

Article

A distinção e a interseção de legados: nexos e diferenças estruturais entre Benjamin de Oliveira e Chiquinha Gonzaga**The distinction and intersection of legacies: structural links and differences between Benjamin de Oliveira and Chiquinha Gonzaga**MARISTELA ROCHA¹

Abstract. The last decades of the Nineteenth Century are relevant for the history of the Brazilian music, considering that in this period the European influences began to have an impact on the emerging urban culture, a process that would be consolidated throughout the Twentieth Century. Various artists with multiple abilities were in vogue at that time such as the composer, singer, instrumentalist, actor, director, and clown from Minas Gerais state, Benjamin de Oliveira (1870-1954) whose contribution to the process of insertion of the circus-theater in the frame of the Brazilian culture is a fact of great magnitude that worthies being revived, especially after its 150th anniversary. Another personality this article focus on is the pianist, composer and conductor Chiquinha Gonzaga (1847-1935), a pioneer in many segments of the Brazilian culture. She was an outstanding female figure whose contribution has not yet been recognized accordingly by most of the Brazilian people. The approach on the work of these two artists will be made taking into account some bibliographical data, documents from research, structural issues, distinctions and intersections involving the productions of these two great artists who lived in the first days of post-colonial Brazil, a time when the European influence was still very strong among us. Finally, we shall use some advertisements and newspapers excerpt, scanned throughout the text, in order to endorse our conjectures.

Keywords. Benjamin de Oliveira, Chiquinha Gonzaga, circus-theatre, musical theatre, Brazilian music.

Resumo. As últimas décadas do século XIX são de notória relevância para a história da música brasileira, já que nesse período as influências europeias começaram a ser impactadas pela emergente cultura urbana, que se consolidou ao longo do século XX. Vários artistas com habilidades múltiplas se destacaram naquele tempo, como o compositor, cantor, instrumentista, ator, diretor e palhaço mineiro Benjamim de Oliveira (1870-1954), cuja contribuição para o processo de inserção do circo-teatro na produção circense no Brasil demanda ser lembrada, sobretudo após os seus 150 anos de nascimento. Outra personalidade a ser contemplada neste artigo é a pianista, compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pioneira em vários aspectos na cultura nacional: figura feminina insigne, cuja contribuição também ainda não teve o reconhecimento por parte da memória coletiva do

¹ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora e mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (tese e dissertação sobre a pianista, compositora e maestrina Chiquinha Gonzaga).

povo brasileiro. Através de pesquisa bibliográfica e documental serão analisadas questões estruturais, distinções e interseções que circundaram a produção dos dois artistas, imersos em um Brasil dominado pelo colonialismo em todos os âmbitos. Utilizaremos vários anúncios e excertos de jornais digitalizados ao longo do texto para referendar nossas informações.

Palavras-chave. Benjamim de Oliveira, Chiquinha Gonzaga, circo-teatro, teatro musicado, música brasileira.

1. Introdução

*Eu sou crioulo faceiro
Eu sou brejeiro, na multidão
Cada conquista é um tesouro
No choro do violão...*

*Eduardo das NEVES²

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

*Antônio de CASTRO ALVES

O eurocentrismo e o colonialismo são como cebolas de múltiplas camadas. Em diferentes momentos históricos do pensamento social crítico latino-americano levantaram-se algumas destas camadas. Posteriormente, sempre foi possível reconhecer aspectos e dimensões (novas camadas de ocultamento) que não tinham sido identificadas pelas críticas anteriores.

*PORTO GONÇALVES In: LANDER, 2005.

O decolonialismo³ é um dos temas mais em voga nas últimas décadas, em várias áreas do conhecimento como a música, a sociologia, a comunicação, dentre outras. Neste trabalho, ao tratarmos do palhaço, acrobata, ginasta, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais mineiro Benjamim⁴ de Oliveira (1870-1954), e da compositora, pianista e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935), apontaremos elementos que os associam a fatores preponderantes do colonialismo vigente no tempo-espaço da trajetória de vida de ambos, e o quanto isso foi impactante no âmbito artístico.

A perspectiva de que essa proposição decolonial tem possibilitado a “reconstrução

² Lundu de Eduardo das Neves (1874-1919), que também atuava como palhaço, dedicado "ao simpático clown Benjamim de Oliveira" (Tinhorão, 2013).

³ Utilizamos aqui o conceito de colonialidade sob a ótica de Queiroz, ou seja, como a hegemonia de conhecimentos, valores e *habitus* de determinadas culturas que, impostos a outras, exercem um profícuo poder de dominação (conforme ocorreu no Brasil com reflexos e desdobramentos consistentes até a atualidade). "... constitutiva da força da modernidade no mundo atual, a colonialidade representa a ascensão da Europa sobre o mundo desde o século XVI e a imposição de sua história e das suas formas de conceber a sociedade como uma referência universal" (Queiroz citado em Proa, 2020, p. 157).

⁴ Encontramos divergência entre alguns autores quanto à grafia Benjamin ou Benjamim [grifos nossos]. Optamos por Benjamim, de acordo com Silva (2007).

de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna” (Amaral, 2017) instigou-nos a refletir sobre Benjamim e Chiquinha, já que ambos empreenderam rupturas com o *modus vivendi* colonialista, e não possuem ainda o merecido reconhecimento por parte da memória coletiva brasileira.

Ademais, no período entre os séculos XIX e XX se sobressaíam “artistas múltiplos”, como a atriz, cantora, compositora, instrumentista e “*divette carioca*” Cinira Polonio (1857-1938), e a caricaturista, cantora e atriz Nair de Tefé (1886-1931); personalidades femininas que se destacaram, dentre muitas outras, em um Brasil dominado pelas influências europeias e por uma sociedade rigidamente estratificada, colonialista, escravocrata, centrada na economia rural e na estrutura latifundiária.

Trabalhos nossos anteriores contemplam, sobretudo, Chiquinha Gonzaga e o seu legado para a cultura brasileira nos mais variados aspectos. Trata-se de uma personalidade que, além do vasto legado de peças para piano, foi vanguardista em aspectos vultosos para a história do Brasil: primeira maestrina e pioneira no teatro musicado, com “A Corte na Roça”, em 1885; precursora na música para carnaval de rua, “Ó abre alas”, no ano de 1899 (marcha-rancho, inicialmente utilizada na peça “Não Venhas!”), na luta pelos direitos da mulher e da participação cidadã, integrando movimentos como a Revolta do Vintém, as campanhas abolicionista e republicana; primeira mulher, reconhecidamente, a se apresentar como profissional da música no exterior (1906); e, ainda, pioneira na luta pelos direitos de autor, ajudando a fundar a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, em 1917.

Não havíamos, entretanto, realizado uma interlocução com uma personalidade masculina, neste caso Benjamim de Oliveira, cuja inserção em várias competências artísticas nos instiga a investigá-lo, apontando o seu contributo para a história do circo no Brasil. Podemos ressaltar que, assim como a maestrina Chiquinha Gonzaga foi responsável pela fixação do maxixe como gênero na música brasileira (Efegê, 1974) (Rocha, 2014) (Rocha, 2019), mas não especificamente pela criação, Benjamim foi um dos principais responsáveis pela consolidação de uma tendência que associava palco e picadeiro: a modalidade circo-teatro.

O múltiplo Benjamim de Oliveira, conhecido como Beijo, atuou como autor de libretos e músicas em 19 peças que incluem: farsas fantásticas e dramáticas, peças de costumes, revistas, operetas, burletas e até um melodrama policial (Silva, 2007). Já Francisca Gonzaga compôs para o teatro musicado cerca de 60 peças, parcial ou integralmente, no período de 1880 a 1935, trabalhando com vários parceiros libretistas, como Palhares Ribeiro, Raul Pederneiras, Luiz Peixoto, Carlos Bettencourt, Valentim Magalhães e Viriato Corrêa.

Tais assertivas encaminham este trabalho para os aspectos tanto singulares quanto comuns da trajetória de vida de Beijo e Chiquinha, abordando as relações estruturais que os tornam desconhecidos do grande público, apesar do patrimônio cultural que ambos nos legaram - seja através do espetáculo circense ou do teatro musicado - levando-se em consideração aspectos sociais, econômicos e culturais balizados pelo universalismo eurocêntrico excludente que sempre vigorou no Brasil.

2. Nexos e diferenças estruturais

Considerado popularmente o primeiro palhaço negro do Brasil, Benjamim nasceu na Vila do Patafufo, atual Cidade de Pará de Minas, situada a 90 quilômetros da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Filho de afrodescendentes (senhor Malaquias, um capataz, e dona Leandra, uma “escrava de estimação”) era alforriado como os irmãos. Aos doze anos, Beijo, como era conhecido, já trabalhava vendendo bolos e broas de milho nas portas dos circos que passavam pela vila e, também, como carreiro, candeeiro, guarda-freio e condutor de “madrinha de tropa”⁵. O sobrenome Chaves foi, mais tarde, substituído por Oliveira pelo próprio Benjamim.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, Chiquinha, também tinha ascendência negra, pois era neta de ex-escrava e filha bastarda de dona Rosa; entretanto, os destinos de mãe e filha ficaram resguardados através da legitimação do concubinato de Rosa com José Basileu Neves Gonzaga, homem culto, militar e de cor branca, e do batismo da menina na Igreja de Santana, seguindo os costumes tradicionais do Império. A terceira filha do casal estava, à vista disso, adotada legitimamente pela sociedade escravista, conforme também ocorreu com os seus irmãos.

Além disso, Francisca tinha como distinção entre as meninas de sua classe social o padrinho de batismo, Marquês de Caxias. Essa inserção de Chiquinha no habitus da “corte” apontava um contraponto com a realidade de outros artistas, como Benjamim de Oliveira, levando-se em consideração que no Brasil, e na própria América, a ideia de raça era uma forma de outorgar legitimidade às relações de hierarquia e hegemonia impostas pelo colonialismo.

Ademais, a dominação masculina usufrui de legitimação no campo e, originalmente constituídas, as diferenças biológicas entre homens e mulheres são incorporadas através do habitus. Dessa forma, os esquemas de representação dominantes acabam por reproduzir, ciclicamente, a influência sobre os dominados, como em uma retroalimentação. Portanto, muitas vezes, as próprias mulheres cuidavam de alimentar esse ciclo (Bourdieu, 1996). Na contramão da história, muitas outras procuraram romper esse transcurso, como fez Francisca Gonzaga.

No caso, por exemplo, do engajamento em prol de causas políticas e sociais, inconformada com o processo histórico em curso, Chiquinha procurava cumprir o seu papel em prol da campanha abolicionista, tanto no ato discursivo quanto na ajuda direta ao alforriado. A compositora vendia partituras, ajudando a conseguir fundos para a Confederação Abolicionista⁶ e conseguiu, com o dinheiro da venda de suas músicas, comprar a alforria do escravo músico José Flauta.

Tais atitudes poderiam ser esperadas dela naquele momento, como mulher-artista, pois, através da produção cultural, ela agia, mais uma vez, como uma agente, desestruturando a hierarquia simbólica e subvertendo a ordem histórica e política naquele contexto; entretanto, não se tratava, novamente, de um posicionamento, bem como uma ação isolados. Os abolicionistas associavam-se aos artistas, proclamavam

⁵ A madrinha da tropa era uma mula ou égua líder que comandava o comboio. Normalmente era ornamentada com guizos e fitas para chamar atenção e anunciar a chegada da tropa.

⁶ A Confederação Abolicionista, fundada em 1883 na redação da Gazeta da Tarde, então sob o comando do jornalista, poeta e romancista José do Patrocínio (1853-1905), amigo de Chiquinha, congregou, inicialmente, representantes de quatorze sociedades libertadoras, além de uma formada por pessoas libertas.

seus discursos, estabeleciam parcerias com o intuito de atingir a opinião pública, e criavam associações e polos abolicionistas. Havia, ainda, a influência de uma rede abolicionista transnacional⁷ (Alonso, 2015).

Nesse sentido, a história da escravidão africana na América está diretamente ligada ao crescimento econômico do Brasil; no entanto, “com a escravidão não há governo livre, nem democracia verdadeira; há somente governo de casta e regime de monopólio. As senzalas não podem ter representantes, e a população avassaladora e empobrecida não ousa tê-los” (Nabuco, 2000). Em um subseqüente panorama ainda dantesco, após a abolição, os negros libertos foram buscar moradia em regiões normalmente afastadas dos centros urbanos, sem a infraestrutura necessária e condições de inserção efetiva no sistema de trabalho livre.

Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumisse encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. (Fernandes, 2008, p.14)

Levando-se em consideração todo o imaginário que também envolve a questão da escravatura no Brasil, há, contudo, uma outra perspectiva: e nesse sentido podemos citar Minas Gerais⁸, já que uma boa parcela da população negra tinha posses, era proprietária de terra e de escravos (Paiva citado em Sansi, 2013), além do papel preponderante no processo que culminou com a Proclamação da República. Sem embargo, não há como negar que, de certa forma, essa estrutura social controversa influenciou a trajetória dos afro-brasileiros, sobretudo a de Benjamim de Oliveira, levando-se em consideração que os mesmos ficaram alijados da ordem social competitiva em formação. A herança rural, preponderante na formação da sociedade brasileira, desencadeava uma incongruência entre o trabalho escravo e o capitalismo moderno⁹.

Embora de origem cultural e econômica distintas, Beijo e Chiquinha assumiram conformações variadas no âmbito social, demarcando e intercalando condições assimétricas. Trata-se de um ponto de interseção o fato de que os dois artistas abandonaram seus familiares, além do próprio percurso sinuoso da trajetória de ambos, que ora evidenciava posições afinadas com os cânones em voga na sociedade, ora os circunscrevia na condição de outsiders (Becker, 2009). Para se entender o processo de construção que vincula e faz distinguir Beijo e Chiquinha, demanda-se compreender as

⁷ Os interessados no aprofundamento sobre a densa estrutura da rede de ativistas, bem como de associações que contribuíram para o movimento abolicionista no Brasil, encontrarão informações relevantes e consistentes na obra de Angela Alonso (2015).

⁸ Cabe salientar que a ideologia republicana se expandia além do periodismo da capital, já que os pequenos “centros” locais, ou “clubes”, que haviam começado a constituir-se desde o Manifesto de 1870, com o intuito primordial de divulgar o ideário republicano, também tiveram função relevante nessa empreitada. Os maiores centros republicanos se localizavam em Minas Gerais (56 clubes) e em São Paulo (48 clubes), representando quase metade das províncias que compunham o Império (Viana, 2004). É preciso, contudo, ressaltar que havia diferenças ideológicas entre os grupos do Rio de Janeiro, e os de São Paulo e de Minas Gerais. Sob essa ótica, indicamos a obra de José Murilo de Carvalho (2003), discriminada nas referências bibliográficas deste trabalho.

⁹ Para maior aprofundamento, sugerimos a leitura da obra de Sérgio Buarque de Holanda (1995), um clássico da sociologia brasileira que explica a singularidade da formação social do país, demonstrando as particularidades de aspectos historiográficos centrais da cultura brasileira.

condições singulares de tempo-espaço¹⁰ em que se estabeleceram e desenvolveram suas trajetórias de vida, considerando, pois, que eles não atuaram isoladamente ou de modo fragmentado como duas personas em condição de excepcionalidade, mas que suas ações foram estruturadas a partir de toda uma conjuntura que acontecia no Brasil daquela época.

Os dois artistas inseriam-se em um cenário artístico amplo e complexo, e que os impelia a pensar e agir segundo um contexto estrutural balizado pela cultura europeia. Consideramos, pois, oportuno traçar este quadro comparativo que tem como ponto de partida uma mulher mestiça e um homem de raça negra, mas com diferenças que extrapolam a questão de gênero e de raça, como classes sociais, condições financeiras e culturais, bem como redes de sociabilidades notoriamente distintas.

A distinção e a interseção de legados: nexos e diferenças estruturais entre Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga	
Benjamim de Oliveira (1870-1954)	Chiquinha Gonzaga (1847-1935)
<ol style="list-style-type: none"> 1. Palhaço, acrobata, ginasta, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais; 2. Afrodescendente; 3. Destituído de capitais; 4. Trajetória conturbada, com alternâncias; 5. Rupturas familiares e sociais; 6. Produções para o teatro musicado; 7. Um dos pioneiros na modalidade circo-teatro; 8. Utilizou a arte como objeto de ruptura quanto às lógicas da opressão; 9. Memória coletiva a ser consolidada. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pianista, compositora e maestrina; 2. Afrodescendente; 3. Capitais financeiro, social e cultural (questão racial foi menos impactante); 4. Trajetórias <i>outsiders</i> e estabelecidas; 5. Rupturas familiares e sociais; 6. Composições para o teatro musicado; 7. Pioneira em vários aspectos, ajudou a fixar o maxixe enquanto gênero; 8. Inseriu-se como compositora e ativista social, rompendo com os paradigmas do seu tempo; 9. Memória coletiva a ser consolidada.

Fig. 1: Fonte: a autora.

Tais assertivas demandam explicação, já que a maestrina precisou transpor obstáculos de gênero e não prioritariamente de raça¹¹, pois atendia aos requisitos econômicos e culturais da sociedade daquele microcosmos (financeiros enquanto inserida no ambiente familiar, antes da profissionalização como musicista). Após o término do casamento com Jacinto Ribeiro do Amaral, e do relacionamento com o segundo companheiro, João Batista, Chiquinha Gonzaga enfrentou muitas dificuldades; e teve que se ambientar a uma nova realidade: a das mulheres inseridas no mundo do trabalho livre. É, pois, emblemático este anúncio:

¹⁰ Utilizamos o conceito de tempo-espaço segundo o teórico britânico David Harvey, no sentido de que as ordenações simbólicas espaciotemporais subsidiam uma conformação por meio da qual depreendemos quem somos e como estamos inseridos em determinada sociedade. Dessa forma, as expectativas sociais estão canalizadas para o local e o momento em que as ações acontecem e têm seus desdobramentos (Harvey, 1992).

¹¹ As biografias de Chiquinha Gonzaga não exploram esta questão, só apontada, claramente, na obra de Edinha Diniz (1991).

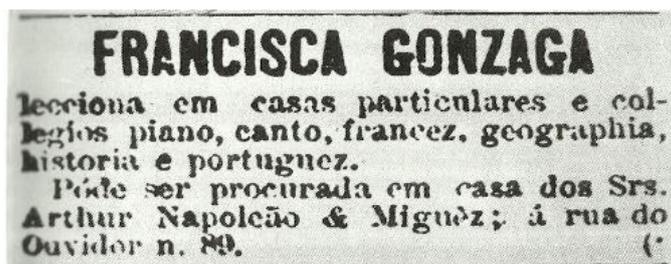


Fig. 2: Fonte: Gazeta de Notícias In Acervo SBAT, 1961.

Sob a dominação do colonialismo europeu, a questão racial converteu-se em critério primordial para a distribuição de lugares e papéis na estrutura de poder da sociedade (Quijano citado em Lander, 2005), demarcando claramente a dominação simbólica do branco sobre a negritude. As distinções raciais, sob essa perspectiva, extrapolam a diferenciação entre as classes pela cor da pele, mas operacionalizam e reproduzem padrões de autoridade, prestígio e renda na sociedade. No caso da compositora, a herança genética da cor da pele paterna resultou em um fenótipo intermediário.



Fig. 3 e 4: Chiquinha Gonzaga com um ano de idade no colo de sua mãe; e o pai, José Basileu Neves Gonzaga. Fonte: Diniz, 2009.

Para Beijo, no entanto, a situação foi muito mais drástica porque, embora “indivíduos de cor” participem das conquistas sociais, não se pode afirmar, objetivamente, que eles compartilhem, coletivamente, das correntes de mobilidade social vertical vinculadas à estrutura da sociedade de classes (Fernandes, 1972, p. 23). Dessa forma, a reconstrução dos objetos (seja de trajetória de ideias, grupos ou indivíduos), o contexto histórico e as relações sociais são o fundamento analítico da produção artística (Elias e Scotson, 2000). Dessarte, o presente estudo aponta uma observação atenta de realidades coletivas, bem como dos eventos e processos de ruptura dos paradigmas – ainda que a reflexão tenha como ponto de partida ações individuais, como as do palhaço cantor e da maestrina.

3. “Chora palhaço, que a vida não é de brincadeira...”¹²

Aos 19 anos, Benjamim estreou em São Paulo, no circo de Albano Pereira, sócio de Frutuoso Pereira, uma das maiores companhias do gênero naquele tempo. Vivendo um cotidiano infeliz e hostil por causa do pai, e encantado com as atividades circenses, Beijo fugiu¹³ com a trupe Sotero¹⁴ e passou a trabalhar como artista equestre: aprendeu a fazer acrobacias e a ser trapezista, além de ajudar nas tarefas domésticas e no tratamento de animais, passando a atuar também como palhaço-cartaz; como tal, saía montado a cavalo com a face embranquecida com farinha, anunciando o espetáculo e cantando chulas¹⁵ (Silva, 2003).

Beijo não foi bem-sucedido nessa empreitada, e enfrentou muitas dificuldades financeiras. Ao chegar em Mococa, em situação praticamente de mendicância, conseguiu trabalho no circo de um norte-americano chamado Jayme Pedro Adayme. “Pela primeira vez, há referência quanto à remuneração pelo seu trabalho: o diretor lhe pagava 2\$000 réis por espetáculo, o que, conforme seu comentário, ‘naquele tempo era um bom dinheiro’” (Silva, 2007, p. 99).

Ao contrário de Chiquinha Gonzaga, que almejou a trajetória na música, em entrevista ao periódico “A Manhã”, Benjamim de Oliveira relata que não tinha planos de se tornar um profissional do circo

O acaso me fez palhaço. Foi assim: quase na hora de começar o espetáculo o palhaço adoeceu e, de maneira alguma poderia trabalhar. O diretor “botou a mão na cabeça”. Tinha que dar um jeito. Circo sem palhaço não é circo. No vai e vem e naquela confusão dos pecados, alguém lembrou.

-Vamos “pegar” o Benjamin. Ele tem jeito prá coisa.

-Tive que concordar. Pintaram minha cara, vestiram-se a roupagem própria e eu pulei para a plateia (A Manhã, 1917, p. 2).

Essa passagem é emblemática, embora referente ao fracasso inicial de Beijo como palhaço, em 1889, no circo de Albano Pereira¹⁶. O estreante foi vaiado pelo público e, certo dia, atiraram-lhe uma coroa de capim. Ele teve, então, uma atitude inesperada e respondeu: “Deram a Cristo uma coroa de espinhos, por que não me poderiam dar uma de capim?” (Castro, 2005). Inúmeras vezes Benjamim foi ofendido, humilhado e hostilizado pelo público, até que atingisse o apogeu, a posteriori, já que foi,

¹² Trecho do samba enredo da escola juiz-forana Real Grandeza, em 2017 (Juiz de Fora, Minas Gerais).

¹³ Essa também não foi uma atitude isolada. Segundo Silva (2007), muitas pessoas fugiam com o sonho de se tornarem artistas de circo para percorrerem o mundo livremente, sem trabalhos fixos árduos, e distante de pressões familiares.

¹⁴ Ainda segundo Silva (2007), a passagem pelo Circo Sotero propiciou ao Benjamin o aperfeiçoamento das técnicas circenses, e a consequente oportunidade em outras companhias, como o circo de Manoel Barcelino, também em Minas Gerais. A autora explica que, segundo o próprio Beijo, esse foi o seu “grande mestre”.

¹⁵ A chula é uma dança originária, provavelmente, de Portugal com forte influência no sul do Brasil, embora apreciada e desenvolvida também em outros estados. Tem no desafio e no sapateado algumas das suas características. Seus instrumentos típicos são rabecas, violas, sanfonas e percussão.

¹⁶ Erminia Silva explica que, segundo alguns memorialistas, Albano Pereira é considerado o primeiro a inserir o palco em um picadeiro no Brasil. Ela considera que isso pode ser verídico, já que há indícios de que ele tenha sido um dos primeiros a construir um Pavilhão neste estilo. Ademais, “Albano Pereira fazia, sim, parte de um processo daquela produção, aproveitando-se dos saberes e práticas histórica e culturalmente disponíveis” (2003, p. 63).

gradativamente, melhorando as suas performances e aumentando a sua popularidade.

Ultrapassando, então, muitos obstáculos, Benjamim teve ao longo da vida alguns aghilhões de oportunidades. No circo do diretor Frutuoso Pereira, Benjamin desenvolveu novas habilidades e competências, chegando a percorrer todo o estado de São Paulo. Essa foi uma fase próspera para o artista. Posteriormente, “seu salário no Circo Amaral, que de início era de 4\$000 (quatro mil réis) por dia, em pouco tempo chega a 30\$000 (trinta mil réis)” (Castro, 2005, p. 176).

Foi em 1893 que Benjamim chegou ao Rio de Janeiro com o circo Caçamba, de Manuel Gomes, e conquistou o respeito do público, dos críticos e do então presidente da República, o Marechal Floriano Peixoto¹⁷. Naquela fase mais próspera, o artista havia trabalhado também no Pavilhão Circo Zoológico, Empresa de Jean Pierre & Frère, quando conheceu o então palhaço Afonso Spinelli e viu sua vida prosperar ainda mais. Assim como Beijo, Spinelli também havia abandonado o convívio familiar e, entre os anos de 1895 e 1896, encontrou os pais em São Paulo. Com os recursos financeiros dos genitores montou um colossal empreendimento com leões, tigres, ursos e o melhor palhaço da época: Benjamim de Oliveira (Castro, 2005). Com Spinelli, Benjamim trilhou uma longa parceria, a partir de 1895. Posteriormente, participou de pantomimas no Circo Pavilhão de Sampaio.

Em 1902, Benjamim de Oliveira se destacou pela interpretação de Pery, da obra “O Guarany”, pantomima inspirada no romance de José de Alencar, adaptada pelo circo Spinelli com o título “Os Guaranys” e, posteriormente, lançada no Rio de Janeiro pela Photo Cinematographica Brasileira de Antonio Leal e José Labanca, “segundo alguns historiadores do cinema, uma das três primeiras filmagens feitas no Brasil” (Silva, 2020).

Daí em diante, o “negro Beijo” teve a carreira impulsionada como artista circense e, também, cantando e tocando violão, segundo uma tendência da época em que profissionais da música encontravam no circo um espaço para performances. A modinha, o lundu, o choro, o tango e o maxixe eram alguns dos principais gêneros em voga. E foram muitas as produções teatrais circenses, inclusive as de sua autoria, disponibilizadas ao público a partir de 1912. Depois da década de 1930, esse leque se ampliou ainda mais com o significativo aumento da presença de profissionais do teatro atuando nos palcos picadeiros, consolidando esse espaço como importante referência de trabalho (Silva, 2003).

Além do mais, os circos mais estruturados tinham uma banda própria, a charanga, normalmente formada por instrumentos de sopro: e isso era anunciado para atrair público, pois a música no ambiente circense era compatível com a produzida para entretenimento nos cafés-concerto e demais espaços públicos daquele tempo. O circo firmava-se, cada vez mais, como um espaço de múltiplas linguagens artísticas, assim como ocorria com o teatro musicado, conforme trataremos na próxima seção.

4. Hoje tem brincadeira e tem teatro, sim senhor!!!

A vida noturna carioca tornava-se cada vez mais vigorosa, desde 1870, com a introdução dos bondes no tráfego carioca, facilitando o transporte para as rodas boêmias. Na década seguinte, o teatro musicado ganhava ênfase no Brasil, e já tinha como um dos principais pontos de encontro para os apreciadores o Alcazar Lírico,

¹⁷ Segunda Silva (2007), a aproximação de cunho mais pessoal com o então Presidente não é confirmada pelos jornais do período.

anteriormente intitulado Teatro Lírico Francês, um modesto espaço na rua da Vala, atual Uruguaiana, inaugurado em 1859 pelo empresário francês Monsieur Arnaud e que, posteriormente, recebeu outros nomes, como Alcazar Fluminense, Alcazar Lírico Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Isabel. Por sinal, o Alcazar representava um espaço mais apropriado aos novos tempos do Rio de Janeiro, “o grande centro teatral da América do Sul” (Veneziano, 2010).

O caráter leve e popular da obra do compositor Jacques Offenbach (1819-1880), que fundou o *Theatre des Bouffes-Parisiens* (casa de espetáculos de comédias parisienses), era apreciado pela burguesia francesa. “Dessa forma, guardados os distanciamentos necessários, podemos dizer que tão controverso e inovador como *Les Bouffes Parisiens* de Offenbach foi o Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro. Ambos ofereciam ao público o teatro da moda...” (Menezes, 2007, pág. 77), e pode-se afirmar que, para os frequentadores, as noites nunca mais foram as mesmas, naquele tempo, com a agitação e as variadas performances propiciadas pelo Alcazar.

Na capital os teatros podiam ser divididos em três categorias, segundo preços dos ingressos. O mais elitista era o Teatro Provisório; em seguida, Alcazar, Ginásio Dramático, São Luiz e São Pedro; já o teatro Phênix Dramática aparecia na categoria mais acessível economicamente. Comerciantes, pequenos empreendedores, funcionários públicos, artistas, jornalistas, políticos e a própria Chiquinha Gonzaga frequentavam no período noturno, especialmente, o Alcazar Lírico. Era este mesmo público heterogêneo que frequentava também os espetáculos circenses.

Nas representações teatrais nos circos – sejam entradas, cenas cômicas ou pantomimas – os circenses mantinham um certo núcleo de estrutura e personagens fixos, mas também incorporavam o cotidiano, parodiando-o. As origens circenses nos teatros de feira e o gênero revista se complementavam e se alimentavam, havia aí “um feliz encontro” (Silva, 2003, pág. 215).

Ademais, havia outros aspectos em comum entre os espetáculos circenses e do teatro musicado, como o uso de temas cotidianos, a mistura de linguagens, a representação das manifestações culturais populares, bem como o uso de danças e gêneros vibrantes para encerramento, como o maxixe, por exemplo. À vista disso, aconteciam novas formas de produção dos espetáculos artísticos, inclusive com relação a aperfeiçoamentos técnicos, como iluminação e cenografia.

Além do Alcazar Lírico e das confeitarias, destacavam-se entre os espaços de sociabilidade os cafés-concerto e as casas de chope com pequenos palcos para exibições artísticas variadas, e nesses locais houve ampla divulgação da cançoneta, “que até então a revista ainda não havia explorado com o merecido relevo”, ressalta Roberto Ruiz (1988). Eram espaços para público menos exigente e afoito por entretenimento, “... inteiramente aberto às intenções acentuadas pelos cantores nas letras maliciosas que faziam a essência de tais canções onde a música era um mero adorno para as historietas ousadas” (p. 83).

Dentro desse panorama, o teatro popular ligeiro no Brasil acabou se generalizando com o nome de teatro de revistas, embora haja diferenças entre os gêneros como vaudevilles, zarzuelas, revistas de ano, burletas, dentre outros. Pode-se afirmar que, independente da especificidade, era impossível dissociar o teatro musicado da vida cultural do Rio de Janeiro no entres séculos XIX e XX. É pertinente, também, ressaltar a respeitabilidade de Francisca Gonzaga e de Benjamim de Oliveira alcançada através do

teatro musicado¹⁸. Para este trabalho, destacamos um anúncio da Opereta “Forrobodó”, da maestrina, e da Revista Brasileira “Tudo Péga” (da parceria de Benjamim com o trompetista, compositor e regente carioca Paulino Sacramento; e versos de Henrique de Carvalho).

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

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

Mme. Quesada maquina de costura "Singer", gramophone Victor n. 5, em perfeito estado - Tiradentes n. 60 3/4 andar **Musica original do maestro BRITTO** **Roupas de**

EMPRESA PASCHOAL SEGRETO

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

NO THEATRO S. JOSE'

Companhia nacional de operetas, comedias, vaudevilles, mug-cas, revistas e burletas - Direcção scenica do actor Domingos Braga - Maestro director da orchestra, JOSE' NUNES

A mais completa victoria do theatro popular

A's 7, ás 8 3/4 e ás 10 1/2 da noite

Récita da actriz **CECILIA PORTO** Dedicada ao valoroso club dos **FENIANOS**

Subirá á scena a sempre querida burleta

FORROBODO'

Novas pladras pelo projecto actor Alfredo Silva no **Guarda Nocturno da Zona O** duetto da Sini a Zepherina (beneficiada) e Escandubas (Mitos) provoca as mais gostosas gargalhadas - Trindade no madame Pettis - Grande successo do Papa Delgado, Franklin d'Oliveira na mulata Rita o maestriabo.

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

Apuração do concurso Carnavalesco até ao meio dia

DEMOCRATICOS	6229 votos	AMENO REZEDA'	6468 votos
FENIANOS	6093 "	FLOR DO ABACATE	3734 "
TENENTES	3297 "	RECREIO DAS FLORES	3171 "

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

Fig. 5: “A mais completa victoria do theatro popular”. CORREIO DA MANHÃ, 1913, p. 11.

¹⁸ Para maiores informações sobre as peças musicadas por Chiquinha Gonzaga, indicamos Rocha (2019) e DINIZ, (2009), trabalhos discriminados nas referências bibliográficas.



Fig. 6: CORREIO DA MANHÃ, 1910, p.16.

Demanda-se explicar que a parceria de Benjamim com Paulino Sacramento pode ser considerada um motivo de eminência, já que o músico carioca era presença aclamada no cenário artístico do Rio de Janeiro, inclusive como maestro no teatro musicado, com o qual Beijo teve exitosas parcerias como “A vingança do Operário”, “Tiro e queda”, “Os pescadores” e a emblemática adaptação da opereta “A viúva alegre”, do compositor austríaco de ascendência húngara Franz Lehár¹⁹.

“A estréia da opereta no Spinelli, porém, só se deu em 18 de março de 1910, com o espetáculo sendo anunciado em alto e bom som pelas ruas de São Cristóvão e arredores” (Silva, 2007, p. 263). Inclusive, “A viúva alegre” foi um sucesso de crítica e de público, dando retorno a um investimento de alto custo. “Benjamim e Spinelli apostaram em uma montagem considerada ousada para o período (...) que exigia muita sofisticação em termos de cenário, vestuário, musicalidade e representação teatral” (Silva, 2007, p. 264).

O Jornal do Brasil da data de estreia trazia um anúncio com destaque na página, no qual Beijo é mencionado quatro vezes

“... adaptada á arena por BENJAMIM DE OLIVEIRA”; Personagens “... Benjamin de Oliveira”; “Marcação de Benjamin de Oliveira”; “BENJAMIM DE OLIVEIRA chama a atenção do publico para a instrumentação desta peça feita para banda, cujas dificuldades foram completamente vencidas pelo maestro brasileiro PAULINO SACRAMENTO...”

¹⁹ Autor de cerca de 30 operetas, Franz Lehár tornou-se um dos mais aclamados compositores deste gênero no século XX. “A viúva alegre”, de 1905, com libreto de Viktor Léon e Leo Stein, é uma das mais conhecidas.

CIRCO SPINELLI

Companhia Equitativa Nacional da Capital Federal - Boulevard 6, Christovam - Director e proprietario **AFFONSO SPINELLI**

HOJE @ @ @ @ **18 DE MARÇO DE 1910** @ @ @ @ **HOJE**

SUCCESSO UNIVERSAL! **PALPITANTE NOVIDADE!**

1^a representação (por esta companhia) da famosa opereta em 3 atos e 4 quadros, traduzida por **HENRIQUE DE CARVALHO**, e adaptada á scena por **BENJAMIM DE OLIVEIRA**
Musica de **FRANZ LEHAR**

A VIUVA ALEGRE

PERSONAGENS — Conde Danilo, BAHIANO; Barão Zeta, Pacheco; Nêgas, BENJAMIM DE OLIVEIRA; Camillo de Bussillon, Sanches (estrela); Cascais, Paulo; Raul de Siles, Brêche; Firmão Farias, Nêga; Carlos, Rencome; Coré, Bogdanovitch; Pery, Pilschick; Ivo Lima, Loureiro; Joaquim, Anna de Glorari, LILI CARDOZA; Valentim, Maria Vidal; Pradon, Nery Angélio; Sôlino, Epilopeia; Olga, Bernardina; Nani, Celina; Lili, Cláudia; Frute, Augusta; Nina, Bernardina Faria; Didi, Yvonne; Lili, Conchita.

A ação em Paris — Actualidade. **Interação de Benjamin de Oliveira**

Secrarias do hotel artista ANGELO LAZARY. — Molitório (em parte), extraído das obras da MARGARITA BRASILEIRA. — Galateia de HERMENEGILDO DE ASSIS.

BAILADOS COM PROJEÇÕES ELECTRICAS!

BENJAMIM DE OLIVEIRA chama a atenção da publico para a instrumentação desta peça feita para banda, cujas dificuldades foram completamente vencidas pelo inspirado maestro brasileiro PAULINO DO SACRAMENTO, que, além de a executar, tem a seu cargo a regencia.

As fazendas para o guarda-roupa, foram economizadas na Europa, por insumo da conhecida CASA STORINO, sendo esta casa encarregada de confeccionar todos os fatos, de acordo com os figurinos do JORNAL LE THEATRE. O teatro de casa do personagem DANILU, foi feito a capricho pelo alfaiate Nicollino Barone.

AVISO. — O director e proprietario SR. AFFONSO SPINELLI, no intuito de bem servir o publico, que sempre tem affluído aos seus espectaculos, resolveu á vista do enorme successo alcançado pela encantadora opereta **VIUVA ALEGRE**, incluí-la no repertorio, oferecendo deste modo á esta palpitante novidade, despendendo com a montagem da peça a somma de \$100.000, e, tendo tambem augmentado consideravelmente o numero de professores de musica, além de attender ás escauzas da portuaria.

As representações serão como de costume sem auxilio de PORTO.

Os bilhetes desde já á venda na bilheteria do CIRCO, das 10 horas em diante. O espectáculo começará ás 8 horas.

Fig. 7: JORNAL DO BRASIL, 1910, p. 16.

Ademais, Paulino Sacramento era um amigo em comum entre Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga. Embora não tenhamos encontrado registro nos jornais digitalizados daquele tempo, é muito provável que eles tenham se encontrado (a maestrina e Beijo) no meio cultural e artístico do Rio de Janeiro. Afinal, “os jornalistas e letrados da capital federal haviam ‘descoberto’ a teatralidade circense através da figura de Benjamim em especial” (Silva, 2003, pág. 233), que esteve no Rio, entre 1892 e 1896, e, possivelmente, tenha frequentado os eventos dos teatros, cabarés e cafés-cantantes da capital.

Muitas vezes os termos teatro, café-cantante, circo teatro podiam representar determinadas categorias de espetáculo ou os próprios espaços físicos, o que pode gerar um caráter impreciso, demandando analisar cada caso. Isso também acontece com os gêneros musicais desenvolvidos ao longo do século XIX, como o lundu, a polca e a modinha, que foram originando outros, como polca choro, tango brasileiro, valsa choro, maxixe, dentre outros, e adentrando o século XX.

Chiquinha Gonzaga compôs para praticamente todos os gêneros em voga no seu tempo. Dentre as 311 peças apontadas no Catálogo de Músicas da obra de Edinha Diniz (1991) (incluindo as músicas cujas partituras não foram localizadas, mas que estão registradas), destacam-se as obras para canto e piano, em gêneros variados. Apenas três peças foram registradas como maxixe (Rocha, 2019) (Diniz, 1991).

O anúncio abaixo traz uma coincidência, pois trata-se de uma divulgação do trabalho dos dois artistas: “O Diabo entre as freiras”, de Benjamim de Oliveira com versos de Catullo Cearense e música de Henrique Escudero; e a opereta de costumes em três atos “Manobras do Amor”²⁰ de Osório Duque Estrada com música de Francisca Gonzaga.

²⁰ No jornal O Paiz, encontramos 95 inserções de “Manobras do Amor” (entre 1910 e 1919), inclusive também anunciava a estreia da peça, os autores e o destaque dado à Pepa Delgado na burleta: “a peça tem espirito a valer e a musica, sendo de quem é, deve causar successo” (O PAIZ, 1911, p. 4). Já na edição de 20 de outubro, o jornal trazia críticas ao Osório Duque Estrada, mas elogios aos atores, com ênfase à maestrina. O impresso reiterava a menção elogiosa à Chiquinha na edição do dia seguinte (ROCHA, 2019).

CIRCO SPINELLI	CINEMA THEATRO S. JOSE'
<p>Companhia Equestre Nacional da Capital Federal—Houlevard S. Christovão Director proprietario AFFONSO SPINELLI</p> <p>Hoje 4 de Novembro Hoje UNICO SUCESSO DO DIA!! Imponente espectáculo no qual se fará representar na segunda parte do programma, a esplendida opereta em 4 actos e um quadro apoteosado:</p> <p>O Diabo entre as freiras de Benjamin de Oliveira, versos do Catullo Cearense e musica de Henrique Escudero</p> <p>Na primeira parte do programma se á executados os seguintes excellentes actos: equitacion, gymnastica, acrobacia e contorcimento, etc. Ilustres entradas comica: pelos applaudidos Juan Cardona e William Carlos</p> <p>Amanhã grande funcção Brevemente—Grande estrêa do applaudido tony SANALYA e da opereta</p> <p>A' Procura de uma noiva</p>	<p>Empresca Paschoal Segreto Companhia de operetas, vaudevilles, comedias, burletas, magicas e revistas, da qual faz parte a distincta actiz brasileira CINIRA POLONIO—Direcção scenica do actor DOMINGOS BRAGA. Director da orchestra, maestro JOSÉ NUNES.</p> <p>A MAIS COMPLETA VICTORIA DO THEATRO POPULAR! HOJE - Sabbado, 4 de novembro de 1911 - HOJE Espectaculos familiares, por sessões Continuação Grandioso festival do meio centenário Tres sessões—A's 7, ás 8 3/4 e ás 10 1/2 horas da noite 22, 23 e 24 repr. sentações da engraçadissima opereta de costumes, em tres actos, de Oscro Duque, adaptada, musica da maestrina Francisca Gonzaga</p> <p>Manobras do Amor Sucesso de gargalhadas de principio a fim. Disciplinado corpo de ensemblistas—Preço de Cinema. Espectaculos da mais rigorosa moralidade começando sempre por sessões cinematographicas, com programma novo e variado. Preços de Cinema. A seguir: Mimi Bilontra, traducção de Alvaro de Fonseca, José Caetano, da "Folha do Dia", musica de Luiz Aloréa</p> <p>Amanhã em matino e a noite MANOBRAS DO AMOR, (o maior successo da época)</p> <p>Que toda musica! Fados, canções etc. Sublime desgarrad., no final do ultimo acto. Grande successo de Pepa Delgado, Laura Godinho e Alfredo Silva, nos principaes pápeis Exito absoluto!</p>

Fig. 8: CORREIO DA MANHÃ, 1911, p. 12.

Em uma entrevista concedida ao escritor Clovis Gusmao e publicada, posteriormente, na revista "Careta"²¹, Beijo resgatou um pouco da sua trajetória, desde a infância. A reportagem intitulada *Grandeza e Miséria na vida de palhaço!!! A história de Benjamin de Oliveira, o mais velho Palhaço do Brasil, com 76 anos e quasi cego* evidencia a saga do múltiplo artista. Naquela oportunidade, Beijo falou sobre a implantação do circo teatro²², conforme excerto abaixo em que se evidencia o considerado primeiro palhaço negro do Brasil com o rosto pintado de branco²³, isso porque a "carga ideológica do branqueamento se expressava totalmente no terreno estético. O modelo branco de beleza, considerado padrão, pautava o comportamento e a atitude de muitos negros assimilados"²⁴ (Domingues, 2002, p. 577).



"Mestre de gerações" chamou-o Procopio Ferreira na dedicatória de um de seus livros. E a expressão de Procopio é um achado para assinalar um homem como Benjamin que ainda recentemente, trazido à grande luz na Feira de Amostras, conseguiu fazer vibrar o coração de 40 mil crianças... Eleito rei dos palhaços brasileiros há mais de 30 anos, em prêmio memorável, Benjamin de Oliveira tem mantido esse título até hoje com glória.

No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupas de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi ali no Boliche da Praça 11. E a primeira peça intitulava-se "O Diabo e o Chico". Pouco a pouco, fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer "Othelo".

Fig. 9 e 10: Foto de Benjamin de Oliveira e excertos da reportagem na revista "A Careta", em 1946. "Mestre de gerações" chamou-o Procopio Ferreira"; "Eleito rei dos palhaços brasileiros há mais de 30 anos, em prêmio memorável, Benjamin de Oliveira tem mantido esse título até hoje com glória". "No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão".

²¹ A reportagem de Clovis Gusmao foi publicada, inicialmente, no jornal literário "Dom Casmurro", que circulava no Rio de Janeiro.

²² Jean François e Albano Pereira foram os primeiros a utilizarem o termo circo-teatro nos nomes de suas empresas (SILVA, 2003, pág. 218).

²³ Obviamente, não podemos atestar que ele tenha sido, realmente, o primeiro palhaço negro do Brasil, embora tenha alcançado projeção como tal.

²⁴ Os assimilados eram os sujeitos – afrodescendentes ou indígenas - que, procurando viver segundo o *habitus* da sociedade urbana, dariam mostras iniciais de um *modus vivendi* mais próximo à "civilização" portuguesa.

Como agentes ativos naquela estrutura social, dinâmica, Chiquinha Gonzaga e Benjamim de Oliveira presenciaram da prática dos assobios, como meio de difusão musical, ao advento do rádio no Brasil. A música era assobiada nas ruas quando fazia sucesso. Como principal “instrumento” de intercomunicação entre a música considerada culta e a música popular, “uma vez ouvida, mesmo da rua, pela gente simples, ele [o povo] encarregava-se de a disseminar e a adulterar” (Diniz, 1991, p.85). Com o advento do fonógrafo, em 1877, e da indústria de rolos de cilindro, em 1891, os aparelhos de gravação passaram a ser considerados artigos comerciais, ou seja, bens apropriados pelo mercado para reprodução musical.

A indústria do disco, difundida pelo empresário judeu tcheco Frederico Figner, passava, então, a favorecer a produção e a consequente reprodução da música popular. Os primeiros agraciados com a inovação foram os cantores de serenatas Cadete (Manuel Evêncio da Costa Moreira), o Baiano (Manuel Pedro dos Santos), e a banda do Corpo de Bombeiros sob a batuta de Anacleto de Medeiros (1866-1907) – um dos mais representativos compositores daquele período. No meio circense, o palhaço e violonista, também de origem afrodescendente, Eduardo das Neves foi um dos primeiros a registrar suas próprias composições, assim como modinhas e lundus, gêneros da moda naquele tempo.

“Durante o período em que vigorou no Brasil o sistema de gravação mecânica (1902-1927), foram lançados cerca de sete mil discos, a maioria pela Casa Edison e os demais por gravadoras de vida curta como a Faulhaber, a Phoenix e os discos Gaúcho” (Marcondes, 1998, p. 244). Chiquinha Gonzaga e Benjamim de Oliveira também encontraram na indústria fonográfica mais um meio de divulgação dos seus trabalhos. Além do mais, o sistema de gravação mecânica propiciava o registro das obras, já que grande parte dos artistas não sabiam escrever música segundo os parâmetros acadêmicos. “Em que pese a precariedade das gravações, esse acervo sonoro, ou melhor, o que dele restou - graças aos cuidados dos colecionadores -, constitui o mais importante documento para estudo de nossa produção musical da época” (Severiano, 2008, p. 59).

Francisca teve sua produção impulsionada após a gravação de algumas das suas composições em disco, a partir de 1911, junto ao intitulado Grupo Chiquinha Gonzaga - que reunia tute (Artur Nascimento), no violão, Nelson dos Santos Alves, no cavaquinho, Antônio Maria Passos, na flauta, e, claro, a maestrina no piano. Já o artista mineiro gravou canções, lundus e modinhas em seis discos pela Columbia Records, entre 1907 e 1912.

Apesar de sua fase áurea, Benjamim terminou a vida em uma situação de vulnerabilidade, destituído de capital financeiro (Bourdieu, 1989; 1996). Ademais, após intensa campanha movida por jornalistas para que o artista recebesse um auxílio financeiro do governo federal, Beijo finalmente conseguiu o benefício, mas pouco usufruiu do mesmo, falecendo em 03 de maio de 1954, aos oitenta e quatro anos.

No caso de Chiquinha Gonzaga, que também teve uma trajetória longa, pois faleceu aos 88 anos de idade, foram vários os fatores que propiciaram à maestrina a reconquista do capital simbólico nas últimas décadas de vida. A repercussão das suas partituras para piano, a proximidade com figuras respeitadas pelo público e pela crítica, como o compositor Carlos Gomes, a popularidade da marcha-rancho “Ó abre alas”, a participação efetiva na fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o pioneirismo em vários aspectos, a parceria com nomes legitimados no teatro musicado,

seja atores, maestros, compositores ou empresários, o êxito também em Portugal, revelaram uma personalidade celebrada ainda em vida (Rocha, 2019).

5. Ato final

Consideramos Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga duas personalidades representativas, dentre tantas outras, de afrontas aos cânones da racionalidade europeia, através de rupturas com o *establishment* e com a produção artística convencional; seja através da composição e interpretação de lundus, maxixes (gêneros musicais considerados periféricos), dentre outros, ou dos respectivos pioneirismos quanto à linguagem circense e o teatro musicado.

Chiquinha enfrentou dificuldades financeiras, a partir do momento em que abandonou a vida familiar, inclusive os três filhos do primeiro casamento, (João Gualberto, Hilário e Maria), e Alice, do relacionamento com o segundo companheiro. A consagração de Chiquinha Gonzaga no campo simbólico aconteceu mais especificamente nas duas últimas décadas de vida, coincidentemente quando a maestrina apresentava comportamento mais adequado aos padrões vigentes: mais recatada e sempre acompanhada do pretense “filho” João Batista, seu último companheiro. Sobretudo devido ao sucesso de seu trabalho para o teatro musicado, alcançou certa estabilidade econômica, ao contrário de Benjamim de Oliveira.

A estratificação social determinada pela ordem patriarcal, colonialista e escravocrata traçava nitidamente uma separação entre pessoas de classes sociais diferentes. “Meu destino era fugir. Destino de negro...” (Silva, 2007). Beijo fugiu a primeira vez de casa e foi trabalhar no circo para sobrevivência; a segunda fuga foi do circo Sotero por sofrer maus tratos (prática que não era incomum naquele tempo; além disso filhos de escravos eram sempre vistos com desconfiança, já que o imperialismo da branquitude acompanha toda a história do Brasil).

No entanto, o Beijo conseguiu ultrapassar várias barreiras, deixando um considerável legado para a história do circo. Desempenhou todas as funções, de limpeza do espaço a atividades mais desenvoltas como saltos e acrobacias. Além de ter sido palhaço-cartaz, cantor, compositor, autor, ator, diretor aprimorou cenicamente os espetáculos circenses com fantasias, operetas e outras influências do teatro musicado do seu tempo. Conseguiu muita repercussão na mídia impressa, inclusive sendo fotografado com indumentárias e posturas elegantes.

Embora as maiores contribuições da compositora tenham sido peças afinadas com o universo eurocêntrico excludente, como as valsas (Rocha, 2019), é incontestável o seu pioneirismo em vários aspectos, inclusive quanto à utilização do maxixe no teatro musicado. Dessarte, tanto o palhaço quanto a maestrina representam vozes que ecoaram além dos cânones então em voga. No entanto, apesar de inúmeros trabalhos, como artigos, dissertações, teses, livros, gravações, entrevistas em mídia impressa e digital, grupos em mídias sociais, site oficial²⁵, lives e até uma minissérie televisiva, não podemos afirmar que os conjuntos da obra de Chiquinha Gonzaga, bem como sua relevância no cenário nacional, integrem a memória coletiva do povo brasileiro. Por

²⁵ Consideramos, inequivocamente, essa uma das mais expressivas contribuições para a divulgação da vida e obra da compositora: o site *chiquinhagonzaga.com*, criado em 1999 pelo pianista e pesquisador Wandrei Braga, além do acervo digital, está em constante atualização com entrevistas, trabalhos acadêmicos, divulgação de espetáculos, dentre outros.

Benjamim de Oliveira, ainda há muito a se fazer.

Referências

Alonso, A. (2015). *Flores, votos e balas*. O movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras.

A *Manhã*. (1917). Uma vida inteira fazendo graça para os outros. Rio de Janeiro, Quarta-feira, 9 de Julho de 1917. Pág. 2. Recuperado de <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116408&pesq=%22Benjamin%20de%20Oliveira%22&pagfis=34560>

Amaral, J. (2017). Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. Recuperado de <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>

Alves, C. (2001). *Espumas flutuantes*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

Becker, H. S. (2009). *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.

Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa, Portugal: Difel.

Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Careta (1946). GRANDEZA E MISÉRIA NA VIDA DE PALHAÇO!!! A história de Benjamin de Oliveira, o mais velho Palhaço do Brasil, com 76 anos e quase cego. Recuperado de [10000713-20Alt=002670Lar=001884LargOri=002597AltOri=003680](http://www.memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=10000713-20Alt=002670Lar=001884LargOri=002597AltOri=003680)

Carneiro, N. (7 e 8 de Setembro de 1947). Palhaço, o que é? *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Domingo, 7 e Segunda-feira, 8 de Setembro de 1947. Recuperado de http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_06&pagfis=48641

Carvalho, J. M. de (2003). *A construção da ordem: a elite imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

Castro, A. V. de (2005). *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Família Bastos/Petrobrás.

Correio da Manhã. Forrobodó. (27 de janeiro de 1913). Anúncio. Rio de Janeiro, Recuperado de http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=Burleta%20Forrobod%C3%B3

Correio da Manhã. Revista brasileira Tudo Pega.(1 de junho de 1910). Anúncio. Recuperado de http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_02&pesq=%22%20r

[evista%20brasileira%20Tudo%20P%C3%A9ga%22&pagfis=1400](#)

Costa, E.B.A. (2010). *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967*, presentes no Arquivo Miroel Silveira. Estágio Pós-Doutoral na Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).

Cruzeiro, A. P.; Portela, L.; e Oliveira, R. (2017). Real Grandeza leva o circo para fechar desfiles de carnaval em Juiz de Fora. Recuperado de <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/carnaval/2017/noticia/2017/02/real-grandeza-leva-o-circo-para-fechar-desfiles-de-carnaval-em-juiz-de-fora.html>

Diniz, E. (1991). *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro, Brasil: Rosa dos Tempos.

Domingues, P. J. (2002). *Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930*. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, nº 3, pp. 563-599.

Efegê, J. (1974). *Maxixe, a dança excomungada*. Coleção Temas Brasileiros. Rio de Janeiro, Brasil: Companhia Gráfica Lux.

Elias, N.; Scotson, J. L. (2000) *Os Estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fernandes, F. (1972). *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, Brasil: Difusão Européia dos Livros.

Fernandes, F. (2008). *A integração do negro na sociedade de classes*. Vol. I. Ensaio de interpretação sociológica. São Paulo, Brasil: Globo.

Holanda, S. B. (1995). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Jornal do Brasil. A viúva alegre. (18 de março de 1910). Anúncio. Recuperado de http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_03&Pesq=Circo%20Spinelli&pagfis=1256

Lander, E. (setembro, 2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade do saber eurocentrismo ciencias sociais.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf)

Marcondes, M.A. (1998). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Brasil. Art Editora

- Menezes, L. (2007). (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*. 20. Acessado em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-5-Lena_Menezes.pdf
- Nabuco, J. (2000). *O abolicionismo*. São Paulo: Publifolha.
- Paiva, E. F. (2013). Trabalho, fortuna e mobilidade de negros, crioulos e mestiços no Brasil do século XVIII. Acessado em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS23_24_Paiva_page27
- Queiroz, L. R. S. (2020). Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *PROA. Revista de Antropologia e Arte*. ISSN 2175-6015, Campinas, nº 10, vol.1, jan-jun.
- Rocha, M. (2014). *O MAXIXE COMO GÊNERO PERIFÉRICO. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Júlio Reis*. (Trabalho de conclusão de curso. Especialização em Educação Musical e Música Brasileira). Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, Brasil.
- Rocha, M. (2015). O Maxixe como gênero periférico. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Julio Reis. *Anais Intercom 2015*.
- Rocha, M. (2019). *CHIQUINHA GONZAGA: De outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Rocha, M. (2019). Chiquinha Gonzaga e a consagração no teatro musicado: A corte na roça e Forrobodó apontam o caminho. *REVISTA NAVA*, 4, p. 242-264.
- Rocha, M. (2020). Televisão, indústria e memória: a minissérie Chiquinha Gonzaga. *43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Anais INTERCOM 2020*.
- Ruiz, R. (1988). *O teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Brasil: Coleção Memória. Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas.
- Sansi, R. (Ed.) (2013) *Economies of Relation: Money and Personalism in the Lusophone World*. Portuguese Literary & Cultural Studies. A Center for Portuguese Studies and Culture Publication. PLCS 23/24. pp. 27-54
- SBAT. (1961) Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Casa do Autor Brasileiro. Recuperado de <http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/historico>
- Silva, E. (2007). *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo, Brasil: Altana.
- Silva, E. (2003). *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. (Tese Doutorado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Silva, E. (2020). Ocupação Benjamim de Oliveira. Capturado de <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/benjamim-oliveira/sertao-mineiro-palcos-picadeiros/>

Silva, E. (2021). *Live sobre a Ocupação Benjamim de Oliveira*. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CXexT6GA7Bk/>

Tinhorão, J. R. de. (2013). *Os sons que vêm da rua*. São Paulo, Brasil: Editora 34.

Veneziano, N. (2010) *As grandes vedetes do Brasil*. Brasil: Nettie Lee Benson Latin American Collection eLibrary. Acessado em: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/11467>

Viana, O. (2004). *O ocaso do Império*. Brasília, Brasil: Senado Federal, Conselho Editorial.