação e com a vida prática, a Didática da História alemã ampliou seus horizontes ao incorporar “[...] todas as formas e funções do raciocínio e conhecimento histórico na vida cotidiana, prática” (Rüsen, 2010, p. 32).

Para dar conta das formas de pensamento histórico, por meio das quais o passado é experienciado e interpretado como História, Jörn Rüsen se utiliza da categoria de “consciência histórica”, relacionada a todas as formas de pensamento histórico, para além do aprendizado e do ensino formal de História. Essa categoria também compreende uma preocupação com a estrutura do conhecimento histórico, entendido como um meio de compreensão do presente e presunção do futuro, a partir da apreensão do passado (Rüsen, 2010).

Para além de estruturar o conhecimento histórico, a “consciência histórica” abrange “[...] um conjunto coerente de operações mentais que definem a peculiaridade do pensamento histórico e a função que ele exerce na cultura humana” (Rüsen, 2010, p. 37). Nesse processo, a narrativa se torna um elemento fundamental, já que se constitui no meio utilizado para atribuição de sentido ao passado. É por meio da narração, também, que a “consciência histórica” desempenha sua função de orientação da vida através da estrutura do tempo.

Ao refletir sobre a operação mental e os atos discursivos específicos relacionados à História, Rüsen busca superar a cisão entre a História acadêmica e a didática da História, já que os estudos históricos e a educação histórica “[...] coincidem em suas análises das operações narrativas da consciência histórica com suas consequentes conexões sistemáticas” (Rüsen, 2010, p. 38). Tendo em vista as operações da “consciência histórica” e suas funções de orientação da vida no e sobre o tempo, a “consciência histórica” pode ser apreendida como uma das operações mentais que configuram a identidade humana.

Seguindo essa perspectiva, a educação histórica é entendida como “[...] um processo intencional e organizado de formação de identidade que rememora o passado para poder entender o presente e antecipar o futuro” (Rüsen, 2010, p. 38). Com isso, ganha relevo a didática da História, compreendida de uma forma ampla, para além da abordagem formalizada para o ensino escolar da História. A didática da História torna-se uma exigência também para os historiadores profissionais, já que sua pesquisa histórica é parte desse processo de formação de identidade histórica.

Como já observado, a tarefa da historiografia ocidental da Antiguidade até o final do século XVIII pode ser definida pelo ditado *historia magistra vitae*. Essa concepção da História como mestra da vida indica que “[...] a escrita da história era orientada pela moral e pelos problemas práticos da vida, e não pelos problemas teóricos ou empíricos da cognição metódica” (Rüsen, 2010, p. 24). Essa constatação permite afirmar que os princípios didáticos da escrita histórica eram fundamentais para o trabalho dos historiadores até o final do século XVIII. Foi ao longo do século XIX, devido à institucionalização e profissionalização da História, que a importância da didática foi esquecida ou minimizada. A passagem abaixo é longa, mas nela Rüsen resume esse processo:

Durante o século XIX, quando os historiadores definiram sua disciplina, eles começaram a perder de vista um importante princípio, a saber, que a história é enraizada nas necessidades sociais para orientar a vida dentro da estrutura tempo. O entendimento histórico é guiado fundamentalmente pelos interesses humanos básicos: assim sendo, é direcionado para uma audiência e tem um papel importante na cultura política da sociedade dos historiadores. Como os historiadores do século XIX se esforçaram para tornar a história uma ciência, este público foi esquecido ou redefinido para incluir apenas um pequeno grupo de profissionais especialistas treinados. A didática da história não era mais o centro da reflexão dos historiadores sobre sua própria profissão. Ela foi substituída pela metodologia da pesquisa histórica. A ‘cientifização’ da história acarretou um estreitamento consciente de perspectiva, um limitador dos propósitos e das finalidades da história. A esse respeito, a cientifização da história excluiu da competência da reflexão histórica racional aquelas dimensões do pensamento histórico inseparavelmente combinadas com a vida prática. Desse ponto de vista, pode ser dito que a história científica, apesar de seu clamor racionalista, havia conduzido aquilo que eu gostaria de chamar ‘irracionalização’ da história. (Rüsen, 2010, p. 25).

Desde a escola dos *Annales*, passando pelas considerações acerca dos “regimes de historicidade”, do “tempo histórico” e da “consciência histórica”, pretendemos dar relevo ao processo de construção da História como uma articulação entre experiências passadas e presentes, operada por meio da linguagem e da narrativa, que estruturam e dão sentido ao conhecimento histórico. Outro aspecto que se destaca são os usos da História para a vida prática e sua atuação na configuração das identidades humanas. Essa chave de leitura conduz, também, para o reconhecimento da importância do papel desempenhado pela didática na escrita e na compreensão histórica.

A trajetória do ensino da História possui muitos interstícios com a trajetória da História enquanto ciência. No processo de singularização e constituição da História como uma disciplina autônoma, ocorrido entre a segunda metade do século XVIII e o século XIX, dois elementos serão fundamentais: a História filosófica do século XVIII, que tem como um de seus aspectos mais importantes a doutrina do progresso; e a elaboração metodológica da História, baseada no método científico, ou seja, a compreensão da História como uma matéria que deve ser estudada por meio de “[...] um patrimônio de textos, de fontes, de monumentos que permitem a reconstituição exata do passado” (Furet apud Nadai, 1993, p. 145). A “revolução” positivista delimita o campo e o método da História ao unificar essas duas tradições do século XVIII: a História filosófica e o conjunto de saberes e instrumentos técnicos necessários para a reconstituição do passado (Nadai, 1993).

Na perspectiva do progresso, a delimitação do alcance, programa, objeto e método da História no século XIX relaciona-se às categorias de nação e civilização. Em um primeiro momento, entre os anos de 1838 e 1931 (Schmidt, 2012), o código disciplinar da História no Brasil é construído a partir do modelo francês. De acordo com Nadai (1993), nesse momento o ensino de História foi pautado pelos compêndios franceses, voltado, portanto, ao estudo da História da Europa Ocidental, modelo de nação e civilização apropriado pelos homens de letras imperiais. Nesse primeiro momento, a História do Brasil aparece como um apêndice, desempenhando um papel secundário no estudo da História. Além dessa posição marginal no estudo da História, a História pátria “[...] consistia em um repositório de biografias de homens ilustres, de datas e de batalhas” (Nadai, 1993, p. 146).

Nesse período inicial de construção da História como disciplina, seu lugar relaciona-se ao projeto de construção de uma identidade nacional brasileira, que tinha como fio condutor a colonização portuguesa. As concepções de nação, cidadão e pátria determinaram, portanto, a organização dos programas escolares, ou seja, a seleção e exclusão dos conteúdos, já que o papel social da escola nesse momento relacionava-se à construção da nação e do cidadão.

Veiculou-se, assim, um discurso histórico que enfatizava de um lado, a busca do equilíbrio social, e, de outro, a contribuição harmoniosa, sem violência ou conflito, de seus variados e diferenciados habitantes (e grupos sociais) para a construção de uma sociedade democrática e sem preconceitos de qualquer tipo. Assim, o passado foi valorizado na medida em que pode legitimar esse discurso (Nadai, 1993, p. 149).

O processo de construção da História entre os séculos XIX e XX, contribuiu para a consolidação de um conceito de História que a identificava com o passado, negando a sua qualidade de representação. Essas características resultaram em um ensino escolar baseado em uma “[...] história oficial na qual os únicos agentes visíveis do movimento social eram o Estado e as elites” (Nadai, 1993, p. 152).

Esse ensino de História baseado em um conteúdo eurocentrista e numa perspectiva de ensino baseada em um discurso explicador começa a se transformar a partir dos anos de 1960, quando a ampliação do alcance do ensino secundário acirrou “[...] as contradições sociais entre uma escola secundária que se expandia para amplos setores sociais e uma proposta de ensino elitista e propedêutico” (Nadai, 1993, p. 155). Apesar do golpe desfechado pela implementação da ditadura civil-militar em 1964, que, além de perseguir e censurar professores, restringiu o ensino de História ao Segundo Grau e tornou obrigatório o ensino de Estudos Sociais (por meio da lei n. 5.692 de 1971), um grande movimento de resistência e luta pelo ensino de História acompanhou esse retrocesso. Nesse movimento, o conceito de História alargou-se para incorporar novos temas e assuntos. Na renovação da produção histórica, a dialética marxista desempenhou um papel importante, contribuindo para o desenvolvimento de estudos relacionados a novos temas, como a classe trabalhadora e setores estigmatizados, como mulheres e homossexuais.

A saída do Brasil do período da ditadura civil-militar contribuiu para o início de uma reconstrução do código disciplinar da História, a partir de 1984. Liderado pela Associação Nacional de Professores de História (Anpuh), fundada em 1961, nesse movimento de reconstrução também participaram educadores e professores de História. A proposta dos Parâmetros Curriculares de História, encaminhada pelo Ministério da Educação entre 1997 e 1998, pode ser considerada um marco definidor desse projeto de reconstrução do código disciplinar da História. A preocupação dos PCNs relacionava-se a busca por uma nova concepção de ensino e aprendizagem que promovesse uma maior interação entre os alunos e a realidade.

A concepção de ensino e aprendizagem explicitada pelos PCNs, no entanto, parte de uma diferenciação entre o conhecimento escolar e o científico. Ao situar a História como ciência de referência para a aprendizagem do aluno, os PCNs ignoraram que os processos cognitivos da

aprendizagem histórica escolar devem ser os mesmos da ciência histórica, já que a racionalidade histórica deve ser a base da construção do conhecimento por parte do educando (Schmidt, 2012).

Tendo por objetivo um ensino capaz de promover uma aprendizagem significativa da História que possibilite o desenvolvimento da autonomia por parte dos educandos, é necessário pensar os processos de aprendizado para além de algo dirigível e controlável. Compreendendo que o objetivo da História é desenvolver a capacidade de orientação da vida por meio da estrutura do tempo, faz-se necessária a “[...] construção de uma teoria da aprendizagem histórica referenciada em uma cognição situada na própria História” (Schmidt, 2012, p. 88). Nesse sentido, concepções de aprendizado histórico que objetivem a formação e o desenvolvimento da “consciência histórica” são um caminho para superar a perspectiva de transposição didática, consolidada ao longo da trajetória do código disciplinar da História.

A aprendizagem histórica refere-se a um processo de construção mental de um sujeito: fatos objetivos – a aquisição de conhecimento acerca das “coisas que aconteceram no tempo” – tornam-se subjetivos. A aprendizagem histórica situa-se, portanto, entre dois polos: “[...] por um lado, um pretexto objetivo de mudanças que as pessoas e seu mundo sofreram em tempos passados e, por outro, o ser subjetivo e a compreensão de si mesmo assim como a sua orientação no tempo” (Rüsen, 2010, p. 82). Aprender, portanto, é um processo dinâmico, por meio do qual a pessoa que aprende é transformada.

Nessa perspectiva, Rüsen destaca o “papel produtivo do sujeito” no processo de aquisição da História. Em outras palavras, não se pode compreender a aprendizagem histórica como um processo simplesmente objetivado, por meio do qual a pessoa que está aprendendo “é simplesmente entregue ao que a história está ensinando a ele ou a ela” (Rüsen, 2010, p. 82). A aprendizagem histórica compreende um processo duplo de aprendizagem, que abrange tanto uma autorrealização quanto a aquisição do conhecimento histórico por meio da experiência. Esse duplo processo ocorre por meio de três operações: a experiência, a interpretação e a orientação. Isso significa dizer que

A ocupação da consciência histórica enquanto aprendizagem histórica pode ser abordada quando traz à tona um aumento na experiência do passado humano, tanto como um aumento na competência histórica que dá significado a esta experiência, e na capacidade de aplicar estes significados históricos aos quadros de orientação da vida prática (Rüsen, 2010, p. 84).

A aprendizagem histórica não implica, portanto, uma só competência, “[...] mas uma multiplicidade de competências e a harmoniosa, equilibrada relação entre elas” (Rüsen, 2010, p. 84). É importante ressaltar que, nessa concepção, uma aprendizagem histórica significativa não pode levar em conta somente o aspecto subjetivo, mas tem que ocorrer em constante diálogo entre a “subjetividade” individual e a “objetividade” das experiências históricas.

A música, entendida como “[...] a arte humana da combinação, sucessão e simultaneidade de sons e sentidos em seus três elementos fundamentais: harmonia, melodia e ritmo, coloridos substancialmente pelo timbre” (Azambuja, 2017, p. 40), constitui-se como um canal privilegiado para a aprendizagem histórica por duas razões. Em primeiro lugar, por ser um aspecto fundamental da vida prática cotidiana, tanto do passado como do presente. É, também, um meio privilegiado para a propagação do patrimônio cultural de matriz africana, durante muito tempo silenciado tanto das narrativas históricas acadêmicas e escolares, como também do processo de construção da nacionalidade brasileira. Este último aspecto será abordado com maior profundidade no próximo tópico. A seguir, discutiremos brevemente acerca da potencialidade das composições musicais, de uma maneira geral, como linguagem para o ensino e a aprendizagem histórica.

Além de um aspecto fundamental da vida prática cotidiana passada e presente, a música é um aspecto importante das experiências crianças e adolescentes, o que contribui para seu potencial como linguagem para o ensino e a aprendizagem de História. É uma forma de expressão que engloba diferentes aspectos da vida humana: para os jovens, relaciona-se a práticas de lazer, diversão, introspecção e autoconhecimento, desempenhando um papel importante na construção de suas identidades. As maneiras de ouvir e produzir objetos sonoros, no entanto, são construídas culturalmente, o que torna a música um meio potente para o desenvolvimento de diálogos entre as diferentes temporalidades, ou entre as experiências passadas e presentes.

Uma cultura já impõe, necessariamente, àqueles que dela participam uma determinada maneira de ouvir, de produzir e perceber objetos sonoros, de separar o que será considerado som musical e ruído – para já considerar nesse último caso o problema da produção artística de sonoridades. Uma cultura, da mesma forma, atribuirá diferentes significados e funções sociais às suas produções sonoras. A música, por exemplo, terá funções diferentes em sociedades distintas. Quando ouvimos música, uma determinada direção mental já nos força a escutar em uma direção mental e não em outra, a descartar certos ruídos e classificar outros como sons musicais, a recriar a partir de um determinado padrão de escuta aquilo que estaremos ouvindo (Barros, 2006, p. 155)

José D’Assunção Barros (2018) aponta para quatro aspectos da relação entre História e música, consideradas tanto como objeto quanto como campo de conhecimento. De acordo com o autor, História e música podem interagir das seguintes maneiras:

(1) a música como objeto para a História (a História da Música, por exemplo); (2) a música como fonte histórica que pode ser utilizada pelos historiadores (isto é, os documentos sonoros e realizações musicais como fonte para que os historiadores possam estudar aspectos diversos da história, e não apenas, necessariamente, a história da música); (3) a música como meio possível para encaminhar representações da História (obras musicais tematizando a história como universo de acontecimentos, ou mesmo obras musicais que tomem para si a tarefa de falar sobre a História, agora entendida como campo de saber); (4) por fim, a Música como campo de saber ou de possibilidades que pode contribuir significativamente para uma renovação da própria História como disciplina ou campo de conhecimento” (Barros, 2018, p. 25-26).

Para utilizar a música como objeto para a História é necessário reconhecer os diferentes aspectos envolvidos nessa expressão artística, para além de sua dimensão poética, tais como “[...] forma, gênero musical, estilo, elementos variados de estética musical, ritmo, melodia, harmonia, timbre, instrumentação, performance, mediação através do intérprete, entre outros” (Barros, 2018, p. 27). Considerando esses diferentes aspectos das composições musicais, é possível também um estudo da História através da música, isto é, por meio das fontes musicais é possível compreender a sociedade como um todo, nos seus aspectos extramusicais:

Através de uma fonte musical, podemos perceber estágios de desenvolvimentos tecnológicos, aspectos da cultura material, circunstâncias políticas, estruturas econômicas, padrões culturais, relações de gênero, transformações geracionais, processos de difusão [...]. Não há limites para os aspectos sociais que podem ser percebidos através da música (BARROS, 2018, p. 29).

Além de objeto da História e fonte para a compreensão da sociedade, a música também pode constituir-se em uma linguagem ou meio de representação para a História. Os enredos das escolas de samba no Brasil talvez se constituam num dos principais exemplos de composições com representações históricas, embora essa prática também esteja presente desde a antiguidade greco-romana, passando pelos artistas medievais e chegando a músicas populares contemporâneas. José D’Assunção Barros aponta, porém, para a possibilidade da utilização da linguagem musical pelos próprios historiadores como caminho para a expressão da escrita historiográfica, ainda que tal empreendimento exija “[...] o concurso de dois campos de saber e de expressão: a Música como forma da expressão artística e linguagem, e a História como disciplina científica” (Barros, 2018, p. 33).

A última relação entre música e História diz respeito à “[...] possibilidade de utilizar conceitos e modos de imaginação típicos da Música para a renovação da História como campo de saber” (Barros, 2018, p. 33). O conceito de “polifonia”, por exemplo, que diz respeito “[...] à sucessão simultânea de diversas vozes musicais, ou de diversas melodias que caminham juntas” (Barros, 2018, p. 33), foi incorporado à História por autores ligados à micro-história, como Carlo Ginzburg, a partir do conceito de “romance polifônico” proposto por Mikhail Bakhtin. Processos inquisitoriais e criminais são fontes dialógicas ou polifônicas por excelência, já que possibilitam ver diferentes versões dos acontecimentos e de visões de mundo, seus conflitos, suas redes de rivalidades e de solidariedades – todo um universo polifônico. Mediado pela crítica literária, um conceito originário da música foi assimilado pela História para produzir novas perspectivas teóricas e metodológicas:

Chamamos de fontes polifônicas àquelas que apresentam um padrão mais intenso de dialogismo em decorrência da própria maneira como estão estruturadas, ou em função dos próprios objetivos que as materializaram. Podemos também chamá-las de “fontes

dialógicas”, em atenção à contribuição de Bakhtin. De todo modo, a característica deste tipo de fontes é que a polifonia se torna tangível. O historiador pode ler nelas uma trama formada por diversas vozes, da mesma maneira que o maestro tem sob seus olhos, ao ler a sua partitura, as diversas melodias encaminhadas pelos vários instrumentos da orquestra (Barros, 2018, p. 34).

Esses campos de interação propostos por Barros podem corresponder aos diferentes aspectos que envolvem a aprendizagem histórica por meio da música. É possível desenvolver um estudo em torno do Corta-jaca e dos gêneros musicais populares do Rio de Janeiro da *Belle Époque* a partir dos quatro pontos de intersecção acima descritos. Por um lado, o estudo pode abarcar a história do gênero musical “tango brasileiro” e seus correlatos no Rio de Janeiro da *Belle Époque* – tais como maxixe, corta-jaca, choro. A trajetória do gênero musical encontra-se indissociada, no entanto, de uma História social. Aqui, a música aparece como fonte histórica para além da História da música: ganham ênfase nessa etapa as relações entre tango brasileiro, raça e gênero entre o final do século XIX e início do século XX.

Tendo em vista que o presente trabalho não contempla somente uma perspectiva relacionada à investigação do tango brasileiro no período em questão, mas também carrega uma dimensão relacionada à didática e à aprendizagem histórica, o estudo é permeado pela necessidade de utilização da música para o ensino da História. No processo de aprendizagem histórica, conforme proposta por Rüsen, é indispensável levar em consideração a produção individual de significados por parte dos educandos acerca da História. Pensar a música como linguagem para o ensino de História também possibilita a utilização da música como veículo para a construção de representações da História. Por fim, conceitos da Música como “polifonia”, “síncope” e “contratempo”, podem ser tanto apropriados para a compreensão do “tango brasileiro” como das estratégias utilizadas por seus compositores para fissurar a identidade nacional unívoca que se propunha naquele contexto.

Até agora, realizamos um esforço no sentido de historicizar a História e o ensino de História, buscando enfatizar sua função social, tendo em vista novos horizontes e caminhos para o ensino escolar da História. Mais do que mecanismos para a apreensão dos conteúdos, pensamos a música como uma estratégia capaz de tornar a aprendizagem da História significativa para os educandos, possibilitando-lhes o desenvolvimento de autonomia no processo de apreensão do passado para a compreensão do presente e a presunção do futuro. Restam tecer algumas considerações acerca das contribuições da música popular para o estudo da Primeira República no Brasil.

1.2. Corta-jaca: a música popular no Rio de Janeiro da Belle Époque

Para além de uma linguagem rica para o desenvolvimento da “consciência histórica”, é necessário considerar a especificidade da música e do gênero em questão, ou seja, o Corta-jaca e o tango brasileiro. “Corta-jaca” foi o nome pelo qual o tango brasileiro “Gaúcho”, de autoria de Chiquinha Gonzaga, se popularizou. Ele foi composto para ser dançado na cena final da opereta burlesca de costumes nacionais *Zizinha Maxixe*, representada em agosto de 1895 no teatro Eden-Lavradio. Do teatro, a música disseminou-se por outros espaços: chopes-berrantes, sociedades dançantes, carnavais, rodas de choro (onde se faz presente até os dias de hoje), etc. Ao adentrar o Palácio do Catete, no entanto, pelas mãos da então primeira-dama Nair de Teffé, que executou a peça ao violão em uma recepção presidencial em 26 de outubro de 1914, a música tornou-se alvo e munição para atacar a presidência do marechal Hermes da Fonseca.

Uma quadrinha popular publicada na edição de 31 de outubro de 1914 do jornal *A Rua*¹⁰ dá uma dimensão da mudança de visão acerca do Corta-jaca operada a partir do momento em que foi executada no Palácio do Catete:

Era um tango interessante
Hoje tem urucubaca,
Coitadinha da menina
Que tocar o “Corta-jaca”¹¹

Na página seguinte, outra quadrinha:

Já tenho a vida estragada,
Tenho no lombo a “macaca”,
Isto porque de uma feita
Fui tocar o “Corta-jaca”¹²

As quadrinhas revelam uma mudança de visão sobre a música, que de “tango interessante” tornou-se elemento de desabono para seus executores, tanto a “menina” da primeira quadrinha como o eu-lírico da segunda. Por um lado, a razão para essa mudança de visão associa-se à própria presidência de Hermes da Fonseca. O marechal assumira o governo em 1910 depois da Campanha Civilista, a primeira campanha eleitoral que mobilizou a opinião pública nacional e que dava como certa a vitória de Rui Barbosa. Embora consagrado como presidente, Hermes da Fonseca foi ridicularizado e atacado durante todo o seu mandato, marcado por tantos revezes que o marechal foi apelidado de “Dudu da Urucubaca”, como registrado nos versos de Hugo Macedo publicados no jornal *O Rio-Nú*:

¹⁰ A pesquisa nos periódicos foi realizada por meio da plataforma Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em 21 jan. 2025.

¹¹ *A Rua*, Rio de Janeiro, 31 out. 1914.

¹² *Ibid.*

O tempo agora está feio,
 Mas não me passa na maca,
 Mas na maca e no meu corpo
 É demais a urucubaca!

Do Rio Grande do Sul,
 Foi que veio esta macaca,
 Baptizada pelo povo
 Por desgraça – urucubava!

Livra-me nossa Senhora
 Deste algoz, de espada e taca:
 Elle tem além de tudo
 Essa tal de urucubaca! [...]

Meu filho não ande armado
 Nem de pistola, nem faca,
 Na presidencia inda está
 O Dudú, da urucubaca! [...]¹³

Canções, irreverentes, caricaturas e quadrinhas satíricas foram estratégias utilizadas para se contrapor à repressão, às intervenções e aos estados de sítio recorrentes no período, marcado por efervescência política e social na capital federal e nos estados, como atestam a Revolta da Chibata (ocorrida em fins de novembro de 1910, no início do mandato de Hermes da Fonseca), a Guerra do Contestado (conflito deflagrado em 1912, na região fronteira entre o Paraná e Santa Catarina) e a Sedição de Juazeiro (ocorrida em 1914 no Ceará).

A “urucubaca” contraída após adentrar o Palácio do Catete, no entanto, não é o único fator que explica a visão depreciativa sobre o Corta-jaca. Outra razão é apontada na coluna “Novas & Ecos”, publicada no mesmo jornal *A Rua* em 1 de novembro de 1914:

Se o Sr. Marechal Hermes, na sua residencia particular, no seio da sua intimidade, entre os seus amigos mais intimos, tivesse agarrado o violão e tocado o *Corta-jaca* ou outra musica mais immoral, nós não tinhamos nada com isso. Mas como S. Ex. fez esta coisa em presença do corpo diplomatico, no palacio do Cattete, que é a residencia, não do Sr. Hermes, mas do primeiro magistrado da Nação, assiste-nos o direito de fazer considerações a respeito do papel ridiculo a que S. Ex. sujeitou não a sua pessoinha, mas a figura do presidente da Republica.

O Cattete deve ser um lugar de respeito. Lá dentro não podem caber os requebros lascivos de uma musica do quilate do *Corta-jaca*.

Não ha ninguem que não sinta pelas musicas populares um certo enlevamento. Mas isso pelas musicas rigorosamente populares. O *Corta-jaca* não póde estar nesse rol. O *Corta-jaca* é uma musica profundamente immoral. E não foi feita senão para despertar o “moral” nos clubs carnavalescos. Quem a ouve sente irresistivelmente o sangue estuar nas veias; ella desenha á visão de quem quer que seja o bamboleio impudico de quadris, o estremecer de seios nús, o palpitar de carne em febre, entrelaçamentos e colleios de animalidade nojenta.

As musicas chamadas populares têm os seus requebrados, sim, mas são requebrados ingenuos, rusticos, innocentes, onde a gente percebe o trescalar da doce simplicidade do povo.

O *Corta-jaca* não. É nú, grosseiro, canalha.

Não podia caber no Cattete em hora nenhuma, quanto mais n’uma recepção diplomatica.

¹³ *O Rio-Nú*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1914.

Mais uma vez o Sr. Hermes da Fonseca nos acanhou.¹⁴

O problema mais grave, de acordo com o autor da coluna, residia no fato do Corta-jaca ter sido executado numa recepção presidencial. Isso porque os “requebros lascivos” da música não seriam adequados ao Palácio do Catete, um lugar de respeito. A música é considerada extremamente imoral pelo autor da coluna por ter um teor sensual, excedendo os “requebrados ingênuos” das músicas populares. Esse caráter lascivo da música é ressaltado em outra quadrinha popular, publicada no mesmo jornal no dia 3 de novembro de 1914:

Moça magrinha é palito,
Mulher velha é jararaca,
Camisa comprida é chambre,
Tango quente é “Corta-jaca”.¹⁵

Além de tema para quadrinhas populares, o Corta-jaca ganhou de fato as ruas, servindo como arma de “troça” e motivos para caricaturas feitas pelos estudantes da Faculdade de Direito e da Escola de Medicina, como mostram notícias publicadas na edição de 5 e de novembro de 1914 do jornal *A Rua*:

A policia tiroteia os estudantes

Um protesto do director da Faculdade de Medicina

Houve tiros, pedradas e feridos

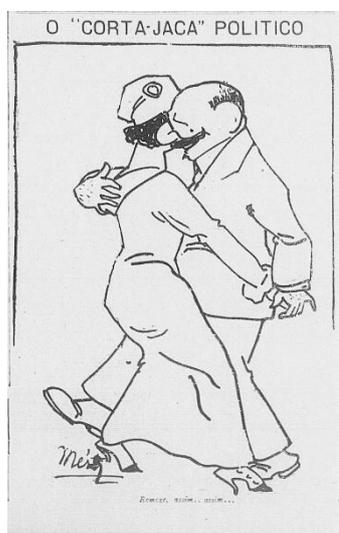
Conforme as promessas dos estudantes a troça continuou hoje.

Logo pela manhã as caricaturas começaram a surgir pelas paredes da Escola de Medicina.

Ao aparecerem, a mocidade academica prorompia em applausos.

Lá estavam tambem as caricaturas do ‘Corta-Jaca politico’ e do busto ‘Elle’ que a ‘A Rua’ publicou e outras da ‘A Epoca’ e do ‘Imparcial’¹⁶.

Figura 1: caricatura “O ‘Corta-jaca’ político”, *A Rua* (RJ), 4 nov. 1914



¹⁴ *A Rua*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1914.

¹⁵ *A Rua*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1914.

¹⁶ *A Rua*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1914.

Na edição de 6 de novembro, o jornal publicou em sua primeira página o programa da recepção presidencial de 26 de outubro, no qual figurava “Corta-Jaca, Tango... Solo de violão”. Abaixo do programa, uma descrição crítica do evento:

Nos salões do palacio do Cattete houve no dia 26 do mez passado, uma ‘soirée’ muito fina a que compareceram os representantes do nosso corpo diplomatico e da ‘élite’ carioca.

Na ‘soirée’, que era a ultima recepção dada pelo sr. Presidente da Republica, fêz-se musica’, como costumam dizer os chronistas mundanos.

‘Fêz-se musica’ e em grande escala. Houve piano, canto, bandurra e até violão...

Ao som deste ultimo instrumento tocou-se a festejada e dengosa producção da maestrina Francisca Gonzaga – o ‘Corta-Jaca’. Os jornaes desde esse dia não tem cessado de criticar, de muitos e diferentes modos, a inclusão do tango magnifico no programma de uma festa diplomatica no Cattete.

O ‘Corta-Jaca’ andou tanto tempo pelos arraiaes da pandega e da populaça que se desmoralisou por completo, tornando-se indigno do Palacio das Aguias... por muito que as produções de D. Chiquinha Gonzaga sejam tidas como a essencia da musica genuinamente indigena.¹⁷

A descrição do evento permite inferir que a imoralidade não seria um aspecto considerado “inato” ao Corta-jaca, mas decorrente de suas andanças pelos “arraiais da pândega e da populaça”, que o teriam desmoralizado. Ainda é interessante notar o reconhecimento à “maestrina” Francisca Gonzaga, produtora de composições “genuinamente indígenas”, ou seja, nacionais.

A polêmica, por fim, chegou à tribuna do Senado, por meio de um discurso de Rui Barbosa. Ao criticar a atuação do governo de Hermes da Fonseca, principalmente em relação à repressão policial contra as manifestações estudantis, o senador questiona:

Por que, Sr. Presidente, quem é o culpado, se os jornais, as caricaturas e os moços acadêmicos aludem ao *corta-jaca*?

Uma das folhas ontem estampou em *fac-simile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao paiz o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o *corta-jaca* à altura de uma instituição social. Mas, o *corta-jaca* de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner, e não quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubsçam e que a mocidade se ria!¹⁸

Ainda que não se possa ignorar a disputa entre civilistas e hermistas, é importante considerar que o *Corta-jaca* foi elencado pela oposição como um dos aspectos marcantes da

¹⁷ *A Rua*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1914.

¹⁸ Discurso de Rui Barbosa em sessão do Senado, 7 de novembro de 1914. ANNAES do Senado Federal, 1914, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, vol. VII, p. 51. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf>, acesso em 10 jun. 2024.

conturbada gestão de Hermes da Fonseca. Nos últimos dias de sua presidência, o jornal *A Rua* listou, de forma irônica, os eventos marcantes da gestão:

O Sr. Hermes da Fonseca pôde agora dizer o que quiser: que levantou o brio nacional, que purificou as leis, que saneou a justiça, que solidificou o direito, que não bombardeou a Bahia, que não ensanguentou o Ceará, que não depoz o Sr. Franco Rabello, que não matou J. da Penha, que o padre Cicero é um anjo, que não garroteou a liberdade do povo, que não fez o estado de sitio, que não desrespeitou o Supremo Tribunal, que não trucidou na ilha das Cobras, que nunca existiu o vapor *Satellite*, que sempre repeliu a Ilha Francisca, que nunca pegou na chave de ouro, que nunca fez a missão da prata, que nunca dansou o *Corta-jaca*, tudo, tudo, tudo S. Ex. pôde dizer actualmente. Tudo, porque o povo não lhe dará uma palavra. Actualmente o paiz só quer uma coisa: é que S. Ex. nos deixe por uma vez, que se vá embora, que se suma, mas que nos honre com sua ausencia.¹⁹

Retomamos a questão posta por Rui Barbosa: afinal, que vem a ser o *Corta-jaca*, capaz de produzir uma polêmica que entrou para o legado político do marechal Hermes da Fonseca? De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música popular brasileira, o *corta-jaca* é uma

Dança brasileira para se dançar só, que tem como característica o movimento dos pés sempre muito juntos e a não flexão dos joelhos. Os movimentos dos pés dão a impressão de uma faca cortando uma jaca. Apesar de parecer estar deslizando, pode-se perceber o sapateado, que costuma marcar a melodia juntamente com o ponteio das violas²⁰.

Apesar da definição proposta pelo Dicionário, estudos de José Ramos Tinhorão (2013), Martha Abreu (2017) e Juliana Pereira (2022), indicam a dificuldade de se definirem gêneros musicais e dançantes brasileiros constituídos entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX. Em pesquisa pela Hemeroteca Digital por meio da palavra-chave “cortajaca”, foi possível identificar algumas menções ao termo entre meados e o final do século XIX, que permitem mapear os significados atribuídos à expressão. A primeira delas aparece no jornal *A Marmota na Corte*. Em sua edição de número 27, o periódico publicou os seguintes versos:

Corta jaca!

Bravo! Bravo! Corta jaca
Menina, assim! Bate o pé,
Requebre o corpo, despedace
Este seu Mané-Mané

Toque bem essa viola,
Volta os olhos com doçura;
Tenha pena, meu bemsinho,
Desta pobre creatura.

Eu morro todo perdido,
Sinto frescor mui gostoso;
Quero ser seu cachorrinho,
Morder o seu pé mimoso.

Toque a viola mais forte,
Com barulho, e carambola,

¹⁹ *A Rua*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1914.

²⁰ Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/termo/corta-jaca>>, acesso em 09 jun. 2024.

