



ABRE ALAS: UM CONCERTO Á DOIDIVANA

CAÍSA TIBÚRCIO

Atriz, palhaça, professora e doutoranda em Artes Cênicas (UnB). É mestre em Processos composicionais para cena na UnB PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral (2005). Tem um núcleo de trabalhos solo chamado Casulo Teatro (<https://www.casuloteatro.com>), por meio do qual realiza suas montagens, pesquisas cênicas musicais e circulações.

DOI: 10.26512/dramaturgias30.60969



Resumo

Este artigo apresenta o registro e a análise do processo criação do espetáculo "Abre Alas: Concerto à Doidivana" transcorrido entre os anos de 2021-2022, bem como a análise de documentos históricos que se referem a vida e a obra da compositora Chiquinha Gonzaga. Nesta análise, busco compreender a criação artística como um percurso de construção de conhecimentos vinculado a outros saberes, em contexto interdisciplinar.

Palavras-chave: Processo criativo. Chiquinha Gonzaga. Musicalidade. Palhaçaria feminina. Palhaços cantores.



A criação do espetáculo “Abre Alas: Concerto à Doidivana” foi subsidiada por uma pesquisa de doutorado realizada entre os anos de 2020-2025 na Universidade de Brasília (UnB), sobre a comicidade musical da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e sua relação com os palhaços cantores na virada do século XIX – XX. O espetáculo estreou em setembro de 2022, com a direção e a colaboração dramática da artista palhaça Karla Concá, - nome artístico de Karla Abranches Cordeiro¹.

A musicalidade de Chiquinha Gonzaga é atravessada pela história de um Brasil que vivia intensas mudanças políticas, culturais e sociais. A artista fez parte de um conjunto de circunstâncias que desenhavam um novo cenário institucional e social, demarcado pelos movimentos abolicionistas exitosos e pela proclamação de um regime republicano. Tem-se aí um momento marcado pelas ações de urbanização, industrialização e diversificação da estrutura social, bem como pela conquista gradativa das mulheres frequentando alguns espaços públicos de lazer até então permitidos somente para os homens.

¹ Para auxiliar no acompanhamento e a análise do espetáculo, disponibilizo o vídeo de uma apresentação do referido espetáculo pelo link: <https://youtu.be/lm4dE9U6cs>. Esta apresentação foi gravada no dia 26 de março de 2023, no Teatro da Caixa Cultural em Brasília, que se deu em um domingo para o público espontâneo em comemoração ao dia nacional do Circo.

As *performances* dos artistas que atuaram neste período foram basilares para a compreensão da multiplicidade e adaptabilidade da população frente às transformações da virada do século XIX para o século XX. Neste período, o país também vivia um forte intercâmbio entre os circos e artistas circenses estrangeiros e brasileiros. A tradição dos chamados palhaços cantores: uma figura cômica musical tipicamente brasileira marcou a história da música, do teatro cômico musicado e do circo brasileiro. Eles foram fundamentais para a divulgação da nascente “música popular”², pois além de interpretar as músicas cômicas como o maxixe, o lundu, eles também popularizaram as canções melodramáticas e sentimentais como os choros, samba-canção com tom de sátira e brincadeira. Os palhaços cantores *performavam* gêneros musicais trabalhados intensamente por Chiquinha Gonzaga nos teatros, no circo-teatro, nas rádios e nos cordões de carnaval.

A partir da investigação desse contexto histórico nasceu o espetáculo “Abre Alas: Concerto à Doidivana”. Unindo a linguagem da palhaçaria musical com a musicalidade pioneira de Chiquinha Gonzaga o espetáculo trabalha com a memória social, como um impulso para poetizar o que foi omitido. Buscamos olhar para o passado para reinventá-lo e para criar novas memórias a partir dos novos sentidos que a atualidade propõe. Desta forma, canções inéditas de Chiquinha com “Meditação”(1890), “Canção do Maestro”(1912), Habanera (1920) e outras canções célebre como “Abre Alas”(1899), “Corta Jaca” (1895), “Lua Branca”(1911), “Atraente” (1877), foram referências musicais e dramatúrgicas para a criação.

No espetáculo, a palhaça Ananica conduz uma bicicleta antiga, modelo *Penny Farthing*,³ chamada de Triluna, que se desdobra em instrumentos musicais como marimbas, pratos e buzinas. A bicicleta é uma personagem, parceira da Ananica. Juntas, elas planejam fazer um concerto musical com as composições da compositora⁴.

Nesta montagem cômica e musical, o espetáculo acabou se tornando a própria metáfora do projeto de pesquisa e criação. A obra tornando-se, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o processo criativo e a própria materialização da pesquisa em andamento. Por outro

² Na atualidade o termo “música popular” ou “arte popular” é uma categoria discursiva que se refere a diversas práticas de entretenimento difundidas internacionalmente a um público bem heterogêneo. Por isto, atualmente a noção de “popular” soa de modo genérico, vago, globalizante e, por vezes, pejorativo. Isto porque esta ideia passou por significados distintos desde o século XIX. Mas no presente estudo, decidi fazer uso do termo “música popular” ou “arte popular” entre aspas para me referir às expressões culturais das classes consideradas subalternas, que emergiam em fins do século XIX, e se diferenciavam da arte essencialmente europeia e dominante do período.

³ *Penny Farthing* ou “agita ossos” era o modelo de bicicleta que nasceu em 1860, que tinha uma roda grande na frente e na parte de trás poderia ter uma ou duas rodas pequenas. A expressão *Penny Farthing* se deu na Inglaterra porque as proporções entre a roda grande e as rodas de trás lembrava as proporções das moedas britânicas. A grande (*penny*) e a moeda menor (*farthing*) (Macy, 2011). Eram bicicletas consideradas perigosas e que sacudiam muito. Este modelo foi referência para criação da Triluna, a bicicleta parceira da Ananica no espetáculo. Foi um modelo pouco popularizado porque exigia uma habilidade extra cotidiana para conseguir andar sobre ela e também requeria coragem em correr os riscos de queda que o veículo oferecia.

⁴ Ananica Patúsca é o nome da minha palhaça. Foi batizada como Ananica, primeiramente, sem o sobrenome, em uma oficina de iniciação à técnica da palhaçaria no Galpão do Riso, em 2014. Depois, em 2022, no decorrer do processo de criação da presente pesquisa, juntamente com a diretora Karla Concá, Ananica ganhou o sobrenome Patúsca. Patúsca é um adjetivo que caracteriza uma pessoa como pândega, divertida e brincalhona; e ainda, pode ser um conjunto de pessoas que se reúnem para festejar.

lado, a pesquisa acadêmica se consolidou como uma etapa de revisão e amadurecimento do processo criativo vivenciado.

Para empreender a análise da dramaturgia musical (Mota, 2008) do espetáculo foi fundamental considerar o nosso contexto produtivo, já que a musicalidade criada a partir da obra de Chiquinha Gonzaga está atrelada à construção e à organização de todos os outros elementos do espetáculo. Nesta análise, fui guiada pelos desafios e perguntas advindos da minha relação com a obra musical da compositora e da materialização da bicicleta musical Triluna.

Busco identificar: os pontos de partida, o esboço inicial, o tema ou acontecimento histórico referenciado, a duração do processo criativo; a interação entre os profissionais de diversas áreas e experiências envolvidos; as estratégias de gestão das diferenças, identificados a partir dos registros audiovisuais de ensaios e de apresentações realizadas.

Remontarei aqui, o processo de escolha e relação dos elementos cênicos utilizados para a construção da dramaturgia musical do espetáculo. Serão levantados alguns descrições sobre os procedimentos adotados, sobre as condições de criação que implicaram na obra e sobre as percepções e diálogos estabelecidos com a recepção. Relatarei como a construção da bicicleta musical Triluna está fortemente relacionada com a construção da musicalidade do espetáculo; e em que medida os procedimentos de criação em palhaçaria conduziram o trabalho.

A primeira etapa deste processo criativo iniciou em 2021 em um intercâmbio on-line realizado com Karla Concá⁵. Eu estava em Brasília, Karla Concá no Rio de Janeiro e este foi um momento em que os projetos de criação e apresentação artística eram feitos majoritariamente de maneira virtual no Brasil, pois vivíamos um período de restrição para o convívio social em função da Pandemia do Covid 19.

Foram realizados cerca de 20 encontros virtuais nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2021. Foi desta maneira começamos a trabalhar o embrião do espetáculo. Levantamos materiais diversos e formei uma teia de diálogo entre os estudos musicais, a comicidade dos palhaços cantores, documentos históricos e a linguagem da palhaçaria feminina⁶.

Sobre este período, eu capturei no meu diário de bordo um mapa relacional em que levanto os temas principais e os temas adjacentes que motivavam aquela etapa da pesquisa e criação. Segue a figura 1:

⁵ O intercâmbio foi contemplado com patrocínio do Programa Conexão do FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

⁶ Atualmente a denominação palhaçaria feminina vem sendo questionada por palhaças e pesquisadoras, quando se focaliza na noção de feminino é comumente ligada às graciosidade, fragilidade, polidez, sutileza ou se relacionam apenas aos temas prescritos para as mulheres com a maternidade, o amor romântico, o casamento e a beleza. Contudo, mesmo entendendo que as problematizações levantadas mostram a busca de evidenciar as singularidades e as intersecções das nossas performances, penso que a terminologia palhaçaria feminina pode explorar caminhos de desconstrução normativas de gênero e expandir os conceitos de feminino e da arte da palhaçaria.

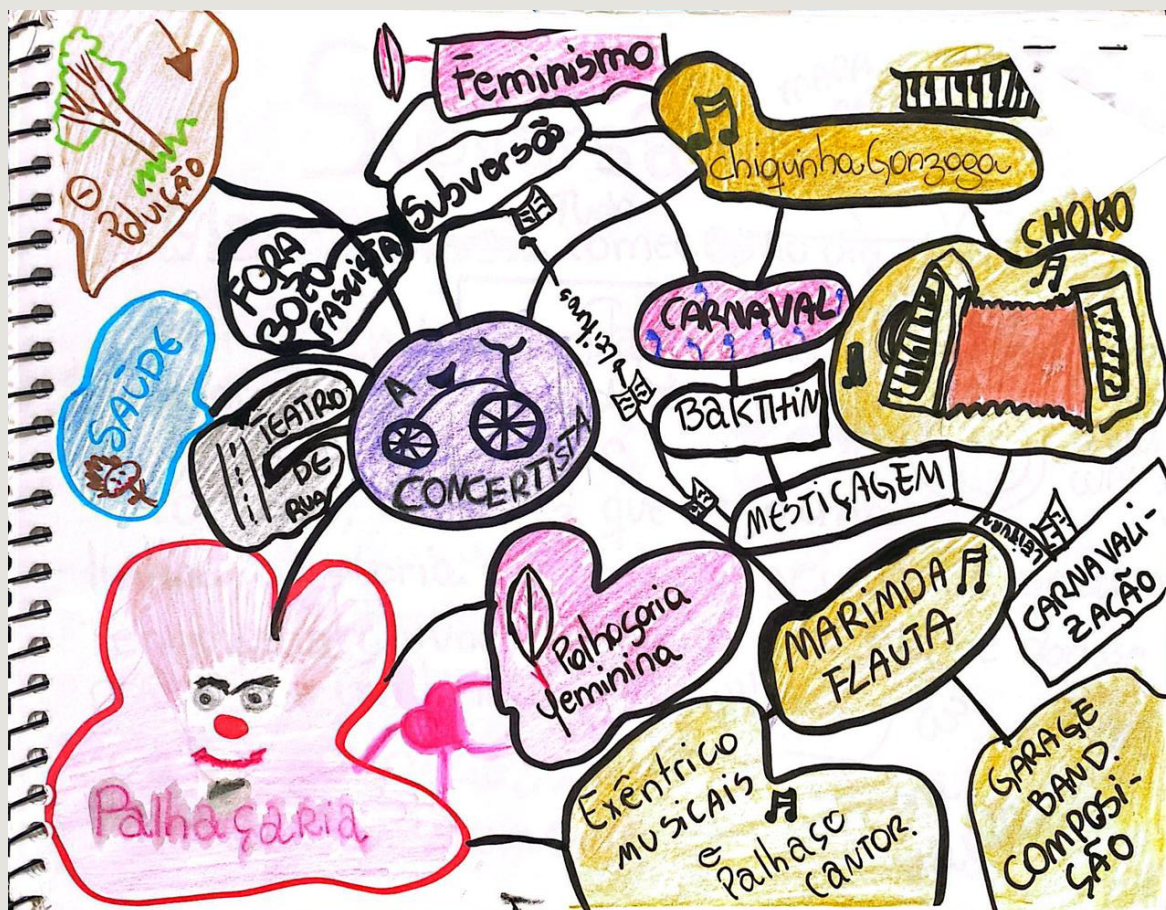


Figura 1 – Diário de bordo. Ilustração da autora.

