



Rosa Marina Ferraz Parreiras Horta

**História excomungada:
o maxixe visto e revisto por Jota Efegê**

Monografia apresentada à Graduação em História da
PUC-Rio como requisito para obtenção do título de licenciatura
e bacharelado em História

Orientação: Larissa Rosa Corrêa.

Rio de Janeiro, março de 2022.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Rosa Marina Ferraz Parreiras Horta

História Excomungada: o maxixe visto e revisto por Jota Efegê

Trabalho de Monografia de final de curso

Monografia apresentada ao Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), como requisito para a conclusão da graduação em História

Orientação: Larissa Rosa Corrêa

À música e ao jornalismo de meu avô LP.

Agradecimentos

Eu gostaria de começar agradecendo ao Vice-Reitor Augusto por ter me concedido uma bolsa de estudos na PUC.

Em segundo lugar, agradeço a todos os trabalhadores da educação que, desde o Ensino Básico, me inspiraram em diferentes áreas.

Aos professores do CEAT, Sá Pereira e São Vicente. Um carinho especial para Joana Ferraz, da História, e Zé Assumpção da música.

Um agradecimento especial à Luza, minha primeira professora de piano, por valorizar minhas composições e levá-las para o recital da *Proarte*.

Agradeço à Larissa Rosa Corrêa por ter me selecionado como bolsista do PET em 2020 e por aceitar ser minha orientadora de monografia, me guiando com sua tranquilidade e competência.

Agradeço também aos meus outros professores da graduação: Eduardo Cardoso, um grande leitor e comentarista; Leonardo Pereira, por me auxiliar nos primeiros passos com paciência e dedicação e Juçara de Mello por sua generosidade constante e interesse em ouvir os alunos.

Obrigada a todos os colegas do Programa de Educação Tutorial pela parceria e troca constante.

Obrigada Branca e Lara pelas histórias, trabalhos em grupo e conversas no bandeirão.

Agradeço aos funcionários do Departamento de História, pela paciência e atenção.

Sou grata aos aprendizados e aos camaradas de militância que me ajudaram a manter um mínimo de esperança frente à barbárie que é o capitalismo. Viva a gloriosa União da Juventude Comunista e os 100 anos do Partido Comunista Brasileiro!

À minha mãe, por toda forma de acolhimento, confiança e escuta.

Ao meu pai, pelo constante apoio aos meus estudos.

À minha avó Cláudia, pela força e intuição.

Ao meu avô Luiz Paulo, meu mestre, minha inspiração, meu eterno contador de histórias, por me proporcionar o gosto pela leitura e um universo de fantasias.

Aos meus irmãos: Manu, Vittório e Juliano por existirem e fazerem meus dias mais alegres.

Gratidão à família do Cordão do Boitató e do Boi Cascudo pelos anos de festa popular e brincadeiras na casa da Matriz, rua do Mercado e Praça XV.

Agradeço ao Mestre Ananias pela sua tranquilidade e alegria de viver!

Agradeço ao Guido, amigo e orientador informal.

Finalmente, obrigada Gabriel, meu companheiro durante toda a graduação, sem você essa monografia não existiria.

Resumo

Esta pesquisa busca analisar como o *maxixe* foi apropriado pelo jornalista João Ferreira Gomes em sua obra publicada em 1974: *Maxixe, a dança excomungada* (volume 16 da coleção Temas Brasileiros), pela editora Conquista. Jota Efegê, como o autor ficou conhecido, integrou diversos periódicos cariocas. Entre a vida urbana das classes populares e o “precário ambiente da ‘república das letras’”, ele apresentou “um mundo cultural que corria em circuito paralelo à cultura oficial e institucional, mas que dele se alimentava muitas vezes” (MORAES, 2013, p.5). Antes da obra de Efegê, o maxixe já era objeto de estudo por parte de folcloristas (Araújo, 2004; Cascudo, 1972; Giffoni, 1973) e musicólogos que falavam em uma “prática perdida”, pouco original, e antecessora do samba. Para Mário de Andrade, referência importante para Efegê, o maxixe é uma *mistura* rítmico-melódica e, por isso, seria difícil delimitar características exclusivas que o identificassem como uma prática *original*. Como ponto de partida para a nossa investigação, concordamos com Matheus Topine, que problematiza uma percepção do maxixe enquanto um “objeto unívoco, de contornos firmes e associados a um modo preconcebido de ser brasileiro” (2018, p.15) e nos pautamos em autores que debatem a complexidade de conceituar a *cultura* e a *música popular* (Ginzburg, 2006; Hall, 1981; Neder, 2010; Thompson, 1998). Tendo a obra de Efegê como fio-condutor, esta monografia possui um duplo objetivo: compreender como o maxixe foi apropriado por Jota Efegê e como se deu a construção de uma historiografia da música brasileira em que o maxixe ocupa um lugar secundário.

Palavras-chave: maxixe; Jota Efegê; historiografia da música popular urbana.

Sumário

Agradecimentos	3
-----------------------	----------

Resumo	5
---------------	----------

Introdução	8
-------------------	----------

Capítulo 1- Notas de uma trajetória

1.1 – “O bamba da música popular”: o autor	21
--	----

1.2 – “Um carnavalesco de alma e escrita”: algumas obras	27
--	----

1.3 – “Boas lembranças sem saudosismo”: Jota Efegê e o método de pesquisa	31
---	----

Capítulo 2- Do jornalismo ao livro

2.1 – Relações institucionais e política editorial na década de 1960 e 1970	34
---	----

2.2 – O maxixe que eles querem, lá vai	41
--	----

Capítulo 3- Em busca de uma “história verdadeira”

3.2 – Maxixe: uma história excomungada?	67
---	----

Considerações finais	73
-----------------------------	-----------

Fontes	77
---------------	-----------

Bibliografia	78
---------------------	-----------

*O Rio antigo, quero relembrar
Pelo maxixe que ele conheceu
Alguma coisa para transportar
nossos avós ao mundo que foi seu.*

Altamiro Carrilho / Augusto Mesquita.

Introdução

No dia 9 de fevereiro de 1981, o *Jornal do Brasil* traz em letras garrafais a seguinte notícia: “O MAXIXE ESTÁ DE VOLTA”, com uma ressalva entre parêntesis “mas apenas por alguns minutos, num filme de Alex Viany”. Nas palavras de Julio Bandeira, redator da matéria:

O título do curta metragem de Alex Viany diz: **Maxixe, a Dança do Diabo**. E não está muito longe da verdade. Se não perdida, está pelo menos em via de desaparecer esta música tipicamente carioca que Ruy Barbosa considerava “a mais chula, a mais baixa, a mais grosseira de todas as danças selvagens”¹. Afirmativa, aliás, que Alex Viany usa na abertura de seu filme, resultado de sete anos de pesquisas.

O maxixe é um ritmo musical hoje conhecido por poucos. Restrito a uma parcela pouco expressiva do repertório de regionais de choro, sua forma em canção e, principalmente, o hábito de se dançar um *buliçoso* maxixe parece ser coisa de outros tempos. Ao longo deste trabalho, procuramos demonstrar como essa noção de uma prática *perdida* já estava presente em discursos das primeiras décadas do século XX e, pelo visto, o maxixe continuou *em vias de desaparecer* por, pelo menos, cinquenta anos.

Entre fins do século XIX e início do XX, os jornais cariocas possuem inúmeras referências – os *puffs* – a festas e apresentações em agremiações carnavalescas e teatros de revista, onde o maxixe era amplamente tocado, dançado e encenado. Na busca por uma origem, folcloristas e musicólogos associam o maxixe ao bairro da Cidade Nova entre 1850 e 1870. Descrito musicalmente como uma *mistura* rítmico-melódica *bem brasileira*, na dança² o maxixe era entendido como resultado da adoção de novas maneiras de dançar, contrárias aos antigos hábitos. As danças de par enlaçado já conhecidas – como a polca e a valsa – remetiam às danças de salão europeias. Já o maxixe, que apresentava uma

¹ O conceito de “civilização” e seu oposto – “selvagem”, “bárbaro” etc – foram utilizados pela elite letrada brasileira como forma de se afastar de práticas culturais associadas à população negra.

² A respeito da dança, cf: PAIXÃO, Aline dos Santos. Do Maxixe ao samba de gafieira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras. *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 349–375, 2021.

liberdade muito maior de movimento com os quadris e as pernas, causava espanto nos espectadores.

Contudo, compreender o maxixe como resultado da união de elementos prontos – *européu* e *africano* – é cair no essencialismo e ceder a interpretações racistas. Toda identidade, por definição, só se constitui a partir de uma oposição. Essa polarização não representa um choque imediato, visto que os diferentes pólos podem encontrar-se de acordo com a categorização. No entanto, quando a polaridade só funciona em um sentido, sendo instituída de cima para baixo, o resultado acaba sendo a hierarquização. Aquele que enuncia a polaridade produz, simultaneamente, uma privação do outro, podendo levar à sua eliminação física ou simbólica. Como demonstra o historiador alemão Reinhart Koselleck (1977), antes do aparecimento do termo *civilização* em meados do século XVI e XVII europeu, a diferença era construída a partir de uma oposição espacial – *campo x cidade* – sendo o primeiro associado ao estado de natureza dos homens e o segundo à lei e bons costumes. Um exemplo concreto desse par conceitual é *gregos* (helenos) em oposição a *bárbaros* (os não gregos). A diferença também pode ser temporal, sendo *bárbaro* aquele que ainda não foi “civilizado”, como no par *cristão x pagão*. Trazendo essa discussão para fins do século XIX e início do XX no Brasil, vivia-se a experiência de um passado escravista e as expectativas de um republicanismo ainda em construção. Rui Barbosa não foi o único que viu no maxixe “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens” em oposição à música de concerto europeia.

Lélia Gonzalez, pioneira em diversos campos de estudo, foi uma intelectual e militante negra que circulou internacionalmente. Contribuiu não apenas com discussões acadêmicas, mas também com o avanço de pautas revolucionárias nos movimentos sociais e na organização de mulheres negras da classe trabalhadora. Em seu texto “a categoria político-cultural de amefricanidade”, a autora discorre sobre o papel do racismo no capitalismo e na consolidação de uma estrutura mental de inferiorização do negro. Seu conceito de “amefricanidade” se opõe à geopolítica que define identidades desde a colonização. Ao contrário de “América Latina”, reivindica as características indígenas e africanas como parte fundamental do Brasil e do continente. Sua reflexão nos ajuda a compreender que práticas como o maxixe, associadas a elementos africanos da cultura, são constantemente *recalcadas* “[...] por

classificações eurocêntricas do tipo 'cultura popular', 'folclore nacional' etc, que minimizam a importância da contribuição negra” e são *encobertas* por “um véu ideológico de branqueamento”³.

Encontramos nos jornais cariocas, entre 1910-1919, inúmeras menções ao vocábulo “maxixe”. Nosso intuito era prosseguir com essa busca até chegar no período pós 1930. Contudo, mesmo que possa parecer algo simples encontrar o termo na imprensa e concluir que o maxixe era praticado e publicizado, precisamos tomar cuidado para não cair em algumas armadilhas. Um exemplo disso é a diferença entre os significados que essa mesma palavra possui. De um lado, refere-se à música, à dança, às apresentações teatrais, etc e, por outro, a uma planta rasteira comestível, consumida em todo o país. Para alguns, esse compartilhamento do vocábulo poderia ter algum significado, mas não coube a nós investigá-lo. Outra armadilha, seria ler essas fontes como expressão unânime e representação exata da realidade, deixando de enxergar os conflitos envolvidos em seu processo formativo e os diferentes significados atribuídos ao próprio maxixe.

Na concepção do cronista carioca Jota Efegê, a “música popular”⁴ experimentou um crescimento de 1910 até chegar em 1930, seu *auge*. Mas de que música ele estaria falando? Sabemos que o Brasil possui uma diversidade musical gigantesca – de Norte a Sul – diferentes ritmos e formas de expressão se desenvolveram ao longo de séculos. Contudo, o samba parece ocupar um lugar privilegiado na memória musical do país e, como diz a música de Candeia, *nasceu no passado, vive no presente/ quem samba uma vez samba eternamente*. Para Camila Zanão, pesquisadora das crônicas de Efegê no jornal *O'Globo* na década de 1970 e 80,

As reflexões de João Ferreira Gomes davam atenção especial à música popular brasileira de raízes africanas, considerando as contribuições rítmicas que partiam do samba carioca, do maxixe, do lundu, do choro como símbolos da nossa tradição musical. Efegê viveu em um círculo social que respirava esses ritmos e sobre eles aprendeu em sua vivência e pesquisou suas histórias e memórias. De seu vasto repertório, surgiram narrativas sobre essa música popular brasileira, narrativas que buscavam conservar essa

³ GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 70.

⁴ Optamos por utilizar o termo entre aspas por se tratar de um aspecto complexo a ser desenvolvido a partir de autores como Hall (1981) e Neder (2010) ao longo deste trabalho.

memória do passado, mas que, eram modificadas pelo seu tempo. A partir de suas escritas diárias, Efegê ajudou a “criar um mundo do nada”, ou seja, colocar no papel a história daqueles personagens cujas lembranças estavam fadadas ao esquecimento.⁵

É possível questionar dois elementos que aparecem no texto de Zanão: a ideia de uma “tradição musical” e de “lembranças fadadas ao esquecimento”. Ainda que a autora entenda que Efegê ajudou a “criar um mundo do nada” com seus escritos, ela não deixa claro quais foram as motivações do autor e porque ele concebe certas práticas como algo em vias de desaparecer. Tudo isso será problematizado ao longo da monografia, mais precisamente, no primeiro capítulo ao tratarmos do conceito de *música popular*.

Toda pesquisa surge de um estranhamento seguido de um distanciamento crítico da questão. No caso deste trabalho, a trajetória teve início na matéria de Brasil II (Império), ministrada pela professora Ivana Stolze Lima na PUC-Rio. No final do curso, tivemos de realizar uma pesquisa na Hemeroteca Digital e, a partir disso, selecionamos uma fonte para ser analisada à luz da bibliografia trabalhada no semestre. Simultaneamente, me foi apresentado o filme *Maxixe, a dança perdida*⁶, quando pude ver pela primeira vez o maxixe dançado, ainda que a música – *O Gaúcho* ou *Corta-jaca* – já me fosse familiar. Aquilo me trouxe muitos sentimentos e, dentre eles, um enorme interesse em conhecer mais sobre essa dança que teria “desaparecido”. A primeira pergunta era se o maxixe, enquanto música, havia de fato sido esquecido. Seria possível separar música e dança? Para isso, realizei minha primeira leitura sobre o assunto e que me abriu muitas outras questões. O texto era do pesquisador e músico Carlos Sandroni, o capítulo “Maxixe e suas fontes” do livro *Feitiço Decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. O objetivo do autor é investigar as transformações no samba carioca na virada dos anos 30, sendo que entre 1917 e 1920 fora “considerado demasiado próximo do maxixe, e portanto como um 'falso' samba, enquanto o estilo nascido no início dos anos 1930 foi considerado o samba carioca por excelência”⁷. Mas por que soa tão natural associar o samba à identidade nacional?⁸

⁵ ZANÃO, 2021, p. 109.

⁶ VIANY, 1981.

⁷ 2001, p. 17.

⁸ Isso será desenvolvido a partir dos trabalhos de Bastos (2008), Guimarães (2009) e Tinhorão (1998).

