

Dossiê
Dramaturgia Musical

**Relações entre música e texto teatral:
o caso de Forrobodó**

Adriana Fernandes

Relações entre música e texto teatral: o caso de Forrobodó

Adriana Fernandes
Universidade Federal da Paraíba
fernandesufpb@gmail.com

Resumo: Este estudo pretende apresentar as características musicais que se entrelaçam com o texto teatral Forrobodó de 1912. Os autores do texto são Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt e a compositora das músicas é Francisca (Chiquinha) Gonzaga. Inicialmente discute-se a classificação da obra como uma burleta e depois detalha-se cada um dos números musicais e sua relação com o texto dramático. Ao final detecta-se os procedimentos utilizados para unir música e texto e quais os efeitos intencionados com tais procedimentos, demonstrando a habilidade da compositora para esta finalidade.

Palavras-Chave: Forrobodó; Teatro Musical; Procedimentos composicionais,

Abstract: This study aims to present the musical characteristics that connect the theater play Forrobodó, 1912. The librettists are Luiz Peixoto and Carlos Bettencourt and the music composer is Francisca (Chiquinha) Gonzaga. Initially, the problem of music and theater genres is discussed since the play is a Burleta. Then, each music of the play is presented in relation with its insertion in the text, how it happens. The intention is to show the effects of these procedures, and the abilities of the composer for this purpose.

Keywords: Forrobodo; Music Theater; Compositional Procedures.

A peça Forrobodó foi um grande sucesso do teatro musical brasileiro de 1912 e contou com mais de mil e quinhentas apresentações. Os autores do texto são Luiz Peixoto (1889-1973) e Carlos Bettencourt (1890-1941) e a compositora das músicas é Chiquinha Gonzaga (1847-1935). Os autores do texto começavam sua trajetória de sucesso como autores de peças de teatro e contaram com a experiência de Chiquinha Gonzaga, já renomada à época. Este artigo pretende expor características musicais que se entrelaçam com o texto teatral, como esta costura é realizada e quais os possíveis efeitos disso. O material usado para se chegar a estas informações diferem em data. O texto utilizado é de 1961, publicado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). As partituras são os manuscritos para piano da compositora encontrados na sede da SBAT à época da realização da pesquisa (meados dos anos 1990). Os manuscritos datam do ano da estreia, 1912. Portanto, essa disparidade no tempo da documentação foi levada em conta nas análises e nas possíveis conclusões do trabalho.

Aspectos Gerais

Ambientação: Rio de Janeiro (capital), rua suburbana, 1910.

Gênero: Burlata

Número de atos: 3

Número de cenas: 18 (minha divisão)

Número de personagens: 12 mais figurantes

Número de cenários: 2

Texto utilizado: 1961 (publicação SBAT)

Partituras utilizadas: 1912 (manuscritos para piano)

Números musicais: no texto: 14; na partitura: 16

Sinopse: Sebastião procura o Guarda Noturno para dar queixa de roubo de galinhas. O Guarda Noturno anota a queixa e tranquiliza Sebastião, levando-o ao baile do Clube Flor do Castelo do Corpo, da Cidade Nova. Após várias peripécias, ao final da noite, Sebastião descobre que o autor do furto era o próprio Guarda Noturno.

Características Gerais:

- a) presença de diálogos falados;
- b) presença de partes cantadas, incluindo coros, solos e, em especial, duetos;
- c) presença de números de dança;
- d) presença de conjunto musical em cena (chamada de orquestra pelos personagens e de charanga pelos autores do texto) : bombardão, clarinete, flauta, pistão de vara, caixa e violão.

Personagens principais: Sebastião, Guarda Noturno, Zeferina e Escandanhas.

Personagens coadjuvantes: Praxedes, Barradas (Português), Lulu, Bico Doce, Maestro, Rita, Madame Petit-Pois (Francesa).

Personagens Figurantes: Siá Rosa, Dois Penetras, Fuzileiros, Seis Corretos (Mulatos), Um do povo, Um do Sereno, Três Mulatas, Populares, Músicos.

Sequência de ações de cena

Primeiro Ato: Cena 1 – Sebastião informa o roubo das galinhas; Cena 2 – Penetras tentam entrar no Baile; Cena 3 – Guarda Noturno anota sobre o roubo das galinhas e comemora o fim da ronda; Cena 4 – Saudação à Zeferina; Zeferina canta; Chantagem de Zeferina com Escandanhas; Cena 5 – Escandanhas cede às pressões de Zeferina e todos entram no baile. Número musical.

Segundo Ato: Cena 1 – Dança-se a quadrilha; Mulatas trocam Guarda Noturno e Escandanhas pelos Corretos; Cena 2 – Apresentação de Bico Doce aos presentes; Cena 3 – Escandanhas lê, enganado, discurso de enterro; Cena 4 – Rosa diz que o moleque fez papagaio do discurso; Cena 5 – Guarda Noturno recita poesia; Escandanhas e Zeferina cantam apaixonados; Apresentação da orquestra em número musical; Convite para o jantar; Saem todos cantando.