O material mostra que, em função da pandemia, havia a preocupação com a saúde pública até então ameaçada. Tínhamos, portanto a necessidade de criar um trabalho artístico que pudesse ser apresentado na rua, em espaços abertos e que evitasse a aglomeração de pessoas em ambientes fechados. A bicicleta musical parecia ser um elemento cênico central para aquela condição, pois oferecia a possibilidade de mobilidade em espaços alternativos, na rua e se relacionava com as referências estéticas da pesquisa. Representava, portanto, uma forte aliada diante aos desafios que vivíamos.

Mas, como a estrutura da bicicleta ainda estava em construção e não havíamos explorado a relação cênica da comicidade com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga, não sabíamos quais instrumentos musicais seriam acoplados nela e qual seria a estrutura de sonorização a ser utilizada. Eu contava com a sanfona, pois este é um instrumento que sempre me acompanhou. Mas o mapa também mostra que eu considerava a possibilidade de usar uma flauta ou flautim e também de compor algumas bases harmônicas no *GarageBand*⁷. Também fica visível no mapa, a insatisfação e revolta que sentíamos diante as opressões e crueldades vividas durante o desgoverno do ex-presidente Jair Bolsonaro.

No decorrer dos meses que trabalhei virtualmente com Karla em 2021 e ainda em 2022 foram necessários constantes pausas para fazer ajustes estruturais na estrutura

⁷ GarageBand é um software da apple que permite criar músicas, tem um biblioteca de sons, incluindo instrumentos.

da bicicleta. Nos meses de Janeiro e fevereiro de 2022 fizemos uma longa pausa nos ensaios para que a bicicleta pudesse ser finalizada. Mas esta etapa parecia um desafio insuperável. Vivíamos um problema atrás do outro. Havia a dificuldade de encontrar um mão de obra que acreditasse no desafio de construir esta bicicleta diferente, havia a dificuldade de encontrar material adequado em Brasília e ainda havia a dificuldade de definir os limites de materialização deste objeto cênico já que o processo de criação estava na fase inicial e não sabíamos ainda o caminho que a criação cênica iria tomar.

Os inúmeros imprevistos fizeram com que o cronograma de realização do intercâmbio fosse alterado mais de uma vez. Esta foi uma etapa em que o processo criativo foi mais orientado pelos desafios de criar este aparelho cênico musical do que propriamente pela minha relação com a musicalidade de Chiquinha Gonzaga ou com os outros conteúdos que comporiam o espetáculo. Eu e Karla tivemos que nos abrir aos contínuos fluxos de transformação impostos ao nosso cronograma.

Além das intempéries próprias advindas da materialização de um objeto cênico novo, vivíamos as dificuldades de trabalhar com uma equipe que atuava em contexto pandêmico. Alguns dos envolvidos na construção da bicicleta tiveram Covid 19 e outros tiveram parentes e amigos contaminados ou falecidos durante o processo.

Diante deste cenário instável, identifico que este foi um período de muitos questionamentos, porque os obstáculos enfrentados na construção da bicicleta geravam incertezas e inseguranças sobre os caminhos que o projeto de pesquisa e criação estavam tomando. Eu me questionava se a experiência de materialização da Triluna não estava se tornando mais importante do que a pesquisa cênica em si.

Havia o forte desejo de trabalhar com uma bicicleta musical, porque era um elemento que oferecia várias possibilidades e tinha o potencial de unir todos os conteúdos que eu desejava trabalhar. Mas, ao mesmo tempo eu me questionava constantemente se deveria ou não abrir mão desta empreitada e me concentrar na investigação cênica, no trabalho de pesquisar a comicidade na obra de Chiquinha Gonzaga, utilizando os recursos e instrumentos musicais dos quais eu já dispunha.

Eu me perguntava: O que é mais importante para esta pesquisa? Fazer esta bicicleta ou trabalhar a musicalidade de Chiquinha Gonzaga a partir de uma abordagem cômica com a minha palhaça? O tempo passava e eu não conseguia me desvencilhar da ideia obsessiva de construir a Triluna.

Portanto, nesta etapa virtual com a diretora Karla Concá, acabamos nos dedicando a seleção e análise crítica do material que seria referência para a criação das cenas. Trabalhamos nos ensaios com a investigação dos documentos históricos e com as fontes bibliográficas sobre Chiquinha Gonzaga que eu levava para a Karla. Fizemos muitas conversas, reflexões e leituras conjuntas deste material até a bicicleta estivesse em condições de ir para a cena.

Hoje, quando revejo este processo, percebo que a persistência empreendida para a materialização da Triluna acabou gerando frutos para a pesquisa e para criação cênica. Os imprevistos impostos nos conduziram primeiramente para o aprofundamento das fontes investigadas. Além disto, os obstáculos enfrentados se refletiram na relação de intimidade criada entre a Ananica e a Triluna, porque a bicicleta não se tornou apenas um objeto separado da criação cênica, mas sim um componente que permeou todas as etapas de sedimentação do espetáculo.

Segue uma imagem da Ananica juntamente com sua bicicleta Triluna finalizada:



Figura 2 – Imagem de Ananica e Triluna. Fonte: Acervo Pessoal. Foto de Anderson Meireles

As modificações e adaptações que fomos obrigadas a fazer no cronograma do processo para que a bicicleta ficasse pronta, foram absorvidas pela obra. Ao dilatar o tempo de trabalho, oportunizamos a construção de uma relação de intimidade da Ananica com este objeto cênico; uma relação de quem ajudou a parir, de quem concretizou e deu vida a esta personagem bicicleta.

Durante o processo, a Triluna foi se revelando uma parceira cênica da Ananica que se manifestava em cada solda nova, em cada manejo necessário para evitar desequilíbrios e quedas, em cada novo instrumento musical que anexava a ela. Triluna foi gradativamente se transformando em um veículo mágico que nos transportava para outro tempo, que dava ao público o acesso aos devaneios da palhaça Ananica e carregava as referência sonoras da pesquisa.

Os problemas enfrentados fizeram com que Ananica e Triluna firmassem uma relação viva. Nos ensaios, éramos constantemente surpreendidas por soldas inacabadas que grudavam e furavam o figurino, por um roda que travava o movimento ou por um instrumento que se soltava da estrutura e caía no chão. Diante destes incidentes, Karla enfatizava que eu não trouxesse uma reação próxima ao cotidiano, pois poderia banalizar a relação que estávamos construindo com aquele objeto cênico. Quando os pratos da roda grudava no meu figurino, caíam e faziam ruídos no chão, ou quando a minha peruca prendia nas buzinas instaladas no guidom, era mais produtivo reagir com ações que contribuíam para a relação cênica entre Ananica e Triluna.

A diretora explicava que se eu levasse para a cena uma reação cotidiana, algo sobre a imprecisão da manipulação daquele objeto inacabado, eu estaria desperdiçando o problema e banalizando uma oportunidade de intensificar a relação de intimidade da Ananica com a bicicleta; eu estaria deixando de criar uma elo com a personagem/objeto, um sentido cômico que se revelava nas suas falhas e na sua forma incompleta.

Estes desafios me fizeram entender que os incidentes estavam a serviço da palhaça e que estes não deveriam, portanto, representar um problema. Karla afirmava que os incidentes não poderia ser maior que a palhaça em cena. Dizia também que a Ananica

deveria fazer com que os erros estivessem ao seu serviço. Ou seja, o fracasso daquela estrutura inacabada não poderia ser tornar o vilão do processo.

Com isto Karla então ressaltava que a comicidade está na tríade: situação – problema – solução. Ou seja, Ananica deveria resolver o problema à sua maneira, sem se render às frustrações decorrentes da materialização da Triluna. Karla sempre me lembrava que um espetáculo de palhaçaria se torna vivo quando aceitamos as intervenções que nos são impostas durante o processo criativo e em *performance*.

Até que as buzinas tivessem melhor posicionadas na estrutura da bicicleta, que os pratos estivessem firmes nas rodas ou que todas as soldas estivessem bem acabadas, a indicação era que eu aumentasse o problema, aproveitasse o acidente, porque isto faria a cena crescer e poderia marcar a cumplicidade da dupla. Passei a entender que se minha peruca prendesse na buzina era porque a Triluna queria me contar um segredo. Se os pratos caísse no chão, talvez a Triluna estivesse com vontade de tocar um música... enfim fomos trabalhando na construção da relação da dupla e dando conta dos imprevistos advindos daquele objeto cênico que nascia.

Acredito que tais indicações de Karla, próprias de um trabalho pautado na palhaçaria, direcionou a manipulação da bicicleta e a fixação da Triluna como um instrumento musical que tem sua própria “vida”. Triluna foi uma personagem/objeto que ditou no seu tempo de construção e nascimento o ritmo do processo criativo. Ela também trouxe os elementos próprios, do seu caótico processo de construção, para a cena. O interessante é que alguns incidentes deste período acabaram se tornando marcas cênicas, pois carregaram de sentido o jogo de cumplicidade da dupla.

Os modo de apresentar as composições de Chiquinha Gonzaga, também foram realizadas de acordo com o fluxo possível de instalação dos instrumentos na estrutura da bicicleta. Os canos da marimba - as notas musicais - fixadas na bicicleta, por exemplo, foi um processo que direcionou a execução da música “Corta-Jaca” porque até que este instrumento fosse testado e retestado inúmeras vezes, com diferentes meios de instalação, a cena era moldável, variava de acordo com a experiência de manipulação do instrumento na bicicleta. Quando as notas musicais foram enfim posicionadas no raio da roda dianteiro, a construção da cena foi finalizada.

Fizemos uma longa pausa nos encontros virtuais para que eu pudesse fazer os testes e ajustes com esta roda/marimba nos meses de janeiro, fevereiro, março de 2022. Neste período, eu testei a execução desta música a cada novidade na estrutura do instrumento. Em abril, retomamos os ensaios virtuais para trabalhar a criação de um número a ser apresentado em modo presencial. Estávamos otimistas com as possíveis apresentações presenciais que começavam a acontecer a partir do primeiro semestre de 2022.

Depois do doloroso período de criação em contexto de isolamento pandêmico, a intenção era que eu pudesse experimentar junto da audiência todo o material que estávamos criando. Montamos um número com cerca de 20 minutos, com o qual cheguei a apresentar em dois Festivais Circenses em Brasília no mês de maio de 2022: o “Festival Sorriso na Rua” e depois na “Mostra Competitiva de Circo” dentro do Teatro.

Na ocasião, o número recebeu o nome de “Bailes da Terra” em alusão aos bailes circenses do século XIX, pois eu desejava evocar o aspecto multidisciplinar das fontes pesquisadas. Tinha a referência da pesquisadora Ermínia Silva (2007) que em seu livro sobre o palhaço cantor Benjamim de Oliveira, em que ela descreve o contexto e práticas circenses do período estudado. Ermínia (2007) conta que desde o final da década de 1830, os circenses tinham a prática de apresentar no final do espetáculo, um número cômico musical que envolvia dança e canto, mostrando todos os artistas do elenco juntos em suas variedades.

“Bailes da Terra” também era o evento em que os circenses se juntavam com as expressões de cada cidade visitada em um cortejo conjunto nas ruas. Muitos circos aproveitavam o calendário das festas populares para realizar suas temporadas e saíam nas ruas cantando e dançando para garantir o público das apresentações. Eram práticas que refletiam a variedade de ritmos e danças dos circos brasileiros, no qual os artistas circenses estrangeiros misturavam-se com as experiências dos artistas locais, artistas do teatro cômico musicado e da crescente “música popular”. (Silva, 2007, p.108)

Depois que o número foi testado com o público presencialmente em 2022, eu pude refletir sobre o impacto da Triluna em cena. Pude perceber em que medida a bicicleta facilitava ou não a recepção da musicalidade de Chiquinha Gonzaga e quais eram as diferenças de mobilidade da bicicleta no teatro e na rua. Notei que a relação com a Triluna em cena produzia diversos sentidos, gerando um jogo com o público bem interessante.

Percebi que o público embarcava facilmente na proposta da encenação, em que a Triluna estabelece com a audiência um jogo de diferentes sentidos: ora ela é apenas uma bicicleta antiga, o veículo de locomoção da Ananica; ora Triluna dá voz a minha prática de pesquisadora, denunciando e expondo anseios de quem trabalha e pesquisa arte; ora Triluna assume a parceria da dupla, apresentando o “grande concerto musical”, como uma personagem ativa da encenação.