Muitos elementos podem ser explorados a partir dessa última constatação como, por exemplo, o processo de legitimação do samba como gênero nacional não como um dado essencial da identidade brasileira, mas como uma disputa entre os sujeitos que faziam parte desse universo musical, mas também de intelectuais, da indústria cultural e do Estado. A partir disso, fui orientada pelo Professor Leonardo Pereira (PUC-Rio) a ler a dissertação de mestrado do Matheus Topine quando, finalmente, entrei em contato com o livro que viria a ser a minha fonte principal para esta pesquisa: o livro *Maxixe, a dança excomungada*, de Jota Efegê. Antes dessa obra, o maxixe já fora brevemente abordado em dicionários folclóricos (Araújo, 2004; Cascudo, 1972; Giffoni, 1973). Na década de 50, Efegê contribuiu para a Revista de Música Popular de Lúcio Rangel, junto a intelectuais como Mariza Lira, Mário de Andrade, Ary Barroso, etc. Ele dialoga com essa tradição reproduzindo um certo fetiche pela origem e uma cronologia evolutiva. Martha Abreu e Carolina Dantas⁹ nos ajudam a pensar essas questões ao afirmarem que os escritos sobre gêneros como lundu e o maxixe partem, muitas vezes, de premissas falsas que reforçam a ideia de que eles seriam apenas *antecessores* do samba num caminho natural e evolutivo da história da *música popular brasileira*. Afirmam que a relação entre construção da nação e *música popular* é anterior aos reconhecidos marcos historiográficos, como a Semana de Arte Moderna (1922) e a Era Vargas (1930-1945).

A seguir, reproduzimos dois trechos do livro de Jota Efegê¹⁰ que ilustram bem a concepção do autor sobre a *substituição* do maxixe pelo samba.

Assim foi indo até os anos 30 quando, aos poucos, cedeu lugar ao samba, que na contextura melódica e rítmica aparecia mostrando certa influência, e bem identificável, do maxixe, que era marcante nas orquestrações com os efeitos da baixaria predominando. A dança, lúbrica, imoral, *excomungada*, após predominar triunfalmente, chegou ao ocaso. *Esquecida, ficou apenas na lembrança de uns poucos* – a velha guarda, os coroaes – *aqueles que ainda a alcançaram triunfante*, dançada a valer, sem contenção alguma, ou burilada, na concepção coreográfica com que, depois de Duque, passaram a aceitá-la em alguns salões familiares.¹¹

⁹ “Música popular, identidade nacional e escrita da história”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, mai. 2016, pp. 7-25.

¹⁰ *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

¹¹ Op. cit., p.31, grifos meus.

Com o correr do tempo, *perdendo seu fastígio, pois o samba*, na generalização com que se qualificava a nossa música popular, *o ia substituindo facilmente, o maxixe aos poucos foi sendo esquecido*. A geração que surgia, quando não o ignorava, tinha dele apenas escassas informações. A moda era dançar o samba [...].¹²

Apresentado de forma harmônica e quase natural, esse processo de substituição é tido como fruto da passagem do tempo, como podemos perceber em formulações como: “assim foi indo”, “após predominar triunfalmente, chegou ao ocaso”, “com o correr do tempo”, “[o samba] o ia substituindo facilmente”. Além disso, parece estabelecer uma relação direta entre a *experiência* daqueles que vivenciaram o período anterior a 1930 – que ele delineia como sendo o “auge” do maxixe – e o desaparecimento da prática, devido à sobreposição de gerações e ao desinteresse dos jovens, como expressa em: “ficou apenas na lembrança de uns poucos – a velha guarda, os coroas – aqueles que ainda a alcançaram triunfante” e “a geração que surgia, quando não o ignorava, tinha dele apenas escassas informações”. É uma escrita fortemente atravessada pela subjetividade do autor que, ao mesmo tempo, afirma veemente o seu rigor científico e a busca pela verdade.

Com uma percepção similar, o termo *maxixe*, apareceu algumas décadas antes no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), como: “foi por algum tempo expoente da nossa dança urbana, *tendo cedido lugar ao samba* devido talvez à sua coreografia complicada, difícil e exagerada”¹³. Em *Folclore nacional II: danças, recreação e música* (1954), “antiga dança de salão que fez saracotear os provincianos brasileiros dos meados do século passado até antes da primeira guerra europeia, quando *seu lugar foi tomado* na preferência do povo *pelo samba urbano*”¹⁴. E em *Danças folclóricas brasileiras* (1955)

Como dança de salão *o Samba substituiu o Maxixe* de execução mais difícil e complexa. Embora não apresentando a variação de passos e figura deste, possui beleza diferente e dominou não só os salões cariocas como brasileiros, atravessando fronteiras, com grande aceitação, principalmente nas Américas e Europa.¹⁵

¹² Op. cit., p.59, grifos meus.

¹³ CASCUDO, 1972, p.551, grifos meus.

¹⁴ MAYNARD, 2004, p.293, grifos meus.

¹⁵ GIFFONI, 1973, p.112, grifos meus.

Em todas essas descrições o samba se sobrepõe ao maxixe, que é taxado de complexo, difícil e exagerado. Para o leitor que nunca ouviu falar na dança, ofereço uma breve descrição. O maxixe é dançado em par e com os pés praticamente colados ao chão. Os braços se juntam – um esticado na diagonal e outro sobre o ombro ou costas do seu par. Com os corpos colados, os quadris respondem aos acentos da música, se movimentando em círculos. Outras características marcantes são: os volteios e os enlases de perna. Havia uma grande variedade de passos e figuras, como o *parafuso*, *saca-rolha*, *balão*, *carrapeta* e *corta-capim*.



Figura 1- Fonte: Revista *Careta*, 28 de junho de 1913, p. 31.

A diferenciação entre um maxixe mais “solto” e um mais “comportado” geralmente estava associada a um conjunto de preconceitos. A imprensa carioca de fins do século XIX e início do XX, exaltava bailes das Grandes Sociedades e reduzia a experiência dos bailes públicos à imoralidade e desordem, pautada no perfil social e racial de seus frequentadores. Esta imagem, publicada em 1913 na Revista ilustrada *Careta*, o que está em jogo é o reconhecimento do maxixe – entendido como uma dança brasileira – no contexto internacional, mais especificamente na Europa. Essa revista foi fundada no Rio de Janeiro em 1908 e extinta no final dos anos 60. A partir do uso de texto e imagens com um tom satírico, foi muito importante nas primeiras décadas do século XX. Nessa

imagem, por exemplo, podemos ver dois bailarinos brancos e elegantemente trajados. Nos fundos, outras pessoas – também com traje de gala – observam a dança com bastante atenção. O diálogo entre o casal começa com a senhorita perguntando a quem seria atribuída a “desídia” (falta de atenção; desleixo). Ele responde com a seguinte frase: “à comissão encarregada da propaganda brasileira no estrangeiro que esquece de pregar as vantagens do maxixe nacional enquanto o tango argentino avança triunfante entre os europeus”. Trata-se, portanto, de uma defesa do maxixe – demonstrando sua aceitação nos salões da elite – como dança *nacional*¹⁶ no cenário internacional.



Figura 2- Fonte: *O Malho*, 15 de fevereiro de 1908, p. 24.

O Malho é um jornal mais antigo (1902) que transformou técnica e artisticamente a charge e a ilustração na imprensa brasileira. Nesta imagem, só o título já nos chama bastante atenção: *um choro nos cafundorios dos subúrbios*. A palavra “choro” faz menção a bailes dançantes considerados de *baixa categoria* por serem frequentados e organizados pela classe trabalhadora, majoritariamente negra. “Cafundorios” é um expressão que classifica um lugar como ermo, afastado e de difícil acesso. No primeiro plano da ilustração, podemos identificar casais dançando um de frente para o outro e, mais afastados, vemos alguns pares enlaçados, provavelmente dançando o maxixe. Todos os participantes são negros e

¹⁶Cf: BASTOS, Rafael José de Menezes. As contribuições da Música Popular Brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África. *Antropologia em Primeira Mão*, Santa Catarina, 107/2008, pp. 1-22.

estão trajados com roupas elegantes – vestidos longos com salto ao e *blazer* com calça e sapato fechado. A festa parece bem mais animada pois todos estão a dançar, diferente da figura 1, que parece mais uma apresentação de apenas um par de dançarinos, enquanto os outros apenas observam.

O texto da figura 2 diz que “apesar de todos os pesares da época [o pessoal] se desengonça no maxixe, e, depois de avançar no paraty, avança nas guelas dos convidados (vide jornais) há exceções como se pode ver deste diálogo”. “V. Excerencia é a dama mais fermosa d'esta sociedade...”, e ela responde “Ah! Quem deras que eu sesse!” e ele diz “Oh! Minha senhora! Nunca deixará de o for...”. Segundo Leonardo Pereira, a tentativa de reproduzir a fala de negros e negras era carregada de preconceitos que associava essa população à ideia de atraso e ignorância. Ou seja, segundo o autor, essa charge procurava esboçar que:

A verdadeira feição dos frequentadores desses bailes se afirmaria, assim, não na falsa sofisticação de suas palavras, mas nos vícios e prejuízos que marcariam seu comportamento – expressos na propensão à bebida, como a cachaça Parati, e à violência, caracterizada pelas frequentes brigas ocorridas em seus salões.¹⁷

Décadas depois, a revista *Careta* em 1960 trouxe um texto anônimo que afirmava que o maxixe havia nascido na cozinha, cheirando “à mulata e à cachaça...”. Dizia também que “as mulheres louras não entendem o maxixe. Nem o maxixe as entende...” e que “maxixe é dança boêmia, de mulato em férias. Um diplomata que dança maxixe é tão absurdo como uma negra que dança valsa”¹⁸. O racismo e o sexismo, combinados ao tratarem da mulher negra, aparecem de forma evidente nesses fragmentos. Segundo Matheus Topine, era comum associar as *maxixeiras* a uma sensualidade exacerbada e ao prazer masculino. Contudo, Juliana Pereira demonstra que as dançarinas brancas eram também sexualizadas, mas as mulheres negras sofriam de forma combinada a opressão de raça e gênero. Em suas palavras,

¹⁷ PEREIRA, 2020, p. 190.

¹⁸ *Revista Careta*, 24 de setembro de 1960, p. 52.

[...] depositavam sobre as mulheres mestiças uma série de estereótipos erotizados e sensuais. O termo mulata aparece, então, como uma forma pejorativa de chamar as mulheres mestiças e a suposta sensualidade transcrita em seus corpos foi transposta para suas danças, levando à associação quase imediata da figura da 'mulata' aos requebros do maxixe.¹⁹

Para compreender o peso desses estereótipos na cultura brasileira, precisamos tratar da construção do mito da democracia racial na década de 1930. Esse é um tema recorrente nos textos de Lélia Gonzalez escritos na década de 80. Em “Democracia racial? Nada disso!”, artigo escrito para o jornal *Mulherio*, argumenta que o racismo e a discriminação racial são experiências concretas da população não branca no Brasil desde a escravidão. Em suas palavras, a miscigenação não é prova de nenhuma “democracia racial”. Ao contrário disso, representa o estupro sistemático e manipulação sexual da mulher escravizada, “por isso existem os preconceitos e os mitos relativos à mulher negra: de que ela é ‘mulher fácil’, de que é ‘boa de cama’(mito da mulata), etc. e tal.”²⁰. Ao falar sobre a profissão “mulata” de escolas de samba, explica que não é considerado um trabalho, devido a uma construção ideológica em torno do papel da mulher negra na sociedade brasileira. Em outro texto, reunido na coletânea *Primavera para as Rosas Negras*, questiona a ampla aceitação e divulgação do mito da democracia racial. Coloca questionamentos como: quais processos teriam determinado a construção desse mito? O que ele oculta para além do que mostra? Como a mulher negra é situada nesse discurso?²¹. Esse é um texto mais complexo, em que a autora propõe um avanço na perspectiva socioeconômica a partir de uma indagação via psicanálise. Concluindo que:

[...] como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas.²²

¹⁹ 2021, p. 203.

²⁰ 2018, p.110.

²¹ Op. cit., p.191.

²² Op. cit. p. 196.

Resumindo, o mito da democracia racial – crença na inexistência do racismo em nossa sociedade devido ao processo de miscigenação – atua como uma ideologia que, segunda Gonzalez, é uma representação falseada do real que mantém os oprimidos em seu lugar social de exploração.²³

Retomando nossa apresentação sobre o maxixe, concordamos com Matheus Topine que problematiza uma percepção da dança como um “objeto unívoco, de contornos firmes e associados a um modo preconcebido de ser brasileiro”²⁴. Optamos trabalhar com autores da Antropologia²⁵ e da História, buscando desnaturalizar conceitos amplamente utilizados em nossas fontes, como “verdade”²⁶ e “cultura popular”²⁷. A partir disso, esta monografia tem como objetivo responder à seguinte questão: **como o maxixe foi apropriado por Jota Efegê e qual a consequência disso para a história da música popular urbana carioca?**

Para pensarmos a relação que Efegê estabelece com seu objeto de estudo, nos apoiaremos nos pressupostos da teoria interpretativa da cultura de Clifford Geertz. Entendemos que a *interpretação* não é uma representação exata da realidade e que há uma diferença fundamental entre a *experiência* e sua *descrição*. Tal percepção vale tanto para pensarmos a apropriação de Jota Efegê a respeito do universo musical assim como nossa própria apreensão de sua análise a respeito do maxixe. Além da leitura desse conjunto de textos, cruzaremos a obra de Efegê com outras fontes: dicionários do folclore brasileiro²⁸ e crônicas e notícias disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional entre a década de 1960 e 1980.

Inicialmente, o recorte cronológico desse levantamento foi pouco preciso – de 1910 à morte do autor em 87. Aos poucos, fomos organizando esse material em três pastas: o autor, o maxixe no pós 30 e recepção da obra. A primeira foi dividida em três recortes: 1930-1959, 1960-1974 e 1974 até a morte. A primeira e a segunda nos ajudaram a conhecer um pouco da trajetória inicial do autor na imprensa, os jornais para os quais ele escrevia, as principais temáticas, etc. Já na década de 60 e 70 sua relação com figuras importantes da música aparece bastante

²³ Op. cit. p. 41.

²⁴ 2018, p.15.

²⁵ Abu-Lughod (2018), Barth (2000) e Geertz (2008).

²⁶ Ginzburg (2007), White (2014).

²⁷ Ginzburg (2006), Hall (1981), Neder (2010) e Thompson (1998).

²⁸ Araújo (2004), p. 293, Cascudo (1972), v.2., p. 551 e Giffoni (1973), p. 112.

e seu nome já possui um reconhecimento no campo da pesquisa sobre música. De 1974 em diante, o foco é a publicação da sua obra *Maxixe, a dança excomungada* e o seu falecimento em 1987. Com relação ao maxixe no pós 30, não foi possível tratar dessa questão na monografia e foi um desafio fazer a busca devido ao fato de que a grande maioria das ocorrências diziam respeito ao “outro maxixe” (planta comestível). Por fim, na pasta sobre a recepção da obra, foram salvos três comentários sobre a obra e que acabaram por fazer parte da construção do argumento presente neste trabalho.

No primeiro capítulo desta monografia, apresentamos a trajetória biográfica de João Ferreira Gomes, cronista do carnaval carioca e da música popular urbana, conhecido pelo apelido *Jota Efegê*. Problematicamos os termos *cultura popular* e *música popular* que, geralmente, andam associados a leituras essencialistas e romantizadas. Em seguida, tratamos da experiência profissional de JFG nos jornais cariocas²⁹ e apresentamos suas principais obras³⁰, resultado de sua incansável dedicação à pesquisa nos acervos da Biblioteca Nacional em diálogo com o resgate da memória e experiência dos sujeitos envolvidos na história que ele pretendia escrever. Com isso, constatamos que a *verdade* possuía um papel crucial na escrita de Efegê, que se pretendia um narrador objetivo e imparcial. Esse aspecto é explorado brevemente no primeiro capítulo, sendo retomado no terceiro.

No segundo capítulo – *Do jornalismo ao livro* – vamos abordar a relação entre um grupo de jornalistas e críticos de música popular urbana com órgãos responsáveis pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento à cultura, como a Funarte. Preocupados com o registro de seus estudos e experiências, esses intelectuais da classe trabalhadora transitaram da imprensa para o livro no contexto de censura regulamentada pelo Ato Institucional número 5 (AI-5). Por fim, apresentamos uma análise crítica do livro *Maxixe, a dança excomungada* (1974), produzido justamente nesse cenário.

Por fim, no terceiro capítulo, *Em busca de uma história “verdadeira”*, retomamos o debate acerca do estatuto da *verdade* na escrita da história. Nosso intuito foi compreender como a obra de Jota Efegê foi alçada ao patamar de fonte

²⁹ *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca* e *O Jornal*, dentre outros.