Terceiro Ato: Cena 1 – Encontro secreto entre Rita e o Maestro; Cena 2 – Comemoração do laudo jantar; Cena 3 – Lulu chega com a Francesa (Madame Petit- Pois); Cena 4 – Zeferina ameaça Escandanhas; Guarda Noturno e Francesa cantam marcando encontro; Dança; Cena 5 – Barradas paga para Lulu se retirar com a Francesa; Desafio (canto entre os personagens); Barradas quer terminar o baile mas ainda tem o leilão; Cena 6 – Leilão; Guarda Noturno puxa briga com Lulu; Barradas acalma a situação; Cena 7 – Descobre-se que o Guarda Noturno é o autor do roubo das galinhas; Cena 8 – Barradas põe fim ao baile; Escandanhas pede um maxixe final.

Gênero

A partir destes dados alguns pontos chamam a atenção. Início essa discussão com a questão de gênero. O texto teatral classifica a peça como burleta e a partitura manuscrita chama o trabalho de opereta. Para se entender como podemos classificar Forrobodó faz-se necessário voltar no tempo, às origens e desenvolvimento do gênero ópera nascido na Camerata Fiorentina, com o intuito de unir música, drama e espetáculo na tentativa de reviver a tragédia grega. Isso ocorreu na Itália, no finalzinho do século XVI. Os trabalhos que se sucederam no século XVII e que se convencionou chamar por ópera é o desenrolar de um drama (trágico) todo cantado. Não existem partes faladas na ópera.

O que se nota, ao fazer um estudo mais profundo da trajetória da ópera e sua disseminação pelos vários países e continentes, é que houve um processo duplo e antagônico: de um lado, aqueles que a aceitaram quase como uma religião, modificando aspectos sutis da sua origem, e, do outro lado, aqueles que a adaptaram aos seus gostos, à sua cultura, às modificações sociais que ocorriam ao longo do tempo, a ponto de, inclusive, atribuir-lhe nomes mais aproximados dos costumes locais. As duas faces deste processo conviveram e continuam convivendo pacificamente. Para o presente estudo, importa, sobretudo, o segundo aspecto da questão - o que leva a mutações.

A primeira derivação da ópera italiana foi o surgimento da ópera bufa, na própria Itália. Essa ópera, que foi traduzida pelos americanos como *comic opera* é toda musicada, também não tem diálogos falados e não implica enredo cômico. Existe uma controvérsia entre *The Oxford Companion to the Theatre* e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Para o primeiro a ópera bufa seria um desenvolvimento dos *Intermezzi* - , pequenas peças apresentadas nos entreatos das óperas. Para o Grove, no entanto, a ópera bufa teria surgido pela influência da *Commedia dell'Arte* na ópera e quase simultaneamente, o intermezzo teria nascido, constituindo-se de pequenas peças de acompanhamento para outras peças, fossem elas óperas ou peças de teatro. Ao final do século XVIII porém, as diferenças tornaram-se menos claras. Ao contrário da ópera, cujo objetivo inicial era reviver a tragédia grega, a ópera bufa tratava dos problemas das diversas classes profissionais como a do militar, do médico, além dos casos amorosos – os mesmos temas tratados na *Commedia dell'Arte*. De acordo com o Grove, a ópera bufa não está ligada a teorias ou tradições, mas ao gosto popular que encorajou sua rápida evolução.

Na França, a ópera bufa italiana encontra, em plena efervescência os *Théâtres de la Foire* e, nas feiras parisienses, as mais variadas atrações: acrobatas, prestidigitadores, tea-

tro de marionetes, equilibristas, além das *Pièces en Vaudeville*, ou *Comédie en Vaudeville* ou *Scènes en Vaudeville*. O vaudeville que, inicialmente, deve ser aclarado, relaciona-se com canções da região da Normandia (França). Já no século XV, essas canções tornaram-se muito conhecidas em toda a França, focalizando, como tema central, as celebrações de amor, a bebida, ou os acontecimento correntes. Por volta do século XVII, passariam a ser descritas, segundo o *Oxford Companion to the Theatre*, como baladas políticas e satíricas. Já de acordo com o *Grove*, eram descritas como uma lírica de poucas estrofes e mais particularmente, uma melodia “simples” repetida a cada estrofe. Tais canções, com letras modificadas, eram utilizadas em peças teatrais, sendo usados diálogos falados. As *Pièces en Vaudeville*, propriamente ditas, eram apresentadas em cenas mudas (pantomimas) intercaladas com coros de melodias conhecidas e, frequentemente, parodiando as produções do teatro “legítimo” e, obviamente, a ópera.

Além disso, a corte francesa, ligada à tradição da dança, acrescentou *ballets* àquele formato italiano de óperas. Para isso compositores e libretistas franceses passam a incluir a dança em suas criações operísticas.