Esta emboscada de sentido junto ao público é um recurso cômico já bem explorado na palhaçaria. O exercício de fazer com que a audiência entre e saia dos diferentes sentidos sugeridos, provoca surpresas na recepção. Percebi que este câmbio auxiliava a fruição do espetáculo, porque a relação ardil da dupla com o público conduzia uma passeio cômico pela obra da compositora Chiquinha Gonzaga, auxiliando na recepção deste repertório pouco difundido junto a audiência contemporânea.

Este período em que fizemos as primeiras experiências presenciais com a Triluna, foi também fundamental para identificar as fragilidades e potências da proposta. Nesta ocasião, a bicicleta Triluna já tinha a sua estrutura básica desmontável⁸, ou seja, tinha duas rodas traseiras pequenas e 1 roda dianteira grande. Mas, ainda não usávamos todos os instrumentos e a Triluna não tinha a sonorização utilizada no espetáculo atualmente. A seguir, apresento uma imagem desta primeira versão da Triluna, ainda sem as buzinas e a caixa de som traseira.

⁸ A primeira estrutura desmontável da bicicleta é demonstrada no vídeo a seguir: <https://www.instagram.com/reel/CbKu1HKAQEW/?igsh=MTU5NG9mYTJ4dnFiYQ==>

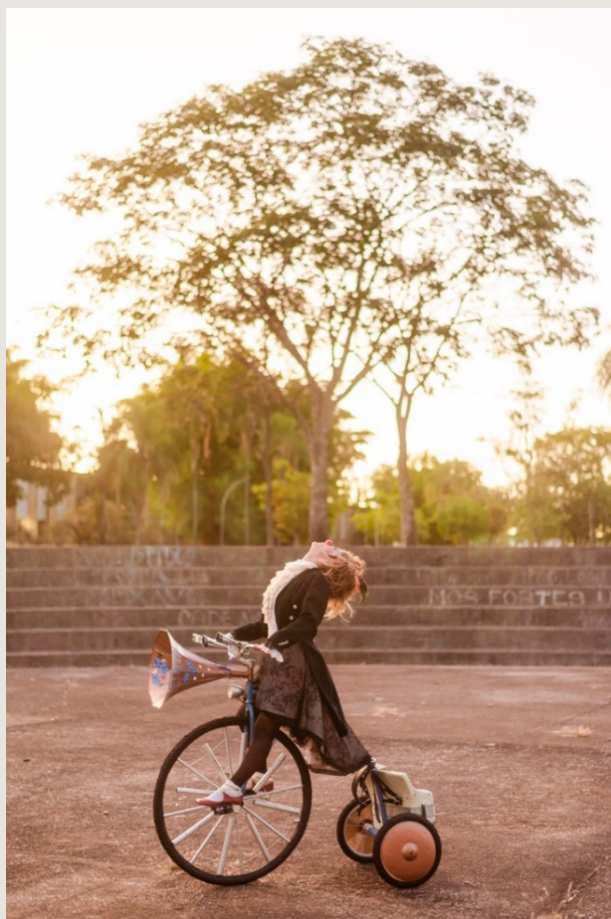


Figura 3 – Imagem da primeira versão da Triluna. Fonte: Acervo pessoal. Foto de Diego Bresani.

Logo no primeiro semestre de 2022, consegui um novo patrocínio da Secretaria de Cultura do DF pelo FAC – Fundo de apoio da Cultura do GDF para enfim fazer a montagem do espetáculo. Tal recurso possibilitou uma nova investida na estrutura da bicicleta e também pude planejar um período para realizar o processo criativo presencialmente, com a Karla Concá.

Os ensaios presenciais com a Karla ocorreram no meu espaço de trabalho, no Casulo Teatro, localizado no quintal da minha casa em Brasília. Karla esteve comigo trabalhando diariamente entre os dias 1 de julho à 18 de julho de 2022. Para documentar o processo eu gravei alguns ensaios e conversas deste período. A partir destes registros audiovisuais e do meu diário de bordo faço as reflexões e descrevo os caminhos percorridos nesta etapa do processo criativo.

Preciso destacar que em meio ao intercâmbio virtual e os primeiros experimentos presenciais com o número “Bailes da Terra”, ou seja, entre os anos de 2021 e 2022, eu mantive a pesquisa acadêmica ativa, levantando variadas informações sobre o contexto social na virada do século XIX – XX. Foi também, um tempo em que pude refletir sobre as complexidades que permeiam a noção de “arte popular”, me aprofundei nos estudos sobre o circo, o teatro musicado, a indústria fonográfica e o fenômeno maxixe. Eu tinha comigo um material diverso e estava ávida para confrontar estas referências no exercício da cena.

Acredito que tal percurso, trouxe uma percepção diversificada sobre a capacidade de produzir conhecimento a partir de um processo de criação. Cecília de Almeida Salles (2011) no livro “Gesto inacabado” traz uma reflexão crítica sobre como um processo

criativo pode elucidar aspectos antes não explorados, fornecendo novas perspectivas teóricas e metodológico. Ela afirma que “construção de significado envolve referência e uma tendência, onde a criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento em ação.” (Salles, 2011, p.127).

Por outro lado, a *Arts Based Research* (ABR) também aponta como a pesquisa pode subsidiar uma prática artística, ressaltando a importância dos processos de criação no processo de construção de conhecimento acadêmico. Com a criação sempre esteve conjugada a pesquisa, tive a oportunidade de aprofundar o entendimento da arte como forma de pensamento, me auxiliando na compreensão e interpretação dos significados de vários eventos humanos estudados.

Barone e Eisner (2012) defendem que neste processo híbrido de pesquisa e produção artística empreendemos um esforço para utilizar outras forma de pensar e representar o pensamento, modos pelos quais o mundo pode ser melhor compreendido e através dos quais podemos vivenciar um alargamento da mente (Barone e Eisner, p.21). Eles afirmam que “os métodos de investigação baseados nas artes apoiam as práticas artísticas criativas ao investigar a multissensorialidade das experiências vividas, reflexões e memórias de tempo, espaço, o indivíduo e outro integrando a teoria e a pesquisa.” (Barone e Eisner, 2012, p.06)⁹

Assim, as experiências de materialização da bicicleta e a realização do número “Bailes da Terra” funcionaram como um laboratório para minha pesquisa, como um forma de comunica-la ao público. Foram levantadas perguntas que engendram a pesquisa, problemas e questões que me estimularam a fazer novas formulações na escrita acadêmica e novas atitudes para a produção do espetáculo.

No decorrer dos meses de maio e junho de 2022, eu me preparei para os ensaios presenciais que viriam. Tatei de fazer as novas modificações estruturais para garantir o maior equilíbrio da estrutura da Triluna. Eu, juntamente com o diretor musical do espetáculo, Fernando César, investimos na construção de um equipamento de sonorização, de amplificação da minha voz e dos instrumentos musicais acoplados à bicicleta.

Percebemos que seria mais interessante ter a musicalidade do espetáculo produzida de maneira autônoma, sem o uso de fonte externa de energia e equipamento de som. Buscamos um maneira de amplificar a musicalidade do espetáculo apenas com os recursos advindos da bicicleta, propondo a leitura de que a Triluna é a principal difusora de musicalidade na cena. Para tanto, providenciamos uma mesa de som, captadores, amplificador, uma bateria e alto falantes instalados na própria estrutura da bicicleta.

Este foi um processo que também trouxe modificações para a encenação do espetáculo porque a estrutura sonora ficou instalada na parte traseira da bicicleta, em uma caixa de madeira. O novo equipamento pesa 30kg e, portanto, devido a peso adicionado a bicicleta acabou adquirindo uma mobilidade menor. Por outro lado, tal modificação na parte traseira trouxe mais estabilidade para a bicicleta que tendia a se desequilibrar. O novo equipamento de som, também ofereceu suporte para novas movimentações da Ananica sobre a Triluna - explorada nas Cena 2 e na Cena 5 do espetáculo.

Com a Triluna equipada e disponível para o trabalho, partimos, enfim para a investigação da comicidade e da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Havia chegado o

⁹ Tradução livre feita por mim. Texto original. “Arts-based methods of inquiry support creative arts practices by inquiring into the multi- sensoriality of lived experiences, reflections and memories of time, space, self, and other as integrated with theory and research” (Barone & Eisner, p.06, 2012).

esperado momento de fazer a transposição dos materiais sonoros e dos documentos históricos para a cena. Trabalhamos a partir das alterações que a palhaçaria feminina poderia provocar na minha relação com a obra da compositora, revisitando a história desta artista pelo olhar crítico da comicidade.

Karla sugeriu que a seleção das músicas, das informações e documentos sobre a vida e obra de Chiquinha Gonzaga fosse realizado durante os exercícios de improvisação da Ananica juntamente com a Triluna. Trabalhamos primeiramente a partir dos materiais que evidenciavam a minha relação de admiração pela compositora. Eu era motivada pelo desejo de mostrar a audiência a faceta cômica de Chiquinha e quais aspectos da Ananica teriam consonância com a compositora. Buscamos identificar em que medida a artista abriu espaço para que eu e outras mulheres atuássemos como artista, palhaças e musicista na atualidade.

A pluralidade da dramaturgia musical (Mota, 2008) foi então tomando forma a partir da relação da Ananica e da Triluna com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga, mas também a partir da minha relação de pesquisadora com estes materiais. Trabalhamos na integração deste elementos durante toda primeira semana em que Karla Concá esteve em Brasília.

Neste período de oito dias conseguimos estruturar as seis cenas no qual as composições: “Atraente”, “Canção do Maestro”, “Habanera”, “Corta-Jaca”, “Meditação” e “Abre Alas” constituíam os eixos de cada uma das seis cenas do espetáculo. A figura a seguir mostra a estrutura final da dramaturgia musical (Mota, 2008) do espetáculo.



Figura 4 – Dramaturgia musical. Fonte: Acerto Pessoal. Ilustração da autora.

Antes de chegar neste formato, experimentamos outras organizações destes núcleos estruturais, trocando a ordem e fragmentando cada eixo cênico musical. De todo modo, a estrutura dramaturgica que chegamos não é rígida. Karla sempre me lembrava da necessidade de manter uma flexibilidade na execução da estrutura, onde cada núcleo de cena-música poderia ser suprimida ou até invertida. A ordem poderia variar de acordo com a necessidade da *performance*, sendo alterada a partir das relações de interação com o público.

Depois que tínhamos uma estrutura dramaturgica mais amarrada, a partir do dia 09 de julho de 2022, iniciamos a segunda e última semana de trabalho. Agora, o desafio

era colocar a Ananica para executar de maneira mais livre a estrutura criada. Karla Conká insistia que a Ananica deveria trabalhar brincando com a sequência, se divertindo com o que havíamos criado, pois a dramaturgia construída sobre vida e obra de Chiquinha Gonzaga seria narrada a partir da perspectiva de uma mulher palhaça, incorporando as minhas experiências contemporâneas.

Mas, até conseguir exercer esta liberdade em *performance*, eu naturalmente apresentava uma preocupação excessiva para memorizar e a realizar o roteiro com exatidão. Nos ensaios, eu deixava transparecer uma tensão em querer transmitir todas as informações que eu considerava importante sobre Chiquinha Gonzaga. Havia tantos conhecimentos sobre a compositora com os quais eu havia me relacionado que, eu ansiava por compartilhar com exatidão e detalhe tais referências com a audiência. Mas, a busca pelo controle destas informações estava atrapalhando o desfrute e também poderia bloquear o jogo com o público e a abertura para os possíveis acontecimentos inesperados.

Karla dizia: "o roteiro vai vir, você não deve se preocupar com ele em cena, ele vem! Você está com este conhecimento aí! O foco maior deve ser com a presença. A alma do espetáculo está em como a sua palhaça executa este roteiro, não é no roteiro em si." (Cordeiro, diário de bordo, 2022).

Ou seja, o que Karla frisava que as minhas subjetividades e a minha relação crítica com os dados históricos coletados, era o eixo principal com o qual eu deveria trabalhar. Esta abordagem, trouxe o confronto pessoal com problemas simbólicos e exigiu o enfrentamento de situações delicadas de âmbito íntimo até então desconhecidas por mim.

Percebi que umas das potencialidades da palhaçaria como linguagem artística é que na feitura de um espetáculo, temos a capacidade de desvelar determinados aspectos subjetivos e pessoais. Pude olhar para desafios que me fizeram compreender mais intensamente os princípios que norteiam a arte da palhaçaria e constatar que este trabalho, a partir da minha relação com a vida e obra da compositora, contribuiu na alteração de padrões pessoais.

À medida que as dificuldades eram reveladas no ambiente seguro da sala de ensaio, pude mergulhar em questões técnicas e pessoais que ampliaram as conexões com os materiais de pesquisa levantados. Foi um caminho de restauração para acessar maior liberdade no meu jogo criativo, quando hoje me sinto muito mais consciente e irrestrita em minha *performance*.