Ui! Corte a jaca de modo,
Que me esborracho a caxola.²¹

Os versos acima indicam que o termo já em meados do século XIX designava uma dança marcada por requebros e acompanhada da viola. Na descrição de uma noite de São João, publicada na seção “A Pacotilha” do *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, em 1851, o termo aparece novamente associado a uma dança:

[...] dansarão-se até ás 5 horas da manhã todas as qualidades de dansas conhecidas, quadrilhas, valsas, polkas, schotiches, contradansas inglezas e hespanholas, gaivotas, sorongos, cossacas, galopadas, minuets, boleiros, maria-caxuxa, terminando com os lundus da Bahia, a chula de Pernambuco, o choradinho do Maranhão, o moquirão do Ceará, o miudinho do Rio Grande, o pitingão de S. Paulo, o batuque de Minas Geraes, o fado carioca com o competente *corta-jaca* da Ilha Grande.²²

Em oposição às danças estrangeiras – valsas, polkas, *scottishes* -, o corta-jaca aparece como uma dança associada a manifestações regionais. Na “Quarta Carta do Capichaba a seu compadre Benevente”, publicada em 1852 no jornal *Marmota Fluminense*, encontramos o corta-jaca descrito como uma dança “sapateada”, “do campo e das roças”:

Entre os modernos, temos que os Napolitanos dansam a *tarantela*; os Hespanhoes os *boleiros* e *fandango*; os Gallegos a *chula*; os Polacos a *kracoviaca*; os Portuguezes o *mineirinho*; e nós a sapateada *corta-jaca*! Porém, todas estas dansas, meu compadre, são proprias do campo e das roças; na cidade fia-se mais fino; não se quer cousa que cheire a rusticidade. Nosso avós dansaram o *minuete da côrte*, e o *afandangado*; o *reel*, e as *contradansas inglezas*; hoje o *bom tom* só admite as inspidas contradansas francesas, onde propriamente se não dansa, passeia-se; e de vez em quando as dansas chamadas da moda, como o *galope*, a *polka* e a *schottische*. Estas tres altimas são as que tem ocupado o throno neste quinquenio em que vivemos, pela ordem em que vão escriptas, e é a ultima que se deve render preto e homenagem, como aquella que hade ser por muito tempo a rainha dos salões.²³

Novamente, aqui o corta-jaca aparece como uma dança local, em oposição às napolitanas, espanholas, polonesas e portuguesas. A descrição também é interessante por classificar essas danças como “rústicas” em comparação às “danças da moda”, como a polca e a *schottische*. Em um comentário sobre as manifestações em torno da chegada de Francisco Gonçalves Martins, o barão de São Lourenço, à presidência da província da Bahia em 1868, a seção “Contos e Pontos” do *Diário do Povo* de 23 de agosto de 1868 publica os seguintes versos, que teriam sido cantados “sob a janella do Sr. Barão”:

Exultai, bahiana gente,
Avante o lundú-chorado!
Pois é vosso presidente
Um barão assinalado!
Sapateia,
Corta jaca,
Qu’eu já vou...

²¹ *A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1849.

²² *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 29 e 30 jun. 1851.

²³ *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, 8 out. 1852.

Faz a ceia.
 Mão de vacca
 E quigombô!...
 Sinhôsinho,
 Meu amor...
 S. Lourenço,
 Meu santinho
 Senador!²⁴

Novamente, corta-jaca parece referir-se a uma dança, que seria acompanhada por um “lundú-chorado”. Em 1899 a expressão aparece numa seção sobre o carnaval, publicada no jornal *A Imprensa*, novamente associada à dança:

A troça, a pilheria, a graça surgiram a um tempo, ao vento os cabellos, ruas á fóra, de pandeiro em punho, executando um passo de saltarello, uma tarantella, o minueto, o fado, o tango, o *maxixe* e até mesmo o *corta-jaca*.

Ao som de estalos, entre vaias e applausos, sob um dilúvio de *confetti*, os *pierrots*, os *bebês*, os *diabinhos* e outros typos classicos que figuram nos grupos e *cordões* do nosso carnaval, dansavam, cantavam, vibrando latas, tambores, tocando cornetins, ocarinas, em requebros luxuriosos, que attrahiam o olhar avido da multião facil em achar graça.²⁵

“Requebros luxuriosos” marcariam a dança, embora aqui o termo pareça associar-se a um gênero musicado, ao lado do tango e do maxixe. Observa-se que no final do século XIX o corta-jaca teria sido transportado de festejos rústicos, associados ao mundo rural, para os carnavais. Essa transposição também teria modificado seu caráter, que passa a ser descrito no final do século como associado a luxúria.

O *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga foi composto às pressas, para finalizar o terceiro ato da opereta *Zizinha Maxixe*. De acordo com Edinha Diniz, a música aparece descrita como “Cateretê – corta-jaca/gaúcho” (Diniz, 2009, p. 225). A peça teve curta temporada, com apenas três representações em agosto de 1895. A música, no entanto, parece que atingiu o sucesso, já que em 1896 sua partitura foi publicada pela casa Vieira Machado & Cia.²⁶, editada sob o nome Gaúcho e classificada como tango. Em 1904, reapareceu como “Coplas da jaca” na revista *Cá e lá* (Diniz, 2009).

Além dos palcos, a música fez sucesso nos chopes-berrantes, casas que introduziram a prática da “consumação mínima” e que possuíam palcos improvisados nos quais figurava uma banda ou um piano. De acordo com Edinha Diniz, esses lugares foram responsáveis por consagrar o repertório musical nacional e popular. A introdução de versos no *Corta-jaca* por Machado Careca e sua gravação em disco Odeon por *Os Geraldos* contribuíram para popularizar a música (Diniz, 2009).

²⁴ *Diário do povo*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1868.

²⁵ *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1899.

²⁶ Conforme anúncios publicados no *Jornal do Commercio* (7 jun. 1896) e na *Gazeta de Noticias* (14 jun. 1896).

Apesar de classificada como um “tango brasileiro”, tanto jornalistas da República como Tinhorão (2013) afirmam tratar-se de um maxixe (disfarçado). Em relação à sua forma, a música foi composta em compassos binários, nos quais majoritariamente distribuem-se colcheias e semicolcheias, o que indica um andamento rápido. A música segue a forma ABBA, formato derivado da “forma rondó”, num total de 44 compassos. Em outras palavras, há um tema inicial, distribuído em 20 compassos. A ele, segue-se um segundo tema, composto por 16 compassos que repete-se, com uma variação nos quatro compassos finais. Retoma-se o primeiro tema e finaliza-se a música.

A música popular e, particularmente, a canção são produtos do século XX. Esse formato, estabelecido a partir do advento da indústria fonográfica, costuma seguir um padrão de 32 compassos, adaptado a um mercado urbano e vinculado à busca de excitação corporal e emocional (Napolitano, 2005). Sua gênese, entre o final do século XIX e o início do século XX, está intimamente ligada a uma nova estrutura socioeconômica, marcada pela urbanização e pelo surgimento de novos grupos sociais. Vincula-se, a partir de então, à vida cultural e ao lazer urbanos. Aqui, também, a música desempenha uma função social básica vinculada à dança. Marcos Napolitano (2005) apresenta uma definição precisa sobre a música popular urbana:

A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais etc.), da música ‘folclórica’ (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais) e do cancionero ‘interessado’ do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). [...] A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis). A estas duas formas de consumo de música popular [...], não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco ‘arrasta-pé’, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-de-porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão (Napolitano, 2005, p. 11-12).

Com base nas três formas de experiência musical moderna – a audiência ou execução isolada, o espetáculo e as reuniões de dança – formou-se a música popular, uma nova linguagem musical, derivada da “música ligeira” do século XIX. Até a década de 1960, a música popular foi menosprezada tanto como veículo de expressão artística como enquanto objeto de reflexão acadêmica. Como afirma Napolitano, “[...] a música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais” (2005, p. 15). Para os adeptos da música erudita, a música popular trabalhava com “restos”, expressando uma decadência tanto por parte do compositor como por parte do público. Seria, de acordo com essa perspectiva, “simplória e repetitiva”. Por outro lado, os folcloristas encararam a música popular urbana como a perda de um suposto “[...] estado de pureza sociológica, étnica e estética” (Napolitano, 2005,

p. 16), do qual seriam veículos a música camponesa. A influência de “modas internacionais” roubaria a identidade da música popular, considerada, portanto, corrompida inclusive para ser objeto de uma pesquisa musical.

A despeito das resistências, a música popular, tanto cantada como instrumental, ganhou espaço dentre as novas camadas urbanas. É importante reconhecer, no entanto, uma diferença significativa na experiência musical europeia e americana. Ao passo que na Europa o gosto musical da pequena burguesia e das classes trabalhadoras não era essencialmente diferenciado, nas Américas novas formas musicais foram desenvolvidas, em razão da influência de tradições musicais de povos não-europeus. Assim,

O campo musical popular desenvolvido nas Américas apontou para uma outra síntese cultural e, guardadas as especificidades nacionais e regionais, consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas. Não é mera coincidência o fato de que os grandes gêneros musicais americanos se consolidaram nas três primeiras décadas do século XX, momento histórico que coincide com a busca de afirmação cultural e política das nações e do reordenamento da sociedade de massas. (Napolitano, 2005, p. 18).

As novas sociabilidades promovidas pela urbanização, que no caso americano envolveram “[...] novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes” (Napolitano, 2005, p. 18), encontraram na música popular um meio de expressão. Não é coincidência que a gênese e consolidação dos gêneros musicais americanos tenha ocorrido no mesmo momento histórico de busca por afirmação cultural e política das nações americanas. A História da música popular no século XX revela lutas e conflitos estéticos e ideológicos, que pautaram discussões formais e informais acerca dos elementos que constituem a música popular, além de ter se tornado “[...] alvo de políticas culturais (estatais ou não), foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas comerciais” (Napolitano, 2005, p. 18).

Nessa mesma perspectiva, Martha Abreu e Carolina Dantas (2016) indicam a recorrência da associação entre música popular e identidade brasileiras, embora também reconheçam a falta de precisão quanto à definição e caracterização de música popular brasileira. As autoras pontuam que a ideia da música popular como um canal privilegiado para as representações do Brasil e da cultura brasileira pode ser recuada até o século XIX, quando as avaliações sobre a música popular passaram a acompanhar as discussões sobre a nacionalidade brasileira ou sobre a originalidade da cultura brasileira.

No final da década de 1890, o termo “corta-jaca” aparece mencionado em uma disputa em torno de “Arte” e nacionalidade. Em 24 de fevereiro de 1898, no folhetim “O Theatro”²⁷,

²⁷ Folhetim de crônicas teatrais publicado por Artur Azevedo no jornal *A Notícia* entre 1894 e 1908.

escrito por Artur Azevedo para o jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, o autor publica uma carta de Valentim Magalhães, na qual é possível visualizar a disputa existente em torno do que deveria ser considerado “Arte” e “peças de valor literário”. Em sua carta, Valentim Magalhães faz uma defesa do teatro nacional, e da popularidade do maxixe nesse espaço:

Que é o *maxixe* em primeiro lugar? Ha, por ventura, alguma musica ou dança brasileira assim denominada? Não. Generalizou-se a denominação *maxixe* ao tango, ao fadinho, á polka languorosa; de modo que é tocar, cantar e dançar em scena alguma d’essas composições caracteristicamente nossas e é logo um clamor desesperado dos puritanos, dos redemptores: ‘Maxixe! Maxixe! Abaixo o maxixe!’ Abaixo por que? A Hespanha envergonha-se, por ventura, da *habanera*, da *jota*, dos *mallagenas*? E Portugal dos seus *fados*? E a Inglaterra da *giga* e do *solo*? E a França da *chansonnete* e do *cancon*? E a Italia da *tarantella* e do *funiculi-funiculá*?

Pois o povo ha de cantar e dançar musica classica, musica dos grandes mestres, que só os seus pares podem compreender e executar?

O que desmoralizou o *tango*, o *miudinho*, a *polka-habanera*, o *lundú*, foi a maneira especial e exaggerada por que os dançam os carnavaelistas em seus clubs, maneira demasiado lasciva, mas que tem certo pico de originalidade e graça; tanto assim que todos os estrangeiros de passagem pela nossa capital, pedem logo, com grande curiosidade, que lhes façam ver ‘o *maxixe*’.

A verdade é que os motivos musicas populares do Brazil são encantadores de frescura, graça e indolencia, e que as danças que lhes são proprias augmentam-lhes essas qualidades. Condemnal-os e abolil-os do theatro em nome da Arte é prudhommice ridicula²⁸.

Em primeiro lugar, a descrição de Magalhães revela a imprecisão dos gêneros dançantes e musicais brasileiros, já no final do século XIX. “Maxixe” seria, novamente, uma denominação atribuída à dança, que poderia ser acompanhada por diferentes ritmos musicais – tango, fadinho ou polca. Outro aspecto importante da descrição de Magalhães é a valoração positiva do maxixe como dança popular brasileira, comparável à *habanera* espanhola, aos fados portugueses, à *tarantella* italiana, etc. Em seguida, o autor relaciona essa “autenticidade” do maxixe ao seu caráter popular: para Magalhães, o maxixe teria mais valor do que a música clássica, já que esta não seria compreendida pela maior parte da população brasileira. Por fim, ainda que minimize isso como um aspecto problemático, o autor reconhece o caráter lascivo da dança, pelo qual seriam responsáveis os “carnavaelistas”, mas que mesmo assim seria portador de originalidade, o que seria um chamativo para estrangeiros, curiosos em conhecer a dança brasileira.

Ao final da carta, Magalhães descreve uma cena que revela o trânsito social operado pelo gênero:

Interrompi por momentos estas linhas attrahido por forte ruido de gritos, palmas e risadas que vinham do salão do hotel em que estou hospedado... Sabes o que lá encontrei? Ao piano um respeitavel medico tocava um gracioso e repicado miudinho, e senhoras das mais distintas familias dançavam-n’o ‘puxando fieira’ com alguns cavalheiros. E, palavra de honra, senti-me mais brasileiro e senti mais brasileiro o meio em que estavamos vendo e ouvindo aquella *corta-jaca*, do que ouvindo qualquer pretenciosa composição musical imitativa da escola wagneriana, de autoria de *maestro* nosso (ahi vem o Centro Artistico, como um penedo, em cima de mim!)

²⁸ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1898.

Não sejamos hipócritas nem patetas – repellindo o que possuímos ainda de essencialmente, de caracteristicamente brasileiro. O grito *Abaixo o maxixe!* É injusto, impatriótico mesmo, desde que naquela expressão se envolvam os cantos e danças do sertão e das cidades – o tango, o fado, o fadinho, o lundú, a polka, etc.²⁹

Aqui, “corta-jaca” e “maxixe” parecem confundir-se, sendo ambas as denominações utilizadas para a dança. Ao final da carta, o autor reforça o caráter patriótico dos “cantos e danças do sertão e das cidades”, sem precisá-los, mencionando apenas referir-se ao “tango, o fado, o fadinho, o lundú, a polka, etc.”, acusando de impatrióticos aqueles que se voltam contra a utilização do maxixe nos palcos dos teatros.

Contrariando a perspectiva tradicional sobre a música popular brasileira, que considera a Semana de Arte Moderna de 1922 e o período Vargas (1930-1945) como marcos definidores do reconhecimento e valorização da cultura musical brasileira, a carta de Valentim de Magalhães a Arthur Azevedo é um indício de que existia uma aproximação entre música popular e nacionalidade já no final do século XIX. Martha Abreu e Carolina Dantas (2016) também chegaram a essa conclusão em sua investigação sobre a construção e os significados da música popular brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX. As autoras problematizam a visão tradicional acerca da cultura musical brasileira, que postula que a música popular teria sido perseguida e desqualificada até os anos de 1930. Segundo as autoras, essa perspectiva que vislumbra um reconhecimento da música popular brasileira somente a partir do período Vargas também se vincula aos estereótipos que foram criados nesse período em torno da chamada “República Velha”. Recuar ao final do século XIX as relações entre construção da nação e música popular implica, portanto, também rever essa versão acerca da Primeira República no Brasil (1889-1930).

Os intelectuais modernistas engajaram-se numa “(re)descoberta” musical do Brasil, contrapondo-se aos considerados “gostos europeizados” e excludentes da Belle Époque e da chamada “República Velha”. Essa visão acabou pautando as interpretações dos historiadores acerca da Primeira República, o que também conduziu a um esquecimento ou desvalorização de vários músicos e gêneros musicais. A partir dos anos de 1930, essa perspectiva se consolidou e serviu de base para a política cultural do Estado Novo, cujos ideólogos assumiram os méritos da criação de “[...] um país unificado política e culturalmente, por meio dos investimentos na construção de um povo mestiço e de uma música tida como verdadeiramente brasileira” (Abreu; Dantas, 2016, p. 10).

Não se trata de negar a valorização da música popular brasileira a partir dos anos de 1930, movimento fartamente documentado. Para Martha Abreu e Carolina Dantas o problema

²⁹ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1898.

encontra-se na presunção de que em períodos anteriores a música popular brasileira teria sido perseguida. Embora não se possa negar que determinados setores, em especial intelectuais e governantes, encarassem a música brasileira de forma pejorativa durante a Primeira República, é necessário também reconhecer que essa memória sobre esse período contribuiu para silenciar determinadas experiências musicais e políticas.

Um exemplo das disputas e negociações em torno do campo musical brasileiro, bem como do aspecto valorativo ligado à nacionalidade, pode ser observado nas opiniões a respeito da música de Wagner. Em 1914, Rui Barbosa utilizou a “música de Wagner” como uma forma de depreciar o *Corta-jaca*. Em 1908, no entanto, os termos da equação aparecem invertidos no prefácio ao *Cancioneiro popular de modinhas brasileiras*, escrito por Catulo da Paixão Cearense. Ao contrário de Rui Barbosa, Catulo defendeu as “composições do povo” por “cintilarem fulgurantes pensamentos”, geralmente esquecidos nas “obras da alta literatura”. Catulo prossegue:

nós que preferimos uma modinha, uma canção rústica, um lundu requebrado a um qualquer trecho de Wagner, que não compreendemos, e que não nos produz a mínima sensação... não nos importemos com o pedantismo (...) dos que menoscaram do violão, por ser ele, dizem, o instrumento dos desocupados e perdidos (...) Concluo, lamentando não ver neste volume, o que seria um trabalho colossal, todas as nossas ternas, meigas, doces e saudosas modinhas brasileiras, preciosas joias... Mas, ainda assim, os Srs. Quaresma vão prestando, conscientemente, inestimável serviço à literatura mais nacional – a do povo (apud Abreu; Dantas, 2016, p. 15-16).

Ao contrário do que julgava Rui Barbosa, e seguindo a opinião expressa por Valentim Magalhães, para Catulo o valor da música residia justamente em seu caráter popular, visto como portador de nacionalidade. Catulo e Magalhães constituem-se, portanto, em exemplos de intelectuais da Primeira República que avaliaram a música e a canção populares como “símbolos positivos de nação”. Nesse contexto, o campo musical brasileiro foi envolvido em disputas e negociações não exclusivamente estéticas, mas, sobretudo, políticas. Isso porque o *Corta-jaca* e seus correlatos (maxixe, tango, choro, etc.), são expressões culturais de forte influência africana, no contexto do Brasil pós-Abolição.

Se a “forma rondó” utilizada pelas músicas populares na *Belle Époque* brasileira constitui-se numa herança europeia³⁰, que se difundiu no Brasil junto com a popularidade da polca no Segundo Reinado, as síncopes e contratempos responsáveis por “nacionalizar” a polca e que conduziram à “invenção” do choro e seus correlatos (tango, maxixe, corta-jaca, etc.),

³⁰ De acordo com Carlos Almada (2006), a *forma rondó* é “[...] uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas). Originou-se no período conhecido como *Ars Nova*, na Idade Média, e sob as mais diversas roupagens e níveis de complexidade estrutural, nunca deixou de ser empregado nos períodos musicais posteriores. Muitas danças de salão das cortes europeias a partir do séc. XVIII, quando se tornaram um arrebatador modismo, adotavam a forma rondó, entre elas a polca” (p. 8-9).

constituem-se em herança africana. De acordo com Tinhorão (2013), a gênese do maxixe está na “amoldagem” da polca europeia a certas constâncias do ritmo brasileiro. Em outras palavras, o maxixe teria se originado como uma maneira livre de dançar os gêneros em voga no Brasil do Segundo Império, dentre os quais se destacava a polca. Desta maneira, se constituiria em sua versão nacionalizada, resultante “[...] do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo” (Tinhorão, 2013, p. 71).

Segundo Martha Abreu, em uma conjuntura de transformações urbanas a partir dos anos de 1880, os gêneros dançados pelas pessoas do povo no Rio de Janeiro teriam contaminado as polcas e *habaneras* importadas, o que possibilitou o desenvolvimento de novas combinações e gêneros de música e dança variados: “[...] as polcas-lundus, os lundus amaxixados, a polca brasileira, a polca-tango, a polca-chula, os cateretês, as *habaneras*-tangos-lundus e, finalmente, os próprios tango e maxixe” (Abreu, 2017). Essas classificações, de difícil diferenciação, estão presentes nas coletâneas e partituras do mercado editorial da época, servindo para indicar uma “[...] música sincopada, com muitos requebros e licenciosidades” (Abreu, 2017).

Em seu estudo sobre o maxixe, Juliana Pereira demonstra como essa designação não era atribuída somente a uma dança, mas referia-se a uma manifestação cultural. Além disso, a autora pontua que essa manifestação cultural à qual foi atribuída o nome de maxixe foi historicamente construída. Investigando essa construção por meio da imprensa, Juliana Pereira mapeia a trajetória do maxixe, consolidado e exportado como dança nacional representante do Brasil no início do século XX. Segundo a autora, as primeiras menções ao maxixe aparecem de forma vaga, como um nome genérico utilizado para designar diferentes fenômenos na década de 1870. Uma das primeiras menções ao maxixe como “dança brasileira” é identificada pela autora em 1883, em uma crônica publicada no periódico *A Folha Nova*. Em 1886 o termo apareceria na publicidade de “A Mulher Homem”, peça teatral de autoria de Valentim de Magalhães e Filinto de Almeida. Nessas duas aparições, o termo refere-se a uma dança cuja origem é localizada no bairro da Cidade Nova (Pereira, 2022).

A associação do maxixe ao bairro da Cidade Nova aparece em várias publicações sobre a dança. Esse bairro, fundado como uma tentativa de resolver a crise habitacional decorrente da aceleração do crescimento populacional no Rio de Janeiro desde a instalação da Corte portuguesa em 1888, tornou-se atrativo para muitos trabalhadores, em razão da implementação de fábricas e pequenos comércios na região, bem como da proximidade com a nova zona portuária. Proliferaram, então, casas populares e cortiços que abrigavam uma massa de trabalhadores composta por africanos, seus descendentes e imigrantes europeus pobres. A região

da Cidade Nova tornou-se um local de encontros e trocas culturais entre a África e a Europa. Desta maneira,

Ao eleger o maxixe como uma manifestação brasileira originária das ruas do “campo de Santana para cima” ou ainda como um “baile característico” da Cidade Nova, espaço geográfico com maior contingente de negros e mestiços, esses autores estão inseridos em um debate maior sobre o lugar de africanos e seus descendentes na formação da cultura nacional (Pereira, 2022, p. 51).

Martha Abreu (2017) mostra que a associação entre esse universo da música popular e a população negra também se fazia presente nas capas de partituras, já que algumas traziam imagens do mundo musical dos escravos. É o caso da capa da partitura do “tango característico” *Batuque*, de Henrique Alves de Mesquita. A capa representa ao centro um casal negro dançando, com gestos e passos que remetem a umbigada e ao jongo. Em torno deles, pessoas descalças ou praticamente descalças, acompanhando a performance com risos, palmas e tambores. A cena remete a pessoas escravizadas do mundo rural, já que são representadas palmeiras e vegetação tropical como cenário. A representação, no entanto, recorre a estereótipos racistas sobre a população negra, já que

A alegria transmitida pelos dançarinos parece revelar a intenção do ilustrador de marcar certa ingenuidade e primitivismo. No detalhe dos rostos de perfil [...] encontra-se o maior investimento na produção de traços racializados, preconceituosos e estereotipados, na medida em que são reforçados os lábios, o tamanho da cabeça e o prognatismo, especialmente no desenho do homem, traços que, pretensamente, definiam a hierarquia entre as raças com base na capacidade física, cognitiva e moral dos indivíduos. [...] Essa imagem, sem dúvida, reforça o imaginário em torno de cenas sobre a (doce?) escravidão – e sua memória – com personagens felizes e alegres em sua dança, mas estigmatizados em certos movimentos e traços físicos (Abreu, 2017).

A trajetória de Henrique Alves de Mesquita, inclusive, é interessante para fomentar a reflexão acerca das disputas em torno do campo musical brasileiro à época. Considerado um dos primeiros músicos negros a obter reconhecimento no período imperial, transitou do erudito ao popular, atuando tanto como professor do Conservatório de Música como em espetáculos comerciais populares, para os quais compunha tangos, batuques e “coros de negros”. Por um lado, isso lhe permitiu impulsionar nos palcos a presença de temáticas e ritmos afro-brasileiros, rompendo com normas, temas e sonoridades de uma sociedade escravista. Nesse sentido, é importante registrar a sua atuação significativa na luta abolicionista: “[...] suas músicas tocavam em eventos abolicionistas e ele escreveu peças para a causa, como o hino para o Centro Abolicionista Ferreira de Menezes” (Abreu, 2017). Por outro lado, os desenhos que ilustram suas partituras revelam que os batuques, jongs, lundus e tangos, nas partituras ou nos teatros, ocupavam o local do risível, servindo como veículos para a reprodução de estereótipos relacionados à população negra.

Tangos, fados, maxixes e lundus são definidos por Martha Abreu como “canções escravas”, já que teriam sua origem nas invenções musicais de descendentes de africanos escravizados nas Américas. A autora pontua a dificuldade de se caracterizar e diferenciar tais composições, tanto em razão da sua origem como também por suas equivalências rítmicas. De uma maneira geral, seriam músicas caracterizadas por um andamento vivo, organizadas em compassos binários e marcadas pelo ritmo sincopado (Abreu, 2017).

Um dos grandes responsáveis pela divulgação das “canções escravas” entre o final do século XIX e o início do século XX foi o teatro musicado, em forma de operetas, revistas e mágicas. Um indício da popularidade lograda pelas “canções escravas” nos palcos brasileiros durante a *Belle Époque* encontra-se no romance *A Conquista*, publicado por Coelho Neto em 1899. Remontando o ambiente literário de sua juventude, Coelho Neto insere um episódio no qual Ruy Vaz – personagem que seria uma referência a Aluísio Azevedo (Pereira, 1993) – reclama de ser pressionado por um dono de teatro para inserir “umas coplas e um jongo” na encenação de uma comédia de costumes. Nas palavras do personagem:

O homem quer, a todo transe, que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar. Imaginem vocês: um antropologista puxando fieira e uma senhora, que vive a cuidar a sua árvore genealógica como quem cuida de uma roseira, que mostra, com enfunado orgulho, os retratos dos avós a quantos freqüentam a sua casa, a cortar jaca desabaladamente. É ignóbil! Revolta! E querem teatro...

[...] Não cedo uma linha! [...] Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios... Mas que tenho eu com o público? [...] Não hei de estar a fazer concessões vergonhosas simplesmente porque o nosso público, saturado de vícios, entende que o teatro deve ser como um templo devasso. Isso não!³¹

A passagem do romance revela a visão pejorativa que determinados setores da intelectualidade brasileira possuíam em relação aos gêneros populares – perspectiva já entrevista no expressivo discurso de Rui Barbosa no Senado. Também revela, no entanto, que não era possível escapar das afinidades populares quando se tratava de música brasileira, em razão da pressão feita pelos consumidores do teatro musicado.

Entre o menosprezo e o interesse, os setores letrados da sociedade brasileira vão construindo suas representações acerca do mundo iletrado a partir da segunda metade do século XIX. O quadro traçado até o presente momento acerca do “tango brasileiro”, das “canções escravas” e da cultura popular entre o final do século XIX e início do século XX revelam um universo polissêmico, construído a partir de visões ambíguas, mas que abrigou produções que

³¹ Coelho Neto, A *Conquista*, disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=7524>, acesso em 09 abr. 2024.

acabaram por fissurar os projetos homogêneos de nação que também se fortaleciam naquele contexto.

Nesse quadro, não é possível dissociar política e estética. Se autoridades policiais e jurídicas fomentaram ações repressoras contra expressões populares e negras, com o objetivo de “[...] enterrar o Brasil antigo e africano e buscar um ideal imitativo das nações mais civilizadas” (Abreu; Dantas, 2016, p. 12); também é necessário reconhecer que intelectuais folcloristas viram na música popular e no folclore musical uma saída promissora cultural e socialmente para a nação.

Afinal, tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afrodescendente, pois era preciso pensar em sua incorporação política e cultural à vida nacional e à própria identidade da nação. Um dos maiores desafios de intelectuais, políticos e autoridades policiais republicanos, no pós-Abolição, foi enfrentar o inegável legado da canção dos escravos e da presença da África nos batuques, sambas, maracatus, bois, congados e jongos. (Abreu; Dantas, 2016, p. 13).

Para além de reconhecer que a música popular se tornou, na Primeira República, bandeira de intelectuais interessados em manifestações culturais mestiças, vistas como um meio para a construção da identidade nacional brasileira, é importante apontar a ampla difusão das músicas e poesias populares, presentes “nas ruas, nas festas e nos teatros” e participando, portanto, “[...] da vida, do lazer e das demandas políticas dos setores populares” (Abreu; Dantas, 2016, p. 14). Um sintoma dessa difusão da música popular na Primeira República encontra-se nos produtos dos mercados editorial e fonográfico, que comercializavam tanto livros de canções “populares” e “brasileiras” como discos de modinhas, choros e lundus.

A música popular – entendida como um traço identitário brasileiro – tornava-se um negócio moderno e passava a atrair o interesse de um público cada vez mais amplo e variado nos teatros e nas casas de espetáculo. Assim, não é de surpreender que, com evidentes motivações comerciais, músicos populares, mesmo que não reconhecidos em certos ambientes letrados, fossem incluídos nos catálogos de venda de livros e discos (Abreu; Dantas, 2016, p. 15).

O resultado desse jogo de forças multifacetado foi a consolidação de um campo “musical-popular” nas Américas, de uma maneira geral, ao longo das décadas de 1920 e 1930, expresso nos gêneros musicais que marcaram o século XX: o jazz, nos Estados Unidos; o samba, no Brasil; o tango, na Argentina; o bolero, em Cuba e no México; a rumba, latino-americana. Em comum, esses gêneros transformaram o modelo da canção, de tratamento orquestral e vocal derivados da música erudita, por meio da confrontação com um modelo de andamento mais rápido, baseado na acentuação de determinada célula rítmica:

Dos modelos da música ligeira européia do século XIX para os novos padrões da música popular americana do século XX, muitas mudanças podem ser percebidas. O ternário da valsa e o binário ‘quadrado’ da polca foram perturbados por soluções rítmicas mais complexas e subdivididas, chegando em alguns casos numa verdadeira polirritmia. A voz educada e comportada do bel-canto, solene e afetado, logo sofreu

uma variação considerável, nascendo um tipo de intérprete vocal mais natural e sutil, perfeitamente adaptado às novas condições técnicas do microfone [...] O acompanhamento pesado e homofônico do naipe de cordas ou dos metais logo se encaminhou para uma solução mais polifônica [...]. Essa mistura trazia ecos da tradição barroca e da escola impressionista, num outro tipo de diálogo com a tradição ‘erudita’, de matiz menos sinfônica e mais camerística (Napolitano, 2005, p. 20).

Para além de um canal potente para a aprendizagem histórica, a música popular na Primeira República brasileira constitui-se em “[...] um campo importante de conflitos, negociação e subversão, sobre o papel dos descendentes de africanos nas lutas pela abolição e pós-abolição no Brasil e no mundo atlântico” (Abreu, 2017). Para Paul Gilroy (2012), a música constituiu-se em uma expressão privilegiada para as culturas do Atlântico negro. Assim, ela também contribui para uma compreensão polifônica acerca desse período, já que é um canal para outros testemunhos acerca do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Nas frestas dos projetos de aniquilação, as sínopes e contratempos da música brasileira cindiram os projetos higienistas de nação brasileira.

Os diferentes gêneros de música popular constituídos no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX constituem-se, portanto, em fontes para o estudo das concepções de nacionalidade e dos projetos de nação formulados por descendentes de africanos escravizados no Brasil pós-Abolição. Podem enriquecer, desta maneira, alguns dos “objetos de conhecimento” previstos pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para o Ensino Fundamental. No estudo do Brasil no século XIX, previsto no currículo de História do 8º ano, a base propõe como objeto de conhecimento “A produção do imaginário nacional brasileiro: cultura popular, representações visuais, letras e o Romantismo no Brasil” (Brasil, 2018, p. 427). Embora a ênfase proposta pela BNCC esteja nos literatos e no Romantismo, a objeto de conhecimento também prevê a cultura popular. Nesse sentido, a música pode constituir-se em uma fonte capaz de tornar polifônico o estudo acerca do imaginário nacional brasileiro no século XIX.

A música popular também pode constituir-se em material para a abordagem dos seguintes objetos de conhecimento, previstos na unidade temática “O nascimento da República no Brasil e os processos históricos até a metade do século XIX”, para o 9º ano do Ensino Fundamental: “A questão da inserção dos negros no período republicano do pós-abolição”, “Os movimentos sociais e a imprensa negra: cultura afro-brasileira como elemento de resistência e superação das discriminações”, “Contestações e dinâmicas da vida cultural no Brasil entre 1900 e 1930” (Brasil, 2018, p. 429). De forma mais específica, o estudo da música popular brasileira na *Belle Époque* do Rio de Janeiro pode contemplar as seguintes habilidades:

EF09HI03 Identificar os mecanismos de inserção dos negros na sociedade brasileira pós-abolição e avaliar seus resultados.

EF09HI04 Discutir a importância da participação da população negra na formação econômica, política e social do Brasil.

EF09HI07 Identificar e explicar, em meio a lógicas de inclusão e exclusão, as pautas dos povos indígenas no contexto republicano (até 1964), e das populações afrodescendentes.

EF09HI08 Identificar as transformações ocorridas no debate sobre as questões da diversidade no Brasil durante o século XX e compreender o significado das mudanças de abordagem em relação ao tema.

EF09HI09 Relacionar as conquistas de direitos políticos, sociais e civis à atuação de movimentos sociais (Brasil 2018, p. 429).

A música popular pode se constituir na porta de entrada para o estudo acerca do patrimônio musical brasileiro de origem africana, o que contribuiu para a efetivação da obrigatoriedade do estudo de história e cultura afro-brasileira, conforme previsto na Lei nº 11.645/2008³². Nesse sentido, contribui também para a desconstrução do caráter eurocêntrico que ainda se faz presente no ensino escolar de História.

Para além de contribuir para a efetivação de normas legais e curriculares, a música pode constituir-se em ferramenta que possibilita a dinamização do ensino de História, tornando-se uma linguagem alternativa para o desenvolvimento da “consciência histórica”. Por meio de oficinas pedagógicas, é possível utilizar a música como linguagem não somente para o conhecimento das experiências humanas passadas, mas também como forma de expressão do conhecimento histórico por parte dos educandos. Essa possibilidade será melhor explorada no último capítulo, ao se descrever as oficinas pedagógicas sobre “Música e História”, propostas como recurso pedagógico que pode ser utilizado por professores e professoras em sala de aula.

³² Disponível em: <https://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/lei_11645_100308.pdf>, acesso em 05 jul. 2024.

2. “PELOS ARRAIAIS DA PÂNDEGA E DA POPULAÇÃO”: GÊNERO, TRABALHO E RAÇA NO RIO DE JANEIRO ENTRE 1867-1914

2.1. *As relações entre gênero, música e trabalho na trajetória de Chiquinha Gonzaga*

Francisca Edwiges Gonzaga nasceu em 17 de outubro de 1847. Conforme indicado no registro de batismo, Francisca era “[...] filha natural de Dona Rosa Maria de Lima, solteira” (citado por Diniz, 2009, p. 24), mas, na ocasião, teve a paternidade reconhecida por José Basileu Neves Gonzaga, que reconheceu que a “[...] inocente Francisca era sua filha, por tal a tinha, reconhecia e legitimava, como se nascesse de legítimo Matrimônio” (citado por Diniz, 2009, p. 24). A origem “humilde e mestiça” de Rosa Maria é apontada por Edinha Diniz (2009) como a razão para a José Basileu, então primeiro-tenente do Imperial Corpo de Engenheiros do Exército e membro de uma ilustre família do Império, não assumir sua relação com Rosa de Lima Maria³³, que era “[...] filha da parda escrava Tomásia e fora alforriada na pia batismal” (Diniz, 2009, p. 23).

Chiquinha Gonzaga cresceu em um contexto de efervescência cultural, social e política no Rio de Janeiro, que passava então por uma profunda transformação. A intensificação da urbanização a partir de meados do século XIX veio acompanhada do fortalecimento do ideal de progresso, baseado na assimilação de ideais, tecnologias e hábitos urbanos de origem europeia. Dentre os fatores que contribuíram para a urbanização e o aumento populacional, merece destaque a Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que conseguiu diminuir de maneira drástica a importação de africanos escravizados.

Embora a pressão inglesa pela extinção do tráfico transatlântico já houvesse resultado na proibição da importação de escravizados oriundos das regiões africanas localizadas ao norte da linha do Equador em 1817³⁴, proibição ampliada a toda importação pela lei de 7 de novembro de 1831³⁵, essas duas medidas não resultaram em uma diminuição da importação de africanos escravizados para o Brasil. Pelo contrário, dados do Banco de Dados do Tráfico de Escravos Transatlântico mostram que, entre 1826 e 1850, período no qual já vigoravam as legislações de

³³ De acordo com Edinha Diniz (2009), o registro de Rosa como “Rosa Maria de Lima”, como utilizado no assentamento original de Batismo de Chiquinha Gonzaga, seria um erro; a documentação levantada pela biógrafa de Chiquinha Gonzaga indicam que o nome correto é “Rosa de Lima Maria” (DINIZ, 2009, p. 277).

³⁴ A Lei de 8 de novembro de 1817 ratificou um tratado assinado entre Portugal e a Grã-Bretanha que determinou ilícito o tráfico de escravizados oriundos do norte da linha do Equador. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/carlei/anterioresa1824/cartadelei-39430-8-novembro-1817-569614-publicacaooriginal-92834-pe.html>>, acesso em 16 jan. 2025.

³⁵ A lei de 7 de novembro de 1831 declarou “livres todos os escravos vindos de fora do Imperio”, impondo também “penas aos importadores dos mesmos escravos”. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-37659-7-novembro-1831-564776-publicacaooriginal-88704-pl.html>, acesso em 16 jan. 2025.

supressão do tráfico, foram desembarcados 878.079 escravizados no Brasil - número superior aos 466.100 importados entre 1776 e 1800, embora inferior aos 1.039.411 desembarcados entre 1801 e 1825. Entre 1851 e 1875, no entanto, o número de escravizados desembarcados no Brasil cai para 9.795, confirmando o efeito imediato da Lei Eusébio de Queirós na supressão do tráfico transatlântico de escravizados³⁶.

Caio Prado Júnior indica como efeito imediato do fim do tráfico de escravizados a liberação de capitais, que levou a uma intensificação do comércio e das emissões bancárias, atividade manifesta nos grandes empreendimentos do Segundo Reinado:

Em 1854 começa a trafegar a primeira estrada de ferro brasileira, do porto de Mauá a Fragoso [...]. No ano seguinte, inicia-se a construção da Estrada de Ferro Pedro II (Central do Brasil). O telégrafo é inaugurado em 1852, e fazem-se na mesma época as primeiras concessões para linhas de navegação (Prado Júnior, 1969, p. 83).

Ainda que não se possa creditar unicamente à abolição do tráfico transatlântico de escravizados a intensificação da vida comercial no Brasil do Segundo Reinado, Caio Prado Júnior aponta a supressão do tráfico como estopim para o desenvolvimento comercial brasileiro. Inegáveis, de qualquer maneira, os primeiros passos dados pelo nascente país em direção à “modernização” e ao “progresso”, simbolizados pelas inovações tecnológicas e grandes empreendimentos que impactaram a até então pacata vida carioca.

Tôda essa renovação havia de forçosamente encontrar no país acolhida distinta. Para uns, seus promotores diretos, foi a oportunidade de uma rápida ascensão. É o período consecutivo a 1850, um dêstes em que as fortunas se fazem num abrir e fechar de olhos. Divisam-se possibilidades antes insuspeitas, e os elementos que se vão aproveitar destas possibilidades passam a constituir uma nova classe endinheirada que surge dêste torvelinho de atividade econômica. Desenvolve-se uma parte ‘progressista’ da burguesia nacional ávida de reformas e cujos interêsses estreitamente se vinculam à transformação econômica do país (Prado Júnior, 1969, p. 83).

A despeito dos responsáveis pelo incremento do comércio e dos grandes empreendimentos, é fato que a vida social, cultural e política do Rio de Janeiro atravessou por grandes transformações a partir da segunda metade do século XIX. Ao lado da proibição de importação de africanos escravizados para o Brasil, ganha força nesse período as lutas abolicionistas, das quais tomam parte não somente intelectuais e jornalistas, mas também escravizados e libertos, intensificando a luta pela liberdade em diferentes frentes: nas brechas da lei, na imprensa, na literatura e nas fugas constantes. Resultado dessa movimentação, é o incremento da população livre, que aumentou de 69% em 1850 para 85% em 1872 e 95% em 1887 (Prado Júnior, 1969, p. 87).

³⁶ Dados disponíveis em: < <https://www.slavevoyages.org/voyage/database#tables>>, acesso em 16 jan. 2025.

A vida urbana aliada ao incremento do comércio também concorreria para a alteração dos hábitos sociais a partir da importação de artigos europeus. De acordo com Luiz Felipe de Alencastro,

Cessado o tráfico, ocorre um retorno das divisas obtidas nas vendas de produtos de exportação e até então reservadas para financiar a compra de africanos. O efeito na balança comercial e na balança de pagamentos do Império é imediato. Comparando-se o quinquênio de 1845-50 ao de 1850-5 (o ano fiscal corria de julho a junho), constata-se que o valor das importações do Rio de Janeiro cresce uma vez e meia. Vários fatores demonstram que houve um forte acréscimo na entrada de importados – bens de consumo semiduráveis, duráveis, supérfluos, jóias etc. – destinados aos consumidores endinheirados da corte e das zonas rurais vizinhas (Alencastro, 2019, p. 33).

Novos produtos chegam, atrelados a novos costumes e hábitos. É simbólico, nesse sentido, o piano: presente no Brasil desde o início do século, tem seu consumo incrementado pela ampliação do comércio a partir de meados do século XIX, na esteira do aumento das importações gerado pelo fim do tráfico de escravizados. Desde o início foi valorizado tanto como símbolo de poder econômico quanto símbolo do “bom gosto” europeu (Rosa, 2020). Ao longo do século, tornou-se indispensável nos salões aristocráticos, onde realizavam-se bailes e saraus. Em razão disso, Luiz Felipe de Alencastro o define como “mercadoria-fetichê” do Brasil a partir dos anos de 1850.

De alto valor agregado e de imediato efeito ostentatório – as duas características que fazem desde então a felicidade respectiva dos importadores e dos consumidores brasileiros de renda concentrada –, o piano apresentava-se como objeto de desejo dos lares patriarcais. Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incharacterístico e inauguravam – no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas – o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo (Alencastro, 2019, p. 40).

Nesses salões, coube às mulheres o papel de anfitriãs e a elas era permitido expressar-se enquanto cantoras, pianistas e compositoras. Em razão disso, o piano tornou-se uma das habilidades a integrar a restrita educação das moças de “boa família”. Rosa (2020) reconhece um investimento social da sociedade patriarcal ao relacionar a mulher ao piano, “[...] até mesmo porque ambos estavam praticamente confinados no ambiente privado, como forma de dominação dos espaços de atuação da mulher na sociedade” (Rosa, 2020, p. 216).

As imagens das capas e contracapas de partituras comercializadas à época são expressivas dessa associação patriarcal entre a mulher e o piano. Com base em pesquisa realizada no Arquivo Chiquinha Gonzaga do acervo digitalizado do Instituto Moreira Sales³⁷, foi possível identificar essas associações nas capas das partituras editadas à época. Em primeiro

³⁷ Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/>>, acesso em 20 jan. 2025.

lugar, chama a atenção o aspecto genérico de boa parte das capas. Algumas, indicam tratar-se de capas elaboradas para coleções de partituras, sem indicação do nome da peça, gênero e autoria da composição. É o caso da capa de “Alegre-se viúva”, “Não insistas rapariga” e “Os olhos dela”, abaixo reproduzidas.

Figura 2: capa da partitura de “Alegre-se viúva”, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Figura 3: capa da partitura de “Não insistas rapariga”



Figura 4: capa da partitura de “Os olhos dela”



Embora apresentem um caráter genérico, é possível identificar a associação das composições a ambientes de bailes elegantes, a homens e mulheres brancos, e a uma feminilidade branca associada à submissão, o que é indicado pela presença de flores nas imagens, que simbolizam o princípio passivo (Rosa, 2020, p. 22). Essa associação entre um universo feminino branco, submisso, delicado, é reforçada nas capas de “Heloísa”, “Só no choro” e “*Toujours et encore*”.

Figura 5: capa da partitura de “Heloísa”, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.

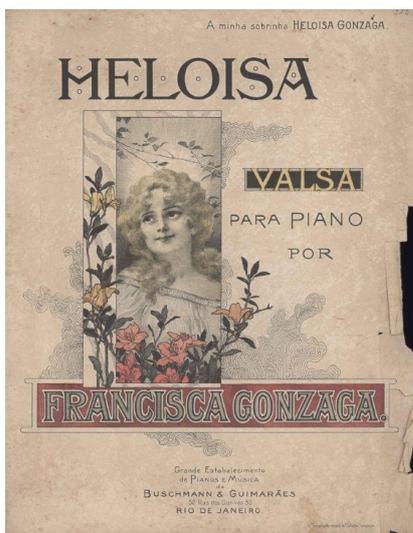


Figura 6: capa da partitura de “Só no choro”, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.

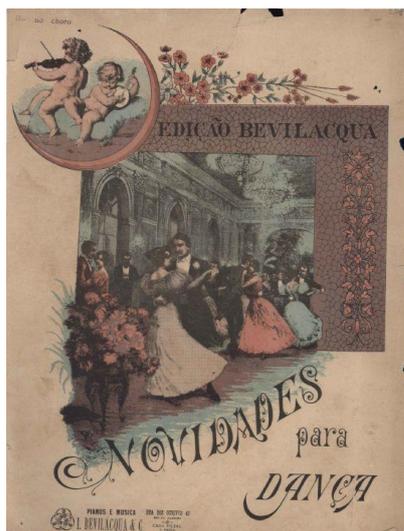
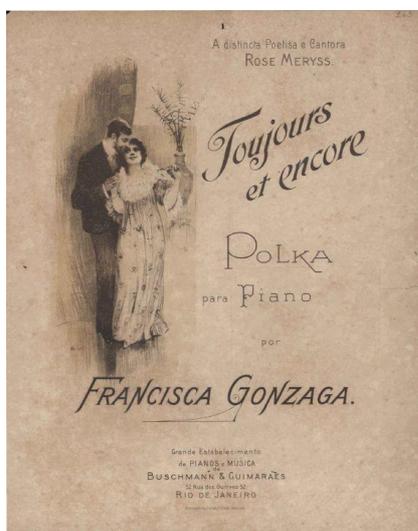


Figura 7: capa da partitura de “*Toujours et encore*”, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Nas ilustrações que ornamentam a capa dessas partituras, a posição submissa da mulher branca³⁸ é reforçada pela presença de flores e de anjos, representantes de Deus na terra que simbolizariam a ordem espiritual, enfatizando a “correção” das figuras femininas nessas representações. Outro aspecto que chama a atenção nas ilustrações dessas capas é sua associação aos bailes. Percebe-se que os bailes despontam como uma das ocasiões raras em que o patriarcalismo autorizava a participação das mulheres na vida social, já que o ambiente doméstico era o cenário para a maior parte desses encontros, ocasiões nas quais as mulheres

³⁸ É importante salientar que essa representação é uma projeção das ideias patriarcais sobre a mulher branca. Em capas de partitura, a representação das mulheres negras relaciona-se ao universo do trabalho (como a capa de “Yayá Fazenda etc. e... tal’...”, canção brasileira com música de Francisca Gonzaga, publicada por Manoel Antonio Guimarães), ou aos “batuques” (como a capa de “Batuque, tango característico de Henrique Alves de Mesquita, publicado por Vieira Machado & Cia.)

eram exibidas para potenciais pretendentes. Nesse sentido, as apresentações das mulheres ao piano consistiam em demonstrações de habilidades necessárias a garantia de um bom casamento, atraindo, assim, futuros cônjuges (Rosa, 2020, p. 22).

Em meados do século XIX, portanto, a música tornou-se um conhecimento importante da parca educação estabelecida para as mulheres dentro dos padrões impostos pelo modelo patriarcal. Em razão disso, José Basileu Neves Gonzaga contrata, além de um cônego para o ensino das primeiras letras, um maestro para ministrar aulas de piano a sua filha Francisca (Diniz, 2009, p. 50).

Apesar do estudo do piano desenvolver-se dentro de uma lógica que destinava às mulheres um espaço de submissão, em sua maior parte delimitado ao ambiente doméstico, ele abrirá caminhos para a expansão do espaço e das formas de atuação das mulheres a partir da segunda metade do século XIX. Ainda que a atividade musical fosse tolerada somente como lazer ou adorno feminino, no máximo uma opção profissional a partir do magistério, esses limites nem sempre foram respeitados.

Observa-se uma delimitação moral sobre o espaço da mulher: no campo da expressão musical, o contorno circunscrevia sua atuação aos ambientes domésticos, tanto nos salões – isto é, nos bailes, saraus ou reuniões domésticas – como no ofício do magistério. Conforme indicam Vanda Freire e Angela Portella (2010), não foram raras as situações em que mulheres transgrediram esses limites. Por meio de levantamento feito na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, as autoras catalogaram 332 obras compostas por mulheres entre 1870 e 1910. Dentre compositoras, as autoras catalogaram 106 nomes. O fato da maioria das obras terem sido impressas por editoras reconhecidas permite inferir uma profissionalização e aceitação comercial de suas composições (Freire; Portella, 2010, p. 70).

Chiquinha Gonzaga talvez seja o exemplo mais conhecido dessas mulheres capazes de transgredir os espaços a elas delimitados, aproveitando-se das brechas que surgiam num Rio de Janeiro em transformação. Pouco tempo após completar 16 anos, em 5 de novembro de 1863, seguiu os ritos patriarcais à época em vigor e casou-se com Jacinto Ribeiro do Amaral, proprietário de gado e de terras. Tendo recebido um piano como dote de casamento de seu pai, Chiquinha continua a praticá-lo até setembro de 1870, quando abandona definitivamente o marido, dois filhos e uma filha. Rompe com o marido e com os pais, passando a viver com João Batista de Carvalho, engenheiro que tinha relações tanto com a família dos Gonzaga como com os Amaral (Diniz, 2009).

Em 1876 a união com João Batista de Carvalho é desfeita. Chiquinha deixa a casa do ex-companheiro e uma filha, fruto dessa união. Um ano depois, tem seu divórcio com Jacinto

Ribeiro do Amaral oficializado por meio da sentença do processo movido por ele no Tribunal Eclesiástico, no qual solicitava divórcio perpétuo em razão do crime de adultério que por ela teria sido cometido (Diniz, 2009).

Os anos de 1870 e 1880 foram marcados por uma efervescência da vida pública no Rio de Janeiro, movida pelos intensos debates políticos oriundos das campanhas abolicionistas e republicanas. Além do entusiasmo social gerado por esses debates, há abertura de novos espaços para participação comunitária, com a formação de diferentes tipos de associações: “[...] clubes políticos, grêmios literários, associações recreativas, ligas abolicionistas, grupos de choro, sociedades carnavalescas, etc.” (Diniz, 2009, p. 78). Também ganham força espaços ligados a à vida noturna, como confeitarias, cafés-concerto, chopes-berrantes e teatros. Por meio dessas novas redes de sociabilidade, Chiquinha Gonzaga conseguiu encontrar meios para superar o rompimento dos laços familiares ocorrido após suas duas separações.

Para mapear a trajetória de Chiquinha Gonzaga, foi realizada pesquisa no portal da Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional³⁹. A pesquisa sobre a compositora foi realizada por meio de duas palavras-chave: “Chiquinha Gonzaga” e “Francisca Gonzaga”. A pesquisa foi circunscrita a periódicos fluminenses, publicados entre 1867 e 1914. O recorte espacial e temporal justifica-se tendo em vista o objetivo da pesquisa, de investigar a construção da trajetória profissional de Chiquinha Gonzaga à época da polêmica em torno do Corta-jaca. A circunscrição a periódicos publicados no Rio de Janeiro justifica-se a partir das poucas ocorrências observadas em outras regiões, que pouco acrescentaram à compreensão da trajetória profissional da compositora.

A primeira menção a Chiquinha Gonzaga em pesquisa realizada no portal Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional data de 1867, enquanto ainda era casada com Jacinto Ribeiro do Amaral. Em 9 de setembro, o *Jornal do Commercio* noticiou um sarau que ocorrera “ante hontem” na “Sociedade Brasileira Ensaio Litterarios”, registrando que “O intervallo da 2ª parte foi preenchido pela Sra. D. Francisca Gonzaga, que executou ao piano variações sobre temas das operas *Les Bavards* e *Barbe-Bleu*”⁴⁰. Embora seja um registro da aparição de Chiquinha Gonzaga como pianista em um ambiente externo, a menção a apresentação musical de outras mulheres na mesma notícia indica tratar-se ainda de um ambiente sob certo domínio patriarcal, no qual era consentida a participação de senhoras e “jovens”, como a “joven D. Maria do Carmo Toledo de Franco” e a “Sra. D. Maria Braga”.

³⁹ Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> , acesso em 21 jan. 2025.

⁴⁰ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 9 set. 1867.

Embora a pesquisa na Hemeroteca Digital tenha sido baseada na busca pelas palavras-chave “Francisca Gonzaga” e “Chiquinha Gonzaga”, que se opera na plataforma por meio do reconhecimento óptico de caracteres – que nem sempre reconhecem as expressões pesquisadas –, é sintomático o aumento das ocorrências a partir da década de 1870, em especial após 1877, período no qual Chiquinha Gonzaga teve que buscar estratégias para assegurar sua sobrevivência. Entre 1877 e 1879, foram encontradas 33 publicações que anunciavam partituras ou novas composições recebidas pelos periódicos; 1 notícia que anunciava ensaios; 1 notícia que anunciava um concerto “[...] dado pela talentosa compositora brasileira, a Sra. D. Francisca Gonzaga”⁴¹; 1 crítica (elogiosa) à compositora; 1 anúncio de composição executada em um benefício⁴², mas que não contou com a participação de Chiquinha Gonzaga; 1 notícia da passagem de Chiquinha Gonzaga por Vassouras⁴³; 5 ocorrências relacionadas a assuntos diversos⁴⁴.

O primeiro aspecto que chama a atenção nessas ocorrências, reforçado nas décadas posteriores, é a associação entre Francisca Gonzaga, música e trabalho. Entre 1867 e 1914 foram encontradas 1258 ocorrências no total, 1188 ocorrências com o termo “Francisca Gonzaga” e 70 ocorrências com o termo “Chiquinha Gonzaga”. Do total dessas 1258 ocorrências, 1161 dizem respeito a anúncios vinculados a trabalho – são anúncios de partituras (431 ocorrências), anúncios de teatros, eventos, concertos ou saraus (654 ocorrências), críticas a peças de teatro ou composições (70 ocorrências), anúncios de aulas (4 ocorrências), notícias relacionadas a luta pelos direitos autorais (2). O restante das 97 ocorrências refere-se a assuntos diversos, tais como homenagens feitas à compositora, notícias relacionadas a viagens, óbitos, aniversários.

Após a notícia do sarau ocorrido em 1867, a primeira ocorrência encontrada sobre Francisca Gonzaga foi a publicação da polca *Attrahente*, anunciada no *Jornal do Commercio* em 7 de fevereiro de 1877. Nos três últimos anos da década de 1870, como referido acima, a maior parte das ocorrências encontradas refere-se a anúncios de partituras. A partir das décadas seguintes, os anúncios de partituras dividem espaço nos periódicos com anúncios de teatro, que acabam por ultrapassar os primeiros a partir dos anos 1900. Embora em 22 de junho de 1877, o

⁴¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1877.

⁴² Benefício, récita ou festa artística são termos empregados para denominar os espetáculos organizados pelos autores teatrais após uma peça atingir um determinado número de representações. Nesses espetáculos o empresário colocava o teatro à disposição dos autores, cobrando somente as despesas básicas (Diniz, 2009). Os lucros da bilheteria eram destinados ao autor, ocorrendo também récitas de músicos, atores, atrizes e, inclusive, clubes.

⁴³ “Esteve nesta cidade a conhecida autora de *Attrahente*, a distinta pianista a Exma. Ser.a D. Francisca H. N. Gonzaga” (*O Município*, Vassouras/RJ, 11 mai. 1879).

⁴⁴ Ao longo da pesquisa, contabilizamos como assuntos diversos ocorrências ligadas a enfermidades, viagens, aspectos pessoais, enfim, menções que não diziam diretamente respeito ao objeto da pesquisa. Não foram consideradas ocorrências de pessoas homônimas (como “Francisca Gonzaga de Figueiredo”, registrada no jornal *A Nação*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1874). Também foram desconsideradas menções a Chiquinha Gonzaga como, por exemplo, em homenagens feitas por outros compositores.

jornal *O Globo* noticie ensaios na “Phenix Dramatica” da opera “Viagem ao Parnaso”, escrita por Artur Azevedo e que seria musicada por “uma talentosa e distinta patricia nossa, a Exma. Sra. D. Francisca Gonzaga”, a peça só foi representada em 1891 sem mencionar Chiquinha Gonzaga, sendo anunciado que a música era de diversos autores⁴⁵. A estreia oficial de Chiquinha Gonzaga nos palcos do teatro musicado, que constituiria seu principal meio de trabalho, ocorreu somente em 16 de janeiro de 1885, com a opereta “A côrte na roça”⁴⁶.

Figura 8: anúncio da polca “Attrahente”, publicado no *Jornal do Commercio* (RJ), 7 fev. 1877.



Figura 9: anúncio da 1ª representação de “A côrte na roça”, publicado no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), 16 jan. 1885.



A predominância de anúncios de partituras ou peças teatrais explica-se por serem, em grande parte, anúncios pagos por editoras ou empresas de teatro. Dentre os anúncios relacionados a teatro, eventos, concertos e saraus, chama a atenção a quantidade de anúncios de benefícios, récitas ou festas artísticas: 116 ocorrências encontradas entre 1867 e 1914, referindo-se a festas artísticas em benefício de Francisca Gonzaga, por ela organizadas ou em homenagem

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1891.

⁴⁶ *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1885.

a outros artistas, que contaram com sua participação. Esses eventos demonstram uma importante rede de sociabilidade e solidariedade construída em torno do teatro: dada a precariedade das relações de trabalho nesse ambiente, uma saída para artistas, autores e compositores era a organização dessas festas artísticas, que contavam com a participação de diversos artistas.

Figura 10: anúncio de festa artística em homenagem a Carlos Gomes, organizada por Francisca Gonzaga, publicado no *Diario de Noticias* (RJ), 30 ago. 1889.

IMPERIAL THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA

HOJE SEXTA-FEIRA 30 DE AGOSTO DE 1889 HOJE

Grande festa artistica em homenagem ao illustre maestro brasileiro cavalheiro CARLOS GOMES, dada pela compositora brasileira FRANCISCA GONZAGA, honrada com a augusta presença de SS. MM. e AA. Imperiaes e com o valioso concurso de distintos profissionais, amadores, discipulas de Francisca Gonzaga e da empreza d'esto theatro

<p style="text-align: center;">PRIMEIRA PARTE</p> <p>SYMPHONIA DO GUARANY, para grande orchestra—Carlos Gomes.</p> <p style="text-align: center;">JANTO COM MINHA MÃE</p> <p>comedia em um acto, por Octavio Feuillet, traducção de Pinheiro Chagas; protagonista a distincta actriz Emilia Adelaide.</p> <p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>CARLOS GOMES—Grande walsa para orchestra. Francisca Gonzaga.</p> <p>INVOCACÃO—Capricho elgiaco, letra e musica de Francisca Gonzaga, para grande orchestra, cantada pela distinctissima e popular actriz cantora Rose Meryss.</p> <p>PARA A CÉRA DO SANTÍSSIMO—musica de Francisca Gonzaga, letra do sr. Arthur Azevedo, pelo interessante menino Romeu.</p> <p>AS POMBAS—Idyllio, poesia do distincto poeta Raymundo Corrêa, musica de Francisca Gonzaga, cantado por Mariano Soares.</p> <p>SI FUERA VERDAD—Letra do Dr. Luiz Murat, musica de Francisca Gonzaga, cantada pela distincta actriz cantora Rose Meryss.</p>	<p style="text-align: center;">TÉRCEIRA PARTE</p> <p style="text-align: center;">CONCERTANTE</p> <p>VICTORIA—Symphonia para grande orchestra, do maestro J. Cerrone.</p> <p>GRANDE FAN ASIA, com acompanhamento de orchestra, pelo eminente violinista maestro Pereira da Costa.</p> <p>OJOS CRIOLLOS—Gottschalk, para piano, a quatro mãos, por Francisca Gonzaga e sua distincta discipula Leontina Gentil Torres.</p> <p>FANTASIA sobre motivos da opera Guarany, para clarinete, com acompanhamento de orchestra, pelo distincto maestro Gregorio de Rezende.</p> <p>AMOUR DISCRET—gavotte de Resch, para piano, a quatro mãos, pelas discipulas de Francisca Gonzaga, as exmas. sras. dd. Emilia Teixeira Dias e Leontina Gentil Torres.</p> <p>IO T'AMO—Gavotta, quintetto dobrado para instrumentos de arco, musica de Francisca Gonzaga.</p> <p>D. CESAR DE BAZAN—Sevilhane de Massenet, para piano, a quatro mãos, pelas discipulas de Francisca Gonzaga, as exmas. sras. dd. Leontina Gentil Torres e Luiza Pereira.</p> <p>BERGERETTE—De Gregh, para piano a quatro mãos, pelas exmas. sras.</p>	<p>dd. Amelia Gentil e Leontina Gentil Torres.</p> <p>ONZE DE AGOSTO—Grande marcha para banda, piano e orchestra, dedicada á academia de S. Paulo, musica de Francisca Gonzaga.</p> <p style="text-align: center;">QUARTA PARTE</p> <p style="text-align: center;">O' Costa, tira o chapéu</p> <p>comedia em um acto, do talentoso escriptor sr. Fabregas, pela companhia da sra. d. Emilia Adelaide.</p> <p style="text-align: center;">CARAMURÚ</p> <p>fado brasileiro, dançado e cantado a caracter, dedicado á exma. sra. d. Candida Muniz Barreto Costa, executado por violões, violas e pandeiros, musica de Francisca Gonzaga, no qual tomam parte 24 exs. amadores.</p> <p>AI QUE AMOR!—Versos do mavioso poeta dr. Lúcio de Mendonça, cantada para viola, por Francisca Gonzaga, dedicada aos amadores que tomam parte no fado brasileiro, cantado pelo srs. Horacio Theberge e Luiz Ramos e dançado pelos srs. Augusto V. de Magalhães, Francisco J. Martins, José Pereira e Feliciano Pereira.</p>
---	---	--

Todas as composições de FRANCISCA GONZAGA, para canto, serão por ella regidas na orchestra. O theatro achar-se-ha ricamente ornado e illuminado a luz electrica.

A precariedade da situação dos artistas desse período é revelada em um anúncio de um benefício de Francisca Gonzaga, publicado no *Jornal do Commercio* em 28 de julho de 1885:

Francisca Gonzaga – Faz hoje beneficio no theatro Recreio Dramatico a compositora brasileira Francisca Gonzaga.

Não ha quem desconheça as producções musicas desta nossa compositora, que mais do que ninguem tem cultivado este genero de musica, tão picante no rythmo, quanto graciosa e original na melodia.

Francisca Gonzaga, como quasi todos os nossos artistas de talento, não vive em mar de abundancia; esta festa é, pois, além de ensejo para execução dos seus trechos musicas mais predilectos do publico, uma occasião para que a profissão de artista, até hoje tão ingrata para ella, lhe dê resultados proveitosos e condignos⁴⁷.

⁴⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1885.

Embora já reconhecida compositora de músicas “picantes, graciosas e originais”, o autor do anúncio denuncia as dificuldades atravessadas por artistas no período, mesmo aqueles de talento reconhecido. Ao que parece, a situação não sofreu muitas transformações no início do século seguinte: em discurso pronunciado por Felisbello Freire, na sessão inaugural do “Instituto Polyartístico”, o orador defende a necessidade de interferência do Estado para a resolução do “problema da arte de todo o problema da situação economia artistica”. Ainda segundo o orador,

[...] temos produção artistica. O que não temos, o que nos falta é consumo artistico, é mercado artistico, dando em resultado a situação precaria e permanente do artista que, á custa dos seus esforços, de sua iniciativa, jamais poderá melhorar as condições em que vive e ainda menos garantir o futuro de sua familia.

Temos produção, mas não temos consumo. E basta isto para demonstrar que a arte entre nós está em uma crise permanente, porque, encarada sob o ponto de vista economico, as leis do trabalho artistico não funcionam, porque há efeito de trabalho artistico, mas não há procura⁴⁸.

A partir da década de 1870, observa-se que Chiquinha Gonzaga estabelece uma relação com a música como um meio de trabalho. Isso explica a maior parte de suas composições serem oriundas do teatro musicado. A relação entre música e trabalho na obra de Chiquinha Gonzaga explicita-se com um anúncio relacionado às comemorações do 1º de maio, publicado pelo Centro do Partido Operário em 2 de maio de 1891 no *Diário de Notícias*. O encerramento das festividades, que duraram três dias, ocorreria no teatro São Pedro de Alcantara com uma sessão solene, na qual tomaria parte como orador Nilo Peçanha. Em seguida, ocorreria um “grandioso espetáculo-concerto” que, dentre outros, contaria com a participação de “D. Francisca Gonzaga”, e cuja renda seria revertida para a “caixa beneficente do centro”⁴⁹.

Figura 11: anúncio das comemorações de 1º de maio do Centro do Partido Operário, publicado no *Diário de Notícias* (RJ), 2 mai. 1891.

Centro do Partido Operario

1 de maio
Festa da gloriosa data escolhida para o amplo universal da grande familia do trabalho.
União, amor, revesitico do di-reitos, solidariedade para a conquista do futuro, fraternidade universal.

Hoje, 2 de maio
Continuação dos festejos na noite: A 7 horas da noite, conferencia pelo chefe do Partido Operario, cidadão le-nente José AUGUSTO MESQUITA.

Amanã 3
Encerramento do tríduo no THEATRO S. PEDRO DE ALCANTARA A 11 HORAS DA MANHÃ, EM PONTO **SESSAO SOLEMNE** Presidencia pelo chefe do Partido Operario, cidadão VINÍCIUS, formando a mesa os membros da direccao do centro.
Orador official: o illustre Nilo Peçanha

São convidadas todas as sociedades existentes na capital federal, sem distincção de especie, cívica, politica, ou nacionalidade. A entrada é gratuita.

No mesmo theatro S. Pedro: A 8 horas da noite.—Grandioso es-petáculo-concerto, cujo producto li- quido revertirá para a

CAIXA BENEFICENTE DO CENTRO
Por ex-cepçãoaltruismo accedendo aos pedidos que lhe foram feitos

ESTRÉA
a emilente cantora italiana **SIGN. JULIA DOMINICI**

FARFALLA (horboleta)
de Ettore Grolli.

LEGENDA VALACA
di braca com acompanhamento de vio-lino e piano

Andante com variações de Pietro Rodee.