O encontro da ópera bufa na França com os *Théâtres de la Foire* e as *Pièces en Vaudeville* vai modificar aqueles espetáculos encontrados nas feiras parisienses, as quais eram famosas e amplamente frequentadas. O *Théâtre de la Foire* vai influenciar o aparecimento na Inglaterra da *Ballad Opera*, da *Burlesque*, da *Extravaganza*, do *Music Hall* e na Alemanha, do *Singspiel*.

Também na França, a partir dos *Théâtres de la Foire* e da ópera bufa italiana vai surgir a *opéra comique*, espetáculo francês que se caracteriza por apresentar diálogo falado, além de números de música e dança. Seus temas, como na ópera bufa, não são necessariamente cômicos. E, da *opéra comique* vai surgir a *operetta*, também conhecida por *Light Opera*, *Opéra Bouffe* (não confundir com ópera bufa).

A opereta sim, vai explorar temas corriqueiros e cotidianos de caráter cômico (quiproquós), diálogos falados, números de música e dança. As operetas teriam surgido como uma reação anti-Wagneriana, em oposição ao concentrado teor dos *music-dramas* de Richard Wagner (1813-1883). Essa posição contrária envolverá tanto o aspecto musical como dramático.

A Enciclopédia Britânica explica que a opereta e suas formas correlatas, no sentido usual, são trabalhos de menor pretensão musical que a ópera. Os diálogos falados são ligados por episódios musicais. Descendente direta da ópera bufa italiana, a opereta nasceu como expressão democrática do senso popular e da sátira social.

E neste mesmo percurso da opereta, também descendendo da ópera bufa italiana, encontra-se a burleta, nascida na Inglaterra no final do século XVIII, inicialmente como um drama em rima, totalmente cantado. Mas, segundo o *Grove*, em seus textos, satirizava as convenções mitológicas e históricas da ópera. Mais tarde passou a designar pequenas peças em pequenos teatro.

No entanto, segundo Neyde Veneziano, a burleta, a partir do século XIX, foi muito popular em Portugal e, entremeada de músicas, estava ligada a temas nacionalistas e de exaltação nacional (VENEZIANO 1993:13-14)). Reforça-se sua característica de peça de pequena proporção.

Em Forrobodó encontramos:

- a) um tema absolutamente nacional, um baile suburbano, uma gafeira;
- b) predomínio do personagem negro, ou melhor, o mulato (mestiço);
- c) uma peça ambientada no subúrbio carioca;
- d) uma linguagem vulgar, maliciosa e metafórica, com incorreções na pronúncia e na gramática, típica de grande parte da população brasileira.

No Brasil, Arthur Azevedo havia criado uma burleta em 1897 – A Capital Federal. Rubens Brito afirma que Arthur Azevedo utilizou, na burleta, características do teatro de revista dividindo o texto em quadros, mutações e apoteoses. Serviu-se de um texto de comédia onde todos os elementos cênicos estariam à serviço dele. Musicou a comédia utilizando recursos operísticos, rítmicos e dramáticos. Deu à música função dramática (BRITO 1989). Deve-se salientar que Arthur Azevedo escrevia textos teatrais com apurado senso técnico e conhecimento de cena. Em suas peças encontramos os apontamentos de entradas, saídas, as divisões de cena, os números musicais devidamente indicados, os cenários, a iluminação, ou seja, Azevedo tinha conhecimento da produção de uma peça de teatro e previa no texto, de forma coerente, para que não houvesse dúvidas sobre os seus intentos como autor.

Em Forrobodó existe a divisão da peça em atos, as indicações de entradas e saídas dos personagens, assim como também dos cenários. Os recursos que Brito chamou de operísticos em Azevedo, ou seja, aqueles claramente provenientes da ópera, da opereta e da *Opéra Comique* como árias, recitativos, duetos, coro, podem ser encontrados em Forrobodó. Forrobodó tem somente algumas indicações de coro (Sebastião e coro, Guarda e coro, Zeferina e coro...) e dueto (Dueto Maestro e Rita, Dueto Alfredo e Fina), mas, com a análise, são encontrados outros números com coro, duetos (Modinha: Escandanhas e Zeferina, Guarda e Madame) e até mesmo um quarteto e coro (Desafio) e um “recitativo” que deixa em dúvida a existência ou não de um acompanhamento para ele (cena 5, segundo ato: o Guarda Noturno “recita” uma poesia).

Existe especificado em Forrobodó algumas indicações de danças: Quadrilha, Marcha final, Maxixe, que Brito chama, na sua análise da burleta de Arthur Azevedo, por recursos rítmicos, e, segundo ele, são muito usados nas Revistas¹.