Estreamos o espetáculo "Abre Ala: Concerto à Doidivana" em 19 de agosto de 2022 e desde a estreia, a pesquisa acadêmica continuou avançando. Neste período, eu pude realizar cerca de 40 apresentações em Festivais de teatro, Festivais de palhaçaria feminina, Festivais de Arte para Infância, escolas públicas e privadas, nas cidades do Rio de Janeiro, João Pessoa, Curitiba, São Paulo, Goiânia, Anápolis e em várias regiões do Distrito Federal. Apresentei em circunstâncias muito distintas onde o desapego do roteiro foi exercitado e quando tive que lançar mão de recursos pautados na interação direta com o público e no improviso.

Neste período também conheci trajetórias de mulheres circenses, a história da bicicleta, de cantoras cômicas do teatro cômico musicado, ouvi a obra dos palhaços cantores e me aprofundei nos estudos feministas. Também tive a oportunidade de compartilhar a minha pesquisa em entrevistas, em congressos e simpósios científicos sobre comicidade, circo, comicidade feminina, no campo da história e da música.

Tais experiências me trouxeram a percepção de que uma pesquisa baseada em um processo artístico, pode abrir espaços para reflexões estéticas e também pode trazer à

tona potencialidade pessoais e técnicas ainda desconhecidas. Constatamos que em todas as etapas deste processo, a investigação e a busca por conhecimento esteve vinculada à criação artística, desenhando dois caminhos que seguem um espécie de narrativas concomitantes, onde a pesquisa acadêmica esteve paralela à sua imagem espelhada: o espetáculo criado.

Uma Recriação Histórigráfica

O espetáculo partiu de um campo relacional circunscrito entre a obra da compositora Chiquinha Gonzaga, a *performance* dos palhaços cantores e a bicicleta como instrumento de locomoção e subversão. A abordagem histórica sobre materiais e documentos deste contexto oportunizou o questionamento de verdades ditas oficiais e na verificação de trajetórias ofuscadas de alguns artistas do período.

Por sua vez, tais análises subsidiaram o processo criativo, para que o espetáculo se tornasse uma ferramenta crítica, usada para recriar simbolicamente o passado. Busquei, primeiramente coletar fontes primárias, como documentos históricos, obras de arte, cartas, fotos de acervos, entrevistas, periódicos, gravações musicais e textos teatrais, além das fontes secundárias como livros e artigos acadêmicos relevantes sobre os temas em questão.

Me debrucei sobre este material, examinando e interpretando as fontes, buscando entender como estas se relacionam entre si e com a proposta de montagem do espetáculo. Percebemos que parte da história produzida sobre a compositora Chiquinha Gonzaga e outros artistas do período como: os artistas circenses, os palhaços cantores, as mulheres ciclistas, as atrizes cômicas do teatro musicado, haviam sido moldadas pelas relações de poder e pelas condições sociais do período em que foram registrados.

Vimos, principalmente, que os documentos produzidos na época eram carregados de uma perspectiva que negligenciavam e distorciam as experiências e contribuições de mulheres artistas e de artistas negros populares. Além disso, percebemos que grande parte das informações sobre Chiquinha Gonzaga nunca foram registradas, muitos acontecimentos se perderam, foram esquecidos ou deliberadamente apagados. Ou seja, os documentos históricos e aferições apresentadas na pesquisa e em *performance* não dão conta de oferecer um registro autêntico ou verificável do que possivelmente aconteceu.

Na busca de sanar esta lacuna, trago a contribuição da historiadora feminista Joan Scott (1992) sobre a história das mulheres. Scott relata que desde os anos 60 as ativistas feministas reivindicaram uma história feita por mulheres, que evocasse protagonistas, que oferecesse explicações sobre as opressões, silenciamentos e inspiração para novas ações.

Para Scott (1992) não basta mapear as ações femininas no percurso histórico, mas faz-se necessário colocar no centro das discussões novos parâmetros que definem a própria história, reestruturando-a com outros paradigmas de análises. "As feministas questionavam se algum dia poderia haver avaliações imparciais dos saberes" (Scott, p.73), sendo, portanto, a história das mulheres um projeto de expansão dos limites da história e deslocando da perspectiva do homem branco. Segundo Scott (1992):

A maior parte da história das mulheres tem buscado de alguma forma incluir as mulheres como objetos de estudo, sujeitos da história...por isso, reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as defini-

ções de história e seus agentes já estabelecidos como verdadeiros, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu ou teve importância no passado"

SCOOT, P.77, 1992

Ou seja, Joan Scoot (1992) entende que a escrita das mulheres na história envolve necessariamente redefinir e expandir as noções históricas tradicionais para abranger experiências pessoais e subjetivas. Por isto, os documentos consultados durante a pesquisa e criação agiram como um campo de força, onde tivemos de incluir, excluir e imaginar versões já produzidas e não produzida sobre Chiquinha Gonzaga e ainda sobre outros artistas contemporâneos a ela.

Dessa forma, os documentos referenciados e o tom escolhido para a construção das cenas foram feitos a partir das minhas vivências e afetações diante das ausências e incongruências dos documentos disponíveis. Esta fricção foi gerada nos ensaios em exercícios de improviso e reflexões, quando identificávamos consonâncias e contrastes entre as informações dos materiais consultados. Fricções que contribuíram para o processo criativo, porque foi a partir daí que eu e a diretora Karla Concá desenvolvemos a argumentação do espetáculo.

O meu posicionamento como narradora não foi ignorado neste processo, até porque o trabalho com a palhaçaria já conduzia para uma abordagem crítica e nas quais as minhas subjetividades seriam evidenciadas. Percebo que esta perspectiva relacional que a palhaçaria feminina provoca nos conduziu consequentemente para empreender uma abordagem *Herstory*, nos levando um olhar feminista sobre os acontecimentos históricos.

Sobre o termo *Herstory* o dicionário da crítica feminista aponta que o termo vem do uso paródico da palavra história na língua inglesa: *history*. A proposta surge como:

A tomada de consciência do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, nomeadamente a omissão do papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na História. O termo pretende, ainda, chamar a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal ao evidenciar o uso do masculino como genérico — «his-story» (...). O objetivo das historiadoras feministas é duplo: por um lado, pretendem dar às mulheres um lugar na História e, por outro, devolver a História às mulheres

MACEDO, 2005, P.96

Na criação do espetáculo, este foi um caminho que contribui para gerar um discurso cênico feita a partir de representações históricas. Tendo a criação como narrativas alternativas, no qual afirmamos a identidade de Chiquinha Gonzaga como uma agente de resistência, que atuou contra as normas de gênero dominantes. A partir deste enfoque, entendemos que a tarefa de apresentar uma criação artística de abordagem historiográfica não seria feito só a partir da identificação e a descrição dos acontecimentos, mas principalmente a partir da formulação, da criação e da imaginação de conexões ou tensões entre os fatos abordados.

Neste sentido, o recurso da criação foi um aliado para *performar* acontecimentos deliberadamente apagados ou silenciados. Este foi um caminho que abriu possibilidades diante a incompletude da história, onde a criação artística completou os vazios.

Durante os ensaios presenciamos para a criação do espetáculo, confabulávamos sobre quais as possíveis reações de Chiquinha Gonzaga diante ao boicote de suas partituras

feitos por sua família - cena 1. Supúnhamos sobre os motivos que levou a ausência de fonogramas gravados por ela e quais os estímulos para a criação de uma gravadora própria, a chamada "Disco popular" - cena 3. Como ela tinha coragem para frequentar cafetarias, café cantantes e lutar pelos direitos autorais e ser uma maestra em uma época em que as Sinhazinhas deveriam ficar em casa? - cena 4. Como era sua relação com os músicos, a imprensa, com outros compositores, maestros, com os palhaços cantores, os artistas populares circenses, os abolicionistas, os republicanos, os dramaturgos, as mulheres artistas e atrizes do teatro cômico musicado? - cena 2. Como seria o seu processos de criação, sua rede de apoio, e suas inspirações já que trabalhou e viveu em um contexto social bastante adverso para uma mulher artista? - cena 5.

Chiquinha Gonzaga viveu 88 anos e teve, em vida, tempo para viver uma reviravolta na sua imagem social. Ela pode usufruir de momentos de reconhecimento e glória pelo trabalho realizado. Mas, qual seria o seu grau de realização profissional e pessoal? Já que teve que esconder socialmente um relacionamento amoroso e com 15 anos antes de morrer, deixou uma carta testamento dizendo: "Com minha triste vida de trabalho e injustiça. Adeus". E ainda pediu para escrever na sua lápide: "Sofri e chorei" (Lazaroni, 1999), - Cena 6.

Diante da ausência desta respostas, a criação do espetáculo exigiu o exercício de reformular e romper as fontes históricas primárias. Nesta etapa, a diretora Karla Concá propôs improvisações que buscavam ultrapassar os documentos históricos referenciados. Inicialmente, eu tinha uma forte preocupação em manter um suposta fidelidade aos documentos e tive certa resistência em entender que mesmo que o trabalho partisse de uma investigação memorial de acontecimentos antecedentes, a ideia era fazer um recriação a partir destes materiais.

Depois experimentar um ensaio em que não consegui avançar muito na superação destes limites, percebi que diante à impossibilidade de recuperação total dos acontecimentos do passado, principalmente no caso de percurso históricos pouco documentados e estudados - como a produção cultural da população negra e a produção de mulheres artistas e musicistas - só me restava criar e inventar novas possibilidades.

Finalmente, por meio da minha palhaça Ananica, consegui fabular sobre como Chiquinha Gonzaga tocava piano ou regia uma orquestra. Ou como foi sua reação ao ver suas partituras rasgadas. Ou recriar ela dançando e tocando nos salões imperiais. Como seria os gestos e a postura da compositora tocando piano nas rodas de choro? Com foi no dia que ela compôs a música "Abre Alas" quando olhava o carnaval pela janela de sua casa.

Neste sentido, a metaficção historiográfica de Linda Houcteon (1991) também se mostra como um excelente recuso criativo para dar voz à narradora Ananica: uma voz crítica, cômica no qual as minhas subjetividades como artista pesquisadora podem ser sobressaltada. Segundo Houcteon (1991) as técnicas e característica metaficcionais são escritas a partir da relação entre ficção e realidade tematizam o próprio processo discursivo. Também trazem à tona a questão de poder, de controle e uma relação re-mediadora com os discursos minoritários.

Por isto, Houcteon (1991) acredita que não é coincidência que as mulheres sejam, em muitas das vezes, os objetos centrais nestes processo de reavaliação, feita, sobretudo por outras mulheres criadoras, tendo em vista a pouca importância que foi dada a elas na história. Como se o que não foi dito a respeito das mulheres se tornasse um terreno fértil para a especulação e criação. Ou seja, um movimento de liberdade poética para criação de outras realidades históricas.

Tais ideias me auxiliaram a compreender que os estudos sobre o passado não visam descobrir o que realmente aconteceu. Lembro que houve um tempo, durante o processo, que desejava ter precisões sobre fonte e dados, mas obviamente isto não é possível em sua totalidade. O nosso acesso aos acontecimentos do passado é limitado, o resgate da história de mulheres que tiveram um percurso subversivo como Chiquinha mostra-se um verdadeiro desafio.

Além disto, em decorrências da problematização sobre a dimensão narrativa da história e a complexidade do discurso historiográfico é importante considerar as questões linguísticas, de subjetivação e do uso da imaginação de pesquisadores e historiadores. Percebi que a fronteira entre a ficção e história não é tão rígida como eu inicialmente imaginava. Para a criação da dramaturgia do espetáculo, deixei que a narrativa ficcional e a narrativa histórica se aproximassem.

Sobre este aspecto, Linda Hutcheon (1991) contribuí bastante, porque ela problematiza a distinção entre a verdade histórica e a estética, oferecendo uma perspectiva mais crítica com relação à construção discursiva do fato histórico. Hutcheon (1991) identificou características comuns em várias obras literárias contemporâneas e chamou de "metaficção historiográfica" o gênero literário que faz uma confrontação com o histórico.

A autora fala de obras que afirma uma interpretação do passado sobre bases históricas, mas também são autorreflexivos e críticos de versões parciais, tendenciosas e incompletas. Esta abordagem alerta para o fato de que, assim como a literatura, a própria história e as representações por ela produzidas são discursivamente construídas.