O exímio virtuoso Dr. Dapista ex-citirá na flauta o concerto de Papp

Schwedisches
com acompanhamento de piano

Os distinctísimos pianistas concer-tantes Prof. ARNAUD GOUVEIA, ao Con-servatorio, e prof. FREDERICO MALLIO

executarão a 2 pianos o sublime trecho

BEUZARIO DE GORIA
A usíte distincta maestrina e com-positora brasileira

D. Francisca Gonzaga
executará ao piano, acompanhada de instrumentos de arco, o esplendido quinteto

YO T'AMO

Gavota de sua composição e o soberbo capricho-walza fantasia seu original.

YARA (coração de fogo)
O prodigioso menino ROMEU BASTOS desempenhará, por especialissimo obsequio, uma das in-ellectores scenas do seu applaudido re-pertorio.

Importantissima parte dramatica em que obsequiosamente se prestará a tomar parte os emilentes artistas: O italiano, Maia, Bernardo Lisboa, J. Dolores Lima, Alfredo Peixoto, Au-gusto Mesquita, Leonardo, Sepúlveda, Gil, Cesar de Lima, Moreira de Vas-concellos, d. Maria Augusta, d. Emilia Silva, Canedo, Lima, Francisco Mes-quita, etc., etc.

Grande orchestra composta de nota-veis professores, sob a regencia do conhecido maestro

FRANCISCO CARVALHO

Será pela primeira vez executado o

HYMNO DO CENTRO DO PARTIDO OPERARIO

letra de M. de Vasconcellos, musica do distinctissimo maestro Adolpho Lindner, sendo os solos ex-ecutados pelo estimado actor

AUGUSTO MESQUITA

⁴⁸ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1911.

⁴⁹ *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, 2 mai. 1891.

O anúncio demonstra o papel importante desempenhado pela música e pela festa no associativismo entre os trabalhadores no início da República. Ainda que José Murilo de Carvalho tenha realizado um esforço no sentido de investigar a atuação política popular durante a Primeira República em *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi* (1987), o autor endossa uma imagem de alienação dos trabalhadores do período em relação aos mecanismos formais de participação, o que seria explicado pela estrutura excludente da ordem republicana. Embora reconheça mobilização popular no período, com destaque para a Revolta da Vacina, para o autor a atuação popular ocorreu às margens da ordem republicana, reagindo contra ela por vezes de forma explosiva.

Leonardo Pereira (2020) questiona essa tendência historiográfica ao analisar a atuação das associações dançantes de trabalhadores negros e pardos do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do XX. Ao contrário do que defendiam setores do movimento operário, que consideravam a festa incompatível com a luta operária, o autor demonstra que os bailes dançantes desempenharam um importante papel político na afirmação de direitos e de cidadania dos trabalhadores na Primeira República. Por meio dessas associações, que proliferaram a partir da década de 1880, trabalhadores negros e pardos do Rio de Janeiro reivindicaram ativamente um lugar na nação republicana.

O esforço por parte das autoridades em controlar as atividades dessas associações tornou a concessão da licença para esses clubes um foco de tensão e negociação, em razão da visão depreciativa que se projetava sobre os homens e mulheres que participavam dessas agremiações. Para fazer frente a essa perseguição, essas associações recorreram a brechas do aparato jurídico republicano, como no pedido de *habeas corpus* requerido pelos sócios do “Club Dançante Familiar Anjos da Meia-Noite” em 5 de julho de 1913 ao Supremo Tribunal Federal, por meio do qual solicitavam a garantia para continuar realizando bailes e outras atividades recreativas. Ainda que os juízes do Supremo tenham negado o provimento do recurso à corte, demonstrando os limites do recurso à lei como meio de conquista de direitos, Pereira reconhece que

a luta travada pelos membros do clube demonstrava que os trabalhadores que o formavam estavam atentos às possibilidades de liberdade e autonomia que lhes eram possíveis dentro da ordem republicana [...]. Como resultado, apesar da derrota jurídica, o clube acabou por conseguir de volta sua licença, voltando a funcionar normalmente a partir do ano seguinte, enquanto outros clubes do gênero continuavam a procurar os jornais para afirmar seus direitos legais e denunciar as arbitrariedades da política (2020, p. 247).

Os diálogos travados por membros dessas associações dançantes com os valores e lógicas republicanos contrariam, assim, a imagem construída pela historiografia de alienação desses setores em relação a nova ordem. Além disso, esses clubes recreativos funcionavam como espaços onde eram tecidas cotidianamente redes de solidariedade que em determinados

momentos fomentavam articulações sociais mais amplas. Em algumas ocasiões funcionaram como meio para organização de questões políticas e eleitorais, quando esses laços de solidariedade eram utilizados pelos membros desses clubes para a promoção de candidatos ligados aos seus interesses. Foi o caso do apoio dado pelos diretores do clube Flor do Abacate à candidatura de Victor de Vasconcellos da Veiga Cabral à Intendência pelo 1º Distrito, em setembro de 1913, justificado pela ligação do candidato com a causa dos trabalhadores (Pereira, 2020).

As acirradíssimas eleições presidenciais de 1910 promoveram intensa mobilização por parte desses clubes, que dividiram seu apoio entre a candidatura do Marechal Hermes da Fonseca e de Rui Barbosa. Apesar da divisão, o apoio a Hermes da Fonseca entre as sociedades dançantes e carnavalescas generalizou-se após o marechal assumir a presidência, o que fica manifesto na homenagem prestada ao presidente por diversas associações em outubro de 1910. Leonardo Pereira explica esse apoio tanto em razão das políticas operárias anunciadas por Hermes da Fonseca, mas também como uma estratégia de luta por legitimidade e reconhecimento.

Se, no momento das eleições, seus sócios muitas vezes tentavam eleger para o legislativo representantes orgânicos da causa dos trabalhadores, no caso das eleições presidenciais, eles tratavam, assim, de estabelecer alianças com aqueles que ajudassem a garantir seu espaço – em uma forma de ação política também derivada da experiência do paternalismo senhorial que, por décadas, havia marcado sua experiência (Pereira, 2020, p. 275).

A recepção do presidente Hermes da Fonseca em sua residência dos representantes dos clubes Ameno Resedá e Flor de Abacate em 1911 indica o reconhecimento e a efetividade da estratégia adotada. Assim, ainda que parte significativa dos trabalhadores fosse excluída do processo eleitoral, os grêmios dançantes funcionavam como um meio de articulação política, por meio do qual garantiam apoio aos candidatos que contemplassem seus interesses (Pereira, 2020, p. 275-276).

Em relação aos autores, compositores e artistas vinculados ao universo do teatro, as festas artísticas, benefícios ou récitas revelam a importância dessas redes de solidariedade em um trabalho bastante precarizado. Outro obstáculo enfrentado por autores e compositores relacionava-se aos direitos autorais. De acordo com Djalma Bittencourt, a ideia de fundar uma sociedade para a defesa dos direitos de autores e compositores teatrais ocorreu a Chiquinha Gonzaga em 1903, enquanto viajava pela Europa. Ao entrar em uma loja de músicas em Berlim, encontrou composições musicais de sua autoria, cujas publicações teriam sido autorizadas por Fred Figner, proprietário da Casa Edison, sem o conhecimento da compositora (apud Diniz, 2009, p. 240-241).

Em 1913, as dificuldades encontradas por autores e compositores no reconhecimento de seus direitos levou a uma ação por direitos autorais proposta por “D. Francisca Gonzaga, o Dr. Assis Pacheco e outros musicistas nacionais” no Juízo Federal da 1ª vara. Os autores solicitavam anulação do contrato com a *Columbia Phonograph General Company*, alegando desobediência das cláusulas contratuais, inclusive em relação a falta de pagamentos e do registro das composições⁵⁰. Em 1914, o juiz federal da 1ª vara julgou incompetente a justiça federal sobre a ação⁵¹.

Para fazer frente a todas essas dificuldades, Francisca Gonzaga, juntamente com nomes como Raul Pederneiras, Oscar Guanabarro, Viriato Corrêa, Avelino de Andrade e Agenor Carvoliva, fundaram em 28 de setembro de 1917 a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat)⁵². A associação declarava como propósito o “levantamento da litteratura dramatica nacional” e a “união defensiva dos autores contra o menosprezo dos seus direitos”. Os Estatutos da Associação estabeleceram um valor mínimo a serem cobrados pelos direitos dos autores teatrais, bem como um prazo para a realização da récita do autor, “facultativa para o autor e obrigatória para o empresario”⁵³.

Os nomes que tomaram parte na fundação da Sbat revelam outro obstáculo enfrentado por Chiquinha Gonzaga. Ainda segundo a edição de 22 de outubro de 1917 do jornal *O Paiz*, estiveram presentes na ocasião da fundação da associação os seguintes:

[...] os Srs. Oscar Guanabarro, Raul Pederneiras, Paulo Barreto (João do Rio), Agenor de Carvoliva, Avelino de Andrade, D. Francisca Gonzaga, Bastos Tigre, Benjamin Carvoliva, Viriato Corrêa, Heitor Beltrão, Paulo Araujo, Fabio Aarão Reis, Julião Machado, Alvarenga Fonseca, Candido Costa, Carlos Cavaco, Arthur Cintra, Abreu e Silva, Restier Junior, Oduvado Vianna, Erycles de Mattos, Marques Pinheiro, Jayme Guimarães, Lessa Bastos, Simões Coelho, Alvaro Colás, Carlos Bittencourt, Celestino Silva, Domingos Magarinos, Raphael Pinheiro, Abilio Margarido, Catullo Cearense, Luiz Silva, José Nunes, Francisco Carauta Sophonias Dornellas, Paulino Sacramento, Paiva Rios, Luiz Smido, Bento Mussurunga, Domingos Roque, Octavio e Silva, Raul Martins e Ruben Tavares⁵⁴.

Embora presentes no teatro como atrizes, dançarinas e cantoras, os nomes acima elencados evidenciam a excepcionalidade que era a presença de mulheres como compositoras ou autoras teatrais. Essa excepcionalidade foi registrada em um anúncio publicado no jornal *O*

⁵⁰ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1913.

⁵¹ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1914.

⁵² *O Paiz*, Rio de Janeiro, 29 set. 1917.

⁵³ Para peças sem música, foi estabelecido o valor de 10% sobre a renda bruta nos quatro primeiros dias de espetáculo, e 5% sobre a renda bruta nos espetáculos seguintes. Para pelas com música, o valor nos quatro primeiros dias foi estabelecido em 12%, a serem divididos entre o autor e o compositor; nos espetáculos seguintes, o valor foi estabelecido em 6%. Em relação à récita, deveria ser realizada entre o 5º e o 10º dia de representação para as peças sem música, e entre os 10º e 15º dias de representação para as peças musicadas. Os Estatutos da Associação Brasileira de Autores Teatrais foram publicados na edição de 22 de outubro de 1917 do jornal *O Paiz* (RJ).

⁵⁴ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 out. 1917.

Mequetrefe em 1885, por ocasião da estreia da opereta “A côrte da roça”: “É a primeira vez que nos nossos theatros se representa uma peça posta em musica por uma senhora”⁵⁵. O *Jornal do Commercio*, por sua vez, considerou o feito “a maior novidade artistica da semana: uma operetta escripta por uma mulher, coisa rara na historia da musica”⁵⁶. A situação parece ter mudado pouco no início do século XX. Expressiva da situação registrada por ocasião da fundação da Sbat, é uma fotografia de uma recepção ao escritor português Júlio Dantas, na sede da Sbat:

Figura 12: fotografia da recepção ao escritor Júlio Dantas na sede da Sbat⁵⁷.



Dois aspectos dessa fotografia chamam a atenção. Em primeiro lugar, o fato da compositora ser a única mulher presente dentre os autores. Em segundo lugar, o fato de Chiquinha Gonzaga estar “camuflada” nesse universo masculino. De acordo com Edinha Diniz (2009), Chiquinha Gonzaga costumava confeccionar suas próprias roupas, que distinguiam dos padrões elegantes utilizado pelas mulheres à época. A compositora dispensava o uso do chapéu e, em suas fotografias com mais de 60 anos, aparece sempre usando fraque e saias.

⁵⁵ *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1885.

⁵⁶ “Artes e Manhas”, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1885.

⁵⁷ Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/wp/album-de-fotos/>>, acesso em 26 jan. 2025.

Figura 13: fotografia de Chiquinha Gonzaga ao lado de autores teatrais, 1921⁵⁸.



Figura 14: Chiquinha Gonzaga ao lado Vianna da Motta, pianista português em visita a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, e membros da Sociedade de Artistas, 1926⁵⁹.



Na fotografia acima, Chiquinha Gonzaga, ao centro, destoa das outras mulheres que a circundam, aparentando-se mais, em suas vestimentas, aos homens retratados. No mesmo discurso pronunciado na sessão inaugural do “Instituto Polyartístico”, em que denunciava as dificuldades econômicas pelas quais passavam os artistas brasileiros, Felisbello Freire delimita às mulheres o magistério enquanto campo de atuação dentro da música. Elencando como

⁵⁸ Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/wp/album-de-fotos/>>, acesso em 26 jan. 2025.

⁵⁹ Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/wp/album-de-fotos/>>, acesso em 26 jan. 2025.

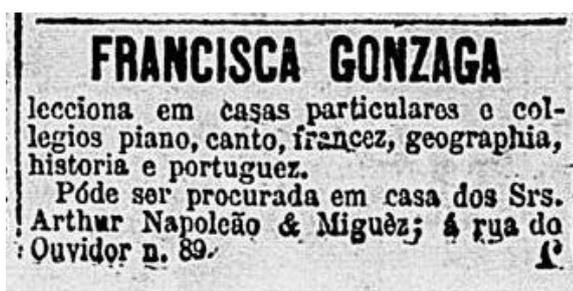
expoentes da música brasileira, como Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita, destacando na música ligeira Aurelio Cavalcante, Julio Reis e Ernesto Nazareth, o orador acrescenta:

Não é somente sob o ponto de vista da cultura que deve ser encarado [o problema da arte, sob o ponto de vista econômico], porque crêa uma profissão, um meio de vida, um artista, em summa, para lutar na concorrência social, até mesmo entre as moças que d'alli saem para dedicar-se ao ensino.

Ahi estão as irmãs Figueiredo, Julieta Alegria, Maria Clara, Francisca Gonzaga, não podendo nós deixar de registrar o nome de Judith Menezes, que chegou á maestrina do piano sómente para deliciar o seu modesto salão⁶⁰.

Não se trata aqui de negar a importância da atuação profissional de Chiquinha Gonzaga como professora. Embora na pesquisa realizada em periódicos fluminenses tenham sido encontrados somente 4 ocorrências de anúncios de aulas publicados por Francisca Gonzaga⁶¹, por vezes a compositora era referida como professora, como no anúncio de publicação da polca “Musicana”, publicado pela *Revista Illustrada*, que registrava como autora da composição a “bem conhecida professora Francisca Gonzaga”⁶². Ao distinguir “cultura” de “ensino”, o orador também delimitou os campos que deveriam ser ocupados por homens e mulheres, estabelecendo uma relação hierárquica entre os dois, na qual o “ensino” estaria em uma posição inferior.

Figura 15: anúncio publicado na Gazeta de Noticias (RJ), 11 jan. 1880



A incapacidade de Chiquinha Gonzaga em galgar altas posições no mundo musical também será apontada em uma crítica feita sobre um benefício da compositora, publicada na seção “Theatros e salões” do *Jornal do Brasil*, em 22 de abril de 1891. Nesta crítica, a distinção estabelecida é entre as composições populares e um “genero mais fino, mais elevado e que melhor nome lhe dêsse”. O autor critica o esforço da compositora em se aventurar pelo que considera “peças sérias”, embora lhe reconheça méritos como “compositora popular”. O problema para o crítico residia ao fato de a “maestrina” ultrapassar os “limites rigorosos”, até onde poderia “erguer seus vôos”.

⁶⁰ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 jul 1911.

⁶¹ Todas elas publicadas na *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, em 11 e 13 de janeiro de 1880, e em 7 e 9 de março de 1890.

⁶² *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1884.

Como quasi todos os nossos artistas, D. Francisca Gonzaga tem tido boas intenções de estudar, intenções, infelizmente, que nunca se realizarão, tanto é certo que, aos talentos faceis e expontaneos, a natureza nega força de vontade e firmeza nas resoluções.

Dadas as condições de sua educação artistica, melhor seria continuar, no genero que tanto popularizou a nossa compositora. Mas D. Francisca Gonzaga tem, vez em quando (*sic*), assomos de progresso, desejos de melhorar, de enobrecer o seu genero, mas são assomos intermitentes, desejos de melhoria que logo passam, e as peças sérias, que apresenta com grande intervallos, mostram falta de coordenação nas fórmãs; dir-se-hia que o talhe, o cote estheticico lhe é absolutamente desconhecido⁶³.

À luz desses testemunhos, a postura de Chiquinha Gonzaga registrada nas fotografias de autores e compositores teatrais revela um esforço em assegurar uma posição reconhecida nesse campo, que insistia em estabelecer limites rigorosos para o ingresso de mulheres.

Observa-se que na trajetória de Chiquinha Gonzaga convergem questões de gênero, como limites que foram estabelecidos desde sua formação inicial até aqueles que se estabeleciam em relação a sua atuação profissional. Os testemunhos acima elencados demonstram, no entanto, a habilidade da compositora em romper com essas fronteiras, por meio da música. Resta agora investigar de que maneira essa transgressão também se operou por meio de suas composições, o que faremos ao analisar o tango *Gaúcho/Corta-jaca*.

2.2 O Corta-jaca: política, música e raça entre 1895 e 1914

Em 20 de agosto de 1895 estreou nos palcos do teatro Eden-Lavradio, na cidade do Rio de Janeiro, a “opereta burlesca de costumes nacionais”⁶⁴ em 3 atos “Zizinha Maxixe”. Adaptada do francês por autor anônimo⁶⁵, nos informa Artur Azevedo que se tratava originalmente de uma “famosa *folie-vaudeville*” de 1861, escrita por Lambert-Thiboust e Eugène Frangé, intitulada “*La mariée du mardi-gras*”. A peça já teria sido representada por “muitos anos” no Rio de Janeiro, com o título “Um casamento carnavalesco”. Sua adaptação em 1895 pela companhia do teatro Eden-Lavradio teria, ainda nas palavras de Artur Azevedo, desfigurado completamente a peça original, ao transportar a ação para o Rio de Janeiro e substituir os “máscaras turbulentos” por “uns capoeiras absurdos”⁶⁶.

⁶³ “Theatros e salões”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1891.

⁶⁴ Conforme anúncio publicado no *Jornal do Brasil* em 21 de agosto de 1895. Em outros anúncios, como publicado no jornal *O Paiz* em 09 de agosto de 1895, o espetáculo é anunciado como uma *vaudeville*. Opereta, burleta, *vaudeville*, zarzuelas, mágicas e revistas eram espetáculos faziam parte do universo teatro musicado, gênero que ganhou a preferência do público do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

⁶⁵ Em anúncio publicado pelo *Jornal do Brasil* em 21 de agosto de 1895, o nome do adaptador é substituído por três pontos ou asteriscos. Na seção “Gambiarras e Candelabros” do jornal *Cidade do Rio* de 20 de agosto de 1895, “Zizinha Maxixe” é anunciada como uma “peça sem autor”. De acordo com Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, o ator José Machado Pinheiro e Costa foi o responsável por adaptar e dirigir a opereta (Diniz, 2009, p. 228).

⁶⁶ “O Theatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1895.

A opereta “Zizinha Maxixe” teve três representações e, em 23 de agosto de 1895, era anunciada sua substituição pelo “Tim Tim por Tim Tim”⁶⁷. Além de sua curta temporada, seu fracasso de público é atestado pela seção “Theatros e...” da *Gazeta de Notícias* de 22 de agosto de 1895:

ZIZINHA MAXIXE

Com este titulo representou-se antehontem, se é que se pode chamar representação a um ensaio geral à fresca, uma peça burlesca de costumes nacionaes, diz o cartaz, e imitada do francez por um senhor que não quis dizer o nome.

Se em vez de imitação tivesse sido apresentada a tradução, talvez mais agradasse a accommodação, que não logrou o fim que teve em vista o seu auctor.

A peça está bem posta em scena, tem alguns numeros de musica bonitos, e são de composição da maestrina Francisca Gonzaga.

O publico, não applaudiu e contentou-se com o que viu.

- Hoje repete-se a peça⁶⁸.

Apesar do insucesso de suas representações, é reconhecida alguma qualidade nos números de música que compunham a opereta. A essa altura, sua compositora, Francisca Gonzaga – “Chiquinha para os intimos”⁶⁹ –, já era uma maestrina reconhecida. Em razão desse reconhecimento e das boas relações estabelecidas entre a compositora e a imprensa carioca, é necessário ter cautela sobre a qualidade reconhecida pela coluna nas composições da opereta. Uma delas, no entanto, logrou tanto sucesso que ainda hoje se faz presente em rodas de choro, constituindo uma de suas expressões mais fundamentais: o *Gaúcho/Corta-jaca*. Composta como um “cateretê” para finalizar o terceiro ato da opereta, já aparece como composição de destaque na crítica de Artur Azevedo, que distingue, entre “alguns bonitos numeros de musica”, “o ultimo, que é delicioso de brasileirismo”⁷⁰.

A música foi editada pela casa Vieira Machado & Cia. como um tango, intitulado *Gaúcho*, em 1896⁷¹. As demais composições da opereta seriam adquiridas somente em 1899, pelo editor Manoel Antônio Guimarães (Diniz, 2009), o que pode indicar o sucesso do tango nas suas primeiras aparições. Outro indício do sucesso da música é sua reaparição nos palcos em 1904, adaptada como “Coplas da jaca” para integrar a revista *Cá e lá* (Diniz, 2009, p. 226).

⁶⁷ A substituição foi veiculada tanto pela seção “Theatros e...” como pelos anúncios na edição de 23 de agosto de 1895 da *Gazeta de Notícias*.

⁶⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1895.

⁶⁹ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 341, p. 12 de maio de 1883.

⁷⁰ “O Theatro”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1895.

⁷¹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1986.

Figura 16: anúncio publicado no Jornal do Commercio, 7 jun. 1986.



Dos palcos do teatro popular, a música atingiu sucesso entre o público que frequentava os chopes-berrantes, descritos por Luiz Edmundo com centros de diversões modestos, “[...] onde o *ticket* de entrada é substituído pela obrigatoriedade de uma consumação qualquer” (2003, p. 294). Geralmente, esses locais consistiam em “uma sala estreita e funda”, que, além de mesas e cadeiras, era composta por um “palco minúsculo [...], quando não um simples estrado de madeira, [...] onde os artistas sobem para cantar, para dizer” (Edmundo, 2003, p. 294). Para o acompanhamento musical, os estabelecimentos mais importantes contavam com orquestras de flauta, violão e cavaquinho. Os estabelecimentos mais modestos não deixariam de contar com um piano alugado, “[...] sobre o qual um pianista, quase sempre mestiço, de fraque, cabeleira em palanque e gravata-de-laço-borboleta, exercita a sua musculatura, atirando sobre o indefeso e frágil instrumento punhadas violentas” (Edmundo, 2003, p. 295). O repertório seria marcado pela “cadência sincopada do batuque africano”, ao gosto da plateia que frequentava esses espaços na época. Não é de surpreender, portanto, que o cronista registre a seguinte passagem: “Já os das mesas perto do piano começam a pedir, findo o último *couplé* da francesa: - *Brejeiro*, de Nazaré, pianista! *Corta-jaca!*” (Edmundo, 2003, p. 296).

O ator Machado, diretor e “autor anônimo” de *Zizinha Maxixe*, era personagem frequente nesses palcos. Foi ele o responsável por colocar versos na música, o que contribuiu para a sua popularização. Outra presença de destaque nesses palcos era Geraldo Magalhães, integrante da dupla *Os Geraldos*, que foi responsável pela gravação em disco da música pela Odeon, com a letra do ator Machado (Diniz, 2009, p. 228).

A música também se popularizou por meio dos carnavais, como indicado por uma notícia publicada no jornal *A Época* sobre o desfile da sociedade Tenentes do Diabo:

Estava phantasiada de infernal a banda de musica, a qual, como nacional do reino do Inferno, tocava o ‘Corta-jaca’. É que no reino de Satan só se dança maxixe, tal qual como nos forrobodós do Rio de Janeiro.

Ao som desse hymno que é o ‘Corta-jaca’ o pessoal todo, sem excepção, velhos e moços, cahiu no remeleixo de massadas!⁷²

⁷² *A Época*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1913.

Sucesso nos palcos dos teatros, café-berrantes e carnavais, a notícia indica que a música se tornara um hino do universo das festas e diversões cariocas. Ao adentrar o Palácio do Catete pelas mãos de Nair de Teffé, no entanto, a composição gerou polêmica. A partir de então, tornou-se alvo e munição para atacar a presidência do marechal Hermes da Fonseca.

Observa-se que “corta-jaca” se torna, a partir de então, uma expressão com uma conotação política, passando a simbolizar os “escândalos” da gestão política atribulada do marechal Hermes da Fonseca, apelidada de “governo corta-jaca”, como registrado no jornal *O Imparcial*:

O governo ‘corta-jaca’ que, para felicidade nossa, terminou a 15 de novembro passado, foi de uma fertilidade espantosa no que respeita a escandalos de toda a especie.

Muitos delles estão vindo agora á luz, depois da nova administração, com a devassa que soffreu o volumoso papelorio amontoado nos archivos das nossas repartições publicas.

Cada dia que passa é assignalado com o apparecimento de novas irregularidades.

Aqui uma ‘chantage’ vantajosa em que se acham envolvidos varios ‘figurões’. Ali, contas commerciaes e facturas elevadas que desappareceram, acolá, uma negociação vantajosa solememente consummada.⁷³

“Corta-jaca” torna-se uma metáfora para expressar a corrupção e imoralidade da gestão de Hermes da Fonseca. Esse caráter imoral é enfatizado em artigo publicado no jornal *A Época*, intitulado “A grande quadrilha dos ‘gazúas’”:

Foi dolorosa a provação dos de brio, que soffriam, como punhaladas no seu pundonor, a denuncia dessas torpezas á civilisação. Foi um martyrio cruciante a enumeração quotidiana dessas vergonheiras, com que os scelerados nos ultrajaram, em quatro annos de uma orgia de latrocinios e de sangue. Vergonha e colera, nojo e revolta, é o que todos sentiam aos desdobrar da tragi-comedia, cujos autores nos perpassavam aos olhos, ora fugidios, esgueirando-se, sob a tréva, para as arcas do Thesouro, de onde voltavam apertando ao peito, com as mãos crispadas, o ouro roubado, ora sinistros, de punhal gottejando sangue, ora com o facies cretino dilatado num largo ‘rictus’ alvar, dançando, bebedos, o ‘corta-jaca’⁷⁴.

Além de denunciar a corrupção que teria marcado a gestão hermista, o artigo acima enfatiza o caráter licencioso dessa corrupção, construindo uma imagem de verdadeira bacanal sobre o governo. Dentro dessa perspectiva, a associação com o corta-jaca caiu como uma luva. Ela é retomada em artigo sobre a gestão de Wenceslau Bráz, publicado no jornal *A Época* em 1918:

O sr. Wenceslau Braz teve a sorte ingrata de substituir o sr. Hermes da Fonseca, encontrando o paiz como um salão de baile carnavalesco em manhã de quarta-feira de cinzas. Tudo estava de pernas para o ar, tudo anarchisado, tudo subvertido por um

⁷³ *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1915.

⁷⁴ *A Época*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1915.

governo que passara como um vendaval e que, quando deixava o campo das tragédias que ensanguentaram o norte, cahia no ridículo do ‘corta-jaca’⁷⁵.

As ocorrências encontradas para a expressão “corta-jaca” por meio da pesquisa pelo termo “cortajaca” na Hemeroteca Digital confirmam o sucesso dessa associação entre imoralidade, governo Hermes da Fonseca e o corta-jaca. A primeira ocorrência encontrada para o termo foi em um anúncio do periódico *A Marmota*, publicado no *Correio Mercantil* em 7 de dezembro de 1849. Para as décadas de 1850, 1860, 1880 e 1890 foram encontradas, respectivamente: 4, 1, 5 e 6 ocorrências. A década de 1870 não registrou nenhuma ocorrência. Na primeira década do século XX, foram encontradas 34 ocorrências. A partir desse momento, as ocorrências encontradas referem-se tanto a uma dança ou a um passo de dança, como também à composição *Gaúcho*. Nesse período, foram encontradas 5 ocorrências para o termo como um apelido⁷⁶.

Para o período de 1910 a 1919 são registradas 473 ocorrências no total. Para o Rio de Janeiro, foram encontradas 395⁷⁷ ocorrências. Dessas, 333 relacionam-se de alguma maneira à polêmica produzida pela execução da peça *Gaúcho* na recepção presidencial realizada no Palácio do Catete. Nas colunas dos periódicos, a ocorrência do termo vinculada à polêmica aparece em duras críticas feitas pelos periodistas, por considerarem a música imprópria para a situação na qual foi executada, como ficou registrado no discurso de Rui Barbosa no Senado, em 7 de novembro de 1914. A maior parte, porém, refere-se às pilhérias que se seguiram ao evento, como aquelas feitas por ocasião da posse de Wenceslau Bráz:

De dentro do parque da praça da Republica eram arremessadas pequenas jacas, algumas partidas, contra a porta do Senado, repetindo-se essa scena com mais intensidade, quando appareceu o [incompreensível] livido do dr. Pereira Gomes que ia no carro do palacio, com destino ao Cattete.

Uma jaca foi cahir sobre a montaria do general Souza Aguiar, que commandava as tropas, causando esse facto grande exaltação de animos, que felizmente não acarretou desagradaveis consequencias.

A policia invadiu, então, o parque á procura do autor de tão original manifestação, effectuando diversas prisões.

Segundo nos informaram aquellas manifestações, não passaram de uma significativa homenagem ao popular ‘Corta-jaca’⁷⁸.

Em razão desse potencial de sintetizar a gestão hermista, expondo o marechal ao ridículo, a expressão e a dança foram fartamente utilizadas pelos blocos carnavalescos em 1915, em diversas coplas, como a dos Foliões Colligados:

Que é do Dudu’

⁷⁵ *A Época*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1918.

⁷⁶ A expressão como apelido aparece no folhetim “D. Pichote das Arabias”, publicado pelo jornal *O Rio-Nú* nas edições de 21 e 28 de setembro e 5, 12 e 19 de outubro.

⁷⁷ Nesse levantamento, foi descontada a publicação duplicada do periódico D. Quixote.

⁷⁸ *A Época*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1914.

Com a sua urucubaca?
Foi-se embora p'ra Petropolis,
Requebrando o corta-jaca⁷⁹.

A composição *Corta-jaca*, “o popular maxixe presidencial”, foi executada no desfile dos Tenentes do Diabo no mesmo ano⁸⁰. Também foram criados blocos carnavalescos denominados “Corta-Jaca”⁸¹, “Dudú no Corta-jaca”⁸², “Heroe do Corta-jaca”⁸³. O potencial risível e político do corta-jaca também foi aproveitado pelas revistas. Em 26 de novembro de 1914 “subiu à scena” no teatro Carlos Gomes a revista “Com o suggestivo nome ‘Corta-Jaca’”⁸⁴. Além dessa revista, o “Corta-Jaca” tornou-se número de outras revistas, como a revista “Elle!”, representada no teatro Rio Branco⁸⁵, e a revista “Apollo-Revista”, representada no teatro Apollo.

Figura 17: notícia publicada no jornal *A Rua*, em 17 de janeiro de 1915.



A temática de *Zizinha Maxixe* contribui para a compreensão acerca da associação entre “corta-jaca” e imoralidade que, conforme indicam as fontes acima, fizeram sucesso no Rio de Janeiro. As informações a respeito do enredo da peça são parcas. O único manuscrito conhecido de *Zizinha Maxixe* é incompleto, apresentando apenas 19 dos 23 números musicais anunciados,

⁷⁹ *A Época*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1915.

⁸⁰ *A Rua*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1915.

⁸¹ *A Rua*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1916.

⁸² *A Época*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1915.

⁸³ *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1915.

⁸⁴ *A Época*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1914.

⁸⁵ *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1914.

alguns faltando parte da letra ou da música⁸⁶. Os anúncios publicados nos jornais à época informam que a opereta tinha como personagens trabalhadores do bairro Cascadura, como Thomaz Canjica, “marmanjo da roça”; Nicolau, “criado estúpido”; Mattoso, “capanga decidido”; além de “soldados, capoeiras, músicos”. A protagonista da peça, Zizinha Maxixe, também pertencia a esse universo, sendo descrita como “ex-engomadeira e ex-amante de Chico, mulher de faca e calhau”⁸⁷.

Apesar das poucas informações colhidas a respeito da opereta, os personagens de *Zizinha Maxixe* mostram o espaço que ganhava à época a representação do universo cultural dos trabalhadores, em especial negros e pardos, nos palcos do teatro musicado. O caso mais expressivo do gosto da plateia carioca por esse tema é a burleta *Forrobodó*. Escrita por Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto, com música da maestrina Francisca Gonzaga, a peça estreou no teatro São José em 6 de junho de 1912⁸⁸. Em 12 de julho, era anunciado o seu centenário⁸⁹, o que indica o sucesso por ela alcançado. E o sucesso não foi momentâneo: no final de agosto de 1913 eram anunciados ensaios de “Depois do Forrobodó”, descrito como “a continuação do Forrobodó”⁹⁰, que estreou no teatro São José em 1 de outubro daquele ano⁹¹. No mesmo ano, o jornal *O Paiz* já havia anunciado que a companhia do São José partira para São Paulo para lá estreiar a burleta *Forrobodó*, ressaltando no anúncio a popularidade da peça no Rio de Janeiro, que teria alcançado “mais de 400 representações com casas á cunha”⁹². Em fevereiro de 1915, nas festividades que antecedem o carnaval, a música *Forrobodó de massada*, que havia sido composta para a burleta, foi escolhida para ser executada pela banda de música que compunha a comissão de frente em desfile do Club dos Fenianos⁹³. No mesmo ano, *Forrobodó* voltaria a ser representada no teatro São José⁹⁴. Em agosto de 1917, é anunciada sua 500ª representação⁹⁵. Em 1918, voltou a ser representada no mesmo teatro⁹⁶.

Na seção “Noticias” publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1 de junho de 1912, a peça é descrita como uma burleta em 3 atos, que teria como cenário a sede da Sociedade Flor do Castigo do Corpo, uma associação dançante, durante “um dos famosos bailes mensaes que traziam em sobresalto todo o bairro da Cidade Nova”. Como personagens, os tipos “mais pernósticos e

⁸⁶ Segundo os editores da opereta disponibilizada no acervo digital da compositora, disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/acervo/>>, acesso em 08 jan. 2025.

⁸⁷ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1895.

⁸⁸ Conforme anunciado pelo jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1912.

⁸⁹ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1912.

⁹⁰ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1913.

⁹¹ *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 2 out. 1913.

⁹² *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1913.

⁹³ *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1915.

⁹⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 out. 1915.

⁹⁵ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1917.

⁹⁶ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1918.

característicos”⁹⁷. A “fiel observação” de um baile da Cidade Nova por parte dos autores, que teriam desenvolvido “um estudo muito bem feito da vida nos nossos arrebaldes mais modestos”⁹⁸, explicaria o sucesso alcançado. Para desviar a suspeição da crítica, já que Carlos Bittencourt seria “companheiro de redacção”, o jornal *O Paiz* reproduziu “apreciações” feitas por outros diários cariocas, como a da *Folha do Dia*:

Forrobodó – O S. José, o elegante theatrinho do Rocio, variou hontem o seu cartaz, dando-nos a brilhante *Forrobodó*, de C. Bittencourt e Luiz Peixoto, nossos collegas de imprensa.

É um estudo consciencioso, habil, cheio de graça e de observação dos bailes realizados em certa parte da cidade, e que toma determinado pessoal que fala differentemente de nós e cujos usos e costumes, pittorescos, sem duvida, transportados para a scena, não podiam deixar de dar, como deram, os mais seguros efeitos de curiosidade⁹⁹.

A crítica reproduzida pelo jornal *O Paiz* evidencia que o interesse dos setores letrados pela representação residia no exotismo dos usos e costumes encenados, motivos de graça em razão de sua representação caricatural, que atendia às expectativas de setores que não se reconheciam naquele universo. A forma caricata como eram representados os membros dos pequenos clubes dançantes tornavam-nos ridículos, produzindo o riso de parte da plateia. Um dos aspectos levantados por Pereira (2020) ao analisar o roteiro de *Forrobodó* refere-se às tentativas de refinamento de alguns personagens, desmascaradas por vestimentas que a eles não se adequavam.

A contradição entre a busca de elevação e os personagens representados revela-se também na forma de falar, como no seguinte diálogo entre o guarda e Escandanhas, primeiro secretário do clube Flor do Castigo, barbeiro e poeta “Nas hora vaga”:

ESCANDANHAS – Senhores consócios e senhoras consócias! Atenção! Chegou o momento de se retemperá os organismo. Saco vazio não fica em pé, já dizia o grande fisólofo (*sic*) lusitano Jaques Pires!

GUARDA – Esse moleque é mêmo das arabia! Não perde ocasião de mostra a sua curtura!

ESCANDANHAS – Antes, porém, de tomarmos assento na mesa do fuaiê, arremendo aos ilustre conviva que se sirvam das comedoria com indiscição e evitem, se possível, carrega os taié no bôrso (Peixoto; Bittencourt, 1961, p. 9)

As falas acima revelam um esforço por parte de alguns personagens em demonstrar erudição, que seria desmentida pela exposição dos erros gramáticas, revelando o caráter pernóstico dos personagens e provocando riso na plateia branca e distinta que assistia à peça. Como aponta Mônica Velloso (1988), nesse contexto o modo de vestir e a língua eram fatores por meio dos quais a elite buscava reafirmar sua identidade, diferenciando-se do “povo”. Por

⁹⁷ *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1912.

⁹⁸ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1913.

⁹⁹ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1913.

trás da graça, observa-se um olhar racializado, que representava trabalhadoras e trabalhadores negros e pardos a partir de uma ideia de ignorância e atraso natos, que lhes inviabilizaria alcançar a cultura civilizada.

Desse modo, a fala gramaticalmente errada tinha o efeito de marcar o distanciamento dos autores da peça (e de parte do seu público) em relação aos afrodescendentes que tomavam o centro do palco, desqualificados, *a priori*, por sua incapacidade de alcançar o refinamento que pretendiam – em recurso que remontava a uma tradição literária afirmada no Brasil desde a primeira metade do século XIX, quando a representação oralizada da fala negra passou a servir de meio de diferenciação e rebaixamento destes em relação aos brancos (Pereira, 2020, p. 188).

Essa representação estereotipada de trabalhadores negros e pardos dialoga com as teorias raciais que ganharam força no Brasil a partir da década de 1870. Tais teorias, baseadas na distinção racial fenotípica e na crença da superioridade da raça branca, postulavam a existência de degenerações morais decorrentes da miscigenação, como a violência ou a indisposição ao trabalho, características inatas atribuídas aos homens negros e pardos. No caso das mulheres negras e pardas, um aspecto reforçado dentro desse ideário seria a licenciosidade, como expresso na música cantada por Zeferina, porta-estandarte da Sociedade Flor do Castigo:

Sou mulata brasileira
 Sou dengosa feiticeira
 A flor do maracujá
 A flor do maracujá
 Minha mãe foi trepadeira
 Arteira e eu arteira
 Vivo igualmente a trepar
 Vivo igualmente a trepar
 Pança com pança
 Bate com jeito
 Entra na dança
 Quebre direito
 Quebre direito
 Este maxixe
 Quase que mata
 Não se enrabiche
 Pela mulata
 Pela mulata¹⁰⁰

Para a plateia branca e distinta que assistiu ao *Forrobodó*, portanto, a graça vinculava-se às ideias de atraso e ignorância que eles projetavam sobre homens e mulheres negros e pardos, considerados incapazes de atingirem a civilização. Segundo essa ótica, seria risível o esforço de elevação desses setores, que estariam condenados pelo cientificismo dominante da época a

¹⁰⁰ Versão publicada na edição digitalizada da opereta, disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=forrobodo&post_id=2419> Acesso em 29 jan. 2025. Essa versão difere da publicada pela Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais em 1961. Conforme indicado por Edinha Diniz (2009), o texto impresso em 1961 modificou o original, num esforço de moralização de algumas passagens. Uma versão da música pode ser acessada no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=ObUaKGkcZ4&ab_channel=WandreiBraga>, acesso em 07 fev. 2025.

permanecerem às margens da civilização, elemento crucial do projeto de modernização da nação encampado pela elite letrada e pelas autoridades políticas.

Nesse contexto, civilizar relacionava-se às ideias de “modernização” e “progresso”, simbolizadas na assimilação de um modelo cultural cosmopolita, de origem europeia. A face mais visível desse esforço civilizatório empreendido pelas elites brasileiras, no período que ficou conhecido como *Belle Époque*, foi o projeto modernizador implementado no Rio de Janeiro com as reformas de Pereira Passos (1902-1906), sob o governo Rodrigues Alves, que objetivaram remodelar, higienizar e sanear a cidade. Para promover tal transformação do espaço público, ruas foram ampliadas, casebres, cortiços, antigos prédios e casarões, demolidos. Para civilizar o Rio de Janeiro, era necessário esconder ou destruir qualquer sinal de atraso. Ao abrir espaço para novas construções, essas reformas também buscavam expurgar do centro da cidade grupos populares.

No projeto urbanístico de Pereira Passos é a dimensão espacial que está em jogo. Procura-se criar um novo espaço urbano, uma nova forma de vida, centrada na categoria do moderno. O morro do Castelo – núcleo originário da cidade – é derrubado para ceder espaço à nova cidade. As novas ruas ganham títulos honoríficos, perdendo seus vínculos com o cotidiano popular. Transformando-se num conjunto arquitetônico modelar, o centro da cidade é agora destinado praticamente ao usufruto das elites (Velloso, 1988, p. 31).

Ainda como afirma Monica Velloso, “É a lógica da discriminação racial que preside a organização da cidade, empurrando para os subúrbios aqueles elementos considerados indesejáveis” (Velloso, 1988, p. 40). Esse expurgo não ficou restrito às reformas urbanas, atingindo também o modo de vida e a mentalidade, ao condenar hábitos e costumes populares. A ótica cientificista via na cultura popular sinais de atraso, empecilhos para a nação atingir o modelo de civilização europeia. Da mesma maneira, portanto, que a lógica higienista concorreu para a expulsão de grupos populares do centro do Rio de Janeiro, ela pautou as tentativas de apagamento de hábitos e costumes populares. A cultura dos grupos populares, em particular de negros e pardos, passa a ser encarada sob as lentes do exotismo: despertava a curiosidade da elite branca letrada pelo que representava sobre aqueles povos considerados atrasados, primitivos, selvagens.

A propósito, é nesse momento em que se opera uma separação entre cultura erudita e popular: a primeira sintonizada com a modernidade e o progresso e a segunda representante de um mundo arcaico, em extinção. Para os adeptos do ideário cientificista engajados na modernização da nação, a cultura popular é valorada de forma negativa, por não compactuar com os valores da modernidade. Segundo essa ótica, as camadas populares seriam incompatíveis com os ideais progressistas.

Expressiva, nesse sentido, é uma crítica escrita por Miguel Mello e publicada no *Correio da Manhã* em 19 de dezembro de 1918. Com o título “O Poeta da Moda”, o autor desenvolve uma crítica negativa do *Meu Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense. O autor inicia a crítica denunciando “um velho preconceito muito arraigado o considerar-se brasileiro somente aquilo que nos evoca de qualquer fôrma a rude vida do sertão”, temática que garantiria ao escritor um “estrandoso sucesso”. Prossegue Miguel Mello:

Mixto de tradições indigenas e de usos africanos, os costumes sertanejos são aqui os unicos geralmente classificados de autochtones e de nacionaes. A vida das cidades acompanha o esforço geral da civilização que dia a dia contribue para extinguir as primitivas rudezas de cada terra, fundindo todas as nacionalidades na adopção universal de um typo superior, largamente humano, e, portanto, comum. Essa consoladora realidade leva certos bairristas a julgarem só o interior como ‘brasileiro’.

Ora, o sertão em relação ao paiz é como o puxado dos fundos e o quintal em relação á casa. E não ha mal nenhum em alguém preferir conhecer apenas a sala de visitas onde cada um tem o cuidado de só deixar ver o que possui de mais apresentavel.

[...]

Se falar na giria estropiada peculiar á ignoancia barbara dos roceiros que é a mesma dos estivadores da Saude e dos baleiros do Catumby – fôr acaso um signal de caracter profundamente brasileiro, então sejamos mais logicos, indo ás consequencias irrecusaveis desse absurdo, e consideremos antes verdadeira lingua nacional o tupy ou o guarany¹⁰¹.

Miguel Mello delimita dois espaços de expressão da cultura, o “sertão” ou o interior e a cidade. Àquele relaciona-se uma cultura primitiva, “bárbara”, oriunda da fusão de tradições indígenas e africanas. No polo oposto, a cidade expressa uma cultura civilizada, superior porque “universal”, produto depurado das rudezas primitivas. O autor reconhece que Catulo da Paixão Cearense é um “mestre” na expressão do “sertanismo”. Justamente por isso, não lhe reconhece mérito literário, como explica na passagem abaixo:

Quem percorrer as nossas selectas de trovas populares, onde tanta perola vae no meio da abundancia do folk-lore, reconhecerá que, no genero, Catullo da Paixão Cearense é um mestre.

Ninguem de certo o ouvirá ao violão sem sentir prazer no saborear-lhe o pittoresco do seu sertanismo.

É um consummado cantôr de modinhas. Os apreciadores devem apressar-se em lhe comprar o livro. Mas os homens de letras não o devem desnaturar com o emprestar-lhe pretenções literarias, que só podem terminar num snobismo peor que o dos cortezãos do marechal Hermes, bastante nativistas para installarem, como um dia installaram, o *corta-jaca* nos salões do palacio do Cattete¹⁰².

Observa-se na passagem acima que a execução do “corta-jaca” no palácio do Catete simboliza esse “nativismo”, que valoriza manifestações culturais por ele consideradas atrasadas. O autor expressa uma apreensão das elites letradas em relação às camadas populares e suas manifestações culturais, vistas como ameaça aos padrões civilizatórios. A desconfiança com a

¹⁰¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1918.

¹⁰² *Ibid.*

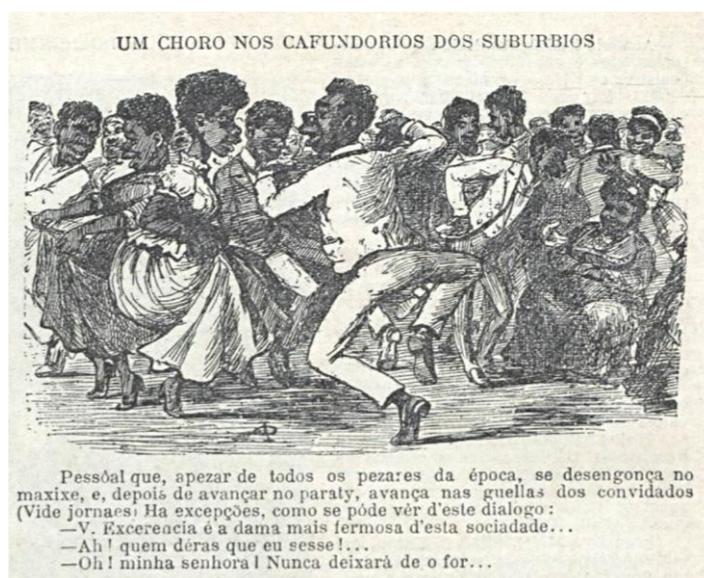
alteridade conduziu a um incremento dos “dispositivos de defesa” desses setores, como explica Monica Velloso:

As camadas populares passam a corporificar o fantasma da oposição, contra o qual se debatem as elites. Sentindo-se cada vez mais acuadas, essas elites tendem a aumentar os seus dispositivos de defesa. Investem contra as tradições populares, vendo-as como expressão contestatória ao seu poder. Exagera-se no potencial liberador atribuído a essa cultura, acusada de favorecer o protesto e incentivar a desordem pública. Candomblé, capoeira, bumba-meu-boi, romarias religiosas, maxixe, violão, serestas, cordões carnavalescos, enfim, as mais variadas expressões culturais passam a ser objeto da vigilância do poder estatal, que volta e meia interfere, legisla, adverte, proíbe e reprime. É o olhar do poder que tudo quer controlar (Velloso, 1988, p. 9).

A cultura popular, porque marcadamente negra e indígena, e suas festividades tornam-se alvo da polícia e de setores da elite letrada, que passaram a associar essas manifestações com violência, crimes, malandragens, desregramento de sentidos, excessos e licenciosidades. Parte importante do caldo da cultura popular que também se tornará alvo será a musicalidade, baseada nos conjuntos de violão, cavaquinho e flauta que executavam maxixes, tangos, lundus, *habaneras* e gêneros correlatos. Isso porque a música, junto com o canto, a narração, o artesanato e a cozinha, constituem-se “[...] como algumas das possibilidades discursivas dessa cultura” (Velloso, 1988, p. 16). Projeta-se, então, sobre esses instrumentos e gêneros a imagem de uma cultura deturpada, adulteração à verdadeira arte.

Proliferam, nesse período, representações dos bailes e festividades de trabalhadoras e trabalhadores negros que reproduzem essa associação entre música e dança popular e uma ideia de primitivismo. É expressiva, nesse sentido, a charge intitulada “Um choro nos cafundórios dos suburbios”, publicada em 1908 pela revista *O Malho*.

Figura 18: charge “Um choro nos cafundórios dos suburbios”, *O Malho*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1908.



Aqui, novamente, os erros gramaticais denunciam a incapacidade dos frequentadores dos “choros” para atingir a elevação pretendida. Além disso, a charge reforça a associação entre essa população e seus vícios e prejuízos considerados inatos, como a propensão à bebida e à violência. Como constata Paul Gilroy, “[...] as premissas estéticas etnocêntricas da modernidade consignaram essas criações musicais a uma noção do primitivo que era intrínseca à consolidação do racismo científico” (2012, p. 164).

É sob essa ótica que Olavo Bilac, sob o pseudônimo de Fantasio, classifica as danças no Rio de Janeiro em crônica publicada pela *Kosmos* em 1906, intitulada “A Dansa no Rio de Janeiro”. O autor parte da constatação de que a dança seria “uma manifestação constante e eterna da Vida de todo o Universo: a vida é um rythmo”¹⁰³. No Rio de Janeiro, no entanto, a dança seria mais do que “costume e divertimento”: “uma paixão, uma mania, uma febre”. Tal seria a disseminação da dança na vida carioca que tornaria possível ao autor estabelecer uma “geografia moral” da cidade: “Botafogo não dança como Catumby, a Tijuca não dança como a Saúde. Cada bairro tem a sua dansa, que é a sua physionomia caracteristica, rigorosa e inconfundivel”¹⁰⁴.

O autor passa, em seguida, a uma descrição das danças e dos gêneros musicais, de acordo com as diferentes regiões da cidade. Estabelece, nesse processo, uma escala de civilidade, que teria em um de seus polos Botafogo, símbolo máximo da civilização e do comedimento (o que tornaria os bailes por vezes tediosos), e em outro polo a Cidade Nova, cujas danças seriam marcadas pela volúpia, conduzindo a uma “apoteose da luxúria”.

Em Botafogo, a Dansa é serena e magestosa como um rito religioso. Cada um d’aquelles cavalheiros severos, amortalhado na sua casaca negra, garroteado na sua gravata branca, parece um sacerdote. Cada uma d’aquellas damas, esbeltas ou pezadas, arrastando caudas de rainha, parece estar cumprindo uma obrigação cultural.

Os gestos são medidos e solemnes, as mãos apenas se tocam, os pés arrastam-se sem barulho. Ha, em Botafogo, contradanças, que lembram as dansas funebres dos antigos romanos. Entre duas marcas, ás vezes, os pares teem bocejos¹⁰⁵.

O maxixe, dança típica da Cidade Nova, no extremo oposto, assemelhava-se à “*temorodia*” dançada pelos “tasmânios na Polinésia”. Ambas caracterizadas pela ausência de limites à expressão dos instintos libidinosos dos pares.

A Cidade Nova!... Um mundo novo, de onde a quadrilha foi banida... Aqui, tem o *maxixe* o seu reino incontestado. O *maxixe*! A Hespanha tem o *bolero* e a *cachuca*, Paris tem o *chahut*, Napoles tem a *tarantella*, Veneza tem a *forlana*, Londres tem a *Giga*, - e a Cidade Nova não lhes inveja essas riquezas, porque possui o *maxixe*. Aqui, já não se tocam apenas os corpos: collam-se. As mãos d’ella pesam – jugo doce! – sobre os hombros d’elle; nos braços d’elle, como n’um estojo apertado, aneia a cintura d’ella. Faces em extase, ‘olhos cerrados na volupia doce’, com um sorriso de

¹⁰³ *O Malho*, Rio de Janeiro, Ano III, n. 5, mai. 1906.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

beatitude nos lábios, os dois parecem ‘na mesma árvore, dois galhos... No mesmo galho, dois fructos...’

O inglês Cook, que viajou pela Polynésia, viu um dia dos Tasmanios dansarem a *temorodia*, e escreveu: ‘é a Volúpia em acção, é a apothose da Luxúria!’ Ingenúo Cook! Que escreverias tu, se viesses á Cidade Nova?...¹⁰⁶

Tanto a associação às danças tradicionais da Espanha, Nápoles, Veneza e Londres, como a comparação aos tasmânicos, classificam o maxixe como uma dança tradicional, quase folclórica, próxima, portanto, ao primitivismo, segundo a ideia de cultura popular criada pelo paradigma cientificista. Entre esses polos da escala de civilidade, existiriam algumas gradações: abaixo do Botafogo, os bailes do Engenho Velho e do Catumbi; acima da Cidade Nova, os sambas da Saúde. No Engenho Velho, onde “imperava a democracia”, os *smokings* simbolizavam uma “ponte de transação” entre a “nobreza e a plebe”, onde a dança já teria se tornado um “prazer”, embora ainda mantendo a distância entre os corpos. Essa distância já teria sido superada nas valsas dançadas no Catumbi, que dispensavam formalidades e cerimônias. Aqui, a dança já abria espaço para o “prazer, a delícia, a vertigem”. O samba da Saúde, por sua vez, seria a expressão da harmônica miscigenação brasileira, ao fundir o “jongo” e os “batuques” africanos ao “cana verde” e ao “poracé” dos “índios”¹⁰⁷.

Figura 19: ilustrações de Klixto para a crônica de Olavo Bilac¹⁰⁸



¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

Essa crônica de Olavo Bilac é expressiva da leitura cientificista que se empreendia da cultura popular. É expressiva também de uma postura dos literatos desde os anos 1880, momento em que passam a demonstrar interesse pelas manifestações da cultura popular, pela cultura das ruas. Esse interesse relacionava-se a uma autoimagem desses homens de letras, que se enxergavam como “tutores” de grupos por eles considerados incultos, que por eles deveriam ser transformados (Pereira, 1993).

Como registrou João do Rio, no entanto, “A rua continua matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa” (Rio, 2008, p. 29). A esses esforços de controle, as reações foram diversas. Ao projeto higienista e à exclusão social, o povo reagiu com violência em 1904, na Revolta da Vacina. Ao recrutamento forçado e aos violentos castigos corporais, marinheiros, em sua maioria negros, se organizam na Revolta da Chibata, de 1910. As estratégias de reação se operaram de maneiras mais sutis também, conseguindo fissurar o projeto modernizador de nação que se impunha de forma violenta.

A música e a dança são exemplos dessas estratégias mais sutis de reação. As associações dançantes tornaram-se uma febre a partir da década de 1880 no Rio de Janeiro. Como notado pelo próprio Olavo Bilac na crônica acima mencionada, o Rio de Janeiro é “a cidade que dança”¹⁰⁹. A trajetória dessas danças evidencia as transformações atravessadas pela cidade a partir de meados do século XIX. Embalando os sons dos pianos e dos salões cariocas, gêneros musicais dançantes que circulavam pelo Atlântico juntamente com outros artigos importados. É o caso da polca, da *schottisch*, da valsa, do fado e das *habaneras*.

Como reconhecido por Olavo Bilac, as danças tornaram-se uma febre disseminada em todos os grupos da sociedade carioca, mas talvez suas fronteiras fossem mais fluidas do que as identificadas pelo autor. A partir da década de 1880, observa-se a proliferação novas práticas musicais e dançantes, a partir das quais desenvolvem-se associações formada por trabalhadores de baixa renda no Rio de Janeiro, e que tiveram a Cidade Nova como palco privilegiado. Juntamente com os bairros portuários, a Cidade Nova compunha a Freguesia de Santana, que crescera rapidamente a partir da segunda metade do século XIX em decorrência da instalação de trabalhadores, grande parte deles egressos da escravidão. A região constituía uma alternativa aos custos elevados de moradia nas regiões mais valorizadas do Rio de Janeiro (Pereira, 2020).

No início do século, essa febre associativa levou a Cidade Nova a ser identificada como “[...] base territorial de afirmação de uma cultura negra coesa e homogênea, posteriormente transformada na base de afirmação de um novo modelo de nacionalidade” (Pereira, 2020, p. 28).

¹⁰⁹ Ibid.

Por meio dos festejos que ali se desenvolviam, “[...] teria se afirmado e consolidado a africanidade da região, corporificada pela própria figura da baiana Hilária Pereira Ernesto da Silva, a Tia Ciata” (Pereira, 2020, p. 29). A historiografia sobre o tema consolidou uma ideia já presente nos cronistas do fim do século XIX, segundo a qual a ligação com uma cultura africana ancestral daria singularidade aos bailes da Cidade Nova (Pereira, 2020, p. 29).

Até o advento da febre associativa no quartel final do século, os festejos promovidos por trabalhadores negros e pardos eram descritos como “batuques”. Nas regiões de presença portuguesa, essa denominação englobava diversas manifestações festivas de escravos e seus descendentes, aproximadas pelo olhar europeu em razão da presença de tambores, violas e pelas danças. Impossibilitados de organizarem-se em associações civis, os afrodescendentes no Brasil buscaram brechas nas redes e lógicas paternalistas para organizarem seus batuques, conseguindo que seus festejos fossem tolerados até meados do século XIX. Nesse período, a Cidade Nova já aparecia como local privilegiado para esses batuques negros (Pereira, 2020).

Com a disseminação do ideal de modernidade e a crise da ordem escravocrata, a partir dos anos 1870, a busca por outro modelo de nacionalidade, baseado no cosmopolitismo europeu, levou a diminuição da tolerância em relação aos batuques, ao mesmo tempo em que se disseminavam hábitos e costumes europeus, como as danças de salão. As novidades musicais também foram assimiladas por trabalhadores negros e pardos, que incorporaram as novas danças às suas festividades.

Os novos gêneros encontravam acolhida fácil em razão da proficiência musical desses setores, que, além dos referidos batuques, exercitavam sua musicalidade por meio do ofício de barbeiro (que englobava saberes relacionados à cura e à música), e por meio do ensino musical recebido nas fazendas, ministrado aos escravos como uma forma de produzir entretenimento aos senhores. Além disso, instituições como o Conservatório Imperial de Música, o Asilo dos Meninos Desvalidos e, sobretudo, sociedades musicais contribuíram na familiarização dos trabalhadores de origem africana com os padrões musicais europeus. Desta maneira, em meados do século XIX, esses trabalhadores dominavam a linguagem e a arte musical de base europeia, constituindo-se em sujeitos ativos do mundo musical e na disseminação das danças de par (Pereira, 2020).

Ao longo da década de 1880, as associações de trabalhadores negros e pardos tornaram-se o principal palco para o desenvolvimento dessas novas formas festivas, por meio da realização rotineira de bailes. A formação de sociedades dançantes constituiu um esforço por parte desses trabalhadores, perseguidos pelas autoridades, para terem suas festividades reconhecidas. Para afastar-se da perseguição policial e dos estigmas projetados sobre as práticas culturais negras,

como os batuques, esses trabalhadores recorreram ao modelo de bailes e das danças de par, utilizados como um meio para afirmar sua elevação e respeitabilidade (Pereira, 2020).

Dialogando com as formas de entretenimento, dança e música de origem europeia, essas associações dançantes de trabalhadores e trabalhadoras negros e pardos produziu novas formas de dançar e de compor música, disseminando novos modismos musicais. Além das polcas, valsas e mazurcas, essas associações incorporaram outros gêneros musicais que circulavam pelo Atlântico, como o tango e a *habanera*.

“Tango”, inicialmente, era uma designação equivalente a “batuque” ou “samba”, ou seja, utilizada para denominar festividades negras. A partir de meados do século XIX, a denominação passa a ser atribuída para um tipo específico de música. Esse novo sentido atribuído à palavra foi registrado primeiramente na Espanha, com referências a tangos andaluzes, cubanos ou americanos. Em razão da importância de Cádiz para o comércio com as Américas, a Andaluzia foi uma região que manteve contatos importantes com a América do Sul e com o Caribe. O tango surge, portanto, como um ritmo atlântico (Sandroni, 2005).

No Brasil, o gênero chega com as zarzuelas espanholas, que encenavam o baile do “tango americano”, representado por atores espanhóis brancos que imitavam os negros. Nesse contexto, o tango era utilizado em situações associadas ao exotismo e à sensualidade (Campos; Aragão; Velloso, 2023). O primeiro registro do tango como um gênero musical no Brasil data de 1865, composto por Gomes Cardim, maestro português, para a opereta “Joana do arco”. O mais famoso, no entanto – e que acabou registrado por estudiosos do tema como Tinhorão como o primeiro tango – foi o composto por Henrique Alves de Mesquita para a peça “Ali-Babá”, de 1872 (Sandroni, 2005).

Figura 20: primeira parte do tango “Ali Babá”, de Henrique Alves de Mesquita¹¹⁰.

Ali-Babá
OU
Os quarenta ladrões
Tango
Henrique Alves de Mesquita

Allegro moderato assai

Piano

O tango “Ali-Babá” é organizado em 46 compassos, divididos em duas partes, executadas da seguinte maneira: AAB¹¹¹. Cada compasso é dividido por dois tempos, isto é, é adotado na partitura o compasso binário, simbolizado pela figura musical mínima¹¹². Cada tempo é representado pela figura musical semínima. Cada semínima, por sua vez, pode ser dividida em duas colcheias, que podem ser subdivididas em duas semicolcheias. Em outras palavras, a semicolcheia representa $\frac{1}{4}$ de tempo, e cada colcheia representa $\frac{1}{2}$ tempo. Uma das principais características reconhecidas no tango brasileiro¹¹³ como gênero musical é o que ficou conhecido no século XX como “ritmo de *habanera*”, caracterizado pelo acompanhamento dividido em colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias. O ponto de aumento aumenta a duração da nota pela metade. No caso da colcheia, o ponto equivale a uma semicolcheia. Em algumas composições, como o tango *Gaúcho/Corta-jaca*, o acompanhamento apresenta a variação semicolcheia, colcheia, semicolcheia, duas colcheias.

¹¹⁰ Disponível em: <<https://musicabrazilis.org.br/partituras/henrique-alves-de-mesquita-ali-baba-ou-os-quarenta-ladros>>, acesso em 30 jan. 2025. Para escutar uma versão que reproduz a partitura acima, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=6qZrV0pTwZU&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB>, acesso em 07 fev. 2025.

¹¹¹ As diferentes partes de uma composição são representadas por letras maiúsculas, indicando a sequência executada. No caso de uma composição AAB, executa-se duas vezes a primeira parte da composição e uma vez a parte final. O padrão adotado pela música ligeira desenvolvida a partir do final do século XIX era de composições divididas em duas – A e B – ou três – A, B e C – partes.

¹¹² Aspectos relativos à notação musical serão aprofundados no terceiro capítulo. Para melhor compreensão da exposição, consultar a “Imagem 22: figuras musicais”, p. 83.

¹¹³ Diversas foram as denominações atribuídas ao tango composto no Brasil nesse contexto: tango, tango brasileiro, tango característico, tango dos pretos, tango-choro. Adoto a nomenclatura tango brasileiro para distingui-lo dos produzidos em outras regiões da América, como o tango argentino.

Figura 21 : segundo sistema do tango *Gaúcho/Corta-jaca*, onde aparece a variação do ritmo de *habanera* no acompanhamento: semicolcheia, colcheia e duas semicolcheias¹¹⁴.

Outra característica presente no tango brasileiro é o andamento rápido. Além da divisão da composição em compassos binários, a rapidez no andamento do tango *Ali-Babá* é indicada na partitura pela expressão “*Allegro moderato assai*”, que indica um andamento entre 116 e 120 batidas por minuto (BPM). O “ritmo de *habanera*” somado ao andamento rápido produz uma rítmica ligeira e “quebrada”, propícia a um dançar requebrado.

É importante reconhecer que essas características não eram exclusivas dos tangos. O próprio termo *habanera* referia-se a um gênero musical, muito similar – senão idêntico – ao tango. É o que podemos observar na *habanera* “Cubanita”, de Chiquinha Gonzaga, publicada em 1898. A composição é ritmicamente organizada em compassos binários, divididos em semicolcheia, colcheia, semicolcheia e duas colcheias.

Figura 22: compassos iniciais da *habanera* “Cubanita” (1898), de Chiquinha Gonzaga¹¹⁵

CUBANITA
Habanera

Francisca Gonzaga (1847-1935)

¹¹⁴ Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=gaucho&1463> >, acesso em 06 fev. 2025.

¹¹⁵ Disponível em: < <https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=cubanita> >, acesso em 30 jan. 2025. Para escutar uma versão que reproduz a partitura acima, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=gfgRoODrC4&ab_channel=alfa-musica, acesso em 07 fev. 2025. Gravações da música pelo Grupo Chiquinha Gonzaga estão disponíveis em: < <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/grupo-chiquinha-gonzaga> >, acesso em 07 fev. 2025.

Tal padrão rítmico foi associado, à época, à musicalidade africana. Em razão disso, não são gêneros de origem única, mas possuem como fonte o próprio mundo atlântico. Por isso esse diálogo musical não pode ser reduzido à ponte Europa-América, mas se operava no Atlântico, circulando a partir de suas principais cidades portuárias – Cádiz, Rio de Janeiro, Havana, Buenos Aires. A associação entre essa musicalidade e a cultura africana pode ser observada em “Candomblé”, dança africana, que apresenta um padrão rítmico muito parecido, marcada pela divisão dos tempos em semicolcheia (ou colcheia pontuada), colcheia (ou semicolcheia), semicolcheia, intercalados por tempos divididos em duas colcheias (apresentando algumas variações ao longo da peça).

Figura 23: compassos iniciais de “Candomblé”, dança africana composta em 1888 e publicada em 1893¹¹⁶.

Ao Dr. Moreira Sampaio
CÂNDOMBLÉ
Dança Africana

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Como observa Leonardo Pereira (2020), a conexão entre os gêneros musicais que se afirmavam a partir dos anos 1880 é sua relação com os grupos negros do Atlântico. Paul Gilroy (2012) propõe para as culturas negras do Atlântico uma abordagem cosmopolita, enraizada no mar e na vida marítima, o que demanda categorias mais fluidas e menos fixas do que a de identidade nacional. A experiência da diáspora a partir do qual surgem essas culturas perturba as categorias de “raça”, nação e uma cultura territorial fechada: “[...] a diáspora desafia isto ao valorizar parentescos sob e supranacionais, e permitindo uma relação mais ambivalente com as nações e com o nacionalismo” (Gilroy, 2012, p. 19). Tendo o Atlântico como espaço, essas

¹¹⁶ Disponível em: <<https://chiquinhagonzaga.com/acervo/?musica=candomble>>, acesso em 30 jan. 2025. Para escutar uma versão que reproduz a partitura, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=1_BHFyaqhgE&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB>, acesso em 07 fev. 2025.

culturas constituem-se como “culturas viajantes”, ou seja, desterritorializadas e que não podem, portanto, ser essencializadas. Para essas culturas, o navio constituía “[...] o mais importante canal de comunicação pan-africana” (Gilroy, 2012, p. 54).

Não é possível, portanto, enquadrar qualquer uma dessas composições musicais produzidas entre o final do século XIX e o início do XX dentro de qualquer esquema fixo. Elas têm origem nos fluxos atlânticos, que uniam América, África e Europa. E é esse cosmopolitismo que as tornava singulares, a despeito da nacionalidade que sobre elas alguns tentaram projetar. Sua originalidade reside em seu aspecto híbrido, o que possibilitará a composições e músicos negros o reconhecimento por parte de uma nação que, a princípio, tentou expurgá-los. Como sugere Paul Gilroy, trazer a música para o primeiro plano permite enxergar os centros onde se produziu, Londres ou o Rio de Janeiro, como encruzilhada, um ponto de articulação “[...] das trilhas de imbricações da cultura política do Atlântico Negro” (Gilroy, 2012, p. 198).

Em um universo ainda pautado pela mentalidade escravocrata, trabalho significava servidão, subordinação. A expressão artística surgia como uma alternativa, substituindo simbolicamente a liberdade da sujeição e tornando-se “[...] o meio tanto para a automodelagem individual como para a libertação comunal” (Gilroy, 2012, p. 100).

Um aspecto importante dessas composições é a antifonia, isto é, o chamado e a resposta. Esse recurso constitui-se em um aspecto importante da experiência musical, que gera solidariedade a partir da construção de um momento democrático, comunitário, que simboliza e antecipa relações novas, de não dominação:

As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antifona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais (Gilroy, 2012, p. 168).

Independentemente da discussão sobre as origens negras de Chiquinha Gonzaga, é fato que sua formação como compositora e maestrina ocorreu em diálogo com essas culturas negras. Uma referência importante para a maestrina foi o maestro Carlos Gomes. Ela também musicou peças em parceria com Henrique Alves de Mesquita, e teve em Joaquim Callado um apoio importante no início da carreira, chegando a integrar o grupo *Choro do Callado* (Diniz, 2009). Testemunho dessa influência é a importância dos tangos ou maxixes na obra da compositora.

É essa influência, expressa na rítmica rápida e “saltitante”, sensação provocada pela utilização das síncopes¹¹⁷, característica dos “bailes da Cidade Nova”¹¹⁸, que serão reconhecidas pelos críticos como o “cunho essencialmente brasileiro”¹¹⁹ ou “cunho abasileirado”¹²⁰ das composições de Chiquinha Gonzaga. Tal aspecto fora notado em 1885, numa crítica a respeito de “A côrte na roça”, publicada na *Revista Illustrada*, que afirmava Chiquinha Gonzaga ter “revelado em todas as suas inspirações o cunho característico da música nacional”¹²¹. Era, inclusive, essa capacidade de conhecer essa musicalidade a que era creditada o sucesso de peças musicadas por Chiquinha Gonzaga, como foi atestado pela crítica a respeito da opereta “Collegio de senhoritas”, publicada em 1912 no jornal *O Paiz*:

A boa musica foi, incontestavelmente, o elemento principal do sucesso da opereta, tendo sido escripta pela nossa digna patricia Francisca Gonzaga que, em Lisboa, conquistou calorosos applausos do publico e referencias honrosas na opinião unanime de toda a imprensa pelo seu talento e pela sua originalidade.

A musica de costumes cariocas não ha quem conheça como Francisca Gonzaga¹²².

O apelo a tais recursos rítmicos seria o responsável pelo caráter original frequentemente referido nas opiniões a respeito das composições de Chiquinha Gonzaga. É a opinião registrada pelo jornal *O Paiz*, a respeito da música de *Forrobodó*: “A musica, toda ella caracteristica e bem inspirada, prende logo pelo cunho original, que constitue o predicado artistico da Sra. Francisca Gonzaga”¹²³. A opinião é endossada pela *Gazeta da Tarde*, em 1888: “Outro artista originalissimo é a *maestrina* Francisca Gonzaga. As musicas della, são della, de mais ninguém. Suas composições são, a um tempo, sentimentaes e graciosas”¹²⁴. Em razão de tal originalidade, Francisca Gonzaga era considerada “no seu genero, uma das primeiras compositoras nacionaes”¹²⁵.

Explica-se, portanto, porque o *Forrobodó*, para além de cair no gosto da elite branca letrada, também fez sucesso entre os trabalhadores negros e pardos, que eram os principais frequentadores do teatro São José. Esses trabalhadores não só se identificavam com as

¹¹⁷ Síncope é um termo rítmico que se refere à acentuação de uma nota fora da parte forte do tempo. Dentro da música ocidental, constituiu-se que, dentro de um compasso, existem diferentes pontos de acentuação. No caso do compasso binário, o acento métrico localiza-se no primeiro tempo, sendo o segundo tempo do compasso executado de forma mais suave, ou fraca. A síncope desloca essa acentuação, por meio do prolongamento de uma nota em seu tempo forte e execução intensa de uma nota em seu tempo fraco. A utilização de pontos de aumento e de semicolcheias nos compassos binários produzem um ritmo sincopado, ao executar notas fora da divisão igual da pulsação.

¹¹⁸ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1912.

¹¹⁹ *Novidades*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1890.

¹²⁰ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 620, abr. 1891.

¹²¹ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1885.

¹²² *O Paiz*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1912.

¹²³ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 14 jul 1912.

¹²⁴ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1888.

¹²⁵ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1912.

composições musicais que acompanhavam esses espetáculos, elementos importantes de suas experiências, como também fizeram da música um meio de criar uma imagem positiva para si, evidenciando sua marca negra. Valendo-se da capacidade de harmonizar diferentes influências musicais, grupos e músicos negros empreendiam uma renovação rítmica que os tornou reconhecidos. A musicalidade resultante renovava e reafirmava a marca sincopada sem afrontar os padrões harmônicos de matriz europeia, afirmando um perfil moderno sem negar sua marca negra (Pereira, 2020, p. 218).

Observa-se, portanto, uma disputa por reconhecimento das manifestações culturais de origem afrobrasileira pautada pelas noções de originalidade e nacionalidade. Se, por um lado, a musicalidade de origem africana foi considerada um sinal de atraso e primitivismo, a capacidade de músicos negros incorporarem os gêneros cosmopolitas da época, dialogando com as músicas que circulavam pelo Atlântico, conseguiu fissurar o projeto nacional excludente que se tentava impor, tornando já no início da República os ritmos sincopados em símbolos de nacionalidade.

Delineados os jogos de força que concorreram na composição e disseminação do Corta-jaca, resta tecer algumas considerações sobre seus aspectos notacionais, bem como propor estratégias para a abordagem dessa temática em sala de aula.

3. O *CORTA-JACA*: QUE VEM A SER ELE?

3.1. Aspectos rítmicos e melódicos

O capítulo anterior evidenciou que o *Corta-jaca*, o tango, a *habanera*, e demais gêneros correlatos de origem Atlântica são avessos a definições essencialistas. No entanto, é possível estabelecer algumas características em comum: sua origem negra e Atlântica, sua rítmica rápida e sincopada e o seu formato.

Em primeiro lugar, é importante registrar que o estudo proposto se utilizará da notação musical para definir as características gerais dessas músicas que compõem o repertório do choro¹²⁶. A notação musical resulta de um esforço em transformar fatos auditivos em sinais visuais, buscando registrar os sons por meio de códigos e modelos musicais. Em razão disso, ela é bastante imprecisa e possui um caráter prescritivo, tendo por objetivo orientar como determinada peça deve ser executada. Entre a Idade Média e o século XIX, a notação musical desenvolveu-se por meio de duas dimensões: a ordem temporal dos eventos (horizontal) e a frequência dos sons (vertical). No século XX, a notação adquire tridimensionalidade, ao incorporar informações como duração, amplitude ou intensidade. Ainda assim, são sistemas que recorrem a convenções artificiais (Sève, 2021). Existem, portanto, algumas “regras” de interpretação implícitas na leitura de determinada obra, uma série de procedimentos interpretativos que constituem “[...] um sistema de códigos compartilhados pela tradição oral ou por gravações” (Sève, 2021, p. 63).

Em razão dos aspectos acima expostos envolvidos na notação musical, é de fundamental importância a escuta atenta de tangos, maxixes ou *habaneras* para a compreensão das características rítmicas e melódicas que tentaremos delinear abaixo, para posterior desenvolvimento das oficinas propostas com base na percepção rítmica desses gêneros musicais. Apesar da dificuldade de delimitação dos gêneros musicais que circularam pelo Atlântico a partir da segunda metade do século XIX, e que posteriormente seriam englobados pelo choro, é possível identificar algumas características compartilhadas por tangos, maxixes e *habaneras*, que os diferenciam de outros subgêneros do choro (como polcas e valsas): a forma-*rondó*, o andamento rápido, a divisão binária e o “ritmo de *habanera*”. Por meio da descrição do formato, ritmo e aspectos melódicos dessas composições, busca-se resgatar suas origens, em especial sua herança africana que, como vimos, constituirá o aspecto distintivo dessas composições.

¹²⁶ Conforme desenvolvido na sequência, o choro é compreendido como uma prática cultural complexa, mais ampla do que um gênero musical, englobando um conjunto de práticas musicais e subgêneros musicais, como tangos, polcas e valsas.

A rítmica e a forma são aspectos essenciais para compreender as origens dessas composições. Tornam-se, portanto, aspectos essenciais para o ensino e a aprendizagem histórica relativa aos eventos acima descritos. Pretendemos nesse capítulo explorar melhor aspectos relativos à rítmica e ao formato desses gêneros que mais tarde se fundiriam na manifestação cultural que ficou conhecida como choro. Em seguida, propomos 4 oficinas para o desenvolvimento do estudo acima proposto em sala de aula.

Como definido pela *Instrução técnica do processo de registro do choro como patrimônio cultural do Brasil*, o choro “[...] é uma prática cultural complexa, diversa e perene por sua existência no tempo e no espaço” (Campos; Aragão; Velloso, 2023, p. 10). Constitui-se como um conjunto de práticas musicais e como um “gênero musical guarda-chuva”, engendrado por uma rede de sociabilidades transatlânticas, operada por “[...] instrumentistas, instrumentos, repertórios, partituras, gravações, em rodas, bailes, bandas, rádios, bares, praças, salas de aula, salas de concerto” (Campos; Aragão; Velloso, 2023, p. 10). Tangos, polcas, valsas são gêneros que fazem parte do repertório das rodas de choro, constituído por meio da apropriação e transformação das musicalidades transatlânticas em diálogo com práticas musicais locais.

Este vasto repertório pode ser, *grosso modo*, dividido em três grandes categorias: os gêneros diretamente ligados às diásporas africanas no corredor Brasil-Portugal, como fados, lundus e modinhas; os gêneros diretamente ligados às danças de salão europeias, como polcas, valsas, schottisches, quadrilhas; e finalmente os gêneros ligados às diásporas africanas no corredor entre a América Espanhola e a Europa, como a habanera, o tango e a contradança (Campos; Aragão; Velloso, 2023, p. 21).

O choro resulta da incorporação, apropriação, transformação e criação desses gêneros oriundos da diáspora africana e das danças europeias pelas camadas populares urbanas no final do século XIX. Nesse processo, desempenharam um papel importante instrumentos musicais de origem portuguesa e o desenvolvimento de novas fórmulas de acompanhamento.

Em relação à forma, o tango brasileiro e demais e os subgêneros do choro adotam a chamada forma-*rondó*, que organiza a composição musical em duas (A e B) ou três partes (A, B e C), mobilizadas em diferentes combinações.

Duas são as principais características bantu presentes nos choros de fins do XIX e início do XX: o padrão rítmico “aditivo”, baseado em dois agrupamentos ternários e um agrupamento binário, e a “imparidade rítmica”. Na música europeia, a “teoria dos acentos” postulava uma organização métrica fixa aplicada à estrutura do compasso e às subdivisões de cada unidade do tempo, partindo da aplicação do padrão forte-fraco, segundo o qual o primeiro tempo é forte e o segundo é fraco, e as notas nas quais cada tempo se subdivide também são executadas com essa alternância forte-fraco (Sève, 2021). Para os compassos de quatro tempos, essa lógica

operaria da seguinte maneira: F (*forte*, intenso), p (*piano*, fraco), mf (*mezzoforte*, meio forte, menos intenso), pp (*pianíssimo*, fraquíssimo, menos intenso que o *piano*).

Em relação à melodia, tendo em vista a aproximação ou não dessa métrica subjacente, são consideradas cométricas as melodias que seguem o padrão de acentuação forte-fraco, e contramétricas as melodias que subvertem esse padrão. As músicas relacionadas às danças europeias que chegaram ao Brasil em meados do século XIX eram construídas com base em melodias cométricas, adquirindo características contramétricas a partir da influência da música de matriz africana (Sève, 2021, p. 51).

Figura 24: exemplo de fórmulas métricas e contramétricas, retirado de Sève (2021).



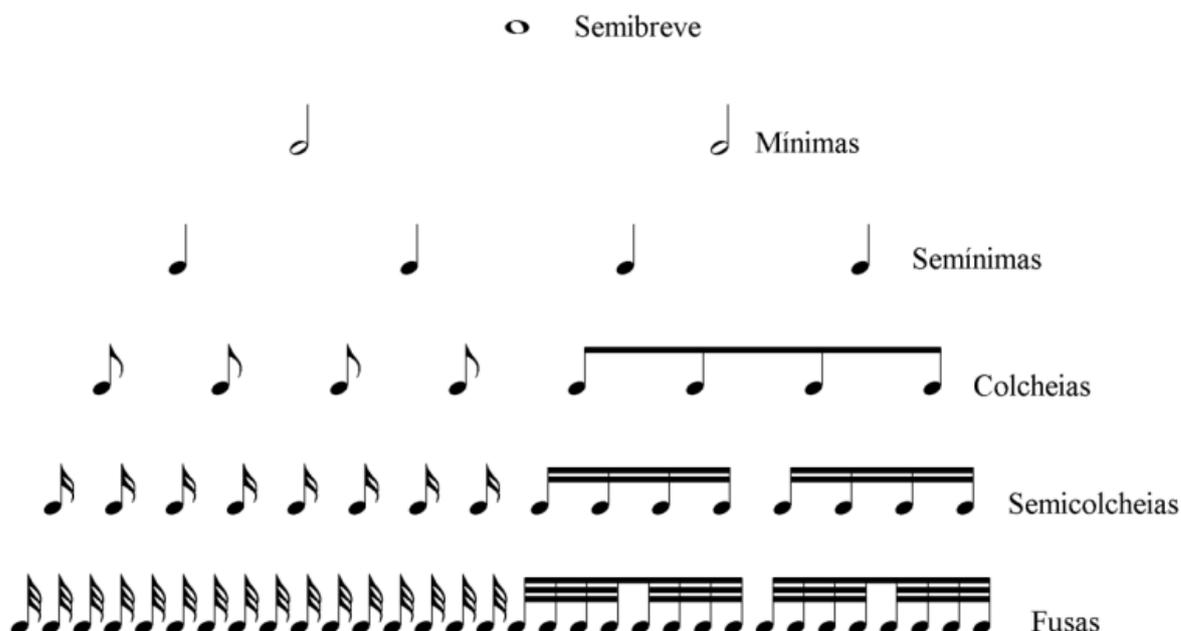
Síncope e contratempo¹²⁷ são denominações atribuídas a esse deslocamento da acentuação, situações de contrametricidade, portanto. Sève chama a atenção, no entanto, para o fato desses conceitos não serem universais. Em razão disso, não é possível generalizar o padrão de acentuação da música europeia.

A forma de organização da música africana – submetida à liberdade de acentuações e articulações – não parece depender de uma recorrência periódica de tempos fortes, como acontece na música ocidental. Na música dessa cultura a contrametricidade não é exceção e seus estudiosos, assim, desconsideram os conceitos de compasso e síncope como instrumentos de análise (Sève, 2021, p. 51).

Em relação ao ritmo, a música ocidental apresenta uma rítmica “divisiva”, baseada na divisão em valores iguais de uma determinada duração, representada nas seguintes figuras musicais:

¹²⁷ De forma similar à síncope, o contratempo opera um deslocamento da acentuação, ao executar de forma intensa uma parte fraca do compasso musical, segundo a acentuação métrica ocidental.

Figura 25: figuras musicais¹²⁸.



Essa rítmica divisiva pode ser observada no Minueto em Sol Maior de Christian Petzold.

Figura 26: primeira parte do Minueto em Sol Maior, de Christian Petzold (1983)¹²⁹.



¹²⁸ Disponível em <https://www.ufrgs.br/harmonia/pablo_gusmao-teoria_elementar.pdf>, acesso em 31 jan. 2025.

¹²⁹ Para escutar uma versão que reproduz a partitura, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=BwNx4PdKhfM&ab_channel=MatheusdeCarvalhoConstantino>, acesso em 31 jan. 2025.

Uma característica dos subgêneros musicais vinculados ao choro, de origem afro-luso-brasileira, é a rítmica “aditiva”, representada pelo ciclo de 8 semicolcheias, organizadas segundo a fórmula 3+3+2, ou seja, em dois grupos de três semicolcheias e um grupo de duas semicolcheias (Sève, 2021, p. 51-52). Uma variante dessa rítmica é a chamada síncope característica, resultado da influência dos povos de tronco linguístico bantu, transmitido aos compositores pelo lundu-canção, considerado a primeira forma musical negra disseminada por todas as classes brasileiras (Campos; Aragão; Velloso, 2023).

Essa mistura de agrupamentos binários (duas notas) e ternários (três notas) originam um período par, de oito pulsos, mas que, divididos por dois, formam segmentos ímpares e desiguais, ou seja, dividido por dois, o padrão 3+3+2 resulta em 3+5, e não em 4+4, o padrão da música ocidental (Sève, 2021, p. 52). Esse padrão contramétrico de oito pulsos chegou ao Brasil por meio dos africanos traficados e dos portugueses. O lundu, popular na Bahia no século XVII e disperso pelos centros agrícolas como o Vale do Paraíba, apresenta um motivo que parece ser variante da fórmula 3+3+2, expresso na combinação semicolcheia, colcheia e cinco semicolcheias. Esse padrão contramétrico de oito pulsos, presente em diversos gêneros musicais brasileiros, é chamado por musicólogos cubanos de *tresillo*, por organizar os oito pulsos em três articulações (3+3+2) (Sève, 2021, p. 55). Dentre as variações do *tresillo* destaca-se a “síncope característica”, composta por uma semicolcheia, uma colcheia, uma semicolcheia e duas colcheias, ou (1+2)+(1+2)+(2). Outra variação é a divisão do segundo agrupamento ternário em 1+2, que levou à fórmula conhecida como “ritmo de *habanera*”, o padrão adotado pelo tango brasileiro. Resulta a seguinte organização: colcheia pontuada, semicolcheia, duas colcheias, ou (3)+(1+2)+(2) (Sève, 2021, p. 56).

Para desenvolver o processo de ensino-aprendizagem relacionado à música brasileira entre o final do século XIX e o início do XX, propomos aos educadores/as explorarem os aspectos rítmicos das composições. Isso justifica-se, em primeiro lugar, pela importância da rítmica de origem africana na construção desses gêneros musicais. Aspectos rítmicos, também, são mais fáceis de serem explorados em sala de aula, por não requisitarem materiais ou instrumentos, nem exigirem conhecimento mais aprofundado acerca de teoria e harmonia musical. Isso não significa que esses gêneros e sua origem africana resumam-se à rítmica, nem que não possam ser explorados outros aspectos dessa linguagem musical. As oficinas abaixo sugeridas são sugestões, que podem ser aprimoradas de acordo com as possibilidades de cada professor/a.

As oficinas propostas não exigem do/a professor/a profundo conhecimento acerca da teoria musical. É necessário, no entanto, como exposto acima, a compreensão de noções básicas

da notação musical que permitam ao professor/a explorar as diferenças rítmicas entre as músicas de origem europeia e africana, tendo em vista o objetivo de investigar como processos históricos também se operam por meio da linguagem musical. A leitura atenta deste trabalho aliada à escuta das composições propostas deve fornecer ao educador/a as ferramentas necessárias ao desenvolvimento das oficinas. Sugiro também a leitura da “Teoria Elementar da Música”, escrita pelo professor Pablo Gusmão¹³⁰.

Apresentamos, na sequência, 4 oficinas, propostas para serem desenvolvidas de forma individual ou sequenciadas. Tendo por objetivo final uma proposta didática para o estudo do *Corta-jaca* (oficina 4), são propostas oficinas que subsidiam o estudo final, por meio do estudo sobre as relações entre música e História (oficina 1), sobre composição musical (oficina 2) e sobre as relações entre música e gênero entre o final do século XIX e o início do XX (oficina 3). Essas oficinas podem ser aproveitadas individualmente e também utilizadas como recurso para o estudo de outros gêneros musicais.

A aula-oficina é proposta por Isabel Barca (2004) como uma alternativa aos modelos de aula-conferência e aula-colóquio, ambos centrados na atividade do professor. Como exposto no primeiro capítulo, a aprendizagem histórica não se resume à assimilação de conteúdos sobre o passado humano. Para ser desenvolvida, a aprendizagem histórica implica um processo de subjetivação, demandando que o/a educando/a torne-se agente de seu próprio conhecimento.

A aprendizagem com vistas ao desenvolvimento da consciência histórica ocorre por meio de uma progressão gradual, que envolve a interpretação de fontes, uma compreensão contextualizada e a comunicação da interpretação e compreensão (Barca, 2004). As oficinas propostas objetivam o desenvolvimento dessas habilidades, considerando-se também as especificidades da linguagem musical como fonte para a aprendizagem histórica.

Como pontuado no primeiro capítulo, o tema proposto articula-se aos seguintes objetos de conhecimento, propostos pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC, Brasil, 2018): “A produção do imaginário nacional brasileiro: cultura popular, representações visuais, letras e o Romantismo no Brasil”, previsto no currículo de História do 8º ano do Ensino Fundamental; “O nascimento da República no Brasil e os processos históricos até a metade do século XIX”, “A questão da inserção dos negros no período republicano do pós-abolição”, “Os movimentos sociais e a imprensa negra: cultura afro-brasileira como elemento de resistência e superação das discriminações”, “Contestações e dinâmicas da vida cultural no Brasil entre 1900 e 1930”,

¹³⁰ Disponível em < https://www.ufrgs.br/harmonia/pablo_gusmao-teoria_elementar.pdf>, acesso em 31 jan. 2025.

previstos no currículo de História do 9º ano do Ensino Fundamental. Mais especificamente, retomamos as habilidades contempladas:

EF09HI03 Identificar os mecanismos de inserção dos negros na sociedade brasileira pós-abolição e avaliar seus resultados.

EF09HI04 Discutir a importância da participação da população negra na formação econômica, política e social do Brasil.

EF09HI07 Identificar e explicar, em meio a lógicas de inclusão e exclusão, as pautas dos povos indígenas no contexto republicano (até 1964), e das populações afrodescendentes.

EF09HI08 Identificar as transformações ocorridas no debate sobre as questões da diversidade no Brasil durante o século XX e compreender o significado das mudanças de abordagem em relação ao tema.

EF09HI09 Relacionar as conquistas de direitos políticos, sociais e civis à atuação de movimentos sociais (Brasil 2018, p. 429).

Como já exposto, as oficinas 1 e 2 podem ser aproveitadas para o estudo de outros gêneros musicais, dialogando com outras temáticas. Também podem ensejar o trabalho com os objetos de conhecimento “A questão do tempo, sincronias e diacronias: reflexões sobre o sentido das cronologias” e “Formas de registro da história e da produção do conhecimento histórico”, previstos no currículo de História do 6º ano do Ensino Fundamental. De maneira mais específica, as oficinas 1 e 2 podem contemplar as seguintes habilidades:

EF06HI01 Identificar diferentes formas de compreensão da noção de tempo e de periodização dos processos históricos (continuidades e rupturas).

EF06HI02 Identificar a gênese da produção do saber histórico e analisar o significado das fontes que originam determinadas formas de registro em sociedades e épocas distintas (Brasil, 2018, p. 421).

Embora as oficinas contemplem unidades temáticas, objetos de conhecimento e habilidades estabelecidos para o currículo de História do Ensino Fundamental pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), é importante notar que as potencialidades da música como linguagem para a aprendizagem histórica extrapolam esses limites curriculares. Para além dos conteúdos e habilidades previstos pelo currículo escolar, as oficinas possibilitam explorar a criatividade dos/as educandos/as, bem como podem tornar-se meio para o estabelecimento de laços afetivos entre educandos/as e educadores/as.

3.2. Oficina 1: *Historicizando as formas de escuta*¹³¹

Como buscamos demonstrar ao longo desse trabalho, as formas de se produzir e consumir música são historicamente construídas. Um dos objetivos primordiais da aprendizagem histórica é a desnaturalização das relações humanas em suas diferentes

¹³¹ Essa oficina foi inspirada em atividades desenvolvidas pelo Prof. Dr. Luciano de Azambuja no processo de investigação acerca de protonarrativas produzidas por jovens brasileiros e portugueses a partir de leituras e escutas de canções populares. Alguns dos resultados foram publicados no artigo “Canção, ensino e aprendizagem histórica” (Azambuja, 2017) e serviram de base para a proposta da oficina de historicização das formas de escuta.

dimensões: sociais, políticas, econômicas, culturais. Principalmente para jovens educandos/as, essa se constitui em uma atividade importante. Historicizar as formas de escuta também possibilita uma aproximação inicial entre os educandos e os temas a serem investigados, aguçando seus interesses e sensibilidades e construindo, a partir disso, uma ponte entre o presente e o passado.

Para desenvolver essa oficina, propomos inicialmente uma roda de conversa sobre as relações entre música e História, por meio de questionamentos direcionados pelo/a professor/a. O objetivo da roda de conversa é chamar a atenção do/as educandos/as para a historicidade das maneiras pelas quais eles/as próprios consomem música. Abaixo são propostas algumas questões norteadoras. Se possível, sugerimos inicialmente a aplicação de um questionário baseado nas questões abaixo. O questionário contribui para a sistematização por parte dos/as educandos/as de seus conhecimentos prévios sobre o assunto, constituindo também veículo para expressão de alunos/as mais introvertidos/as, possibilitando ao professor/a mapear as formas de consumo musical de sua turma.

Questionário: formas de consumo musical.

1. O que é música para você? Qual é o significado da música na sua vida prática?
2. Quais são seus gostos musicais: gêneros, cantores, compositores, grupos e bandas?
3. Em quais momentos/situações você ouve música? Você escuta música realizando outra(s) atividade(s)? Qual(is)?
4. Quais meios você utiliza para escutar música? (Fones de ouvido, celulares, aparelhos de som, instrumentos, ao vivo).
5. No caso de músicas gravadas, quais meios você utiliza para ouvi-las? (Aplicativos/quais?, CDs, DVDs, LPs, fita cassete, etc.).
6. Você acha que a música pode ser usada em aulas de História? Quais músicas? Por que? Para que? Como?

As questões propostas objetivam instigar os/as educandos/as a refletirem sobre o quão “datadas” são suas formas de escuta. A partir das respostas fornecidas na roda de conversa, o/a professor/a pode desenvolver outros questionamentos, conduzindo os/as educandos/as à percepção da historicidade da música. Nesse sentido, é interessante explorar as questões 3, 4 e 5, relacionadas à tecnologia e que permitem de forma concreta explorar essa historicidade.

Os/as professores/as que atuam com ensino básico nessa terceira década do século XXI certamente já se depararam com alguma dificuldade relacionada à utilização de fones de ouvido

por seus/as educandos/as. Os/as jovens geralmente consomem música de forma individual, em seus aparelhos celulares, muitas vezes por meio de fones de ouvido. Essas músicas são reproduzidas por meio de aplicativos como o Spotify, Deezer e YouTube, executadas de forma “aleatória” (aleatoriedade determinada pelos algoritmos de conteúdo). Essas plataformas modificaram as formas de consumo de música, já que dispensaram a aquisição do álbum completo de determinado grupo ou compositor¹³². As tecnologias que são, atualmente, majoritariamente utilizadas para o consumo de música também reforçam uma escuta mais solitária, por meio dos celulares e dos fones de ouvidos. O/a professor/a pode aproveitar para questionar, aqui, se a música sempre foi consumida dessa maneira, aproveitando o ensejo para demonstrar como as tecnologias contribuíram para modificar as formas de consumo musical ao longo do tempo. Há cem anos, a música era majoritariamente consumida de forma coletiva, por meio de execuções ao vivo.

Em relação à questão 6, é provável que os/as educandos/as comentem que é possível estudar História por meio de canções que tematizam eventos e/ou personagens do passado, ou que realizem algum tipo de crítica social ou política. Aqui, é importante que o professor pontue que a música é formada por outras duas dimensões, para além da dimensão poética (letra): a linguagem musical propriamente dita – ritmo, timbre, melodia, harmonia, etc. – e a performance. Além disso, é necessário ressaltar que uma análise histórica da música exige refletir sobre aspectos da História social, relacionados à produção e ao consumo da música.

Finalizada a roda de conversa, o/a professor/a deverá propor uma pesquisa, que pode ser desenvolvida em grupos. Os/as estudantes deverão pesquisar uma música por meio da qual seja possível o estudo da História com a finalidade de realizar uma exposição oral sobre o tema. A pesquisa deve contemplar os seguintes aspectos: título da música, álbum (se for o caso), ano, compositor, intérprete e uma explicação acerca das possibilidades de estudo da História por meio da música escolhida – expor o porquê e para quê usar a música em uma aula de História.

A pesquisa e a apresentação poderão ser utilizadas tanto como uma avaliação diagnóstica, por meio da qual o/a professor/a pode identificar de que maneira os/as educandos/as estabelecem uma relação entre música e História, como também podem ser utilizadas como avaliação somativa, por meio da qual o/a professor/a pode considerar não só a compreensão dos/as educandos/as acerca das relações entre música e História como também as habilidades de pesquisa, exposição oral e, se julgar necessário, produção de um relatório sobre a pesquisa.

¹³² Ainda não tenham inaugurado a digitalização da música, para ter acesso aos arquivos em MP3 era necessária uma postura ativa por parte do consumidor, que ainda adquiria as composições majoritariamente por meio dos álbuns completos.

Se houver tempo hábil, é interessante realizar uma “roda de escuta” das músicas escolhidas pelos/as educandos/as antes das apresentações. É esperado que os/as alunos/as realizem exposições mais voltadas para a explanação acerca da letra da música. É importante que ao longo das apresentações o/a professor/a realize intervenções, chamando atenção para outros aspectos das composições musicais em diálogo com os temas elencados pelos/as estudantes. Outro caminho que pode ser trilhado na pesquisa é a busca por composições por eles/as consideradas de importância histórica, por serem remotas mas perenes, como a 9ª sinfonia de Beethoven. Nesse caso, o/a professor/a pode chamar a atenção para as características dessa forma de composição musical, relacionada às formas de consumo de música no momento em que essas peças mais longas eram produzidas. Além de caracterizarem-se por uma maior duração em comparação com a música ligeira, as sinfonias são composições voltadas para a execução por uma orquestra, tendo, portanto, um caráter de espetáculo. O/a professor/a pode aproveitar a ocasião para reforçar as diferentes formas por meio das quais se “escuta” uma música.

3.3. Oficina 2: Composição musical

Em primeiro lugar, é importante observar que a música se estrutura com base em um fraseado, que pode ser compreendido por meio de analogias à linguagem verbal. A expressão musical resulta da organização e interpretação do pensamento musical, dividido em motivos, frases ou períodos, de forma similar ao papel desempenhado pela pontuação na linguagem verbal.

Como já exposto, a notação musical desenvolveu-se desde o período medieval na direção de apresentar cada vez mais informações, objetivando prescrever por meio de sinais gráficos a forma como determinada composição deve ser executada. Atualmente, o sistema de notação musical possibilita indicações de altura e duração de um som, dinâmica, articulação, ritmo e andamento. Apesar desse sistema sofisticado de representação gráfica, ele não é capaz de abarcar todos os elementos envolvidos numa performance musical. Dentre os aspectos não contemplados, está o fraseado musical, “[...] um enigma a ser revelado por trás dos sinais de uma pauta” (Sève, 2021, p. 24). A partir de critérios próprios e estilísticos, o músico atribui sentido a determinada obra musical.

O fraseado musical é constituído pela conexão e separação de motivos, frases e períodos. O motivo é considerado o menor fragmento do fraseado musical, composto por um pequeno grupo de notas que expressam uma ideia. Pode ser compreendido a partir da metáfora de pergunta e resposta – a um primeiro motivo (pergunta), sucede-se outro (resposta). As frases,

por sua vez, são consideradas a unidade básica da sintaxe musical, capazes de expressar uma ideia. Elas são compostas pela conexão entre os motivos. No exemplo abaixo, os compassos 13 a 20 do *Gaúcho/Corta-jaca* são compostos por duas frases: frase 1 (compassos 13 a 16) e frase 2 (compassos 17 a 20). Observe que a frase 1 expressa uma ideia, compreendendo tanto uma pergunta (compassos 13 e 14) como uma resposta (compassos 15 e 16). O mesmo observa-se na frase dois: uma pergunta (compassos 17 e 18) e uma resposta (compassos 19 e 20). Por fim, os períodos são compostos pela conexão das frases. No exemplo abaixo, temos um período, composto pelos compassos 13 a 20.

Figura 27: trecho do *Gaúcho/Corta-jaca*, compassos 13 ao 20¹³³.

The image displays a musical score for the piece 'Gaúcho/Corta-jaca'. It is divided into two systems. The first system, labeled 'Canto', covers measures 13 to 16. The second system, labeled 'Batuque', covers measures 17 to 20. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The vocal line (Canto) is written in a treble clef, and the piano accompaniment (Batuque) is written in a bass clef. The vocal line consists of two phrases: the first phrase (measures 13-16) and the second phrase (measures 17-20). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

É importante ressaltar que as músicas brasileiras costumam flexibilizar esse fraseado rítmico-melódico, não necessariamente respeitando a delimitação dos compassos. Exemplo disso é a variação apresentada no final da frase 2, que é finalizada no primeiro quarto de tempo do 20º compasso, a ela sucedendo outro motivo, ainda no mesmo compasso. Segundo Sève,

[...] considerando a recorrência, nas canções brasileiras, de duas lógicas: uma ‘musical’, baseada em compassos regulares e padrões de acentuações isométricos; outra ‘prosódica’, baseada na divisão retórica das palavras em esquemas rítmicos irregulares e variáveis, a musicóloga brasileira Martha Ulhôa cunhou o termo ‘métrica derramada’ para explicar uma flexibilidade rítmico-melódica que liberta o fraseado dos rígidos limites do tempo e do compasso (2021, p. 35).

¹³³ Para os poucos familiarizados com a notação musical, recomendo escuta atenta da seguinte versão: <https://www.youtube.com/watch?v=T7PIEGSOIK0&ab_channel=InstitutoPianoBrasileiro-IPB>, acesso em 07 fev. 2025. O trecho referido localiza-se entre os segundos 0:16 e 0:24. É interessante realizar um esforço de escuta e leitura da partitura para melhor compreensão do conceito de motivo em música.

Para a compreensão da linguagem musical de uma composição, é fundamental sensibilidade e atenção ao fraseado musical. Com o objetivo de exercitar essas noções, propomos uma oficina de composição musical tendo por base poemas curtos.

As atividades propostas para essa segunda oficina baseiam-se no livro *Haïku: 9 miniatures pur voix d'enfants*, de Victor Flusser (1999), no qual são propostas atividades de composição musical para crianças, baseadas em haicais. No livro, o autor musicou 8 haicais escritos por Roger Munier e Maurice Coyaud, transcritos em partitura por meio de sinais gráficos de fácil compreensão, elaborados pelo autor. Como o próprio autor adverte, os haicais constituem um conjunto de esboços musicais, mas devem ser interpretados com o máximo de cuidado e rigor. É possível abordar todos os detalhes das partituras até a perfeição, tendo em vista que o nível de dificuldade das mesmas é acessível a crianças, possibilitando uma interpretação “perfeita” (Flusser, 1999).

Para atingir tal interpretação, é necessária uma escuta ativa por parte dos/as educandos/as, por meio da pesquisa do timbre, da improvisação melódica, exploração dos crescendo e decrescendo, a busca pela duração mais adequada. Por meio da exploração desses aspectos, os/as educandos/as são conduzidos a controlar pelo ouvido a qualidade de sua produção sonora (Flusser, 1999).

Assim, os haicais permitem o conhecimento e desenvolvimento de aspectos relacionados à técnica e composição musical por meio de uma experiência coletiva. A partir dessa análise é possível aos próprios educandos/as o desenvolvimento de modelos de ação para outras organizações sonoras, tornando essas atividades tanto fonte de prazer como de aprendizagem e estimulando a inventividade e criatividade de crianças e jovens. A partir dos haicais musicados, novos poemas podem ser escritos e novos haicais podem ser musicados (Flusser, 1999).

Para esta oficina, proponho inicialmente a “execução” de um haicai musicado extraído do livro de Victor Flusser. O objetivo dessa atividade é demonstrar como a música é feita, a partir de uma dinâmica que envolve os/as próprios educandos/as em seu processo de construção. Como na obra os poemas estão escritos em francês, foi selecionada uma partitura de fácil adaptação para a língua portuguesa. Reproduzirei abaixo o primeiro deles, acompanhado por uma sugestão de tradução:

Un voisin mordu s'èveille
chasse ses puces
précoce automne

Um vizinho mordido acorda
caça suas pulgas
precoce outono¹³⁴

¹³⁴ A partitura e as informações acerca de sua execução foram retiradas de Flusser (1999).

Figura 28: haicai musicado por Vitor Flusser (1999)

groupe 1

mp

groupe 2

p

ff

Silence immobile

un voisin morde s'éveille
un voisin
un voi sin
un voisin morde s'éveille chate
morde s'éveille
chate ses puces
mor du sé voi
trépuces précoce automne
chasse ses
lle, cha ste
précoce automne
ses pu ces pré
puces précoce
co ce au to me!

mf

f

P/K/E

tous ensemble, en chuchotant

Para a execução desse haikai, os/as estudantes deverão ser divididos em dois grupos, cada um dos grupos expressando uma das vozes da composição, que em alguns momentos encontram-se uníssonas. Para a execução da partitura, os/as educandos/as deverão posicionar-se em pé e em círculo. Antes de iniciar a atividade, é importante que o/a professor/a realize exercícios de aquecimento vocal. Após aquecimento rápido, o/a professor/a deverá orientar os/as alunos/as a como vocalizar cada um dos sons propostos. Os estudantes deverão ter acesso à partitura, que pode ser projetada ou entregue fotocopiada. Se houver tempo hábil, pode-se desenhar em conjunto com os/as estudantes a partitura na lousa. Por meio de essa construção coletiva, o/a professor/a pode pontuar os diferentes elementos mobilizados para a composição de uma música, como timbre, melodia, acompanhamento, tempo, ritmo, andamento e fraseado musical.

Esse haicai foi musicado por meio da articulação de “sons sonoros e surdos”. O primeiro compasso apresenta “sons sonoros”, grafados por meio de linhas onduladas cujos tamanhos indicam sua duração e cujas direções indicam seu timbre. Abaixo delas, as letras indicam os sons a serem emitidos. Nesse primeiro compasso, o grupo 1 deverá vocalizar as ondas mais duradouras (letra m) e o grupo 2 as ondas mais curtas (letras o, i, e, a). Os sinais “mp” e “p” indicam a intensidade com a qual os sons deverão ser emitidos, sendo “p” (*piano*¹³⁵) correspondente a uma intensidade suave e “mp” (*mezzo piano*, meio piano) não tão suave, um pouco acima de “p”.

O segundo compasso, delimitado pela linha tracejada, traz um sinal que indica um “som surdo”, que deverá ser executado por meio de uma inspiração sonora pela boca, seguida por um bloqueio da respiração ainda com os pulmões cheios. O sinal “ff” significa *fortíssimo*, indicando que o som proposto deverá ser executado de forma muito intensa. O terceiro compasso apresenta a expressão “silêncio imóvel”, indicando que não deverá ser realizada nenhum tipo de vocalização. Esse compasso funciona como um “eixo de simetria” entre as duas partes da composição.

O quarto compasso apresenta o texto do haicai, que deverá ser sussurrado por cada educando uma única vez, em ritmo livre. Por fim, no quinto compasso as vozes dividem-se novamente em dois grupos, sendo proposta uma superposição de duas sonoridades (sonoras e surdas). As linhas onduladas são executadas de forma sonorizada, conforme desenvolvido no primeiro compasso. Os pontos deverão ser executados por meio de ataques duros, com a glote fechada. O último compasso é uma espécie de síntese da peça. Cada compasso apresenta uma mesma relação de duração.

Para finalizar essa oficina, o/a professor/a deve propor aos estudantes a musicalização de poemas curtos. Deixarei como sugestão abaixo alguns poemas de Manoel de Barros, mas o/a educador/a pode utilizar outros de sua preferência. A opção pelo poeta pantaneiro explica-se pela região onde desenvolvo esse trabalho, Mato Grosso do Sul, e pela tematização da natureza, que pode contribuir para a criação sonora pelos estudantes. Também há a possibilidade de elaboração de poemas curtos pelos próprios educandos.

Sugerimos que para o desenvolvimento dessa atividade os/as estudantes sejam organizados em grupos de 4 integrantes, que deverão elaborar para os poemas uma partitura inspirada no haicai musicado de Victor Flusser. Se houver tempo hábil, os/as estudantes poderão

¹³⁵ Tanto na divisão dos haicais musicados em compassos, como nessas expressões, o autor se utiliza de elementos relacionados à notação musical. Os sinais “p” (*piano*), “mp” (*mezzo piano*), “mf” (*mezzo forte*), “f” (*forte*), “ff” (*fortissimo*) e “fff” (*molto fortissimo*) são relacionados à dinâmica musical, indicando a intensidade com a qual as passagens deverão ser executadas.

apresentar os poemas musicados. Outra possibilidade é a execução coletiva de toda a turma de cada um dos poemas elaborados pelos grupos. A partitura produzida poderá ser utilizada para finalidades avaliativas, por meio das quais o professor pode diagnosticar a compreensão dos educandos acerca dos aspectos que envolvem a composição musical.

Poemas curtos extraídos da “Poesia Completa” de Manoel de Barros (2013)

Raízes de sabiá e musgo
subindo pelas paredes
 Não era normal
o que tinha de lagartixa na palavra paredes.
(Barros, 2013, p. 147)

O osso da ostra
A noite da ostra
Eis um material de poesia
(Ibid., p. 149)

Rios e mariposas
Emprenhadas de sol
Eis um dia de pássaro ganho
(Ibid., p. 150)

O pente e o vento
Resíduos do mar
Pétalas de peixes
(Ibid., p. 150)

Para de almoço:
Borboletas pousadas em trens de bois
Lagartixas de latrina
(Ibid., p. 151)

Crista de silêncio rubro, o galo
com frisos gelados de adaga no bico
madrugada as veredas batidas
(Ibid., p. 176)

Sorna lagarta curta recorta a roupa de um osso.
(Ibid., p. 201).

Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.
(Ibid., p. 201).

Vaga-lumes driblam a treva.
(Ibid., p. 202)

Os rios começam a dormir pela orla.
(Ibid., p. 202)

Baratas glabras se fedem nas dobras.
(Ibid., p. 202)

Sapo nu tem voz de arauto.
(Ibid., p. 202)

Sapos com rio atrás de casa atraem borboletas amarelas.
(Ibid., p. 203)

Os grilos de olhos sujos se criam nos armazéns.
(Ibid., p. 204)

Bicho acostumado na toca encega com estrela.
(Ibid., p. 204)

Ovo de lobisomem não tem gema.
(Ibid., p. 204)

Lagarto apressado atravessa o terreiro. Olho de angu.
(Ibid., p. 204)

No lodo, apura o estilo, o sapo.
(Ibid., p. 204)

Ermo se toca em sanfona.
(Ibid., p. 204)

Raiz de caracol, no lodo, dilui-se.
(Ibid., p. 205)

Se tem pacu no rio, de manhã desventa.
(Ibid., p. 205)

Marandovás me ensinam, com seu corpo de sanfona, a andar em telhas.
(Ibid., p. 205)

Um rio tomado banho pelos tordos depura-se.
(Ibid., p. 205)

Sapo de noite arregala o olho para desmedir a saudade
(Ibid., p. 266)

Melhor para entardecer é encostar em árvore.
(Ibid., p. 267)

Se um trevo assumir a tarde, de noite chove.
(Ibid., p. 267)

Pessoa que lê água está sujeita a libélula.
(Ibid., p. 267)

Lagartixas piscam para as moscas antes de havê-las.
(Ibid., p. 267)

Nos lábios do chão formigas faze de lado.
(Ibid., p. 267)

Cheio de vogais pelas pernas vai o caranguejo soletrando-se.
(Ibid., p. 267)

Os girassóis têm dom de auroras.
(Ibid., p. 267)

A água lírica dos córregos não se vende em farmácia.
(Ibid., p. 267)

Camaleões são pertencidos pelas cores; eles se aperfeiçoam das paisagens.
(Ibid., p. 267)

Cupim trabalha o dia inteiro; de noite, enlama.
(Ibid., p. 268)

De noite há uma flor que corrige os insetos.
(Ibid., p. 268)

No inverno as anhumas verdejam de voz.
(Ibid., p. 268)

Na beira do entardecer o canto das cigarras enferruja.
(Ibid., p. 268)

Na cidade o silêncio avilta-se.
(Ibid., p. 268)

A arara gutura: em sua voz o canto desmerece.
(Ibid., p. 268)
Grilo faz a noite menor para ele caber.
(Ibid., p. 268)

Mosca zine de magra; zine por nós.
(Ibid., p. 269)

Caramujos ajudam as árvores a crescer.
(Ibid., p. 269)

Coruja de papo azulado não avisa chuva.
(Ibid., p. 269)

O orvalho endivina os tontos.
(Ibid., p. 269)

Besouro no estrume está no palácio.
(Ibid., p. 269)

Estátuas sofrem de lodo nos jardins abandonados
(Ibid., p. 270)

O lodo prefere caranguejos de cabelo.
(Ibid., p. 270)

Anu-branco não pousa em igrejas.
(Ibid., p. 270)

Ao canto dos aranquãs tatu enlanguesce.
(Ibid., p. 270)

Gafanhoto de grota tem aroma comprido.
(Ibid., p. 270)

Cachorro quando vê lesma gosmilha.
(Ibid., p. 271)

O lodo aceso das moscas atrai os calangos.
(Ibid., p. 271)

Visto do alto por um socó o rio escorre como um vidro mole.
(Ibid., p. 271)

Formiga não tem dor nas costas.
(Ibid., p. 271)

Dentro da mata no entardecer o canto dos pássaros é sinfônico.
(Ibid., p. 271)

Anhuma é ave que toca fagote.
(Ibid., p. 272)

Lugar onde lua entra morcego desprefere.
(Ibid., p. 272)

No olho do tamanduá funciona um aparelho de entontecer formiga.
(Ibid., p. 272)

Cobra não ataca no vácuo.
(Ibid., p. 272)

Dormem águas antigas por baixo dos balseiros.
(Ibid., p. 272)

Não tem altura o silêncio das pedras.
(Ibid., p. 277)

Poesia é voar fora da asa.
(Ibid., p. 278)

Em casa de caramujo até o sol encarde.
(Ibid., p. 279)

3.4. Oficina 3: música e relações de gênero

São propostas 4 atividades sequenciais para estudo das relações entre música e gênero entre o final do século XIX e o início do século XX. Durante a resolução das questões propostas, o/a professor/a deve circular pelos grupos, auxiliando na resolução das questões. Para facilitar a resolução da atividade, indico os parágrafos nos quais os temas questionados são abordados. Embora a leitura do artigo na íntegra seja importante para a compreensão do raciocínio do autor, entendemos que tal leitura apresenta maior grau de dificuldade. Fica a critério do/a professor/a indicar ou não os parágrafos para seus alunos. Se necessário, comente coletivamente as questões propostas ao final de cada atividade.

A primeira atividade proposta consiste na análise das capas das partituras apresentadas no segundo capítulo deste trabalho, reproduzidas novamente abaixo.

Capa da partitura de “Alegre-se viúva”¹³⁶, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Capa da partitura de “Não insistas rapariga”¹³⁷, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



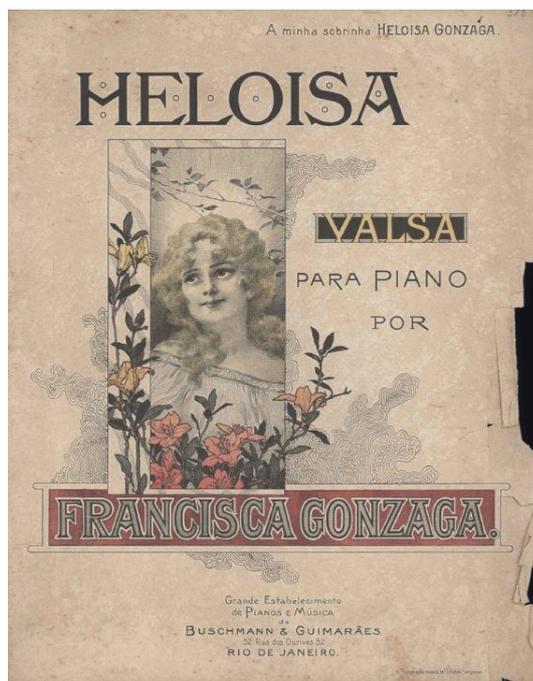
¹³⁶ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884929959> >, acesso em 10 mai. 2025.

¹³⁷ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884929996> >, acesso em 10 mai. 2025.

Capa da partitura de “Os olhos dela”¹³⁸, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



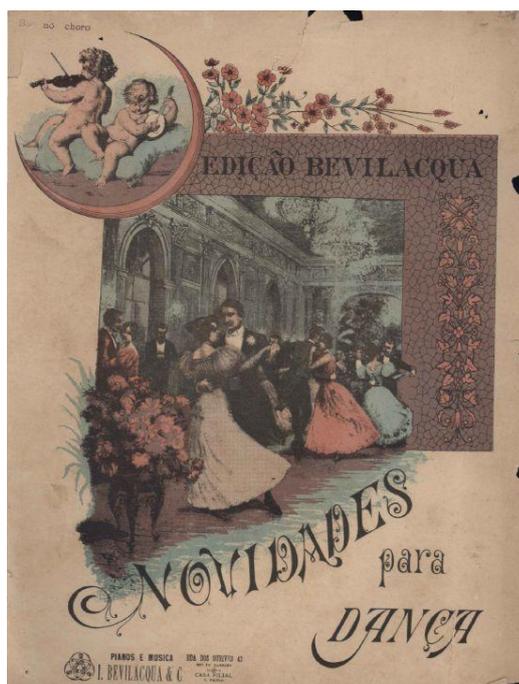
Capa da partitura de “Heloísa”¹³⁹, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



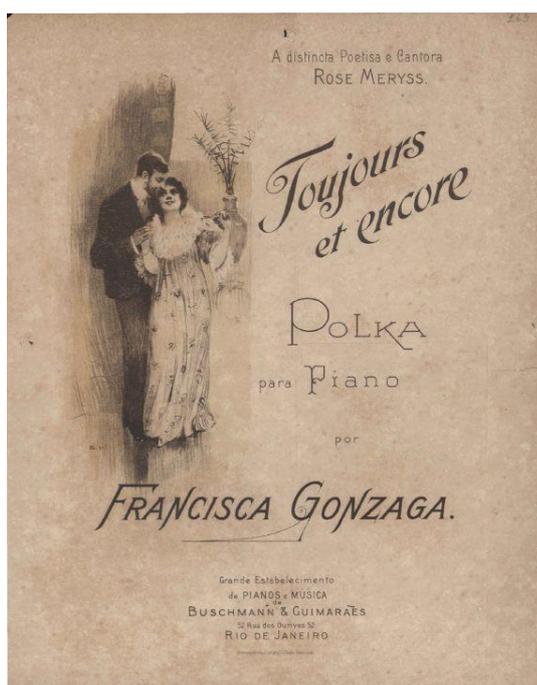
¹³⁸ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884929960> >, acesso em 10 mai. 2025.

¹³⁹ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884929999> > acesso em 10 mai. 2025.

Capa da partitura de “Só no choro”¹⁴⁰, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Capa da partitura de “Toujours et encore”¹⁴¹, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



¹⁴⁰ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884929948> >, acesso em 10 mai. 2025.

¹⁴¹ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884929975> >, acesso em 10 mai. 2025.

Inicialmente, é importante o/a professor/a questionar os/as educandos/as acerca do que é uma partitura, qual a sua finalidade, a quem ela se destina, qual a importância desse material nos dias de hoje, aproveitando essa dinâmica para explicar esses temas. Em seguida, os/as estudantes devem se organizar em grupos de 3 a 4 integrantes. O/a professor/a pode projetar as imagens ou entregar a cada grupo uma cópia (colorida e em alta resolução, preferencialmente). Proponho a análise das partituras pelos grupos mediante as seguintes questões:

1. Descrevam as imagens, indicando quais pessoas são representadas, quais ambientes são representados, o que as pessoas ali representadas estão fazendo, quais elementos decorativos aparecem nas capas, para qual instrumento essas partituras foram compostas, se há indicação de autoria, se há indicação do gênero da música. Solicite também que os estudantes pesquisem as palavras ou expressões desconhecidas e registrem os resultados.
2. A quem essas partituras destinavam-se? Quem seria o público-alvo desse produto? Por quê?
3. Em quais situações vocês acreditam que essas músicas eram consumidas? Por quais pessoas? A qual grupo da sociedade essas pessoas pertenciam?
4. Como as mulheres são representadas nas partituras? Indique as características/atributos das mulheres presentes nas imagens.

Em seguida, os grupos deverão analisar o artigo “A emancipação feminina”, assinado por Leonor de Lima e publicado no jornal *O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro* em 20 de março de 1918. O/a professor/a pode entregar uma cópia do artigo, reproduzido abaixo, para cada grupo ou, se dispôr do recurso, propor uma pesquisa por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Nesse caso, o/a professor/a pode tanto disponibilizar o endereço para o acesso direto ao periódico, como também orientar os estudantes a buscarem o artigo por meio da ferramenta de busca da Hemeroteca Digital, indicando o nome do periódico (*O Imparcial: Diário Ilustrado do Rio de Janeiro*), o período (1910-1919), o ano (1918), a data (20 mar. 1918) ou a edição (nº 1901).

A EMANCIPAÇÃO FEMININA

O talentoso escriptor maximalista sr. José Oiticica, tomando a causa da mulher brasileira em geral, e das moças em particular, dirige-lhes um apello para que se emancipem, se eduquem, abram escolas onde se possam instruir e “melhorar a sorte” e a posição de todo o sexo”. Esta defesa e este appello são tocantes. Em nome da mulher brasileira, tomo a penna para agradecer a nos-illustre advogado e tranquillizar-o ao mesmo tempo sobre a nossa sorte, que não deve, felizmente, ser encarada com tanto pessimismo.

O distincto escriptor se equivoca se suppõe que as mulheres, no Brasil, têm menos meios de se instruir do que os homens. Ao contrario, têm-nos mais. São mais numerosos e melhores os collegios secundarios femininos do que os masculinos. Não ha para rapazes um lyceu melhor, nem talvez tão bom, como o curso de meninas, do qual me dizem que o sr. Oiticica é professor. Todas as escolas superiores são accessiveis ás moças, que dellas se aproveitam, estudando pharmacia, odontologia, engenharia, direito e medicina. Tudo que ha no Brasil em materia de ensino primario, secundario, superior, technico, profissiona e artistico está inteiramente franqueado ás moças, quando não lhes é exclusivo. Os homens, ao contrario, é que vêem barrado o acesso a varios institutos. Aquelles que quizerem aprender a confecção de flôres de papel, de chapéos ou colletes de senhores encontrarão vedada a porta das escolas onde se ensinam essas artes uteis.

Nem diga o sr. Oiticica que as moças não se utilizam dessas facilidades de ensino. Qual é o conhecimento mais util a um brasileiro, de qualquer sexo? O das linguas da civilização; parece-me. Aquelle que só fala o portuguez é um mudo, mesmo dentro do seu paiz, em varias occasiões e circumstancias da vida social. O que não lê linguas estrangeiras é cego para as letras e para as sciencias. Porque a nossa literatura de agiologios e sermões não mobilia o espirito de noções uteis, além da colloração precisa dos pronomes, e de alguns idiotismos, nas acepções diversas que se podem dar a esta palavra. Toda a livraria luso-brasileira, desde as edições rolandianas de classicos até ás edições Leite Ribeiro, poderia subverter-se num cataclysmo, acarretando manuscritos, incunabulos e todos os codices precisos escriptos no nosso dialecto reservado que a terra não sentiria o minimo abalo no seu eixo, nem a precessão de um segundo no seu gyro, nem o prejuizo de um millesimo no seu thesouro literario.

Pois bem, No Brasil os homens aprendem a ler linguas estrangeiras, mas só as mulheres as sabem escrever e falar.

Se o sr. Oiticica frequentasse os salões de Petropolis, ou as festas internacionaes desta cidade, observaria um espetaculo interessante. Ao passo que as senhoras e moças conversam desembaraçadamente em linguas civilizadas, frances e inglês, e se aventuram mesmo a irritar a garganta com a prolação de algumas phrases em allemão, os homens, medicos, advogados, politicos limitam-se, com um sorriso embaraçado, a dizer: “oui! certainement!”, ou: “oh yes! indeed! I guess so!”, e com estas palavras, de vario modo combinadas, custeiam uma palestra de duas horas, enxugando de quando em quando as bagas que esta situação eminentemente sudorifera faz pernder da testa.

E se querem aventurar uma phrase de maior fôlego, preparam-na mentalmente, pensativos, e começam: - “Monsieur!...” (pronunciando monsiê). Por que, tirante os que estacionaram maior tempo em Paris, nove em cada dez brasileiros cultos ignoram que “monsieur” se pronuncia “messiê” em francez...

Uma senhora americana muito viajada e interessante, que preferia, como as intellectuaes em geral, a palestra dos homens, perguntou-me uma vez, dois mezes depois de chegada ao Brasil, se os brasileiros eram todos assim canhestros e retrahidos, como os que frequentavam a sociedade, pois que não tinha ainda sido alvo de “flirt”, nem ao menos de amabilidades de um só. Tranquelizei-a, explicando-lhe que os brasileiros são galantes, mas não sabem inglez. Algum tempo depois a encontrei e ella me disse que tinha verificado a verdade da minha explicação. E como eu lhe perguntasse de que modo o verificara, respondeu-me que... já tinha aprendido o portuguez.

Poderá objectar o sr. Oiticica que, falando a mulher sete vezes mais do que os homens, na opinião dos ethnologos ou psychologos (não estou certa sob o domínio de que sciencia cáe a nossa loquacidade), é natural que aprenda melhor idiomas estrangeiros: coisa, sobre todos, dependente de pratica. Seja como fôr, o facto é esse: e é o que importa.

Desde que a mulher brasileira dispõe de melhores instrumentos para a aquisição de conhecimentos uteis ou ornamentaes; que todos os institutos de ensino de todos os paizes lhes são franqueados; que os paes e os maridos as estimulam com interesse, e até com sacrificios, a se instruirem, não vejo como possa se culpar os homens de não ser maior o numero das que nos aproveitamos dessas possibilidades.

“Não temos universidades femininas nem imprensa feminina”, diz o sr. Oiticica. E para que, taes exclusivismos, se o que propugna o nosso distincto patrono maxmialista é exactamente a equiparação moral, intellectual e social dos dois sextos? Todos os estabelecimentos superiores são franqueados livremente ás mulheres. Para que haviam estas de se segregar da comunicação dos homens, em uma especie de gyneceus intellectuaes, quando é exactamente a distincção entre os dois sexos que se procura cada vez mais apagar? Imprensa feminina não a temos. Nem tão pouco masculina. A imprensa não tem sexo. E’ neutra, acessivel a todos que têm alguma coisa que dizer, alguma idéa que propagar, quer se apresentem de fraque ou de saias. Aqui está esta columna, em um diario importante, á disposição de uma penna feminina, e das mais inespertas. Ainda hontem se festejou o jubileo de uma mulher que tem passado meio seculo a escrever nas gazetas. Se Julia Lopes, Albertina Bertha e talvez outras quizessem tomar um posto na imprensa, nenhum jornal lhes recusaria as columnas.

E’ curioso que eu esteja a defender os homens contra um homem. E não me faltam argumentos para rebater todos os “itens” do seu requisitorio. Mas a causa é longa e o espaço breve. Cada um dos pontos do arrazoado “pro-femina” será tocado por sua vez. E se verá então que é muito exaggerada a opinião daquelles que lamentam a nossa supposta situação de inferioridade intellectual e social. São anarchicnicos, atrasados, de cincoenta annos, os que ainda affirmam que “du cotê de la barbe est la toute pouissance”. A vida social contemporanea mostra o contrario. No terreno da emancipação, estamos proximas do ponto que não desejamos, nem nos convém ultrapassar.

O Imparcial, Rio de Janeiro, 20 mar. 1918, disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107670_01&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=19425>, acesso em 10 mai. 2025.

Para a análise do artigo, proponho as seguintes questões:

1. Indique o título do artigo, sua autoria, em qual suporte ele foi publicado e qual a data da publicação.
2. Com quem a autora se propõe a dialogar no início do texto? Sobre qual tema? Ela concorda com a opinião desse interlocutor? Por quê? (1º parágrafo)
3. Quais argumentos a autora utiliza para sustentar a sua posição? (2º, 3º, 4º e 5º parágrafos)
4. A autora considera que existia igualdade ou desigualdade entre os gêneros (homem/mulher)? Mulheres e homens teriam as mesmas oportunidades, de acordo com a autora? (2º, 9º, 10º e 11º parágrafos)
5. Quais são as características que a autora do texto atribui às mulheres? (5º, 8º e 9º parágrafos)
6. A autora assinala o texto com o nome de Leonor de Lima, e assume a identidade de uma mulher. Na opinião do grupo, o texto foi de fato escrito por uma autora ou poderia se tratar de um homem sob um pseudônimo feminino? Debatam entre si o tema e registrem os resultados das reflexões.
7. O grupo concorda com a opinião do autor? Debatam entre si e registrem os resultados das reflexões.

A terceira atividade proposta baseia-se em dois tipos de documentos: fotografias e publicações em periódicos. Propõe-se a análise das imagens 11, 12 e 13, apresentadas no segundo capítulo deste trabalho. As imagens poderão ser projetadas ou fotocopiadas (em alta qualidade, preferencialmente). Além das imagens, propõe-se a análise de um anúncio publicado na seção “Os theatros” do jornal *O Mequetrefe* (6 jan. 1885) sobre a estreia da opereta “A côrte na roça”, um trecho da seção “Arte e Manhas” publicado pelo *Jornal do Commercio* (22 fev. 1885) e uma crítica sobre a opereta “Casei com titia...”, publicada pelo *Correio da Manhã* (9 ju. 1911). Os documentos retirados dos periódicos podem ser entregues impressos ou acessados por meio da Hemeroteca Digital, conforme proposto para a segunda atividade.

Fotografia: recepção ao escritor Júlio Dantas na sede da Sbat¹⁴², Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Fotografia: Chiquinha Gonzaga ao lado de autores teatrais, 1921¹⁴³, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Banquete a' Cardoso de Almeida, off.º por escriptores
de Theatro.

¹⁴² Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884925885>>, acesso em 10 mai. 2025.

¹⁴³ Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884925883>>, acesso em 10 mai. 2025.

Fotografia: Chiquinha Gonzaga à frente da Orquestra Chiquinha Gonzaga¹⁴⁴, 1923, Arquivo Chiquinha Gonzaga/IMS.



Anúncio: *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1885¹⁴⁵.

Os theatros

Nem uma novidade!
 Sim, porque não se póde dizer que os *Estranguladores de Paris* sejam uma novidade, Por isso mesmo, de todas as peças exhibidas pela companhia dirigida pelo Sr. Torres e subsidiada pelo publico, é talvez a que tem dado melhores receitas. O que não quer dizer que as receitas sejam optimas.

⌞

O Principe Imperial annuncia a primeira da operetta em 1 acto *A corte na roça*, letra do Sr. Palhares Ribeiro, musica de D. Francisca Gonzaga. E' 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.

⌞

No Sant'Anna prepara-se o *Boccacio*, para reentrada da Mme Rose Méryss, e o *Sachristão de S. Justo* para reentrada de Mme. Massart. Não sabemos se mais alguém reentrará.

⌞

O Heller, que tem muito medo ao calor, resolveu levar a S. Paulo a sua companhia. Já está aberta uma assignatura na casa Garraux, d'aquella cidade.

⌞

Está prompta a revista do anno, escripta pelos Srs Azevedo e Sampaio. O titulo foi afinal publicado: *Cocota*. A revista será representada nos primeiros dias de fevereiro.

⌞

Peças em ensaios:
 Recreio. — *O pae de Marcial*.
 Lucinda. — *Mysterios da inquisição*.
 Sant'Anna. — *Boccacio*.
 Principe. — ?

¹⁴⁴ Disponível em: < <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884925886> >, acesso em 10 mai. 2025.

¹⁴⁵ Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709670&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=2309> em: acesso em 10 mai. 2025.

Seção “Artes e Manhas”, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1885.

Guardei para o fim a maior novidade artistica da semana: uma operetta escripta por uma mulher, cousa rara na historia da musica. Julguei que o publico acorreria em grande massa para applaudir uma brazileira, mas o publico deixou-se ficar em casa ou em outra parte; é para estranhar, tanto mais que ha na operetta um fadinho.

[...]

Devemos lamentar a Sra. Francisca Gonzaga por ter sido obrigada a pôr em musica semelhante libretto, e por muito feliz ainda se dá ella de ter encontrado um! Ha quatro annos que a Sra. Francisca Gonzaga, lutando contra a indifferença de todos, anda á procura de quem lhe faça um libretto, sem ter podido conseguirlo; afinal, cansada de esperar, depois de esforços inuteis, pôde obter um de Palhares Ribeiro. E’ triste, na verdade, ter de dizer que nem sequer protegemos os nossos artistas, como se tivéssemos muitos! E que artista mais digna de ser protegida do que a Sra. Gonzaga? Pobre, obrigada a dar lições para poder satisfazer as necessidades da vida, sem outros recursos do que a sua força de vontade, a sua coragem, esta senhora empregava o tempo que lhe deixavão as lições estudando por si mesma a harmonia e o contra-ponto, e se, depois d eum trabalho de todas as horas, de todo os instantes, depois de muitos esforços, conseguiu ser alguem, a si, a si sómente o deve. A opereta que fez representar revela na compositora grande talento; vê-se que a Sra. Gonzaga procura ser original, basta a valsa para prova-lo; infelizmente, os livros nem tudo ensinão: esta senhora precisa de um mestre que a faça conhecer o que os livros não podem ensinar que a guie, que lhe revele os segredos dos instrumentos, os effeitos que delles se pôde tirar.

[...]

Mas sabes tu, sabe o publico, o que custou á Sra. Gonzaga fazer representar *A côrte na roça?* Ha trez meses que esta devia ter sido representada, e se o foi sexta-feira passada deve-se isso á Sra. Oudin. Os artistas mostravão má vontade; o regente queria levar os andamentos a seu gosto sem se importar com a Sra. Gonzaga, que dizia: “Mas fui eu quem escreveu esta musica, não o senhor; respeite o meu pensamento!”

Voltarei ao assumpto para a semana; hoje já foi demasiado prolixo. No entanto, não posso deixar de dizer que esta indifferença do publico é pouco animadora.

Quidam.

Disponível em: < https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pagfis=12141>, acesso em 10 mai. 2025.

“Casei com titia... no S. Pedro”, *Correio da Manhã*, 9 jul. 1911.

Assistimos hontem no theatro S. Pedro a 1ª representação da opereta em um acto, original do talentoso escriptor Frederico Cardoso de Menezes, posta em musica pela maestrina Francisca Gonzaga.

Eis um nome que o povo carioca, por certo, ainda não esqueceu. Chiquinha Gonzaga, como ella era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarchia precipitava para o occaso, sua epoca de notoriedade, no genero de musica dansante; escrevia tangos, habaneras chulas e maxixes. No maxixe ninguem lhe levava as tampas. De cada vez que o editor punha á vnda uma nova composição da Chiquinha, havia nas casas de familia, nos clubs dos bairros aristocraticos e da Cidade Nova forte reboliço. As moças não dansavam sinão aos repinques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos accidentes em clave; os rapazes presenteavam as namoradas com musicas da Chiquinha; as charangas caranavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café com as inspirações bailantes da Chiquinha. Por toda parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infallivelmente a musica [incompreensível] da famosa Chiquinha Gonzaga.

Eis senão quando, subito silencio se faz em torno de seu nome. A popular compositora eclypsára-se para o outro mundo... que fica além do Atlantico. Para onde fôra? que foi fazer? Viajar, está claro. E Chiquinha entendeu viajar; esteve em Portugal, visitou a França, a Italia, a Allemanha, a Hespanha, a Inglaterra.

Em Lisboa demorou se tres annos, e lá, trabalhando para o theatro, grageou tanto notoriedade quanta aqui desfrutara. Deu á scena *A bóia do diabo*, *As tres Graças*, também traduzida para o italiano, e a [incompreensível], tres successos retumbantes, e que tiveram por aqui sua repercussão. O meio artistico da capital luzitana sempre distinguiu a talentosa maestrina brasileira com grande sympathia e amizade.

Em homenagem ao mérico, figura o seu retrato, ao lado dos mestres mais notaveis de Portugal, no Almanack Marcellino Mesquita e Felipe Duarte.

Voltando, omo bôa filha, á terra de seu berço, Chiquinha não quiz repousar sobre os louros: compoz logo a musica da opereta *Casei com titia...*, e hontem ella, radiante numa fria do S. Pedro, recebia abraços e cumprimentos de amigos velhos e amigos novos, porque Chiquinha tem o raro condão de conquistar um amigo em cada conhecido.

A opereta é engraçada; resume-se num truque a que recorre um estudante, para casar com a sua *ella*. O pae não consente no enlace, e, para acabar com o namoro, resolve mandar a filha para S. Paulo. A tia Loló vae acompanhá-la. Emquanto a velha se demora na *toilette*, o rapaz veste roupa feminina, fingindo-se de *tia*, e foge com a noiva.

[...]

Disponível

em:

<

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=5545>, acesso em 10 mai. 2025.

Sugerimos as seguintes questões para análise dos documentos:

1. Descreva as fotografias, indicando o período no qual elas foram produzidas, o que foi fotografado e quais aspectos mais chamaram a atenção do grupo.
2. O que as seções dos jornais revelam sobre a atuação profissional de mulheres no teatro no final do século XIX? Existiam obstáculos e dificuldades para a atuação das mulheres nesse ambiente?
3. O que os documentos revelam sobre Chiquinha Gonzaga, sua atuação e reconhecimento profissional? O que levou a compositora a ser reconhecida?
4. As fotografias indicam que o reconhecimento profissional de Chiquinha Gonzaga era uma regra ou uma exceção? Explique.
5. Os documentos analisados corroboram a opinião de Leonor de Lima sobre os espaços e oportunidades existentes para as mulheres entre o final do século XIX e o início do século XX? Expliquem.

Após a finalização de atividades, o/a professor/a deverá promover uma roda de conversa sobre desigualdade de gênero, levando em consideração tanto reflexões tecidas durante o desenvolvimento da atividade, como também a situação das mulheres hoje em dia. É importante que o/a professor/a ao longo da roda de conversa instigue questões importantes acerca dos temas, como os obstáculos existentes às mulheres no século XXI, as transformações ocorridas entre o final do século XIX e o tempo presente, quais são as mudanças necessárias para se superar as desigualdades de gênero.

O/a professor/a pode avaliar o aproveitamento dos educandos por meio da resolução das atividades propostas e participação na roda da conversa. Para finalizar o estudo, pode-se propor uma releitura das capas de partituras analisadas inicialmente, à luz dos demais documentos investigados ao longo da oficina. Essa releitura pode ser aproveitada para fins avaliativos.

3.5. Oficina 4: O Corta-jaca: música e raça na Primeira República

A última oficina propõe uma investigação acerca do *Gaúcho/Corta-jaca*, objetivando identificar os jogos de força que concorreram para a estruturação da música popular brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX. Para tanto, propomos inicialmente uma “roda de escuta” da música *Gaúcho/Corta-jaca*. Sugerimos a interpretação de Maria Teresa Madeira gravada no álbum “Chiquinha Gonzaga”, da coleção “Mestres Brasileiros Volume

1”¹⁴⁶, em razão da qualidade do áudio, similaridade com a partitura original e facilidade para a percepção dos elementos indicados. O/a professor/a, no entanto, tem liberdade para utilizar as outras versões sugeridas ao longo desse trabalho, bem como utilizar outra versão que considere mais adequada. Nesse momento, os/as estudantes deverão registrar individualmente suas percepções iniciais a respeito da composição. É importante o/a professor/a explicar todos os aspectos que deverão ser considerados na “escuta” da música. Abaixo são listados registros importantes a serem feitos:

1. Instrumentação;
2. Andamento (rápido, lento, moderado);
3. Duração (longa, curta);
4. Quantidade de partes na qual a música se divide e como essas partes articulam-se (repetem-se, quantas vezes, em qual sequência);
5. Hipóteses acerca da circulação da composição: quem consumia essa música (grupos sociais), de que maneira, em quais situações, etc.

Para a segunda atividade, os/as estudantes deverão organizar-se em grupos de 4 a 5 integrantes. Nessa segunda etapa, deverão matizar suas percepções iniciais com a análise de documentos relacionados à “polêmica do Corta-jaca”. Proponho a análise dos seguintes documentos: trechos do discurso de Rui Barbosa no Senado; “A ultima d’elle... Documentemos o facto”, *A Rua* (06 nov. 1914); notícia sobre concerto ocorrido no Clube Euterpe, *Gazeta de Noticias* (12 fev. 1900); crítica sobre a burleta "Depois do Forrobodó", publicada no *Correio da Noite* (Edição 230, 2 out. 1913); anúncio do 5º centenário do "Forrobodó", publicado no jornal *O Paiz* (Edição 12010, 26 ago. 1917); anúncio de "Forrobodó" publicado no jornal *Correio da Manhã* (Edição 3981, 13 jun. 1912).

¹⁴⁶ A versão pode ser acessada por meio do YouTube, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=GDfyFrtI7mM&ab_channel=sonhosesons>, e pelo Spotify no seguinte endereço: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/16yhTUjz7c7pF63jT57hne?si=8017378b250a4696>>, acessos em 08 fev. 2025.

Trechos do discurso de Rui Barbosa no Senado, 7 nov. 1914

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

Discurso de Rui Barbosa em sessão do Senado, 7 de novembro de 1914. ANNAES do Senado Federal, 1914, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, vol. VII, p. 45-51, disponível em: <
https://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf/Anais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf>, acesso em 10 mai. 2025.

Texto publicado no jornal *A Rua*, 6 nov. 1914

Nos salões do palacio do Cattete houve no dia 26 do mez passado, uma “soirée” muito fina a que compareceram os representantes do nosso corpo diplomatico e da “élite” carioca.

Na “soirée”, que era a última recepção dada pelo sr. Presidente da Republica, “fez-se musica”, como costumam dizer os chronistas mundanos.

“Fez-se musica” e em grande escala. Houve piano, canto, bandurra e até violão...

Ao som deste ultimo instrumento tocou-se a festejada e dengosa producção da maestrina Francisca Gonzaga – o “Corta-Jaca”. Os jornaes desde esse dia não tem cessado de criticar, de muitos e differentes modos, a inclusão do tango magnifico no programma de uma festa diplomatica no Cattete.

O “Corta-Jaca” andou tanto tempo pelos arraiaes da pandega e da populaça que se desmoralizou por completo, tornando-se indigno do Palacio das Aguias... por muito que as producções de D. Chiquinha Gonzaga sejam tidas como a essencia da musica genuinamente indigena.

E tão mal estão a considerar o pobre tango que muita gente acredita ser toda essa critica uma simples intriga de opposição.

O “Corta-Jaca” no Cattete?

Póde lá ser isso, dizia hontem no Senado o velho s. Glicerio ao sr. Raymundo de Miranda.

- Esses jornaes são medonhos. Pois V. não viu a maneira por que está sendo atacado o Laláu...

V. conhece o Laláu e sabe que elle é incapaz dessas cousas..

Pois se tocou sim. Tocou-se ao violão o “Corta-Jaca”, no dia 26, no Cattete. E querem provas? A melhor prova que podemos dar é a publicação do programma da festa. Vede. Elle encima esta noticia.

De um lado, na capa, tinha a estrella da Republica e a nota de que fôra confeccionado na Imprensa Nacional.

Doutro lado, a relação dos numeros que enriqueceram o programma.

Entre elles gryphado está o festejado “Corta-Jaca”.

Esta, tenham paciencia, não foi obra da opposição, não, foi obra, e talvez a ultima, delle...

Disponível em: <

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=415>

>, acesso em 10 mai. 2025.

Notícia sobre concerto no Club Euterpe, *Gazeta de Notícias*, 12 fev. 1900

Esteve muito animado o conerto organizado pela estimada e conhecida maestrina Francisca Gonzaga e realiado ante-hontem nos elegantes salões do club Euterpe.

O programma foi quase todo executado, salientando-se, porém, o tango *Gaúcho*, composição de Francisca Gonzaga, sendo executado pela estudantina e pela auctora.

Após a execução do tango foi calorosamente applaudida a maestrina Francisca Gonzaga e repetido quatro vezes, a pedido geral.

Igualmente foram admiravelmente executadas e applaudidas: *Sagual*, romanza para barytono, por Lorenzo Russo, e *Genilo apaixonato*, pela estudantina.

A’ 1 hora da madrugada estava concluido o concerto, dando-se começo ás danças improvisadas de momento e que se prolongaram até depois das 3 horas da manhã.

Disponível

em:

<
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=218>, acesso em 10 mai. 2025.

Anúncio: “Forróbódó”, *Correio da Manhã*, 12 jun. 1912

Forróbódó é uma pequena burleta que tem o seu sucesso garantido. A sympathia com que a acolheu hontem a platéa do s. José em tres casas sucessivamente cheias, prova que ha peça ali para muito tempo.

Escripta com muita *verve*, sem excesso de pimenta, discreta em certos pontos, a burleta está destinada a grande e franca popularidade. Ella constitue um estudo muito bem feito da vida nos nossos arrabaldes modestos, desenrolando-se o enredo num club carnavalesco.

Os autores tiveram felicidade na observação dos typos, apresentando um trabalho digno de ser visto.

Além disso, Francisca Gonzaga escreveu uma série de tangos verdadeiramente admiráveis, capazes de garantir e sustentar o *Forróbódó*. Os artistas da pequena companhia do S. José defendem a pela correctamente. – R.C.

Disponível

em:

<

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_02&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=9700>, acesso em 10 mai. 2025.

“Depois do Forróbódó, no theatro S. José e o Reino do Maxixe, no S. Pedro”, *Correio da Noite: Jornal Independente*, 2 out. 1913

Ao lado da nossa querida e apreciada patricia, a maestrina Francisca Gonzaga, na platéa cheia do S. José, assistimos hontem á primeira burleta *Depois do Forróbódó*, poema original de Carlos Bittencourt, o “Assombro”, como lhe chamamos nós os seus intimos e para a qual a inspirada maestrina escreveu deliciosa partitura, que muito affirma da delicadeza e frescor de sua inspiração. Allí mesmo demos-lhe os parabens sinceros de que se fizera crêdora, sentindo apenas que a platéa não chamasse á luz do proscenio, saudando-a como devêra, aquella senhora, cuja perfeita organização musical não sente a passagem dos annos. Francisca Gonzaga, ou melhor Chiquinha Gonzaga, como todos a conhecem, triumphára como sempre, fazendo-se ouvir em paginas de musica verdadeiramente brasileira! O trauteio popular não se fará esperar, de alguns numeros, entre os quaes, por certo, encontraremos aquella dulçorosa “modinha”, que Mattos carinhosamente canta no 3º acto. [...]

Disponível

em:

<

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830135&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=1201>>, acesso em 10 mai. 2025.

O 5º centenraio do “Fórróbódó”, *O Paiz*, 26 ago. 1917

“Fórróbódó”, a espirituosa burleta de Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto, musicada pela maestrina Francisca Gonzaga, completa hoje, com a sua representação, em “matinée” e à noite, o seu 5º centenario, que será solmnemente festejado pela companhia nacional do theatro S. José.

Incontestavelmente, o “Fórróbódó” é das peças de costumes cariocas uma das que foram mais estudadas, melhor delineadas e onde os seus autores mostraram observação, passando para o palco os choros, fórróbódós ou que melhor nome tenham os bailes da cidade nova, em que a mulata pernostica e o mulato sestroso dão sorte a valer.

Não ha personagem do “Fórróbódó” que não se destaque, logo á primeira vista, pela graça com que os encarnam os seus interpretes. E, melhor do que qualquer consideração, está na festa de hoje, em que a victoriosa e hilariante burleta attinge, com grande sucesso, a sua 5000ª representação.

O popular theatro da praça Tiradentes vai apanhar, pois, quatro casas á cunha.

Disponível

em:

<

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=35919>, acesso em 10 mai. 2025.

O/a professor/a deve orientar os grupos a identificarem os seguintes aspectos:

1. Fatores que levaram à polêmica: por quais razões a execução da composição foi criticada? Quais adjetivos são utilizados para caracterizar a música nessas críticas negativas? Quais características da música eram avaliadas de forma negativa?
2. Todos os documentos apresentam críticas negativas sobre o gênero musical tango e a música *Gaúcho*? Por que? Expliquem.
3. De que maneira as críticas positivas ao trabalho de Chiquinha Gonzaga caracterizam a obra da compositora? Quais adjetivos são utilizados para caracterizar suas composições?
4. “Choros” e “forrobodós” eram nomes atribuídos a bailes realizados no bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, no início do século passado. Como esses bailes são caracterizados pelos documentos?

Após a resolução da segunda atividade por todos os grupos, o/a professor/a deverá comentar coletivamente as questões propostas, aproveitando a ocasião para desenvolver uma exposição acerca da música *Gaúcho* e do gênero tango brasileiro. Nessa exposição, é importante contemplar os seguintes aspectos: circulação musical no Atlântico entre o final do século XIX e o início do século XX; o ambiente urbano do Rio de Janeiro e os espaços de circulação de música – teatros, chopes-berrantes, sociedades dançantes, carnaval; o ideário cientificista e a perseguição a práticas culturais populares, de origem afrobrasileira.

Como terceira atividade, proponho uma roda de percussão corporal, objetivando caracterizar a rítmica do tango brasileiro¹⁴⁷. É importante uma exposição por parte do/a professor/a a respeito desses aspectos antes do início da atividade. Sugiro que os estudantes sejam organizados em círculo, sentados preferencialmente no chão. Para familiarizar os estudantes com a dinâmica de percussão corporal, sugiro ao professor/a realizar um aquecimento com a cantiga *Marcha Soldado*, em razão do andamento e divisão rítmica. A partitura sugerida organiza a cantiga em compassos binários. Sugiro dois movimentos básicos para a marcação do tempo ao longo dessa dinâmica: palmas para marcar o início do tempo, isto é, quando o ritmo coincide com a batida do tempo (cométricos); e estalos de dedos para marcar ritmos contramétricos, que não coincidem com o início do tempo. Para esse aquecimento inicial, sugiro marcar com palmas o início de cada tempo e registrar as notas executadas na metade do tempo ou no quarto de tempo (compassos 4 e 12) somente por meio da melodia cantada. É importante

¹⁴⁷ Sugiro a percepção rítmica por ser de mais fácil abordagem. A depender dos recursos disponíveis, o/a professor/a pode incorporar questões relativas a forma e fraseado.

a repetição da música até todos os estudantes demonstrarem compreensão e domínio sobre a marcação corporal.

Partitura de “Marcha soldado”¹⁴⁸

Marcha soldado

♩ = 60

The musical score is written in bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 60. The lyrics are in Portuguese and are aligned with the notes on the staff. The score consists of five lines of music, each starting with a measure number (1, 4, 7, 10, 13).

1 *Mar cha sol da do ca be ça de pa*

4 *pel. Se não mar char di rei to vai*

7 *pre so no quar tel. O quar tel pe gou*

10 *fogo a po lí cia deu si nal A*

13 *corde, a corde a corde a ban dei ra na cio nal.*

Em seguida, o/a professor/a deverá reproduzir o áudio, com ou sem o vídeo, da “Annen-Polka” (op. 117) de Johann Strauss II, disponível em: < https://youtu.be/I9_kjCKpVJg?si=5cQc5VrDs6M7yhYJ> (acesso em 09 fev. 2025). Realize

¹⁴⁸ Disponível em: < <https://musescore.com/user/24994711/scores/5715228>>, acesso em 09 fev. 2025.

uma escuta inicial, e depois proponha o acompanhamento da composição com pausas e estalos de dedo. Sugiro desenvolver esse estudo de forma gradativa, iniciando o acompanhamento somente com as palmas, posteriormente incluindo os estalos de dedo. O vídeo acima disponibilizado possibilita alterar a velocidade da reprodução, que pode ser reduzida caso os/as estudantes manifestem dificuldade em assimilar o ritmo. Após o domínio da rítmica por parte de todos, é importante que o/a professor/a explique a divisão rítmica cométrica característica da música, que permite que a marcação do tempo percussiva coincida com os tempos do compasso.

Para finalizar, a mesma dinâmica utilizada com a polca de Strauss deverá ser desenvolvida com o *Gaúcho/Corta-jaca*. Sugiro para o acompanhamento da percussão corporal a versão gravada pelo Grupo Chiquinha Gonzaga, disponível em: < <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/grupo-chiquinha-gonzaga>> (acesso em 09 fev. 2025), em razão do andamento mais lento dessa versão. A execução pode ocorrer da seguinte maneira: palmas no início primeiro tempo, estalo de dedos no quarto final do primeiro tempo, palmas no início do segundo tempo, estalo de dedos na metade final do segundo tempo. Esse padrão de acompanhamento percussivo encaixa-se na música inteira e é o suficiente para o desenvolvimento das atividades aqui propostas. Nada impede, no entanto, que o/a professor/a explore outras execuções, inserindo mais elementos percussivos, principalmente na segunda parte da música. Após o domínio da rítmica por parte de todos/as, o/a professor deverá explicar as características contramétricas presentes na composição, enfatizando esse fator como resultado da influência negra na construção da música brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX.

Como atividade final, o/a professor/a deverá solicitar para que os/as estudantes, organizados nos grupos formados para as primeiras atividades, elaborem uma apresentação de uma música de sua escolha. A apresentação deverá contemplar aspectos ligados à linguagem musical da composição e elementos da História social. Para a explanação sobre esses aspectos, os grupos deverão apresentar a música escolhida por meio de percussão corporal, com ou sem acompanhamento gravado. É importante disponibilizar tempo em sala de aula para a organização dessa atividade final, já que será necessário que o/a professor/a auxilie os/as estudantes na construção da apresentação. Os/as estudantes deverão ser avaliados ao longo de todo o processo, no desenvolvimento das atividades escritas, nas dinâmicas de percussão corporal e na apresentação final. Esta última pode constituir ferramenta de avaliação somativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os teóricos relacionados aos *Annales*, observa-se uma intensificação das questões e reflexões sobre a contemporaneidade da História, isto é, sua relação com o momento em que é escrita. A História deixa de se confundir com o passado, ganhando relevância o papel por ela desempenhado na construção das identidades e na orientação para a ação humana. Se a busca por respostas para questões presentes tem orientado desde o início do século XX as investigações historiográficas, a Nova Didática da História desenvolvida na Alemanha trouxe contribuições ao dar relevo para o papel da didática na própria produção historiográfica. A História deixa de ser um discurso exclusivo para historiadores, reconhecendo-se sua importância para a formação humana.

Tendo em vista que a escola se constituiu como o ambiente por excelência para a construção do conhecimento histórico no Brasil contemporâneo, o currículo torna-se também um espaço marcado por disputas políticas. A crise atravessada pela República brasileira desde a década de 2010 jogou luz sobre a História como um campo de disputas, o que se evidencia tanto em projetos como o “Escola Sem Partido”¹⁴⁹ como no fortalecimento de discursos revisionistas da História. Contraditoriamente, a utilização da História como arma política por esses setores revela a impossibilidade de se atingir uma suposta neutralidade.

O debate sobre o currículo de História evidencia sua relação intrínseca com a formação humana e com projetos para a nação. Como elemento constituinte de identidades, a História não pode ser reduzida a um acúmulo de informações sobre o passado. Para desenvolver as habilidades relacionadas ao conhecimento histórico, é necessário estabelecer um diálogo entre experiências presentes e passadas. É necessário, também, reconhecer que as leituras sobre o passado não são exclusividade dos ambientes escolar e acadêmico, mas que os/as educandos/as trazem suas próprias leituras para a sala de aula. Nesse sentido, as reflexões sobre a “consciência histórica” trazem contribuições relevantes, ao evidenciarem os fundamentos mundanos da História e o papel da História para a orientação das ações humanas.

Estabelecer como objetivo para o ensino e a aprendizagem histórica o aumento na experiência do passado, na competência histórica de significação dessa experiência e na capacidade de aplicar significados históricos na orientação da vida prática (Rüsen, 2010, p. 84), nos conduz à investigação de linguagens capazes de articular a subjetividade do educando à objetividade das experiências históricas. Como linguagem sensorial, a música pode tornar-se um meio potente para a construção desse diálogo.

¹⁴⁹ Projeto disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1707037>, acesso em 24 fev. 2025.

Como no início do século passado, a música pode tornar-se canal de acesso às experiências de grupos tradicionalmente excluídos das instituições e narrativas oficiais. Como vimos, entre o final do século XIX e o início do século XX, a música tornou-se meio para a inserção social e reconhecimento de mulheres e negros, tanto como um meio de trabalho quanto como veículo para a expressão de projetos de nação nas quais manifestações culturais de origem afro-brasileiras desempenharam um papel de destaque.

A trajetória de Chiquinha Gonzaga e do *Corta-jaca* evidenciam as tensões que marcaram a construção da música popular brasileira a partir da segunda metade do século XIX. Por um lado, a música foi enquadrada pelas lentes científicas, tornando-se alvo das políticas higienistas por sua incompatibilidade com o “progresso” e a “modernidade”. Também foi utilizada como ferramenta para reforçar as relações patriarcais, ao constituir-se em elemento da formação das mulheres das camadas mais altas da sociedade. Por outro lado, grupos subalternizados pelo cientificismo e pelo patriarcalismo desenvolveram táticas que foram capazes de subverter essas normas, tornando a linguagem musical veículo para inserção social e expressão de outras nacionalidades. O sucesso atingido pelo *Corta-jaca* e outras composições de Chiquinha Gonzaga demonstra que essas táticas foram eficazes.

Desta maneira, a música popular brasileira constitui-se em ferramenta para a implementação de legislações e normativas estabelecidas para as redes de ensino no Brasil, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB, 1996), a Lei Nº 11.645/2008 e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017/2018). Legislações e normativas circunscrevem determinados limites que devem ser extrapolados. As potencialidades da música como linguagem para a aprendizagem histórica não se restringem a esses limites e devem ser exploradas em todo o seu potencial. A música permite a expressão das sensibilidades de educandos/as e educadores/as, estimulando a criatividade e gerando situações de aprendizagem divertidas e descontraídas. Propicia, assim, construções de laços afetivos importantes entre os envolvidos no processo.

Há a necessidade de equacionar limites com liberdade, o que exige muito preparo do/a professor/a ao utilizar a música como linguagem para o ensino de História. É necessário domínio de conceitos relacionados à música, História e ensino, bem como profundo conhecimento sobre a música a ser trabalhada. Buscamos com a pesquisa desenvolvida apontar para essas potencialidades, pensar caminhos investigativos e oferecer uma investigação acerca das relações tecidas entre música, gênero, raça e nacionalidade entre o final do século XIX e o início do século XX.

É importante reconhecer, no entanto, que a música, por ser uma linguagem sensorial, escapa a explicações fechadas e decisivas. Procuramos, ao longo do trabalho, traçar caminhos que apontassem tanto para um rigor teórico, como também para um espaço de expressão da sensibilidade humana, que fossem possíveis dentro das linhas institucionais que delimitam o ensino escolar de História. Nesse sentido, talvez o termo “estratégias didáticas” não seja tão preciso, já que elas estariam mais próximas das “táticas”, conforme pensadas por Certeau (2014), por meio das quais tenta-se driblar as amarras institucionais. O pano de fundo do esforço empreendido ao longo deste trabalho é a busca por um ensino de História capaz de descortinar novos horizontes.

Em razão dos espaços disponíveis para o desenvolvimento da pesquisa, muitos aspectos não foram contemplados nessa investigação. São questões que exigem aprofundamento: a imprensa como fonte para o estudo desses temas, o desdobramento das questões levantadas para além de 1914, os personagens Nair de Teffé e o violão, e a própria gestão presidencial do marechal Hermes da Fonseca.

Essas lacunas não permitem apresentar um diagnóstico final e uma receita para a abordagem dos temas elencados em sala de aula. As oficinas propostas apresentam as mesmas limitações que o estudo de uma partitura, não sendo possível a prescrição de todos os aspectos envolvidos em um processo de ensino e aprendizagem histórica por meio da linguagem musical. Cabe ao professor interpretar as estratégias propostas para construir seu próprio fazer pedagógico.

Por fim, ao desenvolver as atividades propostas é necessário levar em consideração os diferentes aproveitamentos possíveis a cada educando/a. Quando pensamos uma aprendizagem relativa à consciência histórica, existem diferentes caminhos pelos quais essa aprendizagem pode ser desenvolvida, apresentando diferentes graus de incremento relacionados à experiência, interpretação e orientação. Ao avaliar a compreensão dos educandos em relação aos temas abordados, é necessária sensibilidade para as diferentes formas de construção da aprendizagem, nem sempre mensuráveis com os instrumentos avaliativos que geralmente nos são impostos. É importante atentar-se como educador/a para todas e quaisquer ampliações de horizonte histórico proporcionadas pela utilização da música como linguagem para aprendizagem histórica.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930* [recurso eletrônico]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017. [Publicado em versão digital E-Pub 3].

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina V. “Música popular, identidade nacional e escrita da história”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 7-25, mai. 2016.

ALCÂNTARA, Candice de Moraes. *Censura e cultura nos anos 1970: o caso de Calabar, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/108932>>, acesso em 10 mai. 2025.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional* (vol. 2) [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019, pp. 10-82.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALVES, Amanda Palomo. “Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980)”. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n. 10, jul./dez. 2013, p. 373-396, disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/2175180305102013373>>, acesso em 10 mai. 2025.

AZAMBUJA, L. “Canção, ensino e aprendizagem histórica”. *Revista História Hoje*, v. 6, nº. 11, p. 31-56, 2017.

BARCA, Isabel. “Aula Oficina: do Projeto à Avaliação”. In: *Para uma educação de qualidade: Atas da Quarta Jornada de Educação Histórica*. Braga, Centro de Investigação em Educação (CIED)/Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 2004, p. 131-144.

BARROS, José D’Assunção. “História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação”. *Revista História & Perspectivas*, [S. l.], v. 31, n. 58, p. 25-39, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/36121>. Acesso em: 15 jul. 2023.

BARROS, José D’Assunção. “Música indígena brasileira – filtragens e apropriações históricas”. *Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, 32(1), p. 25-39, 2009. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2422>. Acesso em: 15 jul. 2023.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008. (Coleção docência em formação).

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de Historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. [versão eletrônica].

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018. Disponível em:

<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf> Acesso em 07 jul. 2024.

BRASIL, Eric; NASCIMENTO, Leonardo Fernandes. “História Digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, nº 69, jan.-abr. 2020, p. 196-219. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S2178-14942020000100011>>, acesso em 10 mai. 2025.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas; ARAGÃO, Pedro de Moura; VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *Choro: instrução técnica do processo de registro do choro como patrimônio cultural do Brasil*. Rio de Janeiro: Acamufec/Iphan, 2023.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1: Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves, 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

FLUSSER, Victor. *Haïku: 9 miniatures pour voix d'enfants*. Lyon, FR: Môméludies Editions, 1999.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. “Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930)”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 4, n. 2, dez. 2010. Disponível em: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1959>> Acesso em 09 fev. 2025.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. 2ª ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HARTOG, François. “Memória, história, presente”. In: HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, pp. 133-191.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LUCA, Tania Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 111-153.

NADAI, Elza. “O ensino de história no Brasil: trajetória e perspectiva”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, nº 25/26, p. 143-162, set. 1992/ago. 1993.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural e música popular*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PEREIRA, Juliana da Conceição. *A era do maxixe: a história social de uma dança nacional (1870-1930)*. [recurso eletrônico] Curitiba: Editorial Casa, 2022.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1993.

PETZOLD, Christian. “Menuet”. In: BACH, Johann Sebastian. *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*. Munique, DE: G. Henle Verlag, 1983, p. 3.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSA, Robervaldo Linhares. “História e gênero em capas e contracapas de partituras para piano”. *Revista História em Reflexão – Revista Eletrônica*, 2020, v. 14, p. 209-231, Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/12361/6217>> Acesso em 11 jun. 2023.

RÜSEN, Jörn. “Didática da História: passado, presente e perspectivas a partir do caso alemão”; “Aprendizado histórico”; “Experiência, interpretação, orientação: as três dimensões da aprendizagem histórica”. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; barca, Isabel; Martins, Estevão de Rezende. (orgs.). *Jörn Rüsen e o ensino de história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2010, pp. 23-92.

SADDI, R. “Didática da história na Alemanha e no Brasil: considerações sobre o ambiente de surgimento da *Neu Geschichtsdidaktik* na Alemanha e os desafios da nova didática da história no Brasil”. *OPSIS*, Catalão-GO, v. 14, n. 2, p. 133-147, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opsis/article/view/30835>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SANDRONI, Carlos. “Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras”. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (orgs.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, pp. 175-193.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira dos Santos. “História do ensino de história no Brasil: uma proposta de periodização”. *Revista História da Educação – RHE*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, maio/ago. 2012, p. 73-91. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/24245>.

SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de deferência* [recurso eletrônico]. São Paulo: Irmãos Vitale Editores Ltda, 2021.

SILVEIRA, Éder. “A polêmica Alencar-Nabuco e a crise da poética romântica”. In: *Anais do IX Encontro Estadual de História - Vestígios do Passado*. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212202175_ARQUIVO_artigo_alencar_nabuco.pdf> Acesso em 01 mar. 2018

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na “belle époque” carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

LISTA DE PERIÓDICOS EM ORDEM ALFABÉTICA

- A Época*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1913.
- A Época*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1914.
- A Época*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1914.
- A Época*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1915.
- A Época*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1915.
- A Época*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1915.
- A Época*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1918.
- A Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1899.
- A Marmota na Corte*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1849.
- A Notícia*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1895.
- A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1898.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 31 out. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1914.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1915.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1915.
- A Rua*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1916.
- Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1895.
- Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 fev. 1915.
- Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 out. 1915.
- Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1918.
- Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 2 out. 1913.
- Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1849.
- Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1851.
- Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1851.
- Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1889.
- Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 mai. 1891.
- Diário do Povo*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1868.
- Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1888.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1880.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1880.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 16 jan. 1885.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 7 mar. 1890.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 9 mar. 1890.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 22 ago. 1895.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 23 ago. 1895.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 14 jun. 1896.
Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 1 jun. 1912.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 abr. 1891.
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 ago. 1895.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 9 set. 1867.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 fev. 1877.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 22 jan. 1885.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 28 jul. 1885.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 10 mar. 1891.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 jun. 1896.
Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 nov. 1896.
Marmota Fluminense, Rio de Janeiro, 9 out. 1852.
Novidades, Rio de Janeiro, 5 mar. 1890.
O Globo, Rio de Janeiro, 22 jun. 1877.
O Globo, Rio de Janeiro, 4 ago. 1877.
O Imparcial, Rio de Janeiro, 11 nov. 1914.
O Imparcial, Rio de Janeiro, 11 fev. 1915.
O Imparcial, Rio de Janeiro, 7 mar. 1915.
O Malho, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, mai. 1906.
O Malho, Rio de Janeiro, 15 fev. 1908.
O Mequetrefe, Rio de Janeiro, 6 jan. 1885.
O Município, Vassouras/RJ, 11 mai. 1879.
O Paiz, Rio de Janeiro, 09 ago. 1895.
O Paiz, Rio de Janeiro, 20 ago. 1895.
O Paiz, Rio de Janeiro, 10 jul. 1911.
O Paiz, Rio de Janeiro, 22 mai. 1912.
O Paiz, Rio de Janeiro, 5 jun. 1912.
O Paiz, Rio de Janeiro, 12 jul. 1912.
O Paiz, Rio de Janeiro, 14 jul. 1912.
O Paiz, Rio de Janeiro, 3 ago. 1912.
O Paiz, Rio de Janeiro, 15 mai. 1913.

- O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1913.
O Paiz, Rio de Janeiro, 16 jul. 1913.
O Paiz, Rio de Janeiro, 23 ago. 1913.
O Paiz, Rio de Janeiro, 15 mai. 1914.
O Paiz, Rio de Janeiro, 21 ago. 1917.
O Paiz, Rio de Janeiro, 29 set. 1917.
O Paiz, Rio de Janeiro, 22 out. 1917.
O Paiz, Rio de Janeiro, 30 mar. 1918.
O Rio-Nú, Rio de Janeiro, 21 set. 1904.
O Rio-Nú, Rio de Janeiro, 28 set. 1904.
O Rio-Nú, Rio de Janeiro, 5 out. 1904.
O Rio-Nú, Rio de Janeiro, 12 out. 1904.
O Rio-Nú, Rio de Janeiro, 19 out. 1904.
O Rio-Nú, Rio de Janeiro, 19 dez. 1914.
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 12 mai. 1883.
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 19 abr. 1884.
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 24 jan. 1885.
Revista Illustrada, Rio de Janeiro, n. 620, abr. 1891.