Brito atribui funções dramáticas à música, como por exemplo:

- a) abrir e encerrar o espetáculo, o ato ou cena;
- b) apresentar o personagem;
- c) intervir na ação dramática;
- d) ser o próprio motivo da cena;

1 Gênero teatral originado nas feiras de Paris, no *Théâtre de la Foire*, juntamente com os gêneros já enumerados no texto. Inicialmente era Revista de Ano, uma peça que passava em revista os acontecimentos do ano anterior. Não possui conflitos dramáticos no sentido aristotélico e sim, um fio conductor que desencadeia a ação. A Revista de Ano traça uma trajetória que desemboca no Teatro de Revista que, mantém a revisão de fatos e fantasias mas sofre influência das outras modalidades do Teatro Musical. Ver: VENEZIANO, N. 1991. *O Teatro de Revista no Brasil*.

e) dar traços estilísticos líricos à cena.

Exemplos de números musicais em *Forrobdó* que compartilham essas funções existem. Saliento o número de abertura (Sebastião e coro), e todos os números musicais que encerram os três atos. Na função de apresentação do personagem, destaco a apresentação do Guarda Noturno, cena 3 primeiro ato:

Sou professor de clarineta e de sanfona,
Durante o dia pra ganhar para os pirões.
Durante a noite sou o guarda desta zona
Tomando conta dos quintais e dos porões.”
(PEIXOTO E BETTENCOURT, 1961)

Ou ainda a apresentação de Lulu na cena 3 do terceiro ato:

Já fui cabo eleitoral
de um partido não sei donde.
Já fui bandeira de bonde,
e graxeiro na Central.” (Idem, ibidem)

Estes números contêm informações sobre o personagem, o que ele faz, o que ele já fez, qual é o seu comportamento.

A função de intervir na ação dramática pode ser exemplificada com números musicais no decorrer dos quais a cena progride, por exemplo, como na cena 4 do terceiro ato quando o Guarda marca um encontro com a Francesa para depois do *Forrobdó* (número musical onze). No entanto, este encontro é marcado sutilmente, devido ao dialeto franco-brasileiro empregado pelos personagens enquanto cantam e dançam o maxixe:

Guarda: Madame você me ensina
Um bocado de franciú?
Francesa: Moi ensina, moi ensina
marque moi mon rende vous
Guarda: Lá nas Marrecas não vou
E se for é de relance
Francesa: Apres les Fórróbódó
Maintenant se vais la danse
Avec moi maxixe.... (Idem, ibidem)

Uma outra função dramática da música é quando ela é o próprio motivo da cena. O exemplo em *Forrobdó* é o *Desafio*, cena 5, terceiro ato. Este número musical é sugerido em cena pelo Fuzileiro a fim de desviar as atenções do “quadro assás chocante” da Francesa sentada ao colo de Lulu:

Quem possa puxar fieira
Muito melhor do que eu
Procurem na terra inteira
Que o cuéra ainda não nasceu (sic) (Idem, ibidem)

Finalmente, a função de dar traços estilísticos líricos à cena, onde o personagem can-

ta os seus sentimentos, suas emoções, pode ser detectada no dueto entre Escandanhas e Zeferina, cena 5, segundo ato. Escandanhas se declara apaixonado por Zeferina e os dois cantam a impossibilidade deste amor. Corroborando essa característica, Chiquinha Gonzaga escreveu o número à maneira de uma modinha – “uma sequência de suspiros amorosos” (KIEFER 1977:24).

Escandanhas: Não sei porque te amei
 Sá Zeferina...
 É tão forte esta paixão
 É tão infrene
 Que eu pareço um lampeão
 De kerosene

Zeferina: Seu cantor da madrugada
 Você me disse
 Tanta coisa apaixonada
 Ai que tolice
 Eu não sei lhe arresponder
 Por Deus que não
 Por que vou comprometer
 meu coração...(sic) (PEIXOTO E BETTENCOURT 1961)

Com relação ao teor temático da peça Forrobodó, eu não pretendo me adentrar nesta discussão tão polêmica. Suponho que seja suficiente dizer que, se os gêneros teatrais estivessem no âmbito de duas grandes possibilidades, a tragédia e a comédia, Forrobodó somente poderia se inserir no gênero comédia. A peça se refere a um baile na periferia do Rio de Janeiro onde, os personagens são, em sua maioria, negros. Os diálogos possuem caráter de crítica à estrutura social branca. As grosserias, as situações ridículas que promovem o riso fazem-se presentes nos modos chulos dos personagens, como o comportamento da mulata Zeferina ou do Guarda Noturno e também, na ênfase sobre a sucessão das ações. Esses são alguns aspectos risíveis da peça. Um apontamento dos procedimentos cômicos utilizados em Forrobodó devem merecer um estudo posterior.

Forrobodó é uma burleta que apresenta influências das revistas, da opereta e da *opéra comique* e ainda da comédia. Também sofreu influência da burleta criada por Arthur Azevedo mas, já em uma outra configuração. É a trajetória dos gêneros que se percebe aqui. O tema que permeia Forrobodó é a mistura de etnias, levada à proporções como: negar que o negro é ladrão, eleger a mulata como “a mais gostosa,” enfocar o amor mestiço. É uma celebração do resultado que a mistura deu, ou seja, a alegria do povo brasileiro, a sua identidade nacional múltipla, poligonal e plurifacetada. E a música de Chiquinha Gonzaga reforça este tema pois contempla polka, valsa, maxixe, modinha, duetos, coro, ou seja, as expressões musicais que estavam presentes na prática cotidiana da população da época.