³⁰ *O Cabrocha* (1931), *Eva e suas irmãs* (1937), *Ameno Resedá* (1965), *Maxixe, a dança excomungada* (1974) e a coletânea *Figuras e coisas da música popular brasileira* (1978 e 1980) e *Figuras e coisas do carnaval carioca* (1982).

primária nos estudos sobre a história do maxixe. Trabalhamos, também, a recepção de sua obra na imprensa e finalizamos com um debate mais amplo de como a historiografia recente contribuiu com o avanço da pesquisa sobre o maxixe.

Capítulo 1 - Notas de uma trajetória

1.1 - O “bamba” da música popular: o autor



Figura 3- Fonte: *Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1965, p. 26.

Carlos Drummond de Andrade, no *Jornal do Brasil* em 1982, refere-se a Jota Efegê como “o tipo do idoso que zomba do tempo: continua carnavalesco de alma e de escrita, defendendo, pelo jornalismo histórico, a tradição carioca de alegria, sem perder a linha de cidadão prestante, honrado até a medula”³¹. Em 1987, ano da morte do cronista, Efegê recebeu inúmeras homenagens que enfatizaram, sobretudo, seu espírito alegre e compromisso com a cidade carioca³². Para compreendermos quem foi o jornalista, repórter, redator, crítico de teatro,

³¹ “A problemática dos idosos”, *Jornal do Brasil*, 30 de janeiro de 1982, caderno B, p.6.

³² “Cidade enterra o cronista que mais a conheceu”, *Jornal do Brasil*, 28 de maio de 1987, p.11; “Rio perde seu cronista com a morte de Jota Efegê”, *Jornal do Brasil*, 28 de maio de 1987, p. 51.

cronista de carnaval, cronista da cidade e de esportes, faz-se necessário recuar no tempo para conhecermos um pouco de sua trajetória biográfica e profissional.

Na cidade do Rio de Janeiro, no antigo morro do Castelo, nasceu João Ferreira Gomes, filho de Antônio Gomes do Carmo e Catarina Maria Ferreira. Contudo, o ano de seu nascimento³³ permanece incerto. Devido à morte prematura da mãe, João foi criado, sobretudo, pela figura da avó materna. Mulher negra baiana, “Tia Leandra”, como ficou conhecida, era assídua frequentadora da casa da Tia Ciata, um local de referência para a historiografia e memória do samba carioca. João Ferreira Gomes teve dois casamentos. Do primeiro, com Maria Ramos Ferreira Gomes, falecida em 1925, nasceram três filhos: Araquém, Ararê e Araci. No início da década de 1960, conheceu Felisbela Pinto Correia, uma jornalista e tradutora portuguesa. Casaram-se e por mais de vinte anos permaneceram juntos, até que, no dia 27 de maio de 1987, a cidade deu adeus ao cronista.

Após o casamento de seu pai com uma francesa, João aproximou-se da nova língua e cultura. Mesmo com dificuldades financeiras, pôde frequentar o Colégio Salesiano Santa Rosa em Niterói onde obteve uma formação escolar regular. Aproximou-se do ofício das artes gráficas e, por necessidade, ingressou relativamente cedo no mundo do trabalho. *Mas quem foi Jota Efegê?* O autor do livro que escolhemos como fonte possui uma longa jornada até publicar, em 1974, sua obra *Maxixe, a dança excomungada*. Para Carlos Drummond, o jornalista *Jota Efegê* e o cidadão carioca *João Ferreira Gomes* não nascem no mesmo momento. Ao ingressar na seção gráfica do *Jornal do Brasil*, “começa a ganhar vida própria a carreira do jornalista. Gradativamente, Jota Efegê [...] acabou envolvendo e ofuscando completamente a existência de João Ferreira”³⁴. O apelido adotado é uma combinação do som das iniciais de seus três nomes (*jota, efe, gê*).

Em suas próprias palavras, “na época, todo mundo, com algumas letras, escrevia em jornal. Era uma coisa um tanto amadorista, romântica”³⁵. Dentre os diversos jornais que integrou, circulando entre diferentes seções, destacam-se os

³³ Em uma certidão de batismo, fornecida em 1917, foi registrado o ano de 1904. Já em seu certificado de reservista e certidão de óbito, consta o ano de 1889. E, em 1982, comemorou seu aniversário de 80 anos.

³⁴ 2013, p.2

³⁵ MÁXIMO, João. “Na festa dos 80 anos, o mesmo 'bamba' da música popular”, *Jornal do Brasil*, 26 de janeiro de 1982, Caderno B, p.8.

periódicos cariocas *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca* e *O Jornal*. Um momento importante para sua trajetória como jornalista teve início nas primeiras décadas do século XX, quando integrou o *Diário da Noite*, realizando a cobertura carnavalesca. Falar em Jota Efegê é, também, falar em carnaval e música popular. Nas décadas de 1920 e 1930, como aponta Moraes, a crônica carnavalesca – cuja origem remonta à segunda metade do século XIX – era um gênero bastante prestigiado nos periódicos da cidade carioca. Além disso, para o cronista, “que o carnaval era muito melhor não se discute ('o de hoje perdeu o sentido, ninguém mais sabe sambar')”³⁶. A carreira de Efegê se fez entre a vida urbana das classes populares e o “precário ambiente da 'república das letras’”, apresentando “um mundo cultural que corria em circuito paralelo à cultura oficial e institucional, mas que dele se alimentava muitas vezes”³⁷. Assim como o nosso autor, outros com o mesmo perfil, origem social similar, e pseudônimos curiosos, vagaram pela cidade em busca de histórias. Uma dessas figuras, que se destacou pela obra *Na roda do samba* (1933), foi Francisco Guimarães, o *Vagalume*. “Ele se distinguiu e marcou época, pois, além de precursor deste tipo de columnismo, foi forte influência e referência aos demais”³⁸. Logo após o lançamento da obra em 1933, Efegê escreveu uma elogiosa resenha para o *Diário Carioca*³⁹.

O historiador italiano Carlo Ginzburg, no prefácio de *O queijo e os vermes*, introduz o conceito de *circularidade cultural*⁴⁰, nos ajudando a pensar sobre esse *mundo cultural paralelo* mencionado por Moraes no parágrafo anterior. Trabalhando especificamente o contexto do século XVI europeu, Ginzburg se deparou com um sujeito bastante peculiar: o moleiro Menocchio, perseguido pela Inquisição. O tema principal do livro, ainda que distante do nosso trabalho, traz um debate relevante a respeito do conceito de *cultura*. Ginzburg afirma que os historiadores passaram a utilizar o termo tardiamente, tomando-o de empréstimo da Antropologia cultural, “para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico”⁴¹. Contudo, geralmente acompanhava adjetivos como *primitiva*, entendendo que

³⁶ VAITSMAN, Heliete. “Boas lembranças sem saudosismo”, *Jornal do Brasil*, 3 de março de 1986, Caderno B, p.6.

³⁷ MORAES, 2013, p.5.

³⁸ Op. cit., p.4.

³⁹ 24 de setembro de 1933, p.22.

⁴⁰ Fazendo referência a Mikhail Bakhtin.

⁴¹ 2006, p.12.

haveria uma distância temporal entre os povos considerados *civilizados* e os *outros*.

Inicialmente, apresenta uma questão de ordem metodológica posta para os historiadores interessados no estudo de práticas populares: a dificuldade de lidar com a cultura predominantemente oral das classes populares e a escassez de registros – nos moldes da historiografia ocidental – produzidos pela própria classe. Ao invés disso, a maior parte das fontes utilizadas são geralmente fabricadas pela classe dominante. Depois, retoma uma análise empírica a respeito de como Menocchio poderia ter recebido determinadas ideias produzidas pela classe dominante. Em que medida ocorriam influências recíprocas a ponto de leitores, como um simples moleiro, se tornaram autores de novas versões do texto? Para resolver questões similares, defende a utilização do termo *cultura popular* para se opor a uma interpretação interclassista: a da *mentalidade coletiva* como determinante. A recepção não é igual entre as classes antagônicas, mas nem por isso elas deixam de dialogar.

Antes de apresentarmos suas principais obras de Jota Efegê, é necessário compreender seu envolvimento com o que se tornou seu principal objeto de estudo: a tal *cultura popular*. Para o historiador britânico E. P. Thompson, o termo além de ser insuficiente acaba sendo um aglomerado de diferentes atributos, se afastando da proposta mais ampla de Ginzburg. Ao mesmo tempo que pode “nomear a cultura autônoma, independente e inventiva, que brota das próprias pessoas comuns”, pode também “significar a cultura comercial produzida 'desde cima' e fornecida às pessoas como consumidores”⁴². Para trabalhar com um termo tão difuso, precisamos ter clareza de qual definição e abordagens teóricas estaremos utilizando. Álvaro Neder, professor/pesquisador multidisciplinar, defende a renovação do campo da musicologia, cujos métodos de análise da música “erudita” são aplicados mecanicamente à “música popular”, falhando em compreender sua especificidade. Ainda que seu objetivo não seja analisar os estudos sobre música popular, realiza um balanço sistemático de como ela vem sendo definida e quais os métodos de análise.

De pronto, já coloca que a musicologia não dá conta de relacionar a estrutura musical às questões sociais e históricas e que a própria complexidade de

⁴² Apresentação no programa *Late Show*, Reino Unido: BBC-2. 37min04s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qn8E8FKKcCs>>. Acesso em: 20 mai. 2021.

definição aponta para as contradições sociais que atravessam a própria música. Neder defende um sentido *dinâmico* – varia de acordo com tempo e local – e *relacional* – se define no contato e confronto. Além disso, demonstra como toda definição parte de um interesse e, portanto, não é neutra. Exemplo disso, é uma definição de *música popular* que vemos circular ainda hoje, mas que foi propagada por Mário de Andrade. Vinculado a um projeto político para a nação brasileira, formula que a “música popular” seria desenvolvida em comunidade *rurais/tradicionais* em oposição à “música popularisca”, *urbana/mediatizada*. Apenas a primeira, em sua concepção, seria digna de passar por uma “transposição erudita” para “tornar-se música artística”⁴³.

Outras definições essencialistas não dão conta da experiência concreta e contraditória da cultura popular. São essas definições: normativas (*popular* é sinônimo de *inferior*); negativas (por oposição à música *erudita*, por exemplo); sociológicas (produzido por/para determinada classe ou grupo social) e tecnológico-econômicas⁴⁴. Mais do que exemplificar cada uma dessas definições, optamos por apresentar brevemente possíveis combinações entre elas como: *positivista* (se concentra no aspecto quantitativo e se pretende objetiva, mas encontra uma série de problemas metodológicos) e o *essencialismo sociológico* (um exemplo é J. R. Tinhorão que traça um retrato do “povo” ora como sujeito ativo e progressista, ora como massa de manobra). Esses esquemas ignoram a *circularidade* e as condições históricas concretas dos processos culturais.

Historicamente, a *música popular* favoreceu elementos que extrapolam o aspecto sonoro – corpo, experiência coletiva, trabalho, rituais, festas, etc. Ao contrário disso,

A música erudita (na tradição que remonta ao domínio da Igreja, no período medieval) (...) [privilegiou] o acesso à música através da contemplação de relações numéricas com a abstração dos contextos corporais e sócio-histórico.⁴⁵

No século XIX europeu, a burguesia em ascensão passou a difundir a ideologia da “satisfação postergada” e do controle dos “apelos corporais” e é nesse contexto que a musicologia surge como disciplina. A valorização da forma

⁴³ Cf. NEDER, 2010, p. 183.

⁴⁴ “Disseminada por meios de comunicação de massa e/ou em um mercado massificado” (NEDER, 2010, p. 185).

⁴⁵ Op. cit. p. 187.

musical e o distanciamento do âmbito corporal e social explica, em parte, a desvalorização do maxixe enquanto música, somado ao racismo do contexto pós-abolição. A questão das fontes para o historiador reaparece aqui, uma vez que a notação musical “universal” – a partitura – foi criada para dar conta da música ocidental *erudita* ou *de concerto*. No campo *popular*, geralmente a transmissão se dá via oral, com registro através da memória individual e coletiva. Com o passar de gerações, o historiador encontra dificuldades de acessar determinadas práticas musicais pois uma partitura não dá conta de informá-lo sobre aspectos como a performance, contexto social, etc. Para Efegê, a cultura popular era algo *original* e *genuíno*. Segundo Camila Zanão, pesquisadora das crônicas de Efegê publicadas na década de 1980 no Jornal *O'Globo*:

A especificidade da percepção e a compreensão das culturas populares que Jota concebe, no dia a dia, impede que tenha uma visão simplista e reducionista opondo “alta” e “baixa cultura”. Portanto, uma questão que se mostra presente é a da “distinção social”. Se no passado [...] nossa sociedade era basicamente composta de escravos, libertos e proprietários de terra, Jota vivenciara o movimento de criação de novas estratégias de distinção social e a criação do gosto é uma delas.⁴⁶

Para pensarmos na relação que Efegê estabelece com o seu objeto de estudo, nos apoiaremos em alguns pressupostos da teoria interpretativa da cultura de Clifford Geertz. O antropólogo afirma que, ainda que se preze pelo ponto de vista dos próprios atores, a interpretação não é uma representação exata da realidade. Há uma diferença fundamental entre a *experiência* e sua *descrição*. A cultura pode ser, o *fato natural* (objeto de estudo) ou uma *entidade teórica* que pretende analisá-lo (o estudo). Com relação ao processo de escrita, Geertz compreende que o acontecimento passado deixa de existir e é fixado “em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente”⁴⁷. Tal percepção vale tanto para pensarmos a apropriação de Jota Efegê a respeito do universo musical assim como nossa própria apreensão de sua análise a respeito do maxixe.

Stuart Hall, editor fundador da *New Left Review*, é uma referência no campo dos *Cultural Studies*. No seu artigo “Notes on deconstructing 'the

⁴⁶ 2021, p.80.

⁴⁷ 1978, p.29.

popular””, como o título já diz, procura desconstruir noções usuais sobre o *popular* na *cultura*. Dois termos bastante abrangentes e repletos de contradições, como já pudemos perceber, e que juntos tornam as dificuldades ainda maiores. Para Hall, não seria possível escrever sobre a história da cultura popular sem levar em conta a monopolização das indústrias culturais e uma profunda revolução tecnológica. Não se trata, portanto, apenas de uma mudança na relação entre classes, mas do *povo* com relação à concentração e expansão de um novo aparato cultural.

O autor nos alerta para as limitações da concepção que entende a cultura popular como tudo aquilo que *o povo* faz ou já fez. O primeiro problema dessa definição diz respeito à amplitude da descrição, que acaba abarcando praticamente tudo se tornando até mesmo vaga. Além disso, os conceitos são historicizáveis e estão sujeitos a (re)apropriações constantes. Mas, a respeito da oposição entre o que é do universo *popular* e o que não é, instituições são utilizadas para marcar essa diferença, como a escola, por exemplo (que distingue entre o que é digno de ser ensinado e transmitido às novas gerações como sendo parte de uma 'grande tradição'). Nenhuma forma, portanto, possui seu valor inscrito internamente como parte de uma “essência”. Seu significado é socialmente e historicamente referenciado, o que, para Hall, diz respeito à “luta de classes dentro e pela a cultura”⁴⁸ e que pode vir a assumir diferentes formas: incorporação, distorção, resistência, negociação e recuperação.

1.2 - *Um carnavalesco de alma e de escrita: algumas obras*

A primeira obra de Jota foi *O Cabrocha (meu companheiro de farras)*, de 1931. Utilizando-se de uma linguagem mais informal, ligada à experiência da boemia carioca, o cronista transita entre ficção e biografia. O protagonista – representação do “malandro carioca” – conduz o leitor aos principais espaços de sociabilidade de fins do século XIX e início do XX no Rio de Janeiro, como: bares, festas residenciais, bailes de salões populares, sociedades carnavalescas e rodas religiosas. Contudo, o foco principal do autor ainda não era a música popular, mas os locais onde ela era experienciada e, cada vez mais, tinha seu significado disputado. Essa primeira obra representa bem o que caracteriza, segundo Vinci de Moraes, os “elementos formadores das principais narrativas

⁴⁸ “what counts is the class struggle in and over culture.” (HALL, 1981, p. 235).

sobre música popular: registro factual exato ('fotográfico'), memórias de si mesmo e do outro, aspirações sociológicas e historiográficas, e, por que não, uma boa dose de (re)invenção também”⁴⁹.

