

Televisão, indústria e memória: a minissérie *Chiquinha Gonzaga*¹

Maristela Rocha de Almeida Magalhães²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

Pretendemos tratar da minissérie dedicada à pianista, compositora e maestrina brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935), exibida pela TV Globo em 1999, tendo como referencial teórico, em especial, as contribuições do sociólogo alemão Karl Marx (1818-1883) e sua influência na obra do sociólogo belga radicado na França Armand Mattelart. Enquanto produto midiático, é possível analisar a obra televisiva levando-se em consideração temas emblemáticos para as teorias da comunicação, como a indústria cultural. A abordagem de fatos históricos aliados a uma narrativa ficcional bem produzida foram relevantes para o sucesso da minissérie e, por conseguinte, para a divulgação da vida e obra da artista.

Palavras-chave: Minissérie; Chiquinha Gonzaga; Memória; Televisão; Indústria cultural.

Introdução

Sistema de essência transestética, o capitalismo artista mistura estruturalmente arte e indústria, arte e comércio, arte e entretenimento, arte e lazer, arte e moda, arte e comunicação. Nele, a arte nunca se apresenta numa forma pura ou autônoma, mas sempre associada e misturada às lógicas do comercial, do utilitário, do entertainment. Desse modo, o capitalismo artista deve ser entendido como o estado da ordem econômica liberal que, não tendo mais como eixo fundamental a produção dos bens de equipamento, investe cada vez mais nas indústrias de criação a fim de colocar no mercado uma multidão de produtos e serviços de consumo atraentes, de bens que proporcionem prazer, distração e experiências emocionais

LIPOVETSKY & SERROY

Tratar da compositora, pianista e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935) é sempre uma tarefa instigante, pelo grande legado por ela deixado na cultura brasileira. Escolhemos como aporte teórico para analisar a minissérie homônima dois teóricos de relevância

¹ Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. maristelarocha.rocha@gmail.com

para as Ciências Sociais e áreas afins: Karl Marx (1818-1883) e Armand Mattelart (esse, em especial, devido ao seu significativo contributo para os estudos da Comunicação).

Como pensador, escritor e ensaísta, os trabalhos de Mattelart perpassam o tempo, muito além do emblemático livro *Para ler o Pato Donald*, em parceria com o argentino Ariel Dorfman, sobre as estratégias de propaganda imperialista claramente perceptíveis nas histórias em quadrinhos da Disney. O autor apresenta obras traduzidas em várias línguas com diferentes abordagens políticas, sociais e culturais, consistindo em referencial teórico de incontestável quilate para os pesquisadores das ciências da comunicação.

Apesar da formação intelectual adquirida na Europa, Mattelard transferiu-se em 1962 para a América do Sul, passando a trabalhar como professor-pesquisador de Sociologia da População e Sociologia da Mídia Impressa na Universidade Católica do Chile. Atuou, ainda, como chefe da Seção de Investigação e Avaliação de Comunicações de Massa de Quimantú³, assim como professor-pesquisador do CEREN, Centro de Estudos da Realidade Nacional⁴ (ARAÚJO, 2009). Após o golpe militar em 11 de setembro de 1973, que derrubou o regime democrático constitucional e implantou a ditadura do general Augusto Pinochet, Armand retornou às suas atividades profissionais na França.

O sociólogo, então, passava a se destacar em programas relacionados aos meios de comunicação de massa e na elaboração de uma política nacional de informação e comunicação (ARAÚJO, 2009); sempre atento, entretanto, às várias vertentes e aos desdobramentos das teorias comunicacionais, muitas delas embasadas nos fundamentos sociológicos clássicos, bem notados em suas obras, como *História das Teorias da Comunicação* - essa em parceria com a socióloga francesa Michèle (MATTELART, 2002).

Tal contribuição é de insigne distinção, posto que matrizes filosóficas e sociológicas alicerçam muito do vasto cabedal teórico-comunicacional. O teórico, jurista e economista alemão Max Weber (1864-1920), por exemplo, deixou evidente sua contribuição para o desenvolvimento da sociologia da comunicação, a partir do seu trabalho *Sociologia da imprensa: um programa de pesquisa* (2005)⁵.

³ Quimantú, “sol da sabedoria”, é uma referência a um dos principais compromissos do governo popular de Salvador Allende, que tinha o intuito de propiciar às camadas da população menos favorecidas, social e economicamente, o acesso às atividades artístico-culturais, o que incluía a democratização da leitura no Chile.

⁴ Segundo o professor José Marques de Melo, além do CEREN, destaca-se o ILET, Instituto Latino-americano de Estudos Transnacionais, no México, um núcleo extremamente ativo de exilados das ditaduras latino-americanas, o ININCO, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, na Venezuela, dentre outros centros de perfil mais regional, como a CELÁDEC, *Comision Latinoamericana de Evangelización Cristiana*, no Peru; o Centro Gumilla, na Venezuela; e o CEMEDIM, Centro de Estudio de los Medios Masivos, em Cuba (MELO, 1999).

⁵ No texto *Sociologia da imprensa: um programa de pesquisa*, publicado originalmente como alocução no Primeiro Congresso da Associação Alemã de Sociologia em Frankfurt, Max Weber anunciava um programa de pesquisa para a análise sociológica da imprensa. Dessa forma, fazia alusões à relevância da mesma, à mudança de concepção quanto à noção de público e privado

Vislumbrando a orientação marxista (MARX, 1996), Mattelart não desvincularia a análise da cultura de questões centrais como o caráter industrial dos produtos midiáticos. Portanto, receptivo aos pleitos revolucionários do seu tempo, o teórico começava a refletir sobre a maneira como a produção da cultura estava centralizada nos países de primeiro mundo, sobretudo os Estados Unidos, cabendo aos países em posição periférica a condição de consumidores dos produtos culturais (reproduzindo-se, pois, conceitos caros ao marxismo como relações de classe e divisão social do trabalho). Mattelart, então, analisa as implicações desses postulados, fazendo-nos refletir sobre a atualidade de tais preceitos.

Tais fundamentos estão diretamente conectados a muitas das reflexões da Escola de Frankfurt. Os intelectuais direcionavam seus trabalhos a partir de uma esfera reflexiva e crítica, com base na interpretação materialista do desenvolvimento histórico e na visão dialética de transformação social, diante das democracias liberais do século XIX, assim como no desenvolvimento das indústrias capitalistas. Por conseguinte, os fenômenos relativos à cultura também estavam em pauta nas investigações dos *frankfurtianos*.

À vista disso, em torno dos estudos sobre os embates do capitalismo, foi desenvolvida a teoria crítica que, desde a sua concepção inicial em Marx, pretendia inferir a natureza do mercado, e como o conjunto da sociedade se organizava a partir dessa estrutura; o que significa “compreender como se distribui o poder político e a riqueza, qual a forma do Estado, que papéis desempenham a família e a religião, e muitas outras coisas mais” (NOBRE, 2004, p. 25). Dessa forma, há que se refletir sobre os conglomerados econômicos que operam e impactam na esfera da comunicação social, sobretudo se levarmos em consideração o quanto os países imperialistas podem garantir sua hegemonia através dos domínios financeiro e cultural. Armand Mattelart (1976, 1980, 1994, 1996, 2002) expõe esse fenômeno, sobretudo através da relação de empresas de comunicação dos países subdesenvolvidos com multinacionais.

Dessa forma, a escolha do referencial teórico deve-se ao contributo de Mattelart para as investigações acerca dos gêneros populares na América Latina, seja fotonovela, telenovela ou quadrinhos; além do seu trabalho em prol do entendimento da comunicação inserida em um determinado processo histórico, bem como a interação dessa com outros métodos (antropológico, econômico, sociológico ou político).

Optamos, então, neste trabalho, por dar continuidade à nossa longa trajetória de contribuições para a memória da compositora carioca Francisca Hedwiges Neves Gonzaga. Mais especificamente, com um viés novo, pretendemos analisar a minissérie *Chiquinha Gonzaga*, de

na modernidade, bem como as relações de poder originadas pelo fato da imprensa trazer para o agendamento dos assuntos públicos determinados temas e certas problematizações (Weber In: Lua Nova, 2005).

Lauro César Muniz, com direção geral de Jayme Monjardim e trilha sonora de Marcus Viana, sobretudo neste ano em que celebramos os 70 anos da TV no Brasil.

Problemas inerentes à obra adaptada

A minissérie *Chiquinha Gonzaga* estreou em janeiro de 1999 na Rede Globo de Televisão⁶, baseada no romance de Lazaroni (1999) e na biografia de Diniz (1991)⁷. Consideramos que essa produção televisiva, exibida entre 12 de janeiro e 19 de março, no horário de 22 horas e 50 minutos, foi a maior responsável pela popularização da maestrina. Trata-se de um gênero característico da então chamada *neotelevisão* (CASSETTI e ODIN, 1990), oriunda das transformações que afetaram os serviços de teledifusão, a partir da década de 1980, com preponderância do entretenimento, do lúdico e do espetacular. Além disso, o formato menor que a telenovela tradicional é uma tendência que agrada ao público e vem se destacando na atualidade, configurada, cada vez mais, pela internet e pelas plataformas *streaming*.

Há, entretanto, aspectos tênues desse produto da Globo que também destacaremos ao longo do trabalho. A minissérie evidenciou a imagem feminina da compositora, bem como as suas transgressões sociais em prol da trajetória profissional que tanto almejava. Entretanto, muitas das suas atitudes acabaram incompreendidas por muitos telespectadores que só conheceram a compositora com base em *Chiquinha Gonzaga*, afinal não se tratava de um documentário com informações, integralmente, contextualizadas e verídicas. A obra adaptada, conforme se esperava para o gênero, priorizou o romance, a história, através de personagens e situações fictícias, em detrimento da divulgação do trabalho de uma das maiores compositoras brasileiras, que era apresentado, na maioria das vezes, desvinculado do enredo no final dos capítulos.

Os episódios seguem uma narrativa cronológica e revelam personagens “invisíveis” socialmente, segundo imposição do *establishment*, como a personagem Mariana, a vizinha submissa ao poder patriarcal, vítima de violência simbólica, e que termina com uma enfermidade

⁶ A minissérie foi retransmitida em 2012 pelo canal Viva.

⁷ Há um imbróglio que envolve a minissérie. Segundo Millan (2000), ao contrário da reportagem veiculada no Jornal do Brasil (em 14/03/1999), afirmando que Dalva Lazaroni teria sugerido a produção de uma minissérie em prol da memória da compositora, a sugestão teria partido dela. “Nada mais falso do que esta afirmativa: a sugestão de uma minissérie foi por nós proposta em 1996 na dissertação de mestrado, que serviu de base para este livro, e distribuída a todas as instituições culturais ligadas ao tema “Chiquinha Gonzaga”” (2000, p. 191). Outra questão é acerca da obra que, realmente, baseou a minissérie. Inicialmente, apenas o trabalho de Diniz aparecia nos créditos da minissérie global, o que motivou uma ação judicial movida por Dalva Lazaroni contra a emissora, segundo informações de Daniel Castro, disponíveis em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/chiquinha-gonzaga-apos-19-anos-globo-e-condenada-por-causar-baque-psicologico-em-escritora-21793>. De acordo com Lazaroni, seu nome também deveria constar nas legendas de encerramento do programa, o que acabou acontecendo. Nos cliques que encerram os capítulos da minissérie os créditos ficaram assim: ‘Obras consultadas: ‘Chiquinha Gonzaga uma história de vida’ autora Edinha Diniz. ‘Chiquinha Gonzaga, Sofri e chorei – Tive muito amor’ autora Dalva Lazaroni”.

neurológica. Já a jovem Alzira, destituída de capitais social e financeiro, moradora de um cortiço, após conhecer o jovem Amadeu, resolve acompanhá-lo em jogos no cassino. O desfecho, previsível segundo as normas sociais do século XIX, revela o estupro, o desaparecimento de Amadeu, o desprezo de familiares, vizinhos e amigos de Alzira, além do noivado rompido com Carlinhos (no final da trama eles reatam e se casam). Outros casos também serão relatados e contextualizados ao longo deste trabalho.

A ordem confrontada e a mudança de patamar na esfera social

Francisca Hedwiges nasceu no Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1847. Desafiou os cânones na sociedade imperial, desde o próprio nascimento, pois era filha bastarda de dona Rosa, carente de capitais econômico e social, mestiça e solteira, que, por sinal, retratava o perfil de mulheres em condições de vulnerabilidade, inclusive quanto à exploração sexual. As afro-descendentes, na maioria das vezes, eram objeto de desejo, e excluídas da possibilidade de ascensão na sociedade através do casamento. A menina Francisca, certamente, seria apenas mais uma a integrar tal camada da população: não fosse a mudança de atitude do pai, que resolveu registrá-la.

Dona Rosa, até então em situação de concubinato, casou-se oficialmente⁸ com José Basileu Neves Gonzaga; e Chiquinha foi, então, batizada na Igreja de Santana, segundo os cânones do Império. Em decorrência disso, a terceira filha do casal estava enquadrada nos preceitos da sociedade escravista. José Basileu era um homem culto, bem instruído, possuía o curso completo na Escola Militar, era bacharel em matemática e ciências físicas. *A posteriori*, ele foi nomeado desenhista do arquivo militar, garantindo a sua estabilidade na corte (DINIZ, 2009).

Dotado de capital financeiro, propiciou a Francisca uma educação esmerada, como exigia o *habitus* da corte. Além disso, como as demais meninas daquele estrato social, era preciso aprender outras habilidades, como a música, tornando-se, assim, aluna do maestro Lobo (1834-1901). As possibilidades de acesso à vida social na corte de D. Pedro II ficaram-lhe, portanto, garantidas.

José Basileu mantinha estreitas ligações com pessoas dotadas de capital simbólico (BOURDIEU, 1996) naquela estrutura social, como o militar Luís Duque de Lima e Silva, co-

⁸ Entretanto, o registro do enlace ocorreu sob uma petição, pois tratava-se de um “casamento de consciência⁸⁹” (“oculto”). Isso porque a união do casal contrariava a ascendência branca e bem posicionada na esfera social da família de Basileu; além da situação de mancebia com dona Rosa, uma condição considerada censurável e que desagradava aos familiares do militar.

nhecido como o “Duque de Caxias” (1803-1880). Enquanto “Barão de Caxias”, título conquistado após a sua atuação pacificadora na revolta da Balaiada, em 1841, foi convidado para ser padrinho de Chiquinha, o que a distinguia entre as demais da sua classe social.

Francisca, então, cresceu de acordo com as normas da tradição, mas o talento para a música foi notado desde a infância, pois aos 11 anos compôs, para a festa de natal da família, em 1958, a loa⁹ “Canção dos Pastores”, em parceria com o irmão Juca, José Basileu Neves Gonzaga Filho, então com 9 anos. O que os pais não imaginavam é que este seria apenas o início de uma história repleta de dissabores para o núcleo familiar; afinal, daí viria a bancarrota de Chiquinha no domínio social, embora os pais fossem austeros e vigilantes ao comportamento excêntrico da adolescente.

Posteriormente, a formação musical de Chiquinha foi aperfeiçoada através de manuais disponibilizados naquele tempo no Rio de Janeiro, além de contatos com os músicos nas confeitarias, a contragosto da mãe e escondido do pai. Apesar do estudo de obras de compositores balizados pela tradição, como o polonês Frédéric Chopin (1810-1849), Chiquinha se interessava cada vez mais pelas músicas de matriz africana, o que era considerado mais uma forma de afronta aos costumes familiares. Desse modo, as moças que confrontavam a sociedade patriarcal¹⁰, ainda mais com gostos não ratificados pelo *status quo*, sofriam sérias represálias. Com Francisca Hedwiges não seria diferente; e o matrimônio lhe foi imposto aos 16 anos, com o jovem Jacinto Ribeiro do Amaral, oito anos mais velho, proprietário de terras e de criações de gado. O casal teve três filhos: João Gualberto, Hilário e Maria.

Apesar do casamento e da maternidade, Francisca dedicava-se, insistentemente, ao piano, a contragosto do senhor Jacinto. Como se não bastasse, Chiquinha mantinha a cupidez pelo engenheiro de estradas de ferro, João Batista de Carvalho Jr.. As transgressões, cada vez mais, desencadeavam reações no núcleo familiar e na sociedade, posto que a conexão entre os agentes e as instituições é mediada por uma estrutura historicizada imperativa às ações particulares. Não há, pois, uma liberdade irrestrita, mas um fundamento do campo e da posição na qual estamos inseridos em determinado momento, mesmo levando-se em consideração que a estrutura é dinâmica (BOURDIEU, 2008).

Como se não bastasse, após o nascimento do terceiro filho, Francisca acirrou a crise familiar, ao decidir, oficialmente, pelo abandono do lar. Aos vinte e nove anos, através de mais

⁹ Loa é uma forma de cantiga secular dedicada aos santos, podendo ser apresentada em versos improvisados.

¹⁰ São várias as teorias desenvolvidas em torno do termo patriarcado e que, ao longo do tempo, foram adquirindo vários significados, além de desencadearem debates em diferentes áreas do conhecimento. Sob a batuta do movimento feminista na década de 1970, passou a designar um sistema a ser debatido, compreendendo, especialmente, a dominação dos homens, sejam eles pais biológicos ou não, prevalecendo a noção de autoridade. Nesse trabalho, utilizamos patriarcado como uma estrutura social na qual predomina a dominação masculina e a submissão feminina, em posições relacionais e de confronto.

uma ação transgressora, passou a se apresentar publicamente como uma mulher livre, independente e pronta para viver o relacionamento amoroso idealizado com o engenheiro João Batista, o “sensual J.B.” ou Carvalhinho. Dessa forma, a jovem senhora Francisca Edwiges rompiu com o *establishment*, optando pela boemia carioca e pelo cenário artístico. Essa questão é relevante para apontar uma ruptura de Chiquinha com aquela estrutura social, o que implicava em uma mudança impreterível de posição, junto a *personas* inseridas no meio artístico e consideradas *outsiders* (ELIAS & SCOTSON, 2000) naquele tempo-espaço¹¹.

A situação de mancebia desencadeou ainda mais conflitos quando o relacionamento terminou e Chiquinha partiu, deixando com “J.B.” a filha Alice. Foi preciso, então, trabalhar como professora particular de piano, canto, francês, geografia, história e português. Além disso, novamente tinha a liberdade de acompanhar o trabalho dos músicos nas confeitarias, nos saraus e nos teatros, onde eles procuravam desenvolver um estilo de música mais urbana (ainda em processo de formação e com elementos ainda não propriamente definidos; o que só aconteceria a partir das primeiras décadas do século XX). Consequentemente, Chiquinha aventurou-se na composição da sua primeira peça para piano, “Atraente”, durante uma sessão de choro realizada na casa do compositor, maestro e instrumentista Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), publicada em 1877.

Se antes era considerada uma “dama da corte”, ela passava, então, a ultrapassar uma conformação naquele microcosmos para ocupar uma posição considerada *outsider*, descendo, obviamente, na esfera social e econômica, bem como no campo simbólico, até que alcançasse o pleno reconhecimento como maestrina, *a posteriori*, sobretudo por causa da sua inserção como compositora no teatro musicado.

Chiquinha Gonzaga legou à cultura nacional cerca de 2000 composições, além de ter sido vanguardista em vários aspectos, como na luta pelos direitos da mulher e da participação cidadã, integrando movimentos como a Revolta do Vintém, as campanhas abolicionista e republicana. Conduziu a luta pelos direitos de autor, que culminou com a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT, em 1917.

Além de tudo isso, ela foi a primeira maestrina, pioneira no teatro musicado com “A Corte na Roça”, em 1885; ainda como compositora, foi precursora na música para carnaval de rua, com “Ó abre alas”, em 1899 (marcha-rancho, inicialmente utilizada na peça “Não Ve-

¹¹ Utilizamos neste trabalho o conceito de tempo-espaço de acordo com o teórico britânico David Harvey, no sentido de que as ordenações simbólicas espaciotemporais subsidiam uma ordenação por meio das quais 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, assim como os seus desdobramentos (Harvey, 1992).

nhas!”); Como se não bastasse, foi a primeira mulher brasileira, reconhecidamente, a se apresentar como profissional da música no exterior (1906). No entanto, até que fosse contemplada com o tratamento respeitoso recebido como Francisca Gonzaga, demonstrou, claramente, a combinatória sistemática de relações de atração e repulsão conforme sua posição naquele microcosmos.

Chiquinha Gonzaga, produto internacional

Quando tratamos dos produtos de entretenimento da mídia, como novelas, programas de auditório, *reality shows*, *sitcoms*, séries, dentre outros, podemos refletir sobre “restos culturais” como peças de uma engrenagem peculiar, ou seja, como integrantes de um imenso tecido “que seriam coletados na cultura mesma ou nos confins dos campos sociais (podendo ser pensados aí também como restos) e transformados pela TV em produtos televisivos” (KILPP, s.d¹²). Por isso, há tanto tempo se discute acerca das perdas e dos ganhos da reprodução de bens culturais das mais variadas formas.

O conceito de indústria cultural cunhado por Theodor Adorno, bem como as suas proposições acerca de “música séria”, “música de entretenimento” e suas conferências sobre arte, história e sociedade, além dos textos críticos em parceria com Max Horkheimer, dentre eles a *Dialética do Esclarecimento*; o emblemático artigo de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*; as impactantes reflexões de Herbert Marcuse sobre a sociedade industrial; e o tecnicismo discutido por Jürgen Habermas, bem como a teoria da ação comunicativa e as considerações sobre a esfera pública são alguns dos marcos teóricos dos estudos da comunicação que possibilitaram inúmeros desdobramentos acerca da análise da cultura e da arte, da lógica mercantil e massificadora, e que, inclusive, adentraram o século atual, possibilitando elucubrações oportunas e atuais, como as de Mattelart em muitas das suas obras (1976,1994,1996, 2002, 2004). E é justamente neste ponto que retornamos ao teórico

[...] podemos nos perguntar em que medida a cultura de massa não é estigmatizada por Adorno e Horkheimer também porque seu processo de fabricação atenta contra certa sacralização da arte. Na verdade, é difícil não perceber em seu texto o eco de um vigoroso protesto erudito contra a intrusão da técnica no mundo da cultura. Sua pedra angular parece ser exatamente essa reprodutibilidade de um dado cultural por meios técnicos a que se refere Benjamin (MATTELART, 2002, p. 79)

¹² Disponível online e discriminado nas referências bibliográficas.

Tais considerações são basilares para nossa proposta neste trabalho. As indústrias criativas, “em outras palavras, essas indústrias que se situam na encruzilhada das artes, da cultura, da tecnologia e do business” (LIPOVETSI & SERROI, 2015, p. 80) têm um papel importante na preservação da memória, bem como os instrumentos materiais de reprodução. Sem a adaptação das obras de Dalva Lazaroni e Edinha Diniz, é inimaginável o número de pessoas que jamais teriam conhecimento acerca da vida e obra de Chiquinha Gonzaga.

“Se existisse uma regra, talvez esta pudesse ser: acertar o que o público quer. Mas isso não é simples, o que prova que as redes de TV não dominam as audiências, mas tornam-se apelativas na busca por maiores públicos” (LOPES, BORELLI e RESENDE, 2002, p. 322). Esse público que assistiu a minissérie se tornou ainda maior através da televisualidade replicada, com a disponibilização de capítulos no *youtube*, no acervo digital *Chiquinha Gonzaga*, além da venda da obra em DVD (desde 2008). Os clipes com artistas conhecidos do grande público como Joana, Daniela Mercury, Roberta Miranda, Beth Carvalho, Adriana Calcanhoto e Zé Ramalho, dentre outros, cuidaram de tornar as músicas de Chiquinha mais “contemporâneas”, embora deslocadas da trama porque eram veiculadas junto aos créditos.

A escolha das atrizes, a “namoradina do Brasil” Regina Duarte e a filha Gabriela, foi impactante pela aparência física; afinal, Chiquinha era filha de afrodescendente, neta de escrava. Uma incoerência que traz à luz o preconceito de cor que acompanha toda a história do Brasil, fruto da mentalidade patriarcal, colonizada e escravista. Dona Rosa, mãe de Chiquinha, ganhou interpretação da atriz Solange Couto; já Odilon Wagner incorporou o pai, Basileu. Atores mais compatíveis com o biótipo dos genitores da compositora.



Gabriela Duarte e Regina Duarte em *Chiquinha Gonzaga*, 1999. Jorge Baumann/Globo



Basileu (Odilon Wagner) e Rosa (Solange Couto), pais de Chiquinha
Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/chiquinha-gonzaga/>



A maestrina Chiquinha Gonzaga. Fonte: Instituto Moreira Salles

Julgamos interessante a produção do início da trama: a metalinguagem de parte da história contada por uma encenação teatral, afinal a própria trajetória da televisão é repleta de elementos de outros meios

No começo, a TV brasileira mostrou esses audiovisuais simplesmente transmitindo-os, mas logo foi incorporando suas linguagens numa programação própria. Do rádio vieram os programas musicais, de auditório, de humor, de jornalismo e mesmo de teatro (o rádio-teatro e a rádio-novela), principalmente. Do teatro vieram a dramaturgia, os espetáculos teatrais, os cenários e figurinos e os modos de atuar. Do circo vieram os espetáculos, os jogos desafiadores de limites e de sobrevivência, o grande apresentador, os palhaços e certa participação da orquestra na criação da tensão e do relaxamento. Dos cinejornais vieram as primeiras imagens externas para o telejornalismo. Dos enlatados, uma infinidade de coisas (KILPP, s.d., p. 12).

No primeiro capítulo da trama, Chiquinha sai do baile de gala do Barão de Mauá, acompanhada do senhor Jacinto e da Guarda Nacional, e acaba por acompanhar, junto ao pretendente, uma “dança de negros”, ou seja, um lundu em um terreiro de batuque. Dessa forma, a minissérie deixa notória a demarcação dos dois extratos sociais contrapostos, e que marcarão sempre a trajetória da compositora. Assim como na vida social, enquanto compositora e maestrina, Chiquinha borrava as fronteiras dos gêneros musicais em voga naquele tempo, e que foram se entrelaçando e originando outros, como o tango brasileiro, a valsa-choro e a polca-choro, como exemplos.

Chiquinha Gonzaga, acostumada com os costumes da elite, frutos do imperialismo econômico e cultural, se tornou uma mulher do mundo do trabalho, passando a sofrer represálias de toda ordem, devido a estruturas históricas nas quais prevalecem a ordem masculina, ou seja, as divisões constitutivas da ordem social, das relações de dominação que estão instauradas entre os gêneros, e que demarcam explicitamente duas classes distintas de *habitus*, que culminam na classificação das práticas sociais em masculinas e femininas, em sentidos antagônicos na maioria das vezes (embora relacionais). Essa realidade fica bem delineada na minissérie.

Queremos também destacar a personagem Amália, jornalista e defensora das causas feministas, que escrevia sob o pseudônimo¹³ Petrônio Sá. Além desses casos, Chiquinha Gonzaga não pôde se reaproximar da filha Maria, que ficava sob a guarda do Sr. Basileu¹⁴, no colégio onde a menina estudava, o tradicional Imaculada Conceição, porque, segundo a madre diretora, aquela era uma escola exemplar que não podia admitir a matrícula de filhos de artistas. A menina só teria sido aceita por causa do respeitável nome do seu avô, o militar Basileu, que, inclusive, ainda mantinha relações familiares e de amizade com o Ministro Caxias. Muitos outros personagens aparecem na minissérie, entrelaçando histórias reais e fictícias. Seria enfadonho, entretanto, reproduzi-las, demasiadamente, neste artigo.

Os relacionamentos amorosos de Chiquinha Gonzaga também são explorados na minissérie e a compositora, realmente, teve como último companheiro Joãozinho, João Batista Lage, 36 anos mais jovem; embora a maestrina o apresentasse como um filho. Como figura pública,

¹³ O uso de pseudônimo era comum naquele tempo e os motivos, sobretudo nos jornais, eram os mais variados: a falta de prestígio da prática jornalística que ainda não dispunha de bases empresariais, nem era considerada uma profissão promissora, a maneira encontrada para se precaver de retaliações sociais e políticas devido às críticas publicadas, e, obviamente, o preconceito acerca da mulher artista e profissional. Chiquinha Gonzaga deixou de estreitar no teatro musicado com “Festa de São João”, em 1884, porque se recusou a assinar com pseudônimo masculino, conforme condição imposta. A peça só foi lançada 133 anos depois, com estreia mundial no Festival de Ópera do Paraná, integrando as comemorações dos 165 anos de nascimento da compositora.

¹⁴ O pai não tinha mais relações familiares com Chiquinha Gonzaga, que havia sido expulsa da família após a separação de Jacinto, e não a perdeu nem nos últimos instantes de vida (DINIZ, 1999).

consideramos que a imagem da compositora ficou ainda mais fortalecida, perante a sociedade do seu tempo, a partir do encontro pessoal e profissional com o compositor e maestro Carlos Gomes, embora não haja comprovação de que eles tenham sido amantes, como sugere a obra televisiva. Da mesma forma, não há documentos sobre a participação dela na Guerra do Paraguai, a bordo do Navio São Paulo, acompanhada do marido Jacinto (e por imposição dele).

Há muitos capítulos importantes, como os destinados à campanha em prol dos direitos de autor, que culminou com a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; assim como a representação acerca da repercussão do famoso discurso de Rui Barbosa no Senado contra a interpretação do *Corta-Jaca*, de Chiquinha, pela então primeira dama Nair de Teffé, por ocasião do término do mandato do Presidente Hermes da Fonseca. Além disso, o escândalo ocasionado pela excentricidade do maxixe ficou bem evidenciado na minissérie, assim como o engajamento da compositora em causas políticas e sociais. O teatro musicado, importante legado cultural do qual Chiquinha participou ativamente, aparece em vários episódios.

Chiquinha Gonzaga foi considerada um sucesso de público, tendo alcançado uma audiência média de 30 pontos (cada ponto equivale a 80 mil telespectadores na Grande SP) (FOLHA, 1999¹⁵). Hellmann's, Kuat, Ford, Veja, Kaiser, L'Oreal e Nestlé estavam entre as grandes marcas nos intervalos comerciais da minissérie. Uma história intrigante, uma narrativa ficcional bem produzida, a escolha de atores conhecidos foram ingredientes essenciais para o êxito do programa

Com certeza, o modo industrial de produção da cultura corre o risco de padronização com fins de rentabilidade econômica e controle social. Nem por isso a crítica legítima da indústria cultural deixa de estar estreitamente ligada à nostalgia de uma experiência cultural independente da técnica (MATTELART, 2002, p. 79)

Para a produção da minissérie, a TV Globo negociou a compra de 40 fotografias do brasileiro Marc Ferrez (1843 - 1923)¹⁶ que retratam a cidade do Rio de Janeiro, no período entre 1870 e 1900. A computação gráfica propiciou o movimento das imagens para revelar o Rio antigo, dando mais veracidade às cenas. Trazido de *Hollywood*, o maquiador David Dupuis foi o responsável pela transformação de Regina Duarte, àquela época com 52 anos, em uma idosa de 87 anos, utilizando uma máscara de silicone que imitava o envelhecimento. A maquiagem da personagem levava cerca de cinco horas para ser concluída (Memória Globo, s.d¹⁷). Além

¹⁵ Disponível online e discriminado nas referências deste trabalho.

¹⁶ O fotógrafo, descendente de família francesa, era atuante durante o Império até o início do século XX, deixando um vasto legado iconográfico.

¹⁷ Disponível online e discriminado nas referências deste trabalho.

do sucesso no Brasil, *Chiquinha Gonzaga* foi vendida para vários países, como Chile, França, Honduras, Polônia, Portugal, Rússia e Vietnã.

Considerações finais

É evidente que a compositora Chiquinha Gonzaga não atuou isoladamente, em uma situação de heroísmo ou de genialidade. Ao contrário, suas atitudes refletiam as mudanças paradigmáticas que começavam a despontar no Rio de Janeiro que, por sua vez, repercutiam as influências da vanguarda europeia nos costumes, na indumentária, na cultura e em vários outros aspectos. Isso poderia ter sido mais explorado na minissérie.

Até que fosse contemplada com o tratamento respeitoso, sobretudo com a repercussão da sua obra para o teatro musicado, a compositora demonstrou, nitidamente, a combinatória sistemática de relações de atração e repulsão conforme sua posição naquele microcosmos, e isso ficou bem evidenciado nesse produto televisivo. Apesar do trabalho romanceado, repleto de elementos fictícios, a minissérie cumpriu papel de relevância para apresentação da compositora ao público leigo.

Chiquinha Gonzaga é rica em elementos que nos remetem aos estudos da comunicação, como as relações entre as manifestações artísticas e o domínio do *establishment*, visto a influência europeia determinante sobre as manifestações de matriz africana, além do desenvolvimento tecnológico (a obra televisiva apresenta o assobio, o mercado de partituras, o advento do disco e o teatro musicado como meios de difusão da música). Também é possível conferir as modificações no espaço urbano e no *modus vivendi*, os capitais (financeiro, social, cultural e simbólico) imperativos sobre a sociedade, dentre outras particularidades.

Ressaltamos a relevância da adaptação de obras consideradas clássicas (ou até mesmo eruditas) para as mais variadas formas de acesso midiático. No caso de *Chiquinha Gonzaga*, tanto a veiculação da minissérie quanto a produção de shows, saraus, peças teatrais, site oficial, dentre outros fazem com que a memória da compositora, pioneira em tantos aspectos, não fique destinada aos poucos pesquisadores e apaixonados pela música brasileira produzida entre o final do século XIX e o século XX.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas**: Sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 2008.

- DORFMAN, A. & MATTELLART, A. **Para Ler o Pato Donald**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ELIAS, N. & SCOTSON, J. L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Trad. Adail Ubirajara e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- LAZARONI, D. **Chiquinha Gonzaga**. Sofri e chorei. Tive muito amor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LIPOVETSKY, G. e SERROY, T. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOPES, M. I. V. de; BORELLI, S. H. S. e RESENDE, V. da R. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.
- MATTELLART, A. & NEVEU, Érik. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- MATTELLART, A. & M. **História das Teorias da Comunicação**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2002.
- MATTELLART, A. **The Invention of Communication**. U of Minnesota Press, 1996.
- MATTELLART, A. **Comunicação Mundo**. História das Ideias e das Estratégias. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MATTELLART, A. **Multinacionais e Sistemas de Comunicação**. Os Aparelhos Ideológicos do Imperialismo. Trad. Laymerty Garcia dos Santos. São Paulo: Lech: Livraria Editora Ciências Humanas, 1976.
- MALDONADO, E. **Teorias Críticas da Comunicação**: o pensamento de Armand. Intexto, UFRGS, 1999, v. 2, n. 6, p. 1-23, julho/dezembro.
- MARX, K. **O Capital**. Crítica da Economia Política. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. Coleção Os Economistas. Tomo I. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- MELO, J. M. de (1999). **Paradigmas da escola latino-americana de comunicação**. Comunicação e Informação. v. 2, n. 2, p. 188-203, jul./dez.
- MILLAN, C. de S. **A memória social de Chiquinha Gonzaga**. Rio de Janeiro: a autora, 2000.
- NOBRE, M. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- ROCHA, M. **Do Sarau à Roda de Bamba**: prazer e dor na trajetória de Chiquinha Gonzaga. 2001. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ROCHA, M. **CHIQUINHA GONZAGA**: De *outsider* ao reconhecimento perante o domínio masculino. 2019. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

ROCHA, M. **A Comunicação e as teorias sociológicas clássicas com foco em Durkheim, Marx e Weber**. SBPJor. Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. 13º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Campo Grande, UFMS, novembro de 2015.

SILVEIRA, A. (2004). **Casando em segredo**: um estudo sobre os casamentos de consciência, Bispado do Rio de Janeiro, século XIX. XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP. Caxambu.

Referências digitais

ARAÚJO, C. A. Á. **Teoria crítica da informação no Brasil**: a contribuição de Armand Mattelart. <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/17481/2/11.pdf> Acesso em 02.09.2020.

CASETTI, F. & ODIN, R. **Da Paleo à Neotelevisão**: abordagem semiopragmática. Trad. Henrique Ramos Reichelt. <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36916> Acesso em 03.09.2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Chiquinha tem final alegórico**. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv14039908.htm#:~:text=A%20miniss%C3%A9rie%20%22Chiquinha%20Gonzaga%22%2C,o%20autor%2C%20Lauro%20C%C3%A9sar%20Muniz.> Acesso em 07.05.2020.

KILP, S. **Mundos televisivos, imaginários televisíveis e sociedade imaginada**. http://www.suzana-kilpp.com.br/artigos/Mundos_televisivos_Imaginarior_Televisiveis_e_Sociedade_Imaginada.pdf Acesso em 02. 08. 2020.

MEMÓRIA GLOBO. **Chiquinha Gonzaga**. <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/chiquinha-gonzaga/> Acesso em 10.09.2020.

MUNIZ, L. C. (autor) & MONJARDIM, J. (diretor geral). **Chiquinha Gonzaga**. Minissérie. Número de capítulos: 38. Rede Globo de Televisão, 1999. DVD, 6 discos.

REDE GLOBO. Intervalo Comercial. **Chiquinha Gonzaga**. 1999. Partes 01 a 04. <https://www.youtube.com/watch?v=7W0PLjtuykk>

WEBER, M. **Sociologia da imprensa: um programa de pesquisa**. In: Lua Nova. Estudos em Jornalismo e Mídia vol. II nº 1 - 1º semestre de 2005. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/2084/1825> Acesso em 15.08.2020.