Resolvida esta questão sobre o gênero músico-dramático ao qual pertence Forrobodó, passo então a demonstrar as relações dos números musicais com a cena. Relato apenas as cenas que contém números musicais.

Música e Cena

Primeiro Ato:

Cena 1: A peça começa com pessoas postadas à porta de entrada de um Clube. Após alguns apitos, aparecem outras pessoas em trajes de dormir. E, então, o coro começa a cantar:

Número Um (Sebastião e Coro) - Dó Maior, *allegro*, compasso 2/4, forma livre com duas seções distintas (A-B).

Texto e versos da partitura coincidem.

Inicialmente, o coro dá continuidade à cena, reclamando do barulho e perguntando por que tanto rebuliço. O personagem Sebastião entra e responde, cantando, que um ladrão fugiu. Quando o número musical acaba a ação progrediu e já se sabe portanto a razão do alarido.

A introdução de sete compassos cabe no início da peça, antes da entrada do coro. Para isso existe, no texto, uma indicação “intenso movimento no interior.” (Peixoto e Betencourt 1961). Existe uma modificação na disposição dos versos na partitura, diferindo da sua ordem no texto.

Também ainda nesta cena, indica-se no texto: “rompe a charanga no interior” (Idem, *ibidem*), mas não existe vestígio de qual seria esse número musical.

Cena 3: O número musical está no final da cena, quando o Guarda Noturno se apresenta e comemora o final da ronda.

Número Dois (Guarda e Coro) – Láb Maior, *allegro*, compasso 2/4, duas seções das quais a primeira está em Fá menor (A-B-A²-B’).

Texto e versos da partitura coincidem, mas apenas a primeira estrofe e o refrão estão presentes na partitura.

Cena 4 – A mulata Zeferina afirma que não há quem ensine a ser mulata, a fazer mil requiebros. Ao dizer que está no sangue, começa a cantar:

Número três (Zeferina e Coro) – Dó Maior, *allegro*, 2/4, duas seções (A-B-A²-B’).

Texto e versos da partitura são distintos.

Existem 10 compassos de introdução instrumental, o que possibilita dizer que nesse tempo a mulata está dançando, mostrando os seus meneios, antes de começar a cantar. Portanto, muito provavelmente, caberia aqui uma revisão do texto sobre o local onde o número musical tem início.

Na introdução também, existe no seu final, uma cadência em breque, preparando a entrada do canto com suspense (dois compassos de acordes rebatidos).

A letra do texto, diferente da letra da partitura, é menos picante. Mas o conteúdo é o mesmo: a faceirice da mulata, suas manhas, seus cortejadores. Isso nos leva a pensar na hipótese de censura no texto de 1961 que não existiu no texto de 1912:

Versos de 1961:

Pra provar o gostoso delicioso
Sabor que esta fruta tem
Todo mundo anda ansioso
E que guloso está seu guarda também (PEIXOTO E BETTENCOURT 1961)

Versos de 1912:

Minha mãe foi trepadeira
E eu terrível e eu arteira
Vivo igualmente a trepá...(sic) (GONZAGA 1912)

Na partitura, existe o Número 3 – Bis, logo a seguir, mas não se pode saber ao certo onde e como foi empregado. É uma valsa instrumental (relativamente longa, 128 compassos) em compasso 3/4 com indicação de andamento: “com muita expressão.”

Cena 5: O Guarda lidera a turma que irá entrar no baile após a permissão de Escandanhas. Para isso, canta encerrando o ato.

Número Quatro (Guarda e Coro) - Fá Maior, *tranquillo*, 2/4, duas seções (A-B-A’).
Texto e versos na partitura coincidem com pequenas modificações.

Além de encerrar o ato, esse número contém versos que sintetizam o que irá ocorrer nos próximos atos, explicando o que vem a ser um forrobodó. Vale lembrar que, quando entrevistei Décio de Almeida Prado para a pesquisa em 1994, foi este o número musical que ele cantou pra mim - um grande sucesso, que ele aprendeu com o pai que assistiu Forrobodó ao vivo em 1912! Este fato também demonstra o papel de divulgação das músicas populares que o teatro teve antes do advento do rádio no Brasil.

Segundo Ato:

Cena 1:

Número quatro-bis: Fá Maior, não tem indicação de andamento, 2/4, rondó de três seções (A-B-A-C-A-B-A). Indicação de dança: quadrilha
Número instrumental.