Em 1937, Efegê optou pela ficção e publicou *Eva e suas irmãzinhas*, obra de contos que possui como cenário o carnaval carioca das primeiras décadas do século XX. Aos poucos, a crônica carnavalesca vai perdendo espaço nos periódicos e nasce um novo campo: a crítica de música popular. Nesse contexto, é importante ressaltar o peso que as transformações técnicas no registro e difusão do som podem ter tido para profissionais como Efegê.

Entre sua segunda obra e a terceira há uma distância considerável. Apenas em 1965 ele publica um dos seus livros mais conhecidos: *Ameno Resedá. O rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca*. Explorando as conexões entre o universo dos cronistas e dos foliões – uma condição de “proximidade afetiva” –, o que o autor pretende com esse retrato biográfico e investigativo, é registrar a história e a memória de uma cultura que pensava estar se perdendo naquele momento, já que a geração envolvida nesse universo cultural do início do século XX começava a se extinguir. Esse objetivo revela que Efegê sofreu forte influência das práticas folcloristas, ainda que não se identificasse como um deles. Compreendemos que a cultura que o autor pretendia salvar não pertencia ao *outro*, mas à sua própria juventude.

Efegê possui um conjunto de textos – originalmente publicados nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Jornal* entre 1940 e 1975 – que foram compilados em dois volumes intitulados *Figuras e coisas da música popular brasileira* (v.1, 1978 e v.2, 1980) e em uma terceira obra, *Figuras e coisas do carnaval carioca* (1982). Sobre a relação do autor com o contexto histórico, Drummond afirma que Efegê vivia “sem alarde, trabalhando, pagando imposto, sem reclamar das condições adversas do quadro brasileiro”. Talvez por isso fosse possível para ele, em diferentes conjunturas⁵⁰, não criar “problemas para o Governo”⁵¹. Interessante notar como o poeta, amigo próximo de Efegê, foi generoso em sua fala, principalmente se tratando de um contexto em que todo posicionamento poderia

⁴⁹ 2013, p.6.

⁵⁰ Seu alinhamento político não fica muito claro e, talvez por isso, tenha conseguido transitar em diferentes jornais mesmo passando por duas ditaduras que implementaram a censura como política de Estado.

⁵¹ ANDRADE, C. Drummond. “A problemática dos idosos”, *Jornal do Brasil*, 30 de janeiro de 1982, caderno B, p.6.

acarretar numa perseguição ou censura (o que será desenvolvido no segundo capítulo). Imaginamos que a tentativa de não chamar muita atenção do governo pode ter sido uma estratégia para conseguir publicar suas obras e continuar inserido no meio da produção cultural e jornalística. Lembremos que Efegê viveu de 1902 a 1987, passando pela ditadura do Estado Novo e pela de 1964. Quando Drummond faz esse comentário, já na redemocratização, Efegê se encontrava em plena atividade. Qualquer compromisso político – e, para nós, o silêncio não deixa de ser um posicionamento – poderia comprometê-lo.

Passando rapidamente pelas crônicas compiladas no *Figuras e coisas da música popular brasileira* (v.1), já é possível perceber, em subtítulos como “a tradição que desapareceu”, a influência do folclorismo discutida anteriormente. Além disso, Efegê deixa transparecer certo gosto e preferência por temáticas, recortes e personagens específicos. Como “os velhos carnavais, os velhos artistas, mas conserva atuante o interesse pela atualidade. Nem há leitor mais voltado para o presente, do que ele”⁵². Muitas vezes, o que o levava a escrever sobre determinada *figura* ou *coisa* era a angústia frente ao dinamismo e efemeridade da cultura.

Dentre as inúmeras temáticas retratadas, é importante destacar o lugar privilegiado da escrita biográfica, uma vez que grande parte dos textos se dedica a retratar compositores de samba e marchinha. Há também uma crônica sobre Tolosa, um “autêntico campeão de maxixe”⁵³ e outra sobre “os maxixeiros”⁵⁴, o que revela um interesse prévio do autor pela temática que seria aprofundada na década seguinte. Em *Figuras e coisas do carnaval* os temas se repetem, com exceção do destaque, agora, dado à diversidade de expressões e práticas do carnaval carioca – por exemplo, ranchos, clubes carnavalescos, carnaval de salão, carnaval de rua, cordões, escola de samba e imprensa.

Além das preferências temáticas, é possível identificar uma tendência no recorte temporal. Nos dois primeiros volumes (1978 e 1980), por exemplo, o período de 1910-1930 é predominante.

⁵² Idem.

⁵³ *O Jornal*, 10 de março de 1963. In: *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, v.1, p.47.

⁵⁴ *O Jornal*, 13 de outubro de 1968. In: *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, v.1, p.244.

Tudo indica que neste caso a memória autobiográfica se apresenta vigorosa, *rememorando um 'tempo bom' já perdido no passado*. Ao lado disso, há o fato de que os personagens com quem ele conviveu na juventude e selecionou para as crônicas têm a vida artística concretizada principalmente neste período.⁵⁵

Já no terceiro volume (1982), predominam as décadas de 1910 e 1920. Aqui devemos nos perguntar: o que esses dois recortes revelam? No caso do carnaval, o período retratado evidencia o *auge* da experiência dos ranchos e blocos, anterior à *ascensão* das escolas de samba na década de 1930⁵⁶. No caso da *música popular*, entre 1910 e 1930 há uma expansão na indústria fonográfica com os avanços técnicos nas gravações e formas de difusão (fase mecânica e fase elétrica)⁵⁷.

Stuart Hall, no texto já mencionado, traz a seguinte questão: a periodização no estudo da cultura popular, surge de dentro ou de fora dela? A partir disso, avançamos perguntando sobre como Efegê – assim como outros autores que apontaram 1930 como um marco no “desaparecimento” do maxixe e da “substituição” pelo samba – entendiam essas duas práticas musicais? O *maxixe* em 1930 era o mesmo de 1880? O que entendemos como *maxixe* hoje? E o *samba*? Essas são questões que nos lembram de que nenhum fenômeno cultural possui um sentido intrínseco, mas depende dos processos sociais para receber e disputar significados. Voltaremos nisso mais à frente. Quanto à representação do tempo nos escritos do cronista, Camila Zanão revela que Jota Efegê:

[...] para além de ser um observador de seu tempo presente, ele também é um observador do passado a partir da perspectiva de seu presente. Este aspecto caracteriza uma dupla temporalidade em seus escritos das décadas finais de sua carreira como cronista: ele narra em seu tempo presente, um passado que o mesmo vivenciou, mas que, anos depois dessa experiência, é rememorado e narrado a partir de sua perspectiva do tempo presente. O tempo da narrativa não é o mesmo dos fatos narrados, mas um olhar de um Jota Efegê já envelhecido desse passado que ele considera primoroso.⁵⁸

⁵⁵ MORAES, 2013, p.11, grifos meus.

⁵⁶ Cf. GUIMARÃES, Valéria Lima. “Reflexões em torno da cultura popular: o mundo do samba como objeto de análise acadêmica” e “Do samba marginal ao samba nacional”. In: _____. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009, pp. 41-94.

⁵⁷ J. R. Tinhorão – em seu livro “Música popular: do gramofone ao rádio e TV” de 1981 – trata especificamente da influência das novas tecnologias de difusão de sons na produção musical brasileira do século XIX a 1960.

⁵⁸ 2021, p. 53.

É interessante notar como Efegê se volta, principalmente, para o recorte de 1910 a 1930 a partir de uma leitura linear da história, entendendo as práticas musicais a partir de marcos de *origem-apogeu-decadência*.

No artigo *Os jogos da memória*, a historiadora Margarida Neves defende – citando Pierre Nora – que “memória” não é a capacidade de reter informações factuais, mas “reconstrução sempre problemática e problematizadora do que já não é presente”⁵⁹, do vivido. Também menciona – a partir do verbete “memória” de Jacques Le Goff – que na história do Ocidente, a escrita foi tida como uma invenção capaz de fixar artificialmente a memória. Interessante pensar que, para a Igreja Católica, a *excomunhão* é a operação inversa aos rituais de celebração e rememoração. Ao ser excomungado, o sujeito ou determinada prática estão fadados ao *esquecimento*. No caso do maxixe, visto e revisto por Efegê, a memória do próprio autor aparece como elemento norteador de uma espécie de escrita autobiográfica, travestida de registro factual do ocorrido. Entendemos que a narrativa dos fatos acaba sendo influenciada pela própria trajetória do autor, e que sua juventude aparece como *auge* e a velhice como tempo da *decadência*. Segundo Margarida Neves, a memória – simultaneamente *testemunhal* e *ficcional* – possui um caráter criador e não se limita ao resgate do passado. Há, por fim, uma relação complexa entre memória, história e poder. Nas palavras da autora:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.⁶⁰

1.3 - *Boas lembranças sem saudosismo: Jota Efegê e o método de pesquisa*

“Pesquisador capaz de passar meses na busca de uma data”⁶¹, “acima, também, do bem e do mal, sem nunca ter feito um inimigo”⁶² foram algumas

⁵⁹ NEVES, 1998, p. 204.

⁶⁰ Op. cit., p. 214-215.

⁶¹ VAITSMAN, Heliete. “Boas lembranças sem saudosismo”, *Jornal do Brasil*, 3 de março de 1986, Caderno B, p.6.

⁶² MÁXIMO, João. “Na festa dos 80 anos, o mesmo 'bamba' da música popular”, *Jornal do Brasil*, 26 de janeiro de 1982, Caderno B, p.8.

palavras utilizadas para falar de Efegê. O cronista era tido como um pesquisador sério e comprometido com a *verdade dos fatos*. Por exemplo, ao pedir para Vagalume escrever o prefácio de sua obra *O Cabrocha*, afirmou que ele não só concordou como o elogiou dizendo ser melhor do que o João do Rio, que *mentia* muito.

Além de viver mergulhado em arquivos, como o da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, valorizava muito o status do *testemunho ocular*, concedendo ao relato da experiência um papel privilegiado na reconstrução dos fatos. O ato de ver com os próprios olhos, a *autópsia*, desde a historiografia antiga era tido como um fator que conferia autenticidade à narrativa. Em Tucídides, por exemplo, podemos perceber a importância de procedimentos como a *écfrase*⁶³ para a construção da verdade. Ao contrário da poesia, tida como espaço do *pseudos*, a história deveria se aproximar dos eventos com um certo ceticismo, realizando uma “pesquisa meticulosa da verdade”⁶⁴. Em sua obra *Guerra do Peloponeso*, o ateniense Tucídides procura narrar os dois lados de um mesmo acontecimento a partir da mescla de visualidades (imediate e sinóptica).

Essa problemática também foi explorada por Luciano de Samósata (120 d.C. - 192 d.C.) em sua obra *Como se deve escrever a história e Das narrativas verdadeiras*. Luciano critica e parodia o discurso historiográfico, demonstrando exageros e equívocos comuns. Apesar da narrativa mentirosa, procura demarcar que ele é um escritor verdadeiro, pois constrói mentiras com um *ar de verdade*. Contudo, essa emulação da narrativa historiográfica não abandona o elemento da *autópsia*: ver com os próprios olhos e conhecer sobre o que se escreve. Contudo, deixa claro que o historiador deve narrar os fatos como eles se passaram, sem pretender corrigi-los⁶⁵.

Para a escrita historiográfica acadêmica, diferente do que acreditava-se no século XIX, os documentos não são sinônimos *da verdade* e sua função ao serem criados não é o registro da história. Silvia Lara afirma que o(a) historiador(a) inventa suas fontes, mas não cria os documentos que utiliza. Os documentos dependem dos historiadores para tornarem-se fontes: “saber se esse texto circulou e por quem e como foi lido não é, portanto, mero exercício de 'crítica documental',

⁶³ Descrição minuciosa dotada de vivacidade (*enargeia*).

⁶⁴ 2001, p.13.

⁶⁵ SAMÓSATA, Luciano. *Como se deve escrever a história*. Tradução de Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, pp. 32-83.

assim como examinar suas práticas discursivas não é eleger a literatura em detrimento da história”⁶⁶. É a partir dessa reflexão que procuramos desnaturalizar o caminho de pesquisa documental percorrido por Jota Efegê.

Na trajetória de Efegê, essa discussão sobre testemunho, investigação e narrativa deu origem à sua última obra, *Meninos eu vi!*, de 1985. Através do título, o autor/pesquisador já reivindica o seu status de personagem atuante – ao contrário de um observador externo – seja através da participação direta ou por meio da escuta de outrem. Seus interlocutores são, sobretudo, folcloristas e musicólogos, mas também utiliza o testemunho de memorialistas, romancistas, historiadores da música popular e estudos de lexicógrafos. Segundo Vinci de Moraes, “documentos e bibliografia convergem para firmar sua escrita e organizam, encadeiam e confirmam os fatos”⁶⁷, consolidando uma espécie de modelo para a historiografia acadêmica sobre música popular. Devido à sua atuação como cronista e jornalista, tinha os periódicos como fonte privilegiada. Além disso, quando não era possível obter informações através desse material, optava pela história oral, mesmo não classificando-a como tal. Ainda que Jota buscasse uma escrita imparcial e sem saudosismo, seu pensamento partia de sua experiência e recordações.

⁶⁶ LARA, 2008, p. 30.

⁶⁷ 2013, p.18.

Capítulo 2 - Do jornalismo ao livro

2.1 - Relações institucionais e política editorial na década de 1960 e 1970

No período histórico que ficou conhecido como o “milagre econômico brasileiro” (1969-1973), o país vivia uma ditadura militar e era governado pelo militar Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Contudo, apesar do chamado *desenvolvimento*, as contradições inerentes à expansão capitalista eram cada vez mais evidentes, começando pelo fato de que a maior parte da sociedade brasileira não pôde desfrutar desse processo de crescimento econômico. Na visão dos militares, a falta de democracia no país não podia ser confundida com uma ditadura no plano econômico, visto que o golpe fora dado em nome da “livre iniciativa”⁶⁸. Segundo Napolitano, a percepção do crescimento inexorável da economia brasileira dentro do sistema capitalista mundial só ocorreu em meados dos anos 1970. O que o autor chama de *Lado A*, a imagem feliz que o Brasil esbanjava nessa década, está presente tanto na letra de músicas como nas propagandas do regime. No entanto, havia um *Lado B* – bem expresso pela famosa frase de Médici – “o Brasil vai bem, o povo vai mal”⁶⁹.

No dia 30 de maio de 1965, no *Correio da Manhã*, foi lançado o seguinte manifesto:

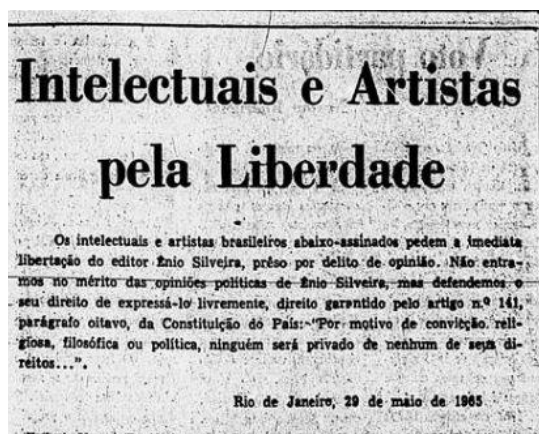


Figura 4- Fonte: *Correio da Manhã*, 30 de maio de 1965.

⁶⁸ NAPOLITANO, 2014, p.159.

⁶⁹ Op. cit., p. 166.

Dos 1.500 que assinaram, gostaríamos de destacar a presença de nomes como Lúcio Rangel, Alex Vianny e Hermínio Bello de Carvalho, pois todos eram figuras diretamente ligadas a Efegê. Contudo, o nome de nosso jornalista não consta nesse manifesto, nem mesmo no trecho da Comissão de Defesa da Liberdade de Imprensa e do Livro. Qual seria o significado dessa ausência?