Em consonância com as contribuições de Hutcheon (1991), percebo que o espetáculo criando trabalha nesta zona de fragilidade da historiografia tradicional. E no nosso caso, as lacunas se tornaram um terreno fértil para especulação palhacesca e para a criação. O caminho da recriação passou a ser inevitável, pois também desejávamos abrir espaços para trabalhar com questões atuais, tendo a linguagem da palhaçaria feminina contemporânea como o eixo de atuação cênica.

Muitas vezes, durante as improvisações, a diretora Karla Concá não só a recriação de diálogos ou cenas que envolviam a Chiquinha Gonzaga, mas também pedia que eu colocasse Ananica participando da história, como se eu estivesse vivido aqueles momentos junto com a compositora ou assistindo a ela. Esta indicação tornou o espetáculo inevitavelmente um construto pessoal, uma criação posicionada, onde as predileções e opiniões moldaram a escolha do material citado e determinaram a maneira como eu entregaria o espetáculo.

Entendi que o meu papel como pesquisadora e artista não era apenas identificar, criticar, narrar e descrever os acontecimentos, mas também formular, criar e imaginar as conexões ou tensões internas entre os fatos. Assim, longe de neutra e objetiva, as tentativas de representação e referência ao passado estão posicionadas neste trabalho.

O conceito de "Meta-História" do historiador estadunidense Hyden White (1992) também articula com as contribuições de Linda Hutcheon (1991). Hayden White em sua obra "Meta- História: a imaginação histórica do século XIX" afirma que a história não é um simples registro do que aconteceu no passado e desta o carácter narrativo e imparcial. White (1992) também fala de uma aproximação da história com a ficção, com a literatura e não rejeita a parte poética e imaginativa da produção historiográfica.

Para ele, a ciência histórica não cumpre a intenção de fazer a reconstrução objetiva do passado, pois o trabalho dos historiadores e filósofos do século XIX não tratam estritamente do empirismo objetivo ou de teorização social. Ele considera as narrativas históricas como ficções verbais, cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos

e cujas formas têm mais em comum com seus correspondentes na literatura do que com os das ciências. (White, 1992, p.82).

O uso da ficção na história tem a ver com elaboração do enredo feito pelo historiador, pois para a apresentação um catálogo de documentos ou fontes é preciso que o historiador elabore um enredo, um texto prosa. Ou seja, ficcionalizar é dar forma¹⁰. Portanto, a partir da ideia “meta historiográfica” de White (1992), tenho maior consciência sobre a ficcionalidade e a historicidade neste trabalho de palhaçaria. Fizemos uso de registros históricos, trabalhando tanto com o que constam neles, tanto com o que foi omitido. Construindo a partir deles, formando uma dramaturgia historiográfica de rupturas, de escolhas, de apropriações e de silêncios.

Levamos o reconhecimento do caráter literário e ficcional da história pontuados por White (1992) e Hutcheon (1991) para a dimensão performática e a tomada da história como narrativa ganhou dimensões cômicas, pois escolhemos narrar o passado pela via da performance cômica musical, por meio da voz da palhaça Ananica. No espetáculo a ficcionalidade se deu na construção de uma dramaturgia cômica, musical, com viés feminista. Elaboramos uma dramaturgia guiada pela linguagem da palhaçaria feminina para apresentar e organizar os documentos históricos referenciados.

Na **primeira cena** do espetáculo, a composição “Atraente” (1877) é o eixo central, porque esta é uma composição que marca o início da carreira de Chiquinha Gonzaga. A nova composição foi lançada nas vésperas do carnaval, e firmou a compositora no precário mercado musical do Rio de Janeiro, lançando o seu nome no mercado editorial¹¹.

Apoiadas pelo discurso do maestro Avelino de Andrade em homenagem a compositora na SBAT (1925)¹², eu e Karla Concá propomos uma paródia para o dia de criação desta música¹³. O maestro Avelino de Andrade relata que a música foi criada em uma roda de choro na casa do compositor, amigo e maestro Henrique Alvez de Mesquita (1830-1906).

Na ocasião, a composição recebeu o nome de “Atraente” porque a música atraiu para perto do piano as pessoas da festa com seus instrumentos. O discurso de Avelino de Andrade foi transcrito no boletim mensal da SBAT, no oitavo aniversário da Instituição. Avelino, em uma fala aclamada, detalha:

¹⁰ Hayden White (p.44, 1992) identifica os modos de elaboração de enredo (romanesco, trágico, cômico e satírico), os modos de argumentação (formista, mecanicista, organicista, contextualista) e os modos de implicação ideológica (anarquista, radical, conservador, liberal).

¹¹ Lançou “Atraente” em fevereiro de 1877, pela editora da Viúva Canongia. Em março do mesmo ano, tem-se a valsa “Desalento”; em maio, “Harmonias do coração”; em julho, “Não insistas, rapariga!”; e logo depois em setembro, seu primeiro tango: “Sedutor”. Esta série de lançamentos seguidos a “Atraente” também contribuíram para que Chiquinha se tornasse neste ano uma compositora conhecida e bem comentada na capital (Diniz, 2009).

¹² Discurso em homenagem à maestra foi feito em 17 de outubro de 1925 e transcrito no boletim da SBAT, n.16 em outubro de 1925, p.90-98, com o título “Oitavo aniversário da S.B.A.T. e homenagem a maestra brasileira D. Francisca Gonzaga”. Acessei o documento original digitalizado e enviado para mim pela SBAT em 26 de julho de 2023.

¹³ Discurso em homenagem à maestra foi feito em 17 de outubro de 1925 e transcrito no boletim da SBAT, n.16 em outubro de 1925(p.90-98), com o título “Oitavo aniversário da S.B.A.T. e homenagem a maestra brasileira D. Francisca Gonzaga”. Acessei o documento original digitalizado e enviado para mim pela SBAT em 26 de julho de 2023.

A composição foi feita durante um choro na casa do compositor, professor e maestro Henrique Alves de Mesquita (1830- 1906), à rua Formosa, atual General Calwell. Uma reunião informal juntara os famosos da época. Chiquinha havia sonhado com uma melodia, mas as atividades não lhe deixavam tempo para escrever a música. Cantarolara-a e assobiara-a pelas ruas para que não lhe escapasse. Ao chegar à casa do amigo, dirigiu-se ao piano e aos poucos foi tirando a melodia obstinada até que ela cresceu, dominou e arrastou os músicos presentes: Callado e sua flauta considerada encantadora, Ciriaco Cardoso, 'o mágico do violino', Patola 'general em chefe do oficleide', Saturnino, flautista e vários violões e cavaquinhos. Todos em casa do maior pistom da época. Estava feita a improvisação do mais legítimo choro

AVELINO, P.95

A partir do relato do maestro, buscamos fazer um elogio cômico, uma paródia a este dia. Ananica, em cima da bicicleta, simula como se estivesse sentada ao piano, tocando e compondo "Atraente". Sendo a paródia um recurso cômico recorrente nas composições de palhaços e palhaças, empreendemos um tom caricatural ao evento descrito por Avelino, onde os músicos/personagens se materializam no momento em que são evocados pela palhaça, no seu êxtase de criação.

Neste sentido, Linda Hutcheon (1985, p.104) infere que a paródia pode ser um recurso que possibilita um distanciamento crítico no jogo de duplicidade entre as semelhanças e diferenças, num processo de recriação do universo pessoal da artista. Ao fazermos uma referência à Chiquinha Gonzaga evocamos a sua comicidade, recontamos o conteúdo parodiado, provocando outros olhares e alargando as possibilidades de representação desta artista.

Além deste documento da SBAT, também usamos como referência para esta cena, a obra intitulada "O choro: reminiscências dos chorões antigos", do memorialista Alexandre Gonçalves Pinto (2009). No livro são constantes as descrições dos ambientes de festividade e comilança que fazia parte da vida destes circuitos culturais. Pinto (2009), mais conhecido como "O Animal" era cavaquinista e em 1936 fez um apanhado histórico dos "antigos e afamados chorões", quando ele relembra os músicos com quem conviveu no final do século XIX. As descrições apresentam um tom saudosista, exageradamente romântico, que chega a ser cômico.

Pinto (2009) chama o músico João Saturnino, que segundo Avelino estava no dia da festa na casa de Henrique Alves de Mesquita, de "pandego de força". Ele ainda conta que João Saturnino era "um gato do mato para gostar de galinha e um porquinho nem se fala... onde tinha intimidade empenhava-se e fiscalizava a cabeça do leitão dizendo que era para a feijoada completa do dia seguinte" (Pinto, 2009, p. 97-98).

Assim, no espetáculo eu uso a expressão "pândego de força" para trazer a fama de comilões e fanfarrões dos chorões. A obra de Pinto (2009) é recheada de descrições de festas com muitas comidas e bebidas – período em que as rodas de choro ocorriam frequentemente, em ocasiões comemorativas (batizados, casamentos e noivados, por exemplo) e os anfitriões dependiam dos músicos tocando ao vivo para ter música na festa¹⁴.

¹⁴ No início do século XX, a crescente indústria fonográfica e a presença dos discos acarretaram mudança nesse contexto de performance ao vivo, pois, com a comercialização das famosas chapas, a música não dependia apenas dos músicos para ser tocada. Na Cena 3 desenvolverei mais sobre a questão.

Os chorões, apontados na obra por Pinto (2009), eram funcionários públicos, que conciliavam a vida de chorão com o emprego funcional e, por vezes, trocavam uma roda de choro por comida, bebida e um boa festa. Logo, a comida era o lugar central nessa prática de prazer, além de mediar as relações entre os músicos e o público. De praxis, os músicos garantiam a diversão da festa e o anfitrião garantia uma boa mesa.

Tal ambiente de comilança e festa descrito com tanta propriedade por Pinto (2009) literalmente alimentou meu imaginário e contextualizou a atuação de Chiquinha Gonzaga nestes eventos. Ao ler as cenas descritas por Animal (Pinto, 2009) e o discurso de Avelino de Andrade, refleti sobre o impacto da presença desta mulher atuando em ambientes majoritariamente masculino e festivos.

Mesmo que a prática de tocar piano fosse considerada uma habilidade refinada e essencial para as mulheres da elite e da classe média urbana, esta deveria ser restrito ao ambiente doméstico e associada à boa educação, já que o piano era um símbolo de status social. O ato de tocar piano era visto como uma extensão da feminilidade e a mulher devia reforçar essa imagem, se portando de maneira refinada ao sentar-se ao instrumento.

Mas, de acordo com uma descrição de Gastão Penalva (1939) Chiquinha Gonzaga parecia apresentar certa liberdade em suas *performances*, mesmo que possivelmente destoasse do modo imposto às mulheres. Ao tocar piano, as mulheres deveriam demonstrar humildade e não deveriam exibir-se excessivamente em suas habilidades. Não era aconselhado demonstrar emoções fortes, gestos bruscos ou exagerados. A expressão deveria ser serena e controlada, valorizando a delicadeza e a elegância da mulher pianista.

Sabendo destas informações, foi muito curioso encontrar uma breve descrição do modo como Chiquinha tocava piano e constatar que sua irreverência era também claramente manifestada em *performance*. Em 1939, depois da morte da compositora, foi publicada no Jornal do Brasil, em homenagem ao seu aniversário de 92 anos, um texto em que Penalva lembra da compositora tocando piano.

Chiquinha era amiga do pai de Penalva, o farmacêutico Ernesto de Sousa. A partir de suas memória de criança, Penalva descreve o modo peculiar como ela se sentava ao piano para tocar e seu hábito de brincar e encorajar atores e atrizes no teatro¹⁵. Segue:

CHIQUINHA GONZAGA

Viva fosse, ela teria ontem completado noventa e dois anos. [...].

Tive a sorte de conhecê-la muito de perto. Eu era ainda menino, mal entrado para o Colégio Militar, e a maestrina, a primeira no Brasil desse título, já frequentava a nossa casa, onde, uma vez por semana, se reuniam, em prolongadas horas, artistas, o que de bom se assinalava no Rio daquele tempo. [...].

[...]. Com isso, a grande musicista amava rematar os seus programas, e punha-se ao teclado, extasiada, a boca semiaberta num gozo indescritível, enquanto a sua gente – os que sopravam nas flautas e clarinetes maviosas, os que dedilhavam nos violões e nos banjos, os que marcavam a cadência lubrica com as caixas e

¹⁵ Jornal do Brasil, 18 de outubro de 1939., acessado por mim em 18 julho de 2023 no link: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_05&pesq=Gast%C3%A3o%20Penalva&hf=memoria.bn.br&pagfis=96648

os chocalhos – seguia-lhe a melopéia, suspensa da sua caprichosa vontade. [...] Por último, se eu queria ter notícias dela, bastava ir às vesperais do Recreio. Lá estava a artista, na sua frisa junto ao palco, a brincar com as atrizes, a encorajar os atores, a responder às saudações da orquestra, cujos músicos, respeitosos e crentes, eram como seus filhos estremecidos.

[...]

PENALVA, 1939, P. 5

O trecho “punha-se ao teclado, extasiada, a boca semiaberta num gozo indescritível” mostra sua relação impetuosa com a música e principalmente uma prática ao piano que destoava em muito das imposições sociais feitas às mulheres pianistas. No espetáculo brinco com esta imagem *performática* de Chiquinha, ilustrando o modo irreverente de tocar piano que a artista tinha. Com a língua para fora, a boca aberta, os dedos simulando o dedilhado no piano, olhando para a Lua Branca, como se estivesse em transe, Ananica diz: “Eu estou fazendo a Chiquinha Gonzaga, tá?”.

A referência a maneira audaciosa de tocar piano da artista se tornou um chiste do espetáculo, repetindo-se várias vezes e marcando claramente a forma como Ananica percebe Chiquinha Gonzaga em estado de criação. Ananica Patusca cria uma imagem cômica e irreverente da artista tocando e compondo. Buscamos também revelar a comicidade da compositora, numa caricatura feita por uma palhaça em processo de criação e autoironia.

Por fim, a cena sobre a música “Atraente”, mesmo que inspirada em documento históricos, tornou-se um devaneio sobre aqueles ambientes festivos que germinavam uma nova música em fins do século XIX e também sobre a *performance* da compositora. Buscamos mostrar, principalmente como “Atraente” acabou tornando-se um momento emblemático na história da “música popular”, pois as descrições referenciadas ilustram a convergência de músicos em volta de uma mulher que tocava em êxtase uma melodia urbana nascente, marcada por influência da musicalidade africana.

Para a **segunda cena** referenciei às possíveis relações dos movimentos feministas com a vida e obra de Chiquinha Gonzaga. O eixo musical do capítulo é a composição “Maestro e Coro”, chamado por Ananica de “Canção da Maestra”. Investiguei os periódicos e depoimentos do período que retratam os obstáculos superados pela artista até sua consolidação como maestra, além de suas posturas políticas de enfrentamento social.

No espetáculo trabalhamos com a recorrente aproximação entre a figura da palhaça branca com a costumeira postura firme de autoridade adotada por um maestra ou maestro¹⁶. Tal relação me possibilitou a exploração de ações que acentuavam as características de liderança da minha palhaça, de quem tem o poder de colocar ordem nas ações junto ao público.

A referência a imagem de Chiquinha Gonzaga como uma maestra dominante foi minha aliada, pois me deu suporte para fortalecer a figura da minha palhaça em cena, como uma maestra que tem o poder de colocar ordem na bagunça que as crianças costumam fazer com os instrumentos da Triluna, durante a Cena 2, de participação do público.

¹⁶ As funções Augusto e Branco são tipos de palhaços. Formam uma dupla tradicional onde o Branco representa a ordem, autoridade e o Augusto o desajuste, a inocência. A dramaturgia tradicional costuma designar um perfil para cada palhaço ou palhaça. O perfil adquirido se torna uma característica fixa e formadora do caráter e das ações da figura cômica.

No espetáculo Ananica convida o público para formar uma orquestra e junto da Triluna tocar a música "Canção da Maestra". Ananica conta que Chiquinha Gonzaga foi uma mulher pioneira na arte de reger orquestras populares no Brasil e diz que "em homenagem a este grande feito nós iremos fazer uma orquestra. Eu farei a maestra Chiquinha Gonzaga, é claro! E nós selecionaremos sete artistas talentosos desta plateia par compor a nossa orquestra".

A seleção dos integrantes da orquestra acontece de forma muito variada nas apresentações e geralmente contamos com a participação de crianças, adultos e até duplas de pais, mães e filhos. Na maioria das vezes, muitas pessoas desejam compor a orquestra o que torna necessário fazer uma adaptação imediata para a distribuir, aos convidados, os instrumentos musicais fixados na Triluna. A cena ocupa, no espetáculo, o lugar do número clássico de palhaçaria quando contamos com a participação do público, sendo um dos ensejos mais surpreendentes, porque exige uma grande parcela de imprevisibilidade e jogo direto com o público.

Geralmente os integrantes da orquestra são colocados em volta da Triluna para tocar as buzinas, o agogô, o tamborim, os pratos e as pratinelas fixada no pedal da bicicleta. Ananica, com a sanfona, sobe na parte mais alto, na parte posterior da bicicleta para enfim tomar o seu posto de maestra e reger a orquestra. A cena se dá como mostra as fotos a seguir:



Figura 5 – Ananica e crianças em "A Canção do Maestro". Fonte: Acervo pessoal. Foto de Diego Brenasi.

A relação de Ananica com uma maestra criou um elo de respeito e impôs limite de maneira cômica na intervenções da palhaça junto a audiência. Sempre que necessário,

Ananica solta o seu bordão: "Eu sou a maestra! Quem manda aqui sou eu!". Este foi um álibi cômico e um recurso direto que me ajudou a não perder a condução da cena. A partir deste espelhamento fizemos uma paródia as superações desta artista frente aos impedimentos sociais até lograr sua posição de maestra. Esta escolha foi basilar na construção da dramaturgia e nas linhas de atuação da Ananica.

Analisando os poucos casos de mulheres maestras no Brasil entre os anos de 1870 e 1920, pode perceber que assim como Chiquinha Gonzaga, estas mulheres eram sujeitas a imposição de uma denominação inferior e eram recorrentemente chamadas nos jornais e anúncios públicos de maestrina, que é um termo diminutivo de maestra.

A virada do século ainda era um período transitório e mesmo que os processos de urbanização, incentivassem o surgimento de novos espaços de lazer, facilitassem a inserção da mulher na vida pública, a segregação da gênero operava fortemente no sistema disciplinar patriarcal. A liderança não era vista como um atributo da mulher e, portanto, a designação maestrina servia para diminuir a posição da mulher, para que esta não fosse equiparada ao homem maestro. Esta era mais uma maneira de reforçar a suposta superioridade intelectual dos homens¹⁷.

Mas, mesmo diante de uma trajetória profissional diferenciada, Chiquinha Gonzaga precisou burlar muitas barreiras para obter sua liberdade tão desejada como artista. Para entender e criar a partir destas dificuldades enfrentadas por ela, foi fundamental investigar os caminhos percorridos por esta mulher e o que ela fez para superar os impedimentos encontrados.

Antes de sua estreia como maestra na Banda de Polícia Militar em 1877, localizei registros de que ela já havia tentado, sem sucesso, iniciar sua carreira como maestra em pelo menos outras três vezes. Em 1880, ela se candidatou a um concurso público para obter uma bolsa de estudo no Conservatório da Itália, já que a carreira de maestra era uma habilidade que exigia uma formação especializada. A concorrência foi anunciada na "Revista Ilustrada" em 1880¹⁸.

Também temos notícias de que quatro anos antes do dia que regeu a Banda da Polícia Militar em 1881, ela foi alvo de sátiras no jornal "Figaro" por desejar reger a orquestra do Teatro Phenix¹⁹. A outra investida de Chiquinha se deu logo depois, em 1883, quando tenta ingressar no circuito de Teatro musicado como maestra e compositora. Ela havia musicado o texto teatral escrito por Arthur de Azevedo (1855-1908). Buscava se lançar no teatro musical com a obra "Viagem ao Parnaso". Contudo suas músicas não foram aceitas pelo fato de ser uma mulher. (Diniz, 2009). Chiquinha só conseguiu

¹⁷ Esta é uma questão ainda atual nos grupos de atuação sinfônico. Ver mais sobre o tema e a as diferenças entre os termos maestra e maestrina em português, italiano e francês no site oficial da artista, pelo link: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/nao-e-bem-assim-sobre-chiquinha-gonzaga/>

¹⁸ O periódico é a "Revista Ilustrada" do RJ de 31 de julho de 1880. Acesso pelo link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pasta=ano%20188&pesq=%22maestra%20Gonzaga%22&pagfis=1544>

¹⁹ Periódico para acesso no link: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=748633&pesq=%22A%20Chiquinha%20Gonzaga%22&pagfis=7>

emplacar suas composições, anos depois, no espetáculo “A Corte na Roça”²⁰ em 1885 do dramaturgo estreante Palhares Ribeiro²¹.

Nesta ocasião, o espanto em ver uma mulher ocupando a posição de liderança em uma montagem teatral foi tão grande que um jornalista ao publicar a palavra maestra, demonstrou sua dúvida, se seria correto afeminar o termo maestro. Em 19 de janeiro de 1885, dizia-se: “A compositora que anteontem tentava a carreira espinhosa de maestra, se é lícito afeminar esse termo”²².

Ou seja, além do gênero “popular” ser um fator que dificultava sua inserção no meio, o jornalista comenta sua carreira espinhosa, talvez se referindo a sua falta de formação adequada e as suas tentativas fracassadas anteriores já divulgadas em jornais. É importante considerar que o cargo de maestro do teatro cômico musicado era oferecido aos músicos formados em Conservatórios, mesmo que fosse em Conservatórios livres e brasileiros.

Assim, Chiquinha Gonzaga sofreu impeditivos, decorrentes de fatores interseccionais que envolvem questões de gênero e classe social: O fato de ser uma mulher fora dos padrões patriarcais agregado as preferências musicais de matriz africana e ainda a falta de formação adequada para assumir o cargo.

Depois de muitas tentativas, o reconhecimento como maestra e compositora chegou para Chiquinha. Em 1894, aos 47 anos, o Rio de Janeiro recebeu a visita de um navio francês Duquese do Almirante Fournier na Baía de Guanabara. Na ocasião suas partituras circularam pelos músicos da tripulação. Ela acabou participando de algumas festas no navio e suas composições foram tocadas pela banda francesa (Diniz, 2009). No final da passagem do navio pelo Rio de Janeiro ela recebeu uma premiação com um broche ao som da valsa “Valquíria” com o título “Alma Cantante do Brasil”.

Este título recebido por via internacional conferiu prestígio para compositora e maestra. Com tempo, a novidade de se ver uma mulher à frente de uma orquestra, foi deixando de causar tanto estranhamento e em 1898 Chiquinha Gonzaga recebe a batuta do maestro Campos para reger uma de suas composições no intermédio de uma peça teatral²³.

Portanto, tal referência à Chiquinha Gonzaga como uma maestra de autoridade trouxe para o jogo cênico do espetáculo atributos como: a soberania, a superioridade e a potência de uma artista que precisa se impor diante aos desafios. Ou seja, este caminho de atuação da Ananica, foi redentor e muito oportuno, porque podemos enfatizar, de maneira cômica, a postura firme de uma mulher que não desistiu do seu desejo de atuar como maestra e musicista profissional.

Na **terceira cena** nos dedicamos a criação de uma cena relacionada com a chegada da indústria fonográfica, o impacto das vozes gravadas e a importância dos palhaços

²⁰ “A Corte na Roça” foi montada pela Companhia Sousa Basto foi uma estreia marcada por muitas confusões e pouco dinheiro. Estreou com baixo público, sob o olhar censurador do Conservatório Dramático, mas foi aplaudida com entusiasmo, principalmente no maxixe final. Depois desta montagem, Chiquinha passou a ser procurada por empresário e autores para novas criações.

²¹ Neste período Arthur Azevedo (1855-1908) já era um dramaturgo bem-sucedido. Chegou a escrever 19 revistas. Ele fazia revista anuais com muito humor ironia, fazia crítica e alegoria política, à corte, à vida pública.

²² Sem título do jornal. Recorte está no acervo Chiquinha Gonzaga do Instituto Moreira Salles. Edinha Diniz faz referência a este documento (Diniz, p.127, 2009)

²³ No periódico “O Paiz” do Rio de Janeiro em 11 de setembro de 1898. Acesso no link: Ver dados no link: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_02&pasta=ano%20189&pesq=batuta&pagfis=21247

cantores no circuito de difusão cultural no início do século XX. Tem-se ainda a aproximação entre a musicalidade de Chiquinha e a *performance* dos palhaços cantores. O eixo- musical da cena é a habanera “Argentina”, uma das únicas gravações feita por Chiquinha Gonzaga que se tem notícia. Trata-se de uma gravação experimental, feita em 1920, mas que só foi encontrada em 2015 por um pesquisador no lixo de um sebo.

A gravação original é então reproduzida no espetáculo pela Triluna e buscamos levantar questões sobre memória e preservação histórica. De acordo com o material disponível no Instituto Moreira Salles, as composições de Chiquinha Gonzaga foram gravadas em sua grande maioria por outros artistas e não por ela. Sua obra foi gravada em grande parte por palhaços cantores, atores, atrizes cômicas, por bandas populares como: a Banda do Corpo de Bombeiros conduzida por Anacleto de Medeiros, a Banda da Casa Faulhaber e Cia, a Banda da Casa Edison, a Banda Columbia, a Banda Paulino do Sacramento, o Conjunto Regional do Donga e pela Grupo Chiquinha Gonzaga²⁴.

Apesar da artista não ter sido a principal interprete e difusora de sua obra na indústria fonográfica, Magalhães (2019) afirma que Chiquinha Gonzaga teve sua obra impulsionada com o início das gravações realizadas pelo “Grupo Chiquinha Gonzaga”. Contudo, não há um consenso se Chiquinha Gonzaga tocou piano ou não com este grupo nas gravações em 1910, 1912 e 1914. Também não se sabe qual era o nível de envolvimento da artista como grupo.²⁵

A ausência ou a pouca quantidade de gravações feitas pela compositora é um aspecto bastante intrigante já que no período outros artistas, compositores e pianistas populares gravavam abundantemente desde 1901. Sobre este aspecto conta-se que Chiquinha Gonzaga era muito criteriosa com os mecanismos de gravação e com a qualidade de seu trabalho (Lazaroni, 1999), até mesmo porque o respeito que adquiriu como mulher artista lhe custou bastante caro.

Mas será que foram apenas os critérios técnicos de gravação nos estúdios que deixaram a compositora distante da indústria fonográfica? Sabemos que ela foi um artista que construiu sua carreira em *performance*, ou seja, como compositora, interprete, pianista de Teatro musicado, de concertos e rodas de choro. O que necessariamente não significa que ela fosse pouco afeita aos meios tecnológicos de gravação e difusão do som, até mesmo porque João Gonzaga e Chiquinha Gonzaga fundaram o selo de uma gravadora chamada “Disco popular”. Gravadora esta que ficava localizada nos fundos da casa do casal²⁶.

Mas, alguns fatos me fazem pensar que talvez os desdobramentos referentes aos processos de “maquinização” do som e a lógica do mercado fonográfico liderado pela

²⁴ Grupo dirigido por Chiquinha Gonzaga no piano e composto por Antônio Maria Passos na flauta, Nelson dos Santos Alves no cavaquinho e Tute no violão de sete cordas. As primeiras gravações foram registradas em 1910 pela Columbia e Odeon e estão disponíveis no site do IMS, acesso pelo link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/undefined>

²⁵ O debate gira principalmente em torno das gravações feitas pelo grupo em que há a presença de um piano, como o caso da música “Atraente” e “Cubanita!” disponível no link: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/11373/undefined>.

²⁶ Esta foi iniciativa de selo independente do casal e a pequena gravadora ficava localizada no Bairro Engenho Novo - Rua Barão do Bom Retiro, 475, na Zona Norte do Rio de Janeiro. As Informações retiradas do site do IMS.

Casa Edison²⁷, tenham feito de Chiquinha Gonzaga uma pioneira de poucas gravações na indústria fonográfica, mesmo que tenha sido uma compositora bastante gravada por outros artistas.

Sabe-se que nas gravações realizadas na Casa Edison, os autores das músicas muitas vezes não participavam dos lucros e não tinham o nome empresarial no selo. Mesmo que já tivesse em vigor a lei número 496 de 1898, que regulava precariamente os direitos autorais, na prática o que vigorava era a apropriação de uma canção por outros autores, os plágios, as mudanças do nome das músicas sem autorização do autor, o risco de ter uma composição autoral de sucesso registrada como "Patrimônio coletivo" ou "anônima" e até a simples anulação de um compositor na divisão do lucro, gerado pela venda de um cilindro. De fato, o mercado fonográfico não beneficiava o compositor e ainda se pagava mal aos intérpretes.

Possivelmente este cenário incerto e um tanto injusto aos olhos da artista tenham levado Chiquinha Gonzaga a fazer poucas gravações e até mesmo a criar sua própria gravadora. Até o momento temos oficialmente registro apenas duas gravações da compositora feitas por sua gravadora "Disco popular". São gravações feitas em 1920 em que ela tocou piano, anunciou o seu próprio nome e o título das duas composições tocadas. O cilindro provavelmente era uma espécie de *Demo*, porque não foi comercializado na época. Nele temos duas músicas: uma é a composição "Habanera", também chamada de "Argentina" e a outra música chama-se "Saudade", sendo uma de cada lado do cilindro.

Diante de todos os desdobramentos e impactos gerados pela indústria fonográfica, sabemos que as gravações realizadas neste primeiros anos - de 1902 até 1920 - são fundamentais para mapear as questões memoriais de produção musical brasileira e, portanto, a ausência de gravações feitas pela compositora, somada a alguns incidentes sobre direito autoral junto a Casa Edison, denotam aspectos mercadológicos e culturais cruciais do período.

Aspectos estes que foram basilares para definir o tamanho da memória social sobre a *performance* de Chiquinha Gonzaga. Este processo de seleção, que neste caso aprecia ressoar às transformações sociais e culturais do período, é muitas vezes um dos aspectos que contribuem para a falta de tradição memorial que caracteriza o Brasil. Tanto a ausência de registro da compositora em *performance* como a localização apenas em 2015 do cilindro no lixo, é apenas um exemplo de como manuseamos a memória dos nossos intérpretes, autores e artistas.

Quando, no curso desta pesquisa, me deparei com este fato e outras tantas dificuldades de acessar documentos históricos, fontes primárias e secundárias, tornou-se inevitável pensar sobre os processos brasileiros de desvalorização da memória social. Foi aí que eu e a diretora Karla Concá decidimos inserir no espetáculo uma cena para falar sobre a ausência de registro da performance de Chiquinha Gonzaga.

Ananica pede a sua parceira Triluna que selecione uma música rara de Chiquinha Gonzaga. Portanto, Triluna, a "máquina falante", apresenta a música "Argentina" ao público e conta que a música foi achada no lixo. Depois, Triluna ao apresentar e contex-

²⁷ A Casa Edison foi a primeira gravadora do Brasil, fundada em 1900. A sua primeira loja, localizada na Rua do Ouvidor do Rio de Janeiro, vendia diversas novidades tecnológicas, como o cinetoscópio (instrumento de projeção interna de filmes de 15 minutos), lanternas, telefones, máquinas de escrever, os gramofones e seus discos. Depois, em 1902, se transformou em gravadora local, produzindo fonogramas com repertório musical dos artistas do Rio de Janeiro. Para tanto ele fez parceria com a empresa alemã Zonophone, que depois foi a "International Talking Machine-Odeon", a Odeon. (Franceschi, 2002)

tualizar a música, chora e comenta sobre a forte desvalorização da memória cultural no Brasil. A dupla também fala sobre a desvalorização da memória social e cultural, bem como a falta de políticas de preservação do país. Ananica e Triluna atuam como porta vozes das minhas angústias e preocupações de pesquisadora.

Na execução desta cena, já tive a oportunidade de comentar sobre o episódio de incêndio no Museu Nacional em 2018, que resultou na perda irreparável de milhares de artefatos históricos. Também sobre a tentativa de golpe em 2022-2023, que levou a destruição de inúmeras obras de arte e que representava o atentado à democracia, o total desprezo pela memória política do país.

A opção de resgatar o histórico sobre a composição “Habanera” de Chiquinha Gonzaga e trazer para a cena a reprodução desta rara gravação, favoreceu um momento para gerar novas memórias sociais, e trazer para o público a oportunidade de apreciar a música que até então não havia disto veiculada publicamente em *performance*.

Neste contexto, foi surpreendida durante a pesquisa com a constatação de que a forte presença dos palhaços cantores na indústria fonográfica, nas rodas de choro, nas ruas e nos circos, evidenciam a estreita ligação que estes agentes tiveram no percurso da difusão “arte popular” do Brasil.

As composições de Chiquinha foram primeiramente gravadas na Casa Edison por palhaços cantores como: Eduardo das Neves, Mario Pinheiro e Bahiano e também por cantoras cômicas sopranos que cantavam em solo ou faziam duos ou trios como os palhaços da como as atrizes cantoras: Risoleta, Pepa Delgado e Júlia Martins.

A partir deste estudo pude deduzir que as canções da compositora foram não só gravadas por palhaços cantores, mas possivelmente também foram cantadas em apresentações circenses, cabarés e café-concertos, já que o repertório gravado na Casa Edison buscava ser um registro dos sucessos musicais que eram *performados* ao vivo em diversos espaços culturais. Ou seja, estes agentes culturais contribuíram fortemente para a difusão e manutenção memorial da obra da compositora.

Na **quarta cena** o eixo musical é o “Corta-Jaca” (1895), uma das mais famosas composições de Chiquinha Gonzaga. Buscamos trabalhar com o impacto social da dança, porque essa composição de Chiquinha Gonzaga foi bastante emblemática para os corpos dançantes do período. A letra da música descreve o sujeito que dança e que não se rende ao movimento da nova “dança tão dengosa, buliçosa que todos querem dançar”. A música faz diversas referências aos passos do maxixe, unindo o passo da dança a música, marcando uma tendência tida como irresistível e genuinamente brasileira.

Para dar conta da demanda de realizar uma cena dançante juntamente com a Triluna, foi necessário um estudo das danças de salão brasileiras. A dançarina, pesquisadora e preparadora corporal Julia Gunesch Vieira me auxiliou nos estudos dos ritmos e danças praticados nos bailes dançantes. Trabalhamos na relação do movimento com os embates sociais vigentes. A partir do repertório corporal disponível e do que hoje se entende como dança maxixe, Júlia coreografou a cena buscando enfatizar o desenho da melodia no corpo, marcando os contrapontos no pé e as movimentos curvos no quadril.

O objetivo desta cena é ilustrar como o gesto de rebolar, de mexer o quadril dominou a capital brasileira do período. Na cena, Ananica começa tocando a música Corta-Jaca, fazendo o contraponto da baixaria característico do maxixe na marimba, situada na roda da Triluna. Enquanto toca juntamente com a base em playback do gramofone, ela conta para o público que a “música Corta-Jaca mexeu com todo mundo, mexeu com as estruturas porque fazia todo mundo rebolar, se remexer, requebrar. É um maxixe dengoso conhecido como parafuso, saca rolha, carrapeta”.

À medida que a música se desenvolve, Ananica é tomada pela musicalidade inebriante do maxixe, como se estivesse sendo “possuída” pela rítmica sincopada da música. Feito com tom de ironia, ela começa a dançar “involuntariamente”, iniciando o movimento pelo quadril que “sem querer” começa a rebolar e dançar o maxixe. Por fim, Ananica e Triluna cantam, dançam e tocam o “Corta-Jaca” consagrando o momento dançante no “grande concerto musical” da dupla.

Ao estudar a dança maxixe pude perceber que algumas gestualidades como o rebolar e dançar com os corpos colados, consideradas atitudes afrontosas para a época, hoje são aceitas e ganham significações distintas a depender do contexto social e gênero musical que são atrelados. Traçando um possível relação do maxixe com algumas danças modernas - como axé, funk, samba, pop, e as expressões populares do carnaval - identifico um discurso de resistência onde fica evidente a exploração da imagem dos corpos reboladores, com o foco nas bundas das mulheres, principalmente negras, e nas letras hiper sexualizadas.

O teatrólogo, diretor teatral e dramaturgo alemão Bertold Brecht (1967, p.124) trabalhou o conceito de “gesto social” atrelado ao teoria do teatro épico, com o intuito de provocar o público a refletir sobre questões sociais, políticas e econômicas do teatro épico. Brecht (1967) fala que o “gesto social” é uma combinação de gesto físico, expressão corporal e atitude social que traduz a relação entre o indivíduo e o contexto social ou político em que ele está inserido.

No caso do maxixe, os passos da dança, principalmente a atitude de rebolar pode ser entendida como um “gesto social”, porque marcou a identidade de gênero, de uma raça, de uma classe, de uma “nacionalidade” e um posicionamento político. É interessante pensar que o “gesto social” de rebolar, foi ponto de convergência global multissensorial e multidisciplinar daquele período, sendo uma expressão polissêmica que correspondia aos mais diferentes anseios sobre a modernidade e a nação brasileira.

Rebolar traduzia um comportamento físico irreverente, uma expressão emocional de matriz africana e “popular” e tecia comentários sobre as relações de poder e questões de classe. As canções de Chiquinha Gonzaga feitas para dançar, como o “Corta Jaca” indicam “gesto social” que sugerem discursos sobre os corpos femininos no contexto da popularização da música brasileira.

Hoje, com os avanços dos feminismos contemporâneos que reivindicam o domínio sobre o corpo e questionam a objetificação do corpo feminino, podemos ver, tanto no maxixe como nas danças e músicas de entretenimento da indústria contemporâneas, discursos complexos de racialização, sexualização e resistência. Atrelado a proposta de empoderamento e liberação da sexualidade feminina reprimida, identifico mecanismos de objetificação dos corpos femininos e negros.