Esse número está indicado como sendo uma repetição (bis) do número quatro que encerrou o primeiro ato. Isso pode significar que, durante o entreato ela pode ser tocada. Isso resultaria num espaço de tempo relativamente pequeno entre primeiro e segundo atos, pois esse número é curto e mesmo sendo cheio de repetições, não seria interessante prolongá-lo muito. Logo que os mulatos entram e as mulatas correm para eles, segundo o texto, o número se encerra. É muito provável que esse término não deva coincidir com o fim do número propriamente dito. Assim, encerrando no meio da música ou no fim das seções internas, fica caracterizado que os mulatos estão atrapalhando o baile. Observem que o uso da forma rondó é bastante propício para as interrupções apontadas no texto.

Ao final da cena a quadrilha volta a ser tocada.

Cena 2 – ...e também a ser interrompida. O personagem Bico Doce vai atrapalhar a quadrilha. Segundo o texto, primeiro interrompe-se a dança, depois cessa-se a música. A quadrilha une essas duas cenas e reforça o tumulto característico do baile através das interrupções que sofre. Além disso está indicado no texto um rufo de caixa, ou seja, um anúncio percussivo e solene da chegada do jornalista Bico Doce. Muito provavelmente, o Maestro que está no comando da charanga e de suas entradas conhecia o jornalista, ou ainda, passa a se encarregar também da sonoplastia da peça.

Cena 5 – O Guarda Noturno recita uma poesia. Não existem indicações sobre esta récita: se ela é entoada, se existe acompanhamento musical para ela.

O que existe na cena 5 é uma mudança na ordem das músicas. Logo após a récita do Guarda Noturno deveria vir o número musical cinco, e seu acompanhante o número musical cinco-bis, mas no texto de 1961 está indicado o dueto de Zeferina e Escandanhas (número seis). Vou dar prosseguimento como aparece no texto de 1961.

Número seis (Modinha: Escandanhas e Zeferina) – Dó menor, não tem indicação de andamento, 2/4, introdução e duas seções (A-B-A-B);

Texto e versos da partitura coincidem com pequenas modificações.

Como possui uma introdução de cinco compassos, possibilita que as últimas falas de texto antes do dueto sejam sobre a introdução. Mas isso caberia uma correção na indicação da música no texto.

Esta é uma cena amorosa, de caráter melancólico, pois trata-se de amor não correspondido. Ressalto o uso da modinha para cumprir com os requisitos emocionais da cena.

Ainda na cena cinco teremos um outro número musical, colocado após o dueto do número seis. Trata-se de um número de apresentação da orquestra cantado pelo Maestro e Coro.

Número cinco – Maestro e Coro: Dó Maior, *tranquillo*, 2/4, canção estrófica (A-A')

Texto e versos da partitura coincidem parcialmente.

Aqui, vale ressaltar que no texto existe uma didascália indicando que os músicos ficarão de pé, sob aplausos e só depois, o Maestro começa a cantar. Existe portanto um tempo cênico, para os músicos se levantarem, se sentarem e começarem a tocar, pois a letra da música é uma apresentação dos instrumentos da charanga e seus membros, indicando inclusive que o músico que toca o clarinete é o mesmo que toca o pistão (segundo as indicações, o pistão de vara).

Muito provavelmente, na versão da peça de 1912 o número do Maestro seria seguido pelo número cinco-bis, uma polka instrumental em compasso 2/4, duas seções em tonalidades diferentes mas relatas, Ré Maior e Lá Maior.

Ainda na cena 5, para terminar o segundo ato, existe a indicação no texto de Marcha Final, após Escandanhas convidar os cavalheiros para acompanharem as damas ao jantar.

Na partitura está indicado como Dobrado do Cordão. As indicações Marcha e Dobrado referem-se, nesse caso, à música carnavalesca. A compositora foi a lançadora desse gênero nos meios profissionais de música nos últimos anos do século XIX com a marcha carnavalesca “Ó Abre Alas”.

Número sete (Dobrado do Cordão: Escandanhas e Coro) – Mib Maior, *allegro*, 2/4, duas seções sendo que a segunda está em Dó menor (A-B-A-B);
 Texto e versos da partitura não coincidem.

O número musical tem uma introdução de cinco compassos, nos quais, provavelmente, em cena, os pares estão se encontrando e se organizando para irem ao banquete e se retirarem de cena. Mais uma vez, seria necessário rever a indicação do local da música no texto.

A diferença dos versos da música entre o texto e a partitura sugerem uma mudança de percepção da brincadeira e da diversão. Os versos de 1961 mencionam o preço dos pratos. Os versos de 1912 referem-se à ordenação do cordão, como acompanhá-lo. Ou seja, a política econômica está mais presente no texto de 1961, pois precisa ser mencionada. Nos versos de 1912 a brincadeira ainda prevalece como assunto da música.

Terceiro Ato:

Cena 1: Maestro propõe casamento a Rita.

Número oito (Dueto: Maestro e Rita) – Lá Maior, *allegro*, 2/4, duas seções (A-B);
 Texto e versos da partitura não coincidem.