Com relação à cultura e à censura de livros e periódicos, Sandra Reimão afirma que “se podemos falar de uma atuação estatal em relação à produção e à veiculação de produtos culturais, essa é a da censura e do expurgo”.⁷⁰ No entanto, o escopo deste trabalho não é discutir o período de publicação e circulação da obra, mas sim como o maxixe foi apropriado por Jota Efegê e qual a consequência disso para a história da música popular urbana carioca. Apesar disso, é preciso reconhecer a importância do contexto histórico de produção e circulação da obra para compreender, ainda que em parte, as tensões entre um passado rememorado, o presente vivido e as expectativas de futuro.

Com o Decreto-Lei n. 1077/70, de 26 de janeiro de 1970, foi regulamentada a censura prévia através de superintendências regionais da Política Federal e por denúncia. Contudo, quando o Ato Institucional número 5 (AI-5) foi decretado, as atividades censórias já eram parte integrante do aparato repressivo. Outro dado relevante fornecido por Reimão é que a censura a livros, ao contrário do que podemos supor, não foi mais forte nos *Anos de Chumbo* (1968-1972) quando comparada ao governo Geisel (1974-1979). Marcos Napolitano, ao falar da vida cultural sob o AI-5, aponta para a contradição entre a ação da censura e o prestígio social, crescimento no mercado e papel de resistência cumprido pela música, teatro, cinema e outros campos nesse período. Abordaremos essa relação ambígua no campo artístico-cultural mais à frente. Nas palavras do autor, “o período que vai de 1969 a 1974 não foi dos melhores para a MPB, mais em função dos problemas políticos do que por causa de uma crise de criatividade ou de mercado [...]”⁷¹. Foi nesse contexto em que *Maxixe, a dança excomungada* foi publicado em forma de livro. Além disso, a censura não atuava de forma homogênea. Jornais de grande circulação – como *O Estado de São Paulo*; *Última*

⁷⁰ 2018, p.27.

⁷¹ NAPOLITANO, 2014, p. 179.

Hora e Correio da Manhã – foram menos afetados do que periódicos da imprensa alternativa, como o *Opinião* e *O Pasquim*, por exemplo.

Na década de 60 e 70 no Rio de Janeiro, um grupo de jornalistas e críticos da música popular urbana, preocupados com o registro de seus estudos e experiências, deram início à transição dos relatos dispersos na imprensa periódica para a forma em livro, que representava uma autoridade intelectual ao mesmo tempo em que incentivava o reconhecimento da música popular como objeto de estudo. Segundo Vinci de Moraes, “tudo indica que essa transição foi determinante para dar início à construção de uma historiografia sustentada em torno da *música popular* e, sobretudo, para dar o parâmetros do que deveria ser mesmo 'a História' da *música popular* urbana no Brasil”⁷².

O historiador Robert Darnton explica que a finalidade da história dos livros “é entender como as ideias eram transmitidas por vias impressas e como o contato com a palavra impressa afetou o pensamento e comportamento da humanidade nos últimos quinhentos anos”⁷³. Além disso, argumenta que os livros passam por um mesmo ciclo de vida, “um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor”⁷⁴, encerrando o ciclo. Cada fase desse processo possui uma relevância particular e não deixa de se transformar ao longo do tempo e de acordo com o local geográfico. Contudo, todas as partes fazem parte de um todo afetado pelas condições políticas, econômicas e intelectuais da época. Por fim, Darnton propõe uma série de questões interdisciplinares em torno de como autores, editores, impressores, expedidores, livreiros e leitores operam na história dos livros. A partir disso, leremos a obra de Eféê à luz do seu contexto de produção.

Em junho de 1973, o *Jornal do Brasil* (RJ) divulgou o Plano de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura, que propunha a conservação e preservação do patrimônio histórico de todos os estados, nas seguintes modalidades: cinema, espetáculo, folclore, livro, música, teatro e atividades de apoio. Além disso, incentivava a música instrumental (orquestras sinfônicas,

⁷² 2020, p.2, grifos meus.

⁷³ 1990, p. 108.

⁷⁴ Op. cit., p. 111.

coros, madrigais e grupos de “autêntico folclore”). O principal objetivo do Plano era, conforme foi divulgado:

[...] sensibilizar a opinião pública nacional nas diversas unidades federativas, promovendo a criação livre e o desenvolvimento cultural integrado e harmônico. Pretendia, também, divulgar os vários campos de interesse da área cultural – o que seria feito, por exemplo – através do Projeto Mário de Andrade [cujo objetivo era realizar um levantamento e estudo do acervo histórico e cultural do Brasil]⁷⁵

Retomando a questão da contradição entre a censura e as políticas de incentivo à produção e distribuição de bens culturais na década de 1970, Napolitano explica que o regime passou a apoiar a “cultura nacional” cada vez mais, à medida em que a censura diminuía. Por um lado, “órgãos militares e de segurança mantinham uma lógica de controle, repressão e vigilância” e, por outro, “muitos órgãos de cultura eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio intelectual”⁷⁶. Há, portanto, todo um planejamento e legislação voltados para a elaboração de uma Política Nacional de Cultura visando à integração nacional a partir da censura, mas também, da implementação de uma cultura “oficial”.

Nesse contexto, os pesquisadores e as instituições voltadas para a música popular urbana já encontravam subsídios para uma produção mais sólida. José Ramos Tinhorão, por exemplo, já acumulara uma vasta produção e viria a ser “um dos pesquisadores mais bem-sucedidos neste itinerário de transformação intelectual”⁷⁷. Sua obra⁷⁸, contudo, merece um estudo específico e minucioso que foge aos objetivos da minha pesquisa de monografia. Almirante e Lúcio Rangel, muito atuantes na década de 50, foram responsáveis por incentivar essa tradição do registro da música popular e seus acervos serviram de base material para diversas pesquisas que vieram depois. No entanto, ao invés de publicarem crônicas e artigos na imprensa, esses autores passaram a reunir esses textos em

⁷⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1973, p. 16.

⁷⁶ NAPOLITANO, 2014, p. 198-199.

⁷⁷ MORAES, 2020, p.2.

⁷⁸ Além de escrever na imprensa, teve mais de 20 obras publicadas em livro. Como *Música Popular: um tema em debate* (1966), *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior* (1969), *Música Popular: os índios, negros e mestiços* (1972), *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto* (1975), *Cultura Popular - Temas e questões* (2001), dentre muitos outros.

livros, o que pôde ocorrer devido à relação que eles mantinham com as casas editoriais e também entre si.

Parte do material de pesquisa coletado por Jota Efegê tornou-se, após sua morte, parte de um fundo⁷⁹ do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro. Contudo, ele se encontra disponível apenas para consulta presencial. Durante a pandemia de Covid-19, muitos arquivos fecharam as portas para os pesquisadores. Por isso, o acesso não foi possível a tempo de incorporá-lo na elaboração desta monografia. O mesmo aconteceu com Camila Zañão, pesquisadora de São Paulo que fez uma dissertação de mestrado sobre Efegê na década de 1980 no jornal *O'Globo*. Contudo, pudemos ao menos ter acesso à descrição do fundo (1876-1992) que conta com: anotações, recortes de jornais, fotografias, caricaturas acumuladas e produzidas pelo titular sobre o carnaval carioca, esportes, música popular brasileira e a cidade do Rio de Janeiro. O material se encontra organizado em quatro séries e dez subséries: Pessoal (atividade profissional; diplomas; homenagens e documentos pessoais; correspondência), Produção intelectual (titular e terceiros; recortes de jornal; artigos do titular; artigos de terceiros; artigos sobre o titular e poemas do titular). Os documentos foram doados pela viúva Felisbela Pinto Correia em 1993 e 1997.

Na década de 1970 inicia-se uma nova onda editorial conduzida pela Funarte, criada pelo Ministério da Educação e Cultura em 1975.

Compositores, jornalistas, cronistas, cantores estavam ativamente envolvidos nesse processo de popularização da música popular – entendiam o processo que ocorria e suas complexidades políticas e as disputas de poder – porém com outro objetivo que não de dominação [...] mas sim de resistência.⁸⁰

Com a formulação de uma política editorial voltada para a música popular, quatro obras da década de 1930 foram reeditadas: *O choro*, de Alexandre Gonçalves Pinto; *Na Roda do Samba*, de Vagalume; *Chiquinha Gonzaga*, de Mariza Lira e *Samba*, de Orestes Barbosa. Essas obras “passaram à condição de 'fonte primária' para acessar esse passado distante, ainda obscuro nos anos

⁷⁹ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Coordenação-Geral de Processamento e Preservação do Acervo. Equipe de Documentos Privados. Fundo Jota Efegê (1M): inventário. Rio de Janeiro, 2000. 147p.

⁸⁰ ZANÃO, 2021, p. 16.

1970”⁸¹. Esse conjunto de cronistas e memorialistas distantes do meio acadêmico trocavam prefácios, introduções, resenhas e citações, além de frequentarem os mesmos espaços de sociabilidade. Dessa rede, participaram Vagalume⁸², Animal⁸³, Marisa Lira⁸⁴, Orestes Barbosa⁸⁵, Lúcio Rangel⁸⁶, Almirante⁸⁷, Ary Vasconcelos⁸⁸, Edigar de Alencar⁸⁹ e Jota Efegê, o centro das citações, colaborações e apresentações.

O aumento do conjunto de fontes documentais e a inclusão de citações foram apenas alguns dos recursos utilizados por esses autores para se afastar de uma literatura baseada exclusivamente na experiência vivida e na memória. “Assim, as obras que apareceram na década de 1960 em diante anunciavam nas introduções que pretendiam reparar as falas e ambicionavam consertar os erros e ambições”⁹⁰. Outra característica que os aproximou da historiografia foi o estabelecimento de marcos cronológicos, expostos de forma linear, a fim de superar as imprecisões da memória. Em suma, houve todo um esforço em elaborar uma linha do tempo na qual a “formação da música popular brasileira teria a seguinte dinâmica temporal: o lundu, a modinha, o choro, o maxixe e o samba – gênero que, na sua vertente carioca, se consubstanciaria como elemento síntese e representativo da nossa identidade nacional”⁹¹. Na elaboração dessa linearidade, duas noções conceituais são reforçadas: a de temporalidade e a de gênero musical.

Além da política editorial, em meados da década de 1960 o Rio de Janeiro – fixado como núcleo cultural e político – vivenciou o “aparecimento de órgãos do Estado destinados a implementação de políticas públicas culturais e o astucioso processo de captura desses espaços pelos estudiosos e críticos da música

⁸¹ MORAES, 2020, p.6.

⁸² Cronista e dramaturgo cuja obra mais reconhecida é *Na roda do samba*, de 1933.

⁸³ Alexandre Gonçalves Pinto – funcionário público (carteiro), cantor, cavaquinista e violonista – conviveu com vários músicos de choro com os quais tocou entre o final do século XIX e início do XX. Escreveu um livro de memórias, *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*, onde registrou cerca de 400 personagens que compuseram o universo do choro entre 1870 até 1936.

⁸⁴ Musicóloga, folclorista e jornalista. Foi a primeira biógrafa de Chiquinha Gonzaga e publicou vários artigos na Revista de Música Popular (1955-1956).

⁸⁵ Compositor, cronista, jornalista e poeta. Em 1933 lança seu livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*.

⁸⁶ Crítico, jornalista e musicólogo. Fundador da *Revista da Música Popular* (1954-1956).

⁸⁷ Cantor/Intérprete, compositor, pesquisador e radialista.

⁸⁸ Jornalista, crítico e musicólogo. Escreveu diversos livros sobre *música popular*.

⁸⁹ Musicólogo, jornalista, poeta e teatrólogo. Exerceu o cargo de conselheiro do Conselho Superior de Música Popular do Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro).

⁹⁰ MORAES, 2020, p.10.

⁹¹ Op. cit, p.11.

popular”⁹². O Museu da Imagem e do Som (MIS)⁹³, por exemplo, foi criado em 1965 na data de comemoração dos 400 anos do Rio de Janeiro. A parte musical, dividida entre *popular* e *erudita*, era coordenada através de Conselhos Superiores. O de Música Popular, foi composto por figuras como Almirante, Ary Vasconcelos, Cruz Cordeiro⁹⁴ e José Ramos Tinhorão⁹⁵. No entanto, alguns músicos não se sentiam representados por essa formação, recusando o título dado ao grupo.

No ano de 1974 “teve início a relativa distensão do regime militar e as atenções voltaram para o MEC por várias razões”⁹⁶, dentre elas, a busca pela simpatia popular através da cultura. Por exemplo, o Plano Nacional de Cultura (1975) buscava a centralização dos órgãos da cultura a partir de um discurso modernizador, nacionalista e integracionista. Além dos institutos nacionais – Funarte, INAP (Artes Plásticas), INEF (Folclore) e INACEN (Teatro) – que alcançaram rara autonomia considerando o contexto. Jota Efegê chegou a fazer parte do Conselho Administrativo da ABI⁹⁷ e também era sindicalizado como jornalista e escritor, estando sempre presente nas lutas de sua categoria. Nesse mesmo período, os intelectuais e trabalhadores da música fundaram uma associação independente em torno da questão dos direitos autorais e fazendo oposição à censura e ao monopólio da transmissão na rádio e TV. Em 1976, Hermínio Bello de Carvalho – compositor, poeta e produtor cultural – ocupa o cargo de diretor da Funarte, instituição que “teve papel fundamental na consolidação do samba como patrimônio e símbolo de nossa identidade nacional”⁹⁸, alinhada ao PNC (Plano Nacional de Cultura).

Os projetos desenvolvidos nessas instituições – eventos musicais, fomento fonográfico, publicação de monografias e partituras – tinham “aquela percepção de que música do passado era melhor e de que era preciso resistir e lutar contra as

⁹² Op. cit, p.12.

⁹³ Interessante que o Rio de Janeiro seja escolhido como sede mesmo não sendo mais a capital, o que representa uma tentativa de mantê-lo como centro cultural de referência no país.

⁹⁴ Escritor, poeta, tradutor e compositor.

⁹⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de março de 1966.

⁹⁶ MORAES, 2020, p.14.

⁹⁷ “Associação Brasileira de Imprensa, era uma instituição de representação dos jornalistas com muitas nuances e interesses diferenciados, muito longe da unidade e do combate sugeridos por certas versões. Houve resistência à ditadura, sem dúvida [...] mas é preciso não esquecer que, em 1964, o seu presidente aceitou desempenhar o papel de interventor no Sindicato dos jornalistas.” Disponível em: <<http://memoriasreveladas.gov.br/campanha/censura-nos-meios-de-comunicacao/>>. Acesso em: 02 de junho de 2022.

⁹⁸ ZANÃO, 2021, p. 65.

influências estrangeiras deletérias”⁹⁹. Isso acontecia através da divulgação de editais na imprensa que incluíam orientações temáticas e metodológicas. Os projetos passavam, enfim, por uma banca examinadora e os selecionados eram premiados com a publicação. Vinci de Moraes aponta para dois aspectos bastante relevantes: a predominância de uma narrativa centrada na vida e obra de determinados artistas que, não por acaso, eram nascidos no Rio de Janeiro. E, em segundo lugar, uma história da música em que o samba e o choro eram tidos como gêneros representativos da nacionalidade como um todo. Ou seja, esses concursos contribuíram para a institucionalização de uma narrativa regionalista “fundada nestes dois gêneros encapsulando de certo modo a vasta cultura musical brasileira”¹⁰⁰.

Com a saída de Hermínio de Carvalho da Diretoria da Divisão de Música Popular e com cortes nas verbas da Funarte, o concurso foi extinto em 1989. Ainda assim, Efegê – amigo próximo de Hermínio – conseguiu publicar isoladamente algumas de suas obras, como o compilado *Figuras e coisas da música popular* v.1 (1978) e v.2 (1980) e o *Figuras e coisas do carnaval carioca* (1982), além de sua última publicação, *Meninos, eu vi!* (1985). As gerações seguintes utilizaram boa parte dessas obras como fonte primária assumindo “seus temas, personagens e interpretações, reforçando involuntariamente ainda mais essa dada percepção da história da cultura do país”. O que estava em jogo ali era “a construção de um discurso historiográfico e a interpretação da formação da cultura nacional”¹⁰¹.

2.2 - O maxixe que eles querem, lá vai

Aqui, nosso objetivo é apresentar a obra *Maxixe, a dança excomungada*, buscando compreender como o maxixe foi apropriado por Jota Efegê. Antes de começar o livro, uma homenagem é feita aos dançarinos Antônio Lopes de

⁹⁹ MORAES, 2020, p.17.

¹⁰⁰ Op. cit, p.19.

¹⁰¹ Op. cit., p.23.

Amorim Diniz (O Duque)¹⁰², Gaby, Maria Lina¹⁰³ e Arlette Dorgère¹⁰⁴ que – nas palavras do cronista – “tiraram o maxixe das 'cavernas' e o levaram, requintado, aos grandes salões do mundo, tornando-o moda, coqueluche, new-look”¹⁰⁵. Interessante notar como esses personagens são valorizados na história do maxixe construída por Efegê, tendo inclusive um capítulo inteiro dedicado ao dançarino Duque. Além disso, a metáfora “tirar o maxixe das 'cavernas'” me parece fazer referência a uma oposição bastante significativa entre uma prática que internamente sofria com uma série de preconceitos, e sua “aceitação” – ainda que sob um “new-look” – no cenário Europeu, aqui representado por “grandes salões do mundo”.



Figura 5 - Fonte: *Correio da Manhã*, 24 de setembro de 1915.

¹⁰² Dentista, dançarino, compositor e jornalista baiano. Conhecido como Duque, conheceu no Assyrio, no subsolo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, os *Oito Batutas*, que tocavam enquanto ele dançava com sua parceira, a dançarina e manequim francesa Gaby, entre fins de 1921 e início de 1922.

¹⁰³ Dançarina italo-brasileira Maria del Nigri, conhecida como Maria Lino, a Rainha do Maxixe (c. 1880 – 1940).

¹⁰⁴ Atriz, dançarina e cantora francesa da *Belle Époque*, ilustrou centenas de postais.

¹⁰⁵ 1974, s.p.



Figura 6 - Fonte: *Noticia*, 15 de julho de 1913, p.5.



Figura 7 - Fonte: *O Malho*, 8 de fevereiro de 1913, p. 17.

A obra possui uma interlocução explícita com cronistas da geração de Efegê, mas também com folcloristas, musicólogos, memorialistas, romancistas e lexicógrafos. Vinci de Moraes afirma que nas obras de Jota Efegê “documentos e bibliografia convergem para firmar sua escrita e organizam, encadeiam e confirmam os fatos”¹⁰⁶. São raras as vezes em que o autor realiza uma citação para se opor a ela, o que ocorre, geralmente, é a leitura de fontes da imprensa como forma de comprovar o que outros autores já haviam afirmado anteriormente, ainda

¹⁰⁶ 2013, p.18.

que hipoteticamente. Efegê reuniu e consultou quarenta e oito títulos¹⁰⁷ de grandes periódicos, além de boletins e revistas especializadas.

No dia 21 de setembro de 1984, saiu no *Jornal do Brasil* uma notícia sobre a Biblioteca Nacional, seu acervo e importantes autores que passaram por lá. Dentre eles, “Jota Efegê (pseudônimo do cronista musical João Ferreira Gomes) passa boa parte de suas tardes lendo jornais do início do século para depois escrever sobre lundus, baiões, e apresentação de cantores e intérpretes musicais da época”. A obra *Maxixe, a dança excomungada* também possui um conjunto de ilustrações de Israel Cysneiros, K. Lixto, Storni, Luiz Peixoto e Célio Barroso, desenhistas e caricaturistas da época.

Além disso, o livro traz na epígrafe uma frase de Mário de Andrade¹⁰⁸, considerado um grande especialista, – do livro *Música, Doce Música* – que expõe o seguinte problema: “[...] apesar dos documentos abundantes que estou recolhendo e estudando, muito ponto histórico e mesmo técnico ainda ficaria incerto num terreno virgem em que o próprio nome de *maxixe* não se sabe muito bem donde veio. *Nada se tem feito* sobre isso e é uma vergonha”¹⁰⁹. Essa citação demonstra que a pesquisa sobre o maxixe apresentava uma série de lacunas que a obra de Efegê procurou dar conta.

Quanto à estrutura do livro, a obra possui cento e setenta e seis páginas distribuídas em onze capítulos que narram uma espécie de “biografia do maxixe”, das *origens* ao seu *declínio*. Após um elogioso prefácio de Arthur Cezar Ferreira Reis¹¹⁰, os dois primeiros capítulos – *aparecimento* e *o vocábulo* – discorrem sobre a introdução do termo *maxixe* na cultura escrita em fins do século XIX, com destaque para dicionários, partituras de piano e de bandas, teatro de revista e folhetos impressos no Rio de Janeiro. O terceiro capítulo, *a música*, dedica-se às

¹⁰⁷ A.B.C, *Almanach d'O Malho*, *Careta*, *Cidade do Rio*, *Correio da Manhã*, *Courrier du Brésil*, *O Cruzeiro*, *O Dia*, *Diário Carioca*, *Diário Mercantil*, *Diário da Noite*, *Época Theatral*, *Folha da Noite*, *Folha Nova*, *Fon-Fon*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Ilustração Musical*, *O Imparcial*, *Intransigent*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *Jornal dos Sports*, *Le Journal*, *O Malho*, *A Manhã*, *Maxixes*, *Miroir du Monde*, *The Morning Post*, *A Música*, *A Noite*, *Noite Ilustrada*, *A Notícia*, *O Globo*, *O Paiz*, *Paris Illustré*, *O Pimpão*, *Revista Ilustrada*, *Revista da Semana*, *Revista de Theatro*, *Rio Chic*, *Rio Nu*, *Rua do Ouvidor*, *O Século XX*, *Semaine Religieuse*, *Sporting Life* e *Theatro & Sport*.

¹⁰⁸ Grande influência para a primeira geração de historiadores da *música popular urbana carioca*. Sua descrição da formação musical do maxixe coincide com uma leitura da miscigenação como elemento formador do *povo brasileiro*. Cf. TOPINE, 2018, p.14.

¹⁰⁹ 1974, s.p, grifos meus.

¹¹⁰ Intelectual, historiador e político amazonense (1906-1993), governador do estado do Amazonas (1964 e 1967) e Presidente do Conselho Federal de Cultura (1969-1972).

considerações da musicologia, recorrendo a Mário de Andrade para explicar a gênese do gênero entendido como “mistura” rítmico-melódica.

Problematizando o foco no Rio de Janeiro como expressão da nacionalidade e da *música popular*, recorremos ao trabalho do etnomusicólogo Menezes Bastos. Em seu artigo de 2008¹¹¹, ele aborda a historiografia sobre o samba carioca nas primeiras décadas do século XX e como esse ritmo foi consagrado como “gênero nacional”, silenciando outras experiências no Brasil afora e considerando-as como expressões “regionais”. Aponta que o termo *samba* não é exclusividade do Rio de Janeiro¹¹², nem sequer do Brasil¹¹³. Em diversas regiões da América Latina – como Cuba, Peru, Argentina e Uruguai – a palavra é utilizada para referir-se a práticas *afro-latino-americanas* onde música e dança são elementos inseparáveis. Em suas palavras, houve um processo de “colonizar o Brasil musicalmente, seguindo a forte tendência à centralização política que marcou a década de 1930 no país” e de “transformar a miscigenação de um grande problema para a auto-imagem brasileira em uma poderosa solução”¹¹⁴. O Rio de Janeiro é construído como *moderno* e *urbano* em oposição à Bahia, associada ao *passado do Rio* e a uma “africanidade” *pura e original*.

Outro elemento que Bastos nos oferece, esse pouco explorado na historiografia sobre samba, é a perspectiva comparada. Para o autor, o fato de o Brasil (com o samba), a Argentina (com o tango) e Cuba (com a rumba) terem vivido uma experiência similar – com relação à emergência de um gênero musical emblemático – só pode ser compreendido a partir de um “modelo teórico-metodológico no qual o nível internacional das relações musicais seja tomado como tão constituinte como os demais (local, regional, nacional)”¹¹⁵. O frevo, por exemplo, é um tipo de música e dança que ficou associada ao regional, Pernambuco mais especificamente. Um ponto chave para compreender essa construção é a Semana de Arte Moderna realizada em 1922 em São Paulo. Lá, as ditas “vanguardas intelectuais e artísticas” – como Mário de Andrade, Heitor

¹¹¹ “As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África”.

¹¹² A respeito das duas variedades de samba no Rio de Janeiro, a primeira tem como seus principais traços “a autoria comunitária e o uso cerimonial, associados tipicamente a migrantes da Bahia, somados ao emprego da forma refrão-improviso” (p.4). Já a segunda, recebe como marco fundacional a criação da primeira escola de samba no Estácio: a *Deixa Falar*, em 1928.

¹¹³ Primeira ocorrência do termo na imprensa é de 1838 (antes do maxixe) e, curiosamente, em Pernambuco (parte do Ceará no período).

¹¹⁴ VIANA, 1995, p.61, 63 e 111 *apud* Bastos, 2008, p. 5.

¹¹⁵ 2008, p.11.

Villa-Lobos, etc – contribuíram fortemente para a consolidação do eixo Rio-São Paulo como centros de produção e consumo das artes, o que se modificou em parte na década de 1940 a partir da introdução do baião na indústria fonográfica.

Retomando a análise do livro, no quarto capítulo, o maxixe enquanto dança é descrito de forma mais clara e definida. Contudo, o autor revela que a construção de uma forma coreográfica correspondeu a um processo difuso englobando uma variedade de experiências e sujeitos – desde a contribuição de passos por parte de dançarinos e dançarinas até a experiência de criação coletiva nos bailes e salões. Do capítulo quinto ao nono, Efegê percorre diferentes espaços e contextos onde o maxixe alcançou grande popularidade, como as Sociedades Carnavalescas, os teatros de revista, os bailes no estrangeiros – dando destaque à figura de Duque¹¹⁶ – encaminhando-se para o desfecho, quando apresenta os “inimigos” responsáveis pela excomunhão da dança e, por consequência, da música. Dentre eles, estão: Hermes da Fonseca, Rui Barbosa, a polícia, os “conservadores” ou “moralistas” e a Igreja Católica. O historiador Matheus Topine demonstra que

As denúncias sobre os 'maxixes' na imprensa são marcadas por uma forte hostilidade na tentativa de caracterizar as atividades dançantes patrocinadas pelas 'classes perigosas' como ambientes degradantes e ameaçadores à ordem pública, como se representassem um obstáculo ao projeto de civilidade da nação¹¹⁷.

A respeito da cronologia, a obra se concentra no período entre a segunda metade do século XIX e a década de 1930. Apesar de focar na cidade do Rio de Janeiro, aborda um pouco da conexão com as capitais europeias (Paris e Londres). Sob a sensação do silêncio, Efegê retira o universo cultural das primeiras décadas do século XX do esquecimento e busca “cristalizar uma memória que se apagava e também 'servir de subsídio para quem melhor e mais ousadamente queira falar, de maneira mais plena' sobre o maxixe” que “como de resto boa parte dos acontecimentos sobre a música popular, vivia ainda fase marcada pelo desconhecimento, repleto de obscuridades, conjecturas e o diz-que-diz.”¹¹⁸. Dito

¹¹⁶ Antonio Lopes de Amorim Diniz foi um reconhecido dançarino baiano, com formação em odontologia.

¹¹⁷ 2018, p.31.

¹¹⁸ EFEGÊ, 1974, p. 17.

isso, passamos agora a uma análise mais detida dos elementos que compõem cada capítulo.

No preâmbulo, Efegê aponta que seu livro não tem como propósito fazer uma análise teórica aprofundada do maxixe enquanto dança e música, mas sim o de “ser um documentário cuidadoso, de muita fidelidade, firmado em fatos constatáveis e capazes de abonar, a contento, as investigações, as pesquisas e especulações que aparecem em suas páginas”¹¹⁹. Diz escrever para quem não viveu o período e insiste no fato de que sua narrativa, baseada também na memória, se sustenta a partir de uma documentação exata em que “tudo será contado com honesta precisão, capaz, como espera o autor, de servir de bom subsídio para quem melhor e mais ousadamente queira falar, de maneira plena, dessa dança [...] 'excomungada', no consenso popular”¹²⁰.

Ainda que o livro de Efegê seja o primeiro livro dedicado exclusivamente ao maxixe, sendo praticamente impossível não dialogar com ele, é necessário problematizar a sua utilização como fonte primária. Segundo Pedro Aragão, obras como essa nada mais são do que *representações* de práticas musicais, mas não produzem uma retrato exato do ambiente histórico-social da *música popular brasileira* que, em sua concepção, é uma

instituição complexa, que envolvia não só a prática sonora, mas conceitos mais amplos como identidade, nacionalidade e ancestralidade; *instituição “polifônica”*, que trazia em seu bojo uma série de *discursos muitas vezes antagônicos*, como mencionado. E como toda instituição, portadora de uma “história” – ou de *várias “histórias” possíveis* – e de personagens principais e “mitos”¹²¹.

Outra importante contribuição para a temática foi feita por Matheus Topine que aponta para como o maxixe “ocupa um lugar secundário no imaginário sobre a história da música brasileira, que encontrou no samba o representante maior da brasilidade musical e dançante” e que hoje o ritmo é “lembrado como uma prática perdida, antecessora numa linha evolutiva que tem o samba como ponto final.”¹²² Ao longo de seu texto, problematiza o diálogo pouco crítico com uma historiografia da música, em suas palavras, *taxativa e limitadora*.

¹¹⁹ Op.cit., p.16.

¹²⁰ Op. cit., p.17.

¹²¹ 2011, p.15, grifos meus.

¹²² 2018, p.12.

O grande problema dessas interpretações consagradas é que o maxixe foi entendido como “objeto unívoco, de contornos firmes e associado a um modo preconcebido de ser brasileiro [...] numa simplificação absoluta dos processos históricos envolvidos na formação dessa prática cultural.”¹²³ Em sua pesquisa desenvolve a ideia de que:

A gestação do maxixe esteve intimamente ligada aos conflitos raciais vivenciados no espaço carioca entre os séculos XIX e XX, dando a ver que o gênero foi trabalhado estrategicamente por diferentes sujeitos em suas interpretações sobre a modernidade e a participação do elemento negro na formação de uma identidade nacional. Com efeito, o maxixe permite visualizar que a legitimação de práticas associadas à negritude se desenvolvia de forma cotidiana, através da ação de espaços e indivíduos plurais que davam forma e conteúdo para a prática dançante¹²⁴.

Por exemplo, na imprensa carioca oitocentista, a utilização do termo não pressupunha um estilo de dança com características específicas e consolidadas. Na realidade, *maxixe* era uma espécie de apelido pejorativo para bailes dançantes. Denúncias e ocorrências policiais descreviam essas festividades com desprezo dirigindo-se, direta ou indiretamente, aos seus frequentadores, trabalhadores negros em sua maioria. Além disso, entre 1890 e 1900, o ritmo é incorporado nos luxuosos salões das Grandes Sociedades Carnavalescas e no teatro de revista, concedendo um outro sentido ao termo. Por fim, não podemos deixar de mencionar a dimensão atlântica de formação do maxixe enquanto estilo musical e dançante.

Todos esses elementos aparecem no texto de Efegê, mas nem todos são desenvolvidos. No primeiro capítulo – *Aparecimento* – o objetivo do autor é investigar a validade da afirmativa de diferentes pesquisadores em torno da origem do ritmo/dança/música. Isso ilustra bem o que Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman (2000) chamaram de “questão das origens no debate historiográfico sobre música popular brasileira”. Efegê, em diálogo com a tradição folclorista, não abre mão de uma visão que enfatiza a ideia de uma “essência” e de uma “autenticidade” intrínseca, ainda que aponte para algumas disputas em torno da significação e no processo formativo do ritmo.