Na **quinta cena** o eixo é a valsa “Meditação”, quando a cena alude aos embates vividos em processo criativo e convido o público a se aproximar da criação de Chiquinha Gonzaga. Fomos movidas pelo desejo de fabular sobre como seria o processo de criação da compositora, fazendo com que esta cena se tornasse um espaço no qual este processo de criação e pesquisa também fosse referenciado.

Deixamos transparecer as marcas da pesquisa na própria encenação do espetáculo. Para fechar o repertório do “grande concerto musical”, Ananica segue a sugestão de Triluna e a dupla convida a audiência para criar uma composição “em parceria com Chiquinha Gonzaga”. Juntos todos escreverem uma letra para uma melodia da compositora.

Ananica sugere o mote da cena quando diz que gostaria de criar uma música sobre o tema “inspiração e criação”. Ela pede ao público sugestões de palavras e frases que

rimem com “ão”. Anota as sugestões do público e encomenda à Triluna que selecione em seu acervo musical uma composição dramática e menos conhecida de Chiquinha Gonzaga para “lacrar a parceria”. A música sugerida é “Meditação”: uma composição publicada pela editora Buschmann e Guimarães e Irmão em 1890, na série “Arpejos da Saudade – Coleção de Noturnos, Melodias, Romances para Piano”²⁸.

Ananica se empolga com a ideia de ser letrista e parceira da compositora, já que “agora ela está morta mesmo e não vai poder reclamar da letra que vamos fazer para a música dela”. Com esta fala, estamos tratando ironicamente das versões e adaptações que a obra de Chiquinha Gonzaga sofre e já sofreu quando realizada por diferentes intérpretes e artistas. Na cena, também me refiro as práticas comuns da época de fazer mais de uma versão letrada das músicas, mudando as letras e títulos de acordo com a montagem teatral que a música está inserida, ou até mesmo sendo alteradas sem a autorização do autor, visando atender as demandas do mercado fonográfico.

Sobre a prática de letrar melodias, José Ramos Tinhorão (1998) diz que o encontro dos poetas letristas de canções de rua com os músicos populares “estava destinado a marcar, na área desta primeira canção de massa, de carácter nitidamente citadino, o advento de um novo sistema de criação: a parceria” (1998, p.129). Desde o final do século XIX, se espalhavam letristas e músicos da classe média urbana que colaboravam com as obras uns dos outros, sem estabelecer muitos critérios para as possíveis apropriações culturais, ou para burlar os direitos autorais dos compositores.

Portanto, neste trecho do espetáculo, tratamos de questões relacionadas aos direitos autorais, pois foi o uso indevido de sua obra e a recorrente situação em que os artistas da sua época se viam, quando tinham suas obras exploradas e não recebiam remuneração justa, que motivou a compositora a se juntar aos homens dramaturgos e compositores e fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1917.

Atualmente, toda a obra da compositora está sob domínio público, pois no Brasil, com 70 anos após a morte do artista, a obra pode ser usada livremente, sem necessidade de autorização ou pagamento de direitos autorais²⁹. Ananica brinca com este aspecto comentando que “Tem aí a questão dos direitos autorais, mas como a obra de Chiquinha está sob domínio público, então vocês, o público - se referindo a plateia que assiste - e eu podemos dominar as composições e colocar uma letra nova ou inédita em uma música de Chiquinha Gonzaga! Tá tudo dominado! Vamos criar esta letra juntos?”.

A partir deste convite que Ananica faz à plateia, pode-se refletir sobre as recriações de obras do passado e as novas abordagens que sofrem, porque a maneira como o público reage as estas falas de Ananica imprime rastros de como as questões relativas aos direitos autorais e as releituras de obras são interpretadas e recebidas pelo público, a depender dos contextos culturais e sociais específicos onde o espetáculo é apresentado.

²⁸ Junto com “Corta-Jaca” a música “Meditação” fez parte do repertório executado por Chiquinha Gonzaga no primeiro recital que ela organizou no Clube Euterpe como diretora do concerto, em 10 de fevereiro de 1.900. Originalmente, “Meditação” fazia parte da peça “O Crime do Padre Amaro”, extraído da obra de Eça de Queirós por Augusto Fábregas (1859-1893) e representado no Teatro Lucinda em abril de 1890. A peça “O Crime do Padre Amaro” estreou em 24 de abril de 1890 no Teatro Lucinda. É uma peça anticlerical, com seis atos e sete quadros, com dois números de música, compostos por Chiquinha Gonzaga. São elas “Como em sonho!” e “Meditação”, sendo ambas para piano.

²⁹ Conforme a Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610/1998, artigo 41), a contagem inicia a partir do dia 1º de janeiro do ano seguinte ao falecimento do artistas. Chiquinha Gonzaga faleceu em 28 de fevereiro de 1935 e, portanto, suas composições passaram a ser de domínio público em 1º de janeiro de 2006.

Por fim, na **sexta e última cena** do espetáculo, tem-se a carnavalização com modo de vida, ou seja, o que foi e o que é o carnaval na formação do Brasil. Para tal, parto da música "Abre Alas" e evidencio a relação da Chiquinha Gonzaga com os movimentos insurgentes da rua. Os estudos do carnaval também suscitam questões e reflexões sobre a masculinização da figura do Momo no carnaval brasileiro, com um dos caminhos de opressão e cerceamento do patriarcado sobre as figuras mitológicas femininas e das Deusas sujas e cômicas.

A criação, realização e reflexão sobre esta cena me trouxe o entendimento de que o espetáculo pode ser não só uma criação a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga, mas também uma adaptação para as artes cênicas sobre a musicalidade desta compositora. Linda Hutcheon (2013) em "A teoria da adaptação" entende que uma adaptação ocorre quando uma obra é modificada para se adequar a um novo meio, público ou contexto, resultando em mudanças na forma, no conteúdo e gerando novos significados.

Linda Hutcheon (2013, p.29-30) sugere que as adaptações podem ser feitas em diversos modos ou a partir de três perspectivas distintas que podem ou não ser inter-relacionadas. A primeira seria a adaptação que decorre em transcodificação e mudança de mídia. A segunda possibilidade é como um processo de criação, que envolve a reinterpretação, a recriação e recuperação de dados. E a terceira possibilidade enfatiza a perspectiva da recepção, quando as lembranças de outras obras ressoam através da repetição com variação.

Acredito que o espetáculo resultante desta pesquisa trabalhou a partir destas possibilidades elencadas por Hutcheon (2013), pois fizemos uma transposição declarada dos contextos históricos, linguagens e das obras musicais da Chiquinha Gonzaga, buscando um ato criativo e interpretativo na recuperação de informações silenciadas e obras produzidas no passado, para gerar um engajamento intertextual extensivo junto ao público que já conhece a compositora ou algumas de suas composições mais emblemáticas como "Abre Alas".

Acredito que em nossa adaptação, o uso de uma bicicleta musicada e a linguagem da palhaçaria feminina são dois importantes elementos que transformam e ampliam para novos públicos e contextos o repertório da compositora. "Isto acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por arte do público e do adaptador" (Hutcheon, 2013, p.35). Uma história contada em livro ou filme, tem um engajamento distinto de uma história mostrada no palco, com outros recursos artísticos e com o qual o público interagindo.

Por outro lado, esta mesma proposta poderia soar completamente inusitada, desconexa e provavelmente impensável para a compositora, ou para outros artistas e público de sua época, onde uma mulher não teria a chance de ser uma palhaça musicista. Os palhaços do entre século fizeram isto, cantaram e exploraram a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga. Enquanto, que para um mulher palhaça isto só se torna possível na contemporaneidade.

Esta perspectiva anacrônica trouxe para mim e para a diretora Karla Concá uma nova dimensão sobre o processo de criação porque tínhamos o desafio de propor a adaptação de um repertório musical antigo para a linguagem das artes cênicas contemporânea, sendo que a palhaçaria, assim como a bicicleta, eram práticas inicialmente vedadas para as mulheres no final do século XIX. Foi só depois, no início do século XX que a bicicleta se tornou um símbolo do movimento feminista na Europa e a palhaçaria feminina estourou no final do século XX no Brasil. E como Chiquinha Gonzaga entraria no meio disso tudo?

Quando refletíamos sobre os desafios, a adaptação ganhava mais corpo e sentido. O argumento e a relação entre estes três eixos da encenação se justificava para nós, quando pensávamos a partir deste olhar anacrônico. A palhaçaria feminina nos ajudou, neste movimento de concatenar as peças, porque nos autorizava a mostrar o nosso olhar, de palhaças mulheres da atualidade, sobre os temas abordados.

Esta música emblemática da compositora mostra como as memórias de Chiquinha Gonzaga referenciadas por Ananica estão entrelaçadas com as memórias coletivas da audiência e estas influenciaram na percepção sobre as identidades culturais, as narrativas históricas e as informações compartilhadas no espetáculo. Portanto, a memória social sobre o carnaval é moldada, transmitida e reinterpretada através de diversas interações sociais e contextos culturais por onde o espetáculo passou. A reapresentação do passado histórico de Chiquinha Gonzaga no espetáculo traz os fatos para o presente, numa espécie de túnel do tempo, e possibilita que este passado esteja em contínuo processo de reconstrução.

Conclusão

Portanto, também pretendo com esta pesquisa reconhecer a legitimidade da narrativa teatral, cênica e sua capacidade de produzir um conhecimento sobre um passado. Em cena percebo que um espetáculo cênico tem a capacidade de narrar, criticar e recriar fatos por um caminho sensível. Principalmente quando se trata de eventos históricos repressivos, oferecendo um olhar crítico, reflexivo e feminista para o passado.

White (1992) e Hutcheon (1991) entendem a história como um conhecimento teórico e metodológico do passado, uma ferramenta que nos auxilia a fazer escolhas éticas e políticas frente ao presente e escolher como construiremos no nosso futuro. Ou seja, entendo que eles falam do modo como organizamos as nossas narrativas e dos efeitos que pretendemos produzir a partir dela.

Neste processo, também percebi que este aspecto da narração historiográfica está diretamente relacionado com o campo de disputa de memória. A criação do espetáculo também evoca a memória social daquela virada de século na construção de procedimentos cômicos e dramáticos. A história e, por sua vez, a memória são campos de poder capaz de incluir, excluir, centrar ou marginalizar os processos históricos.

De todo modo a abordagem histórica do espetáculo não nega a existência do passado, ou simplesmente subverte o passado de maneira arbitrária. Buscamos questionar a maneira como conhecemos este passado referenciado, desde todas as questões que envolvem os documentos e vestígios até a incapacidade de escrever uma história impessoal. Por fim, fizemos uma montagem espetáculo com uma abordagem histórica feminista e cômica, contribuindo com outras possibilidades de interpretação de fatos históricos e agregando métodos de pesquisa criativos.

Por fim, a “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon (1991), a “Meta-História” colocada por Hyden White (1992) e a perspectiva *Herstory* sobre os documentos históricos também alinham a nossa proposta, já que as transformações e as reinterpretações das narrativas pré-existentes são o foco destas abordagens e acabaram sendo a proposta da nossa montagem. Ou seja, estas referências foram os caminhos encontrados por nós para realizar a criação da dramaturgia musical deste espetáculo, uma criação feita a partir da vida e obra da compositora Chiquinha Gonzaga.

Referências

- BARONE, Tom; EISNER, Elliot W. **Arts based research**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2012. 183 p. ISBN: 9781452230627.
- BRECHT, Bertolt. **Pequeno Organon para o Teatro**. Coletânea Teatro dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Nova ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 320 p. ISBN: 978-8537801642.
- FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**, Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**/tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 330p
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2 ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013, 280p. ISBN: 978.85.328.0639-0.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- LAZARONI, Dalva. **Chiquinha Gonzaga: sofreu e chorei, teve muito amor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 541 p. ISBN: 8520909760.
- MACY, Sue. **Wheels of Change: How women rode the bicycle to freedom (with a few flat tires along the way)**. National Geographic Books, 2011.
- MACEDO, G. & Amaral, A. **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento. 2005.
- MOTA, Marcus. **Dramaturgia musical em Ésquilo: Investigações sobre Composição, realização e recepção de obras audiovisuais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Intermeios, 2011. 186 p. ISBN: 978-85-64586-07-9.
- SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007. 434 p. ISBN: 9788587770455
- SCOOT, Joan. **História das mulheres. In: A Escrita a história: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes. - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 1998. 368p. São Paulo, Ed. 34. ISBN 85-7326-094-7
- WHITE, Hayden. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**; tradução de José Laurénio dc Melo. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Coleção Ponta; v. 4).