Este número musical possui oito compassos e meio de introdução, o que pode gerar um rearranjo da sua indicação no texto teatral. A introdução possui, logo no primeiro compasso, um acorde suspensivo com fermata, o mesmo acontecendo ao seu final, no compasso 9. Pode-se supor que esses acordes com fermata, de caráter dramático, possibilitando liberdade no tempo musical e conseqüentemente no tempo cênico, são utilizados para se encaixarem dentro do texto, a critério do diretor. O uso de fermatas continua ocorrendo durante todo o número musical, assim como também as pausas, principalmente no refrão onde Maestro e Rita se alternam. A letra da música é cheia de malícia e duplo sentido, reforçando o caráter de aventura, segredo e travessura da cena. Acredito que a compositora tenha usado as fermatas para trazer o suspense da cena para a música, tendo em vista que o encontro dos dois personagens é secreto e não pode ser descoberto. As fermatas enfatizam o estado de alerta em que os dois se encontram durante o número. As pausas foram usadas, no meu entendimento, para caracterizar o aspecto lúdico, de jogo que a cena possui “traduzida” para o jogo de som e pausas.

Na sequência da partitura existe o número musical nove, um dueto entre Fina e Alfredo. Ambos os personagens foram cortados do texto de 1961. Pude apurar que provavelmente Fina é filha de Barradas, o português presidente do Clube. É uma moça mimada e criada re-fina-damente. Seu namorado secreto é Alfredo, provavelmente um malandro,

por isso a desaprovação do pai da moça. O número musical inicia-se em 3/4 (primeira seção) e depois muda para 2/4 (segunda seção) – procedimento ainda não usado até aqui. Está em Lá maior (mas contaminado por Fá menor). Andamento *moderato*.

Cena 3 – Chegada de Lulu e a Francesa.

Número musical dez (Lulu) – Dó maior, *allegretto*, 2/4, três seções sendo que a segunda está em Fá maior (A-B-A')

Texto e versos da partitura coincidem.

Possui uma pequena introdução de um compasso e meio. No texto a ação dramática pára, é executada a curta introdução e o personagem começa a cantar. Esse procedimento musical contribui para revelar o impacto que a chegada do personagem causou ao forrobodó – ele é o personagem mais perigoso da peça. O número musical apresenta o personagem, conta sobre o seu tipo. A compositora usou um procedimento interessante para insinuar a dupla identidade do personagem. Na segunda seção, quando ele canta que foi fiscal do lixo e bicheiro e que é vagabundo atualmente, ele o faz no modo menor, mas na parte instrumental a melodia está em modo maior. Ou seja, coexistem dois modos diferentes assim como o duplo caráter do personagem (na vagabundagem ele é cafetão). Além disso, a compositora utiliza outro dispositivo para salientar o aspecto furtivo e folgazão do personagem: o contratempo, o preenchimento das marcações de tempo por pausas. Essa célula rítmica propicia uma sensação de inesperado, surpresa, decepção, além de provocar swing. Ora, um ladrão age sempre inesperadamente. Embora a letra não informe também sobre essa sua habilidade, um pouco mais à frente no texto, Lulu é flagrado por Siá Rosa que o faz devolver o despertador roubado. A música adianta caracteres do personagem para os espectadores.

Cena 4 – O Fuzileiro avisa que vão dançar um maxixe e o Guarda Noturno convida a Francesa para dançar. Mas, segundo o texto, eles inicialmente cantam para depois dançar.

Número musical onze (Guarda e Madame) – Sib maior (Fa maior), *allegro*, 2/4, duas seções (A-B)

Texto e versos da partitura não coincidem.

Nesse número, os personagens, em um francês ordinário, mesclado com o português caótico da peça, marcam um encontro para depois do baile. Após esse número musical a ação caminhou. Foi marcado um encontro, de forma pública – eles estão cantando em cena diante dos outros personagens – e secreta ao mesmo tempo, já que a assistência não sabe francês, ou melhor, aquele dialeto. Portanto, letra, música e texto estão entrelaçados, a ação progride de forma dupla: no canto e nas tonalidades: (Sib maior e Fá maior). Também existe duplicidade em relação ao primeiro motivo melódico – ele é semelhante ao motivo melódico do número musical quatro, cantado pelo Guarda Noturno que encerrou o primeiro ato.

Outra característica marcante, que une texto e música, é a fraude da nacionalidade

da Madame Petit-Pois que não é francesa. Mas isso não está dito no texto, está nas entrelinhas. Na música, a compositora reforça a falcatura provocando um desencontro entre as acentuações métricas da poesia e as acentuações rítmico-melódicas, ou seja, prosodicamente a pronúncia das palavras em francês estão erradas, o que demonstra o engodo.

A introdução desse número musical é relativamente grande (8 compassos) e permite que se dê início a ele ainda durante as últimas falas do texto.

Seguindo indicação do texto, após o número todos dançam. Supõe-se que será utilizada, na dança, a mesma música, tocada apenas a parte instrumental e isso serviria para fazer a passagem desta cena para a próxima. No entanto, conforme a partitura, depois do número onze segue-se o número musical onze-bis – um scherzo de cinco seções em Fá menor (com Trio em Fá Maior), andamento tranquilo e compasso 4/4. Não se pode saber qual foi a utilização desse número musical, mas definitivamente não foi usado para se dançar o maxixe indicado.