¹²³ Op. cit., p. 15.

¹²⁴ Idem.

Retomando a análise do livro, Efegê cruza diversas fontes para averiguar qual é mais fidedigna. Afirma que as enciclopédias apostam na segunda metade do século XIX como marco do “aparecimento”, Mário de Andrade aposta na década de 1870, Villa-Lobos reafirma essa data, Renato Almeida encontra uma ocorrência na imprensa no ano de 1884, e assim segue a interminável busca por uma origem. Em suma, o primeiro registro do vocábulo – no sentido de música ou dança – aparece no ano de 1880 em um anúncio da União Recreativa da Primeira Sociedade do Catete no jornal *Gazeta da Tarde*. Antes o maxixe era ignorado ou aparecia sob rótulos como *tango*, *tanguinho*, *polca-lundu*, etc, ou seja, tudo menos o seu próprio nome. Em seguida, Efegê perpassa por inúmeros anúncios de bailes carnavalescos (1870-1875) a fim de demonstrar a ausência da menção ao maxixe, apontando que “se o Carnaval ignorava o maxixe, o mesmo se observava nos teatros e centros de diversão noturna”¹²⁵.

A partitura, vendida na imprensa, compõe o conjunto de fontes que ajudam o pesquisador a realizar um panorama da circulação de determinada música. No entanto, achar que essa forma de escrita musical representa a música em sua totalidade seria um erro capital, uma vez que há inúmeras formas de entender e conhecer a música e se apropriar dela, sendo a partitura apenas uma delas. Por isso é tão difícil acessar esse passado no intuito de reconstituir o que de fato estava na “preferência do povo” e, quiçá, compreender os motivos do maxixe ter sido “substituído” pelo samba. Além do mercado de partituras, havia uma indústria fonográfica em ascensão e a circulação informal de manuscritos. Para musicólogos, como Mário de Andrade, a *habanera*, a *polca*, o *tango* e o *lundu* “contribuíram para o nascimento do maxixe definido como música”, mas que – embora dançado – “continuava espúrio e indigno de constar na publicidade dos jornais”¹²⁶.

Na introdução da obra *Costumes em Comum*, o historiador E. P. Thompson apresenta o tema norteador de seus estudos: a cultura dos trabalhadores na Inglaterra do século XVIII e parte do século XIX. Contudo, antes de iniciar a análise minuciosa de suas fontes, aponta para os perigos da utilização indiscriminada do termo *cultura popular*, o que nos ajuda a compreender a importância da contextualização histórica, uma vez que nenhum objeto se define

¹²⁵ 1974, p. 24.

¹²⁶ Op. cit., p. 29.

no vazio, mas “dentro de um equilíbrio particular de relações sociais”¹²⁷. Para Thompson, “o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto”¹²⁸. Na esteira das reflexões da antropologia, compreendemos a cultura não como algo “autêntico” e “puro” pois, como bem colocou Pereira e O'Donnell, “trata-se de uma postura que se liga também a uma nova forma de compreender o conceito de cultura, valorizando agora os contatos e trocas em vez de pensar na cultura como uma totalidade centralizada em si mesma”¹²⁹.

Chegamos então ao ponto que deu origem à nossa pesquisa e que será repetido inúmeras vezes na obra de Efegê, como uma espécie de fio-condutor de sua narrativa. Em suma, ele diz que o maxixe “foi indo *até os anos 30* quando, aos poucos, *cedeu lugar ao samba* [...] Esquecida, ficou apenas na lembrança de uns poucos – *a velha guarda, os coroas* – aqueles que ainda a alcançaram triunfante [...]”¹³⁰. Gostaria de destacar três elementos dessa citação que são problematizados nesta monografia: **1930 como marco**, a ideia de “substituição” do maxixe pelo samba e, por fim, a relação entre memória e experiência.

Para compreender o peso que 1930 possui na historiografia, entendido como um marco de ruptura com o período da “República Velha”¹³¹, é preciso recorrer a Boris Fausto. Em sua obra de referência¹³², argumenta que a “revolução” se fez – em um contexto de crise econômica – a partir de uma aliança temporária entre a burguesia industrial, as classes médias e o setor militar tenentista. A classe trabalhadora não aparece como ator político na análise de Fausto. Impedindo a posse de Júlio Prestes, presidente eleito em março de 1930, Getúlio Vargas subiria ao poder e passaria a acenar, de forma contraditória, para elite agrária e para os trabalhadores.

José Ramos Tinhorão, em seu livro *História social da música popular brasileira*, transpõe essa leitura de 1930 como ruptura para o campo da cultura,

¹²⁷ 1998, p.17.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ 2016, p. 141.

¹³⁰ Op. cit., p. 31, grifos meus.

¹³¹ Sobre a crítica ao uso naturalizado do termo pela historiografia brasileira, ver: GOMES, Angela de Castro & ABREU, Martha. *A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia*. Revista Tempo. Vol. 13, n. 26.

¹³² FAUSTO, Boris. “A Revolução de 1930”. In: MOTA, Carlos Guilherme, *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Bertrana Brasil, 1987 (16ª edição).

entendendo-o como um reflexo da “nova política econômica” lançada pelo governo Vargas. O que nos interessa em sua análise é o caminho percorrido até que o samba, na sua vertente carioca, fosse eleito como elemento representativo da identidade nacional.

A partir de inícios de 1930 (porém, coincidindo com a revolução anunciadora da ‘nova política econômica’, cujo caráter burguês nacionalista iria incentivar o comércio interno e o aproveitamento das potencialidades brasileiras), seria a própria criação das camadas mais baixas que as fábricas experimentariam vender em discos, como um produto industrial comum.¹³³

Coube à *música popular* representar a “vitalidade” e o “otimismo” do projeto econômico varguista, sendo, inclusive, utilizada como arma política de propaganda.

Valéria Guimarães, no segundo capítulo de sua obra *O PCB cai no samba*, trata das políticas do Estado Novo em relação ao samba. Sua fonte principal é a imprensa comunista ao longo do período de suposta legalidade democrática do Partido – entre 1945 e 1950 –, mais especificamente os periódicos *A Voz Operária* e *Tribuna Popular* (RJ). Para a autora, os interesses do “mundo do samba” e “do poder institucional” não se resumem ao par *dominação/resistência*. Ao mesmo tempo em que o Estado incorpora o samba ao seu projeto político, ele o controla a partir do D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda) em parceria com o D.P.S. (a polícia política de Vargas). As escolas de samba, aos olhos do Estado,

[...] congregavam os mais perfeitos atributos que a cultura nacional deveria ter: samba, festa, mestiçagem... trabalhadores... Ali estavam presentes todos os elementos das *verdadeira* cultura nacional, e como tal, precisavam ser resguardados do perigo da contaminação, da diluição das raízes tão bem preservadas naquele espaço.¹³⁴

Nesse trecho a autora deixa claro como havia um projeto de invenção de uma identidade nacional que unisse elementos da cultura aos valores que se desejava impor. Impossível pensar no processo de promoção do samba a ritmo nacional sem abordar a questão da mestiçagem e do mito da democracia racial.

¹³³ 1999, p. 310.

¹³⁴ GUIMARÃES, 2009, p.71.

O antropólogo Kabengele Munanga investiga de que forma a intelectualidade brasileira – como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Gilberto Freyre – pensou a questão da mestiçagem inspirada nas teorias raciais europeias do século XIX. O conceito de *democracia racial*, comumente associado à figura de Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande & Senzala* (1933) é uma espécie de mito originário da sociedade brasileira que reforça a falsa ideia de que “somos uma democracia porque a mistura gerou um povo sem barreiras, sem preconceito”¹³⁵. Essa ideia da convivência harmônica entre classes e “raças” permitiu à classe dominante, em suas palavras, “dissimular a desigualdade e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão”¹³⁶. Outro aspecto característico da miscigenação na sociedade brasileira é o fato dos *mulatos* se distanciarem socialmente dos negros, o que contribui para o enfraquecimento de uma solidariedade horizontal. Para Martha Abreu e Carolina Dantas,

[...] tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afro-descendente, pois era preciso pensar na incorporação dos ex-escravos e seus descendentes à vida nacional e à própria identidade da nação.¹³⁷

A ideia era de que os conflitos entre as raças seriam harmonizados a partir da miscigenação, fazendo nascer daí a *originalidade* do Brasil como nação. Ao selecionarem práticas culturais que deveriam ser valorizadas como nacionais, hierarquias foram estabelecidas. Além disso, não houve espaço para considerar os conflitos, perseguições e subversões enfrentados pelos sujeitos envolvidos nessas manifestações culturais. Em suma, a busca de uma unidade através da cultura não foi um fenômeno homogêneo.

Retomando a análise do livro de Efegê, com relação ao segundo capítulo – *O vocábulo* – não há nada de muito relevante a ser acrescentado, uma vez que o próprio autor afirma ter realizado uma busca infrutífera pela origem do termo. Contudo, não deixa de apontar para como o termo passou a ser utilizado de forma pejorativa para se referir aos bailes das classes populares e não exclusivamente à

¹³⁵ MUNANGA, 2020, p. 80.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ 2007, p.125.

forma de dançar ou a um estilo de música específico. Sua obra, como ele mesmo coloca, possui um propósito “histórico-antológico” e seu objetivo era torná-la um “alentado e fiel repositório histórico, de boa força documental, da dança brasileira”¹³⁸.

Entramos no terceiro capítulo, dedicado à música que recebeu o rótulo de *maxixe*. A respeito da relação entre música e escrita da história, Martha Abreu e Carolina Dantas creem que “vários músicos e gêneros musicais foram esquecidos, preteridos ou não analisados em seus próprios termos”¹³⁹. Mas por quê? Diversos aspectos contribuíram para uma análise desinteressada da forma musical do maxixe. Em primeiro lugar, sua suposta falta de originalidade e a ênfase na dança, tido como resultado de um *forma de tocar*, descrita na literatura como *síncope*¹⁴⁰. Além disso, a dança – colocada em primeiro plano pela literatura – passa a ser definida de forma mais clara.

Para construir meu argumento, comecei por aceitar certas premissas de Modris Eksteins em sua obra *A Sagração da Primavera* (1992). Para o autor, a reação do público é tão importante para o significado da arte quanto as intenções daqueles que a introduziram.¹⁴¹ A partir de 1808, o gosto pela música europeia foi cultivado no Brasil como símbolo de etiqueta e civilidade, utilizada como princípio de distinção social. *Polka-cateretê*, *tango brasileiro*, *polca-lundu* e *maxixe* – independente do nome – a dança foi considerada desde o início avessa aos bons costumes. Aos poucos, essa visão taxativa foi sendo diluída em disputas em torno do próprio significado da dança e da sua relação com a identidade nacional. O marco da abolição da escravidão impôs a necessidade de se repensar essa identidade frente à nova categoria de cidadania: o que fazer com o/a ex-escravizado/a? Como incorporá-los ao sistema produtivo mantendo a hierarquia social? Através do racismo e da ideologia da miscigenação.

É a partir desse debate, pude confrontar as tensões envolvidas no processo de representação do maxixe, ora associado às classes populares, ora – como afirma a literatura – “civilizado” pelo dançarino Duque. Com isso, entramos no quarto e quinto capítulo do livro de Efegê, intitulado *Dança e Reis e campeões*, respectivamente. Nesse trecho da obra, novamente a questão de uma essência do

¹³⁸ EFEGÊ, 1974, p. 35.

¹³⁹ 2016, p.10.

¹⁴⁰ Cf. SANDRONI, 2001.

¹⁴¹ p.32.

maxixe aparece como elemento que contrapõe a dança *popular* – maxixeiros *autênticos* – àquela praticada em salões de classe média – *estilizadores*. O intuito do autor é rememorar diversos campeões da dança, evitando que essas figuras caíssem no esquecimento. Contudo, optou por apresentar apenas alguns nomes que foram encontrados ao procurar pela categoria de *reis* e *rainhas* do maxixe. O cenário dessa história é um mosaico composto por rodas teatrais, noitadas nos clubes carnavalescos, competições, cabarés, teatros e festejos do Momo. Na década de 1930, como reporta uma publicação no *Jornal do Brasil*, a nova geração “já não se empolgava pela dança” e “os verdadeiros *reis*, os autênticos *campeões*, aqueles aos quais os fãs e admiradores, reconhecendo o seu virtuosismo, coroaram ou proclamaram insuperáveis, estes dormiam sobre os louros conquistados, como fazia o envelhecido Tolosa”¹⁴². Contudo, mesmo nesse período em que se detecta o *declínio* da prática, ainda havia quem dançasse o maxixe, segundo Efegê.

O sexto capítulo, sobre o maxixe nos teatros, possui como fonte anúncios, contagem de bilheteria, críticas e as próprias peças. Para o teatro de revista, a música assumia um papel bastante relevante sendo, muitas vezes, o *gran finale*. Efegê identifica que “todas as peças musicadas de gênero ligeiro, destinadas a recrear e divertir, buscavam pretexto ou situação para incluí-lo [o maxixe] no curso ou, de preferência, no final da representação”¹⁴³. Chiquinha Gonzaga (1847-1935), por exemplo, compôs uma série de peças para o teatro. Pude perceber na leitura do capítulo uma preocupação muito grande do autor em citar minuciosamente cada caso encontrado nos jornais. Senti falta apenas de um fio-condutor que unisse essas diversas ocorrências, que acabaram ficando dispersas. Reaparece no capítulo, sem desenvolvimento, a trama binária construída por Efegê, que coloca, de um lado, os *moralistas* e, do outro, os apoiadores do maxixe. Somente de relance ele parece apontar para um caráter de classe dessa divisão e que era o “maxixe repudiado pela elite, mas de grande aceitação pela gente comum”¹⁴⁴.

O maxixe estaria também nas telas do Animatógrafo Salão Paris, na Rua do Ouvidor número 141, quando o incipiente cinema era uma simples projeção de

¹⁴² 1974, p.71.

¹⁴³ Op. cit., p. 76.

¹⁴⁴ Op. cit., p. 80.

slides. Como afirma Clementina Cunha, “na segunda metade do século XIX, fenômenos culturais já não podem ser tomados fora do contexto de um sensível processo de massificação, capaz de acelerar e potencializar a troca de referências”¹⁴⁵. Na primeira década do século XX

Estava-se, pois, em plena Maxicolândia, com a dança imperando nos palcos e nos clubes carnavalescos, enquanto na Europa, Duque, estilizando sua coreografia, contendo o rebolado que lhe era característico, conseguia impô-la nos cabarés elegantes da alegre Paris onde toda a gente se iniciava nos passos e figurações que o nosso patricio executada.¹⁴⁶

Além do sucesso no meio urbano, Efegê encontrou ocorrências em Santa Cruz e Cascadura no ano de 1914. É interessante notar como essa trajetória do maxixe é construída a partir de uma linearidade evolutiva e depois decrescente, cuja década de 1910 representa uma espécie de ápice. E, “embora em 1919 o samba e a marchinha brejeira já estivesse em franca competição com o maxixe [...] este ainda sobrevivia galhardamente”¹⁴⁷. Contudo, o autor já encontra nas fontes menções ao samba, reforçando a ideia de que o maxixe já não possuía tanto destaque nas publicidades como ocorria nos anos anteriores. A percepção desse momento de declínio se deve ao desaparecimento da própria menção ao ritmo, que “já não aparecia como fator de sucesso das peças populares”¹⁴⁸, até o momento em que, de fato, “o maxixe, vencido pelo samba, ficara na saudade dos que o alcançaram triunfante”¹⁴⁹.

¹⁴⁵ 2001, p. 321.

¹⁴⁶ 1974, p. 91.

¹⁴⁷ Op. cit., p. 98.

¹⁴⁸ Op. cit., p. 100.

¹⁴⁹ Op. cit., p. 102.

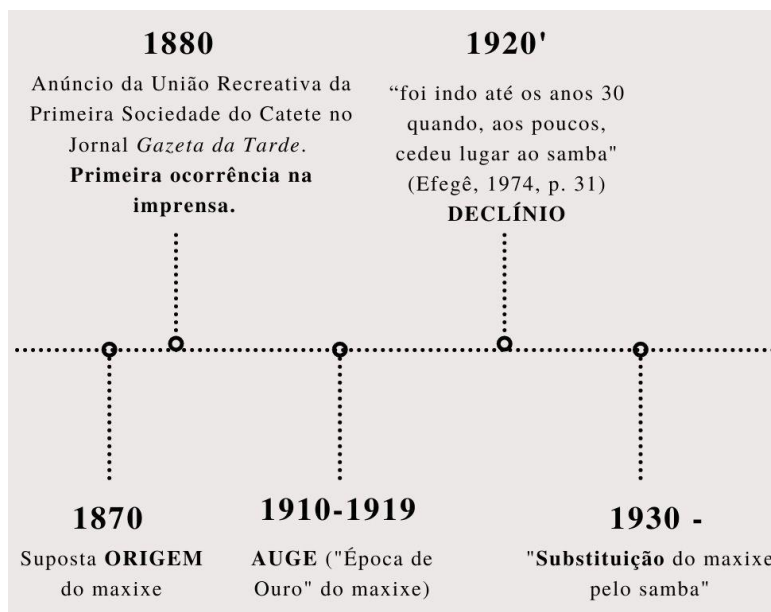


Figura 8- Linha do tempo do *maxixe* segundo JFG.

O capítulo sete, que trata do maxixe no carnaval, lida com a mesma cronologia e com a leitura dual que separa os praticantes dos *moralistas*. Havia dois tipos de carnaval, o oficial e o fora de época, que acontecia ao longo de todo o ano no convívio recreativo. Interessante notar que nas agremiações carnavalescas, em poucos anos, a coexistência harmônica entre maxixe e samba daria lugar à aberta concorrência:

Nos carnavais que se seguiram, até os de nossos dias, a alusão ao maxixe foi rareando. O samba, nas suas diversas concepções rítmicas, juntamente com as marchinhas brejeiras e as que observavam o andamento das que os ranchos entoam em seus desfiles, são, agora, a força musical e dançantes dos salões e das ruas nos dias de folguedo.¹⁵⁰

O capítulo seguinte relembra a trajetória do dançarino baiano, Duque, que ficou conhecido por ter levado o maxixe ao exterior, ainda que tenha sido antecedido por Geraldo Magalhães e Nina Teixeira.¹⁵¹ Efegê se refere ao jornalista José Ramos Tinhorão e ao escritor Luiz Edmundo afirmando que ambos se equivocaram com relação à data em que Duque chegou no estrangeiro, carecendo de comprovação empírica. É através das páginas do semanário *Fon-Fon* que o Brasil recebe as notícias de Paris. Um aspecto interessante, afirmado pelo próprio

¹⁵⁰ Op. cit., p. 128.

¹⁵¹ Cf. TOPINE, 2018, p. 107- 116.

Luiz Edmundo, diz respeito à forma de tocar o maxixe como elemento diferencial para a execução da dança. Nesse sentido, constatava-se que “faltava-lhes, no entanto, a maleabilidade dos músicos brasileiros”¹⁵², o que demonstra uma noção de *brasilidade* associada aos “exóticos instrumentos de percussão – chocalhos, cuícas, reco-reco [...]”¹⁵³. Ao mesmo tempo, esses elementos aparecem em críticas ao maxixe como sendo uma “dança selvagem”, “irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba”¹⁵⁴.

Mas por que era tão significativa a aprovação da dança “brasileira” perante os parisienses? Em seu texto – *Uma capital em trompe l’oeil*¹⁵⁵ – Margarida de Souza Neves explica que o Rio de Janeiro, no início do século XX, lutava para se afastar de uma imagem de atraso, ocultando todas suas imperfeições associadas ao passado colonial do país e dando lugar à cidade *civilizada* sob os moldes europeus. Para isso, a *cidade-capital* possuía uma função metonímica, ou seja, uma capacidade de síntese. A Avenida Central, por exemplo, “pretendia fazer acreditar que a *cidade-capital* e toda a república já haviam ingressado no *concerto das nações civilizadas e progressistas*”¹⁵⁶. Tal projeto, ia muito além de uma revolução no espaço físico: além da destruição e expulsão de pessoas, disputava-se também o domínio do espaço simbólico da cultura, frente a “[...] polêmicos debates sobre o caráter nacional brasileiro e os esforços intelectuais em construir originalidades culturais que pudessem integrar o Brasil no concerto internacional dos países ditos modernos e civilizados [...]”¹⁵⁷.

O capítulo nove é dedicado ao maxixe *no estrangeiro*, com ênfase na Europa. Efegê discute a questão da “autenticidade” do maxixe dançado por Duque e Maria Lina¹⁵⁸, nas palavras do cronistas, “bem diverso do que lhes fora mostrado pelo *mulato* Geraldo e sua companheira”¹⁵⁹.

¹⁵² EFEGÊ, 1974, p. 137.

¹⁵³ Op. cit., p. 138.

¹⁵⁴ Discurso de Rui Barbosa na sessão do Senado, *Obras completas de Rui Barbosa*, vol. XLI. Tomo II, 1973, p. 344.

¹⁵⁵ Técnica apurada de pintura capaz de criar ilusões de ótica, produzindo efeitos enganosos, a fim de representar algo que não existe.

¹⁵⁶ NEVES, 2003, p.280.

¹⁵⁷ ABREU & DANTAS, 2007, p.125.

¹⁵⁸ “além de dançarina de maxixe, contribuiu como formadora de uma opinião pública sobre a dança em questão” (PAIXÃO, 2021, p.368)

¹⁵⁹ EFEGÊ, 1974, p.147, grifo meu.



Figura 9 - Fonte: “Os Geraldos”. *O Malho*, 17 de abril de 1909, p. 25.

Retomamos, a partir dessa citação de Efegê, a discussão a respeito das diferentes formas de se dançar o maxixe, atreladas a estereótipos ligados à classe social e à racialização. A pesquisadora Aline Paixão afirma que os estudos em torno da dança brasileira de salão (ou danças no plural) carecem de uma perspectiva crítica com relação à importância de elementos afro-diaspóricos no processo formativo dessas práticas. Nas palavras da autora, perspectivas tradicionais modernistas e da história da música popular brasileira deram mais atenção aos elementos europeus e entenderam a “contribuição afro-brasileira” como sendo apenas complementar, “ficando suprimida da análise a influência do lundu na construção do maxixe”¹⁶⁰, por exemplo.

Além disso, expõe sem muito aprofundamento uma disputa pela preferência, nos salões parisienses, entre o tango *brasileiro* e o *argentino*. Apesar da origem plebeia de ambos, o que hoje nós conhecemos como tango permanece imortalizado como símbolo da identidade nacional argentina, diferente do maxixe no caso brasileiro. Finalizando esse trecho, novamente afirma que “já na iminência de seu *declínio*, com o *samba nas suas pegadas*, o maxixe *eclipsara-se*”¹⁶¹.

¹⁶⁰ PAIXÃO, 2021, p.369.

¹⁶¹ Op. cit., p.156, grifos meus.

Depois desse longo percurso crono espacial do maxixe, chegamos nos capítulos finais, que tratam dos “inimigos” e da “excomunhão”. Retoma-se, em primeiro lugar, a crítica à suposta falta de originalidade do maxixe, uma vez que a música fora “subestimada, teórica e artisticamente, sem conceituação própria”¹⁶² e a dança “que antes aproveitava o ritmo vivo, trepidante, capaz de lhe proporcionar cadência para a coreografia audaciosa [...] teve logo a repulsa de moralistas e esnobes”¹⁶³. Em seguida, Efegê estabelece um primeiro marco para a ofensiva dos “inimigos” do maxixe: o veto do então Ministro da Guerra, Marechal Hermes da Fonseca, que no ano de 1907 “proibiu que, em atos e solenidades oficiais fossem tocadas composições populares e, em especial, as de flagrante brejeirice”¹⁶⁴. Ainda que esse fato não seja totalmente comprovado pelas fontes, sendo representado de modo informal por humoristas e caricaturistas, é possível recuperar discussões calorosas em torno da aceitação ou não do maxixe em determinados espaços. Nas palavras do nosso autor,

O Ministro da Guerra não 'expulsara', de modo absoluto, o maxixe das bandas militares, como dizia a legenda da caricatura [do Semanário *Fon-Fon*, 28 de setembro de 1907]. Proibira, apenas, a sua execução em atos de formalidade protocolar, pois as bandas, completas, ou em *ternos* (conjuntos fracionados de seu total), continuaram tendo permissão para animar os *fandangos* dos Tenentes, Democráticos, Fenianos e demais sociedades carnavalescas¹⁶⁵.

Nessa citação, Efegê aponta para o fato de que o maxixe era mais associado e aceito nos espaços de lazer e que sua expulsão, no caso do Exército, não fora tão explícita, ainda que as charges tenham exagerado bastante na representação dessa disputa entre os “inimigos” e os defensores do ritmo.

No dia 26 de outubro de 1914, um maxixe foi executado ao violão pela primeira-dama Nair de Teffé. Em seguida, soaram ruídos das palmas e do escárnio, dando significado ao episódio que ficou conhecido como *Noite do Corta-Jaca*. Os aplausos vieram do presidente da República (Hermes da Fonseca), do maestro Arthur Napoleão, Nícia Silva, professora de canto da primeira dama, Leopoldo Duque Estrada e do maestro Ernane de Figueiredo. No entanto, Rui

¹⁶² Op. cit., p.157.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Op. cit., p.158.

¹⁶⁵ Idem.

Barbosa – opositor ao governo de Marechal Hermes – proferiu no dia 7 de novembro de 1914 um discurso raivoso no Senado. Em suas palavras, o maxixe não passava da “mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do *batuque*, do *cateretê* e do *samba*”¹⁶⁶, em contraposição ao que se esperaria da “mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados”¹⁶⁷. Segundo Nascimento,

Mais do que versar sobre a inadequação da música para determinado ambiente, o que está em jogo [...] é uma definição de popular. A alusão ao caráter animalesco da dança ensejada por essa música tem o objetivo de distanciá-la do plano da cultura, projetando-a em direção a uma irracionalidade instintiva [...] ¹⁶⁸

Efegê faz a leitura desse acontecimento a partir da oposição binária entre *defensores* e *inimigos* do maxixe, o que acaba limitando a compreensão do jogo político por trás da disputa entre o Senador Rui Barbosa e o então Presidente da República, Hermes da Fonseca. Além disso, nosso autor aponta o fato de que, devido ao desconhecimento do programa do concerto realizado no Palácio do Catete, houve um certo exagero com relação à notícia. Além de Rui Barbosa, havia outros *inimigos* do ritmo, como Antonio Torres, um “panfletário desassombrado” que não “tolerava a dança assim denominada”¹⁶⁹ e Augusto de Lima¹⁷⁰ que, após numerosas ofensas ao ritmo, defendeu que o maxixe fosse tocado apenas nos dias de carnaval. Efegê também faz menção a uma *Liga pela Moralidade* de Belo Horizonte que, no dia 13 de fevereiro de 1920, pediu ao chefe da polícia que impedisse a execução de tangos e maxixes pelas bandas durante o Carnaval.

“Tido e havido como 'imoral', 'atentatório aos bons costumes', e daí sua proibição nos círculos familiares, além das sanções das autoridades policiais [...] o maxixe acabou provocando, *como seria de se esperar*, a condenação eclesiástica”¹⁷¹. Esse trecho dá início ao último capítulo do livro de Efegê que

¹⁶⁶ BARBOSA, Rui. Obras completas de Rui Barbosa. Vol XLI. Tomo II, 1973, p.333-358.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ NASCIMENTO, Rafael. “Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República”. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 67, 2017, p. 49.

¹⁶⁹ EFEGÊ, 1974, p. 162.

¹⁷⁰ Membro da Academia Brasileira de Letras e representante do Estado de Minas Gerais na Câmara dos Deputados.

¹⁷¹ EFEGÊ, 1974, p. 167.

corresponde ao momento da *excomunhão* do maxixe. Na realidade, o autor não menciona nenhum documento formal que confirme essa ação proibitiva por parte da Igreja Católica. Há, contudo, uma série de recomendações dispersas, endereçadas aos fiéis e recolhidas, por exemplo, pelo *Jornal do Brasil* e *Jornal do Commercio*. Contudo, sendo o maxixe “companheiro inseparável do Carnaval”¹⁷², Efegê conclui que “a dança continuou insensível à guerra que sofria”¹⁷³, ou seja, ela venceu ainda que lembrada apenas por aqueles que a conheceram.

¹⁷² Op. cit., p. 169.

¹⁷³ Op. cit., p. 174.

Capítulo 3 - Em busca de uma “história verdadeira”

Retomando o que apresentamos no final do primeiro capítulo, a respeito do estatuto da verdade na escrita da história, buscaremos compreender como que a obra de Jota Efegê foi alçada ao patamar de fonte primária nos estudos sobre a trajetória histórica do maxixe. Para isso, iremos analisar como o livro *Maxixe, a dança excomungada* foi recebido na imprensa carioca. Por fim, há um balanço da historiografia recente que contribuiu com o avanço da pesquisa sobre o maxixe, complexificando a análise das práticas musicais e dançantes e conectando-as aos estudos das relações étnico-raciais e de gênero na história.

A imprensa está longe de ser uma expressão unânime da *vontade do povo*, para Camila Zañão

[...] um jornal não se caracteriza somente pelo texto que nele é publicado, mas também pelo seu público leitor, sua linha editorial, seus grupos de interesse econômicos e políticos, sua relação com o governo, entre outros aspectos que, inclusive, determinam e influenciam diretamente o texto publicado.¹⁷⁴

Ainda que de forma oculta, periódicos e revistas expressam interesses contraditórios manifestos nos critérios de seleção e fabricação de conteúdo. A mídia, agente político decisivo no rumo dos acontecimentos, teve um papel fundamental na articulação e apoio ao golpe empresarial militar de 1964 no Brasil. Jornais de grande porte, como *O Globo*, foram aliados dos militares até o fim. Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido* argumenta que o engodo é elemento constitutivo de toda força que reprime. Os mitos operam a partir da “propaganda bem organizada, pelos *slogans*, cujo veículo são sempre os chamados 'meios de comunicação com as massas'. Como se o depósito deste conteúdo alienante nelas fôsse realmente comunicação”¹⁷⁵.

Na década de 60 assistiu-se a um processo de concentração dos periódicos no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Compartilhando sua audiência com a televisão, a imprensa foi responsável por escamotear realidades como a pobreza e o racismo, difundindo a imagem do “milagre econômico” e dando destaque ao esporte e a elementos específicos da cultura como se fossem representativos do país como um

¹⁷⁴ 2021, p. 70.

¹⁷⁵ 1981, p. 164.

todo. Jota Efegê escreveu sobre a música popular por quase meio século. Já na década de 1940, na *Revista da Semana*, escreveu sobre o sambista Orestes Barbosa e sobre algumas tradições que – em sua concepção folclorista – teriam *desaparecido*. Nos anos 50, fez parte da *Revista da Música Popular*, a partir da qual alguns compositores e intérpretes ficaram consagrados numa linha evolutiva da música popular brasileira. Nos anos 60, escreveu sobre figuras do samba e do carnaval para *O Jornal*. Foram mais de cem crônicas entre 1962 e 1968 e – em 63, 67 e 68 – o maxixe já aparecia em alguns textos seus, como: *Tolosa, autêntico campeão do maxixe*; *O 'Vem cá, mulata!' fez o maxixe ser banido das bandas militares* e *Anacleto de Medeiros entrou no carnaval carioca com 300 mulatas maxixeiras*.

Já pensando na importância de nosso autor no contexto em que sua obra foi lançada, J. R. Tinhorão expressa – no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* – que *Maxixe, a dança excomungada* é “obra de referência básica e insubstituível para quem, de ora em diante, pretender estudar a história da música popular urbana no Brasil”. Antes disso, caracteriza Efegê como “um mestre da *petite histoire*”, pois esse

[...] mergulhou nas coleções de jornais e revistas da Biblioteca Nacional, entrevistou antigos maxixeiros, esgotou praticamente a biblioteca existente, e, como um moderno pesquisador submarino de mundos perdidos, voltou