Cena 5: Após a Francesa se sentar no colo de Lulu, Guarda e Fuzileiro acham que essa atitude é muito escandalosa e o Fuzileiro propõe um desafio para desviar as atenções.

Número doze (Desafio: Barradas, Lulu, Sebastião, Rita e Coro): Fá Maior, *allegro*, 2/4, duas seções e introdução (A-B-A-B)

Texto e versos da partitura não coincidem.

A primeira seção do número é dedicada aos solos e a segunda seção é destinada ao coro e à dança. A parte que seria ou deve ser dançada não está indicada no texto, mas existe na partitura indicação, na segunda seção, de quatro compassos instrumental, quando o coro pára, dança e depois volta a cantar. Ou seja, a compositora enfatiza com este procedimento a parte instrumental.

Neste número musical verifica-se uma disputa entre os solistas, quando um solista provoca o outro. Esse tipo de música, usado pela compositora, é feito de improviso pelos cantadores nordestinos no Brasil. E a compositora faz a associação também quando utiliza a escala modal – dó mixolídio, na primeira seção do número. No nordeste, os repentistas fazem amplo uso do modalismo.

Este número musical é o próprio motivo da cena e sintetiza a situação criada no baile, quando a Francesa é disputada pelos homens.

Cena 8: Barradas, o presidente do Clube, põe fim ao baile, mas Escandanhas pede um maxixe final. No texto dramático de 1961 aparece a letra de uma música para qual não foi encontrada a partitura. A indicação na partitura estabelece que, para encerrar a peça, repete-se o número musical sete – o Dobrado do Cordão, do final do segundo ato.

Fica portanto aberta a questão do número de encerramento da peça.

Com este relato detalhado sobre os procedimentos de cada um dos números musicais é possível fazer uma recapitulação dos procedimentos usados que visam interligar texto e música.

O uso de introduções curtas ou longas vai depender da necessidade e dos efeitos de-

sejados. Quando a introdução apresenta apenas um acorde com fermata ou inicia com ele é para comentar o texto. Também usa os acordes ou os breques para dar a deixa, a afinação, o sinal de entrada do cantor, o suspense.

A música pode reforçar o caráter do texto, dos versos, dos personagens, da situação da cena, através da alternância de solistas, emprego de pausas, fermatas, uso simultâneo de dois modos tonais, erros propositais de prosódia, uso da modinha.

No número musical que será interrompido várias vezes (4-bis), Chiquinha Gonzaga utiliza a forma rondó, que contém pequenas seções, propiciando assim, as interrupções.

Ela lança mão do uso enfático da marcação do tempo na marcha, por exemplo, para organizar a movimentação dos personagens, ou usa o contratempo para denotar o ladrão.

A compositora enfim, elabora e tece relações entre os procedimentos musicais e as situações cênicas, reforçando e enriquecendo as características da burleta, uma forma de teatro musical. Isso em 1912, no Brasil, antes do advento do rádio e antes mesmo do cinema sonoro. Ou seja, tivemos nessa compositora uma musicista de visão apurada e *avant garde*, de conhecimentos aprofundados de composição musical, dos gêneros musicais em gestação no Brasil, seus efeitos emocionais e impactos na população. Forrobodó foi um sucesso fundamentado pelas músicas da compositora. Celebra a diversidade da música e do povo brasileiro através de uma crítica sutil ao racismo, ao preconceito de classes e de gêneros musicais dançantes. Francisca Gonzaga através de suas composições demonstra que a habilidade de uma artista engajada com o seu tempo pode superar barreiras pensadas como intransponíveis, criar obras que superam o tempo devido ao seu caráter inovador e provocador.

Referências Bibliográficas

- BRITO, R. J. S. 1989. *A Linguagem Teatral de Artur Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Prof. Dr. Jacó Guinsburg, São Paulo.
- FERNANDES, A. 1995. *O Balanço de Chiquinha Gonzaga: Do Carnaval à Opereta*. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas. Orient. Profa. Dra. Neyde Veneziano, Campinas.
- GONZAGA, F. 1912. *Forrobodó: Opereta em 3 actos de Costumes Cariocas*. Partitura Manuscrita.
- KIEFER, B. 1977. *A Modinha e o Lundu – Duas Raízes na Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. 1961. *Forrobodó*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
- THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. 1990. Macropaedia. 15th ed. USA.
- THE NEW GROVE – Dictionary of Music and Musicians. 1980. London: Macmillan Publishers.
- THE OXFORD COMPANION TO THE THEATRE. 1967. 3rd. ed. London: Oxford University Press.
- VENEZIANO, N. 1993. *Não adianta chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileiro*.

Tese de doutoramento em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Profa. Dra. Renata Pallottini, São Paulo.

VENEZIANO, N. 1991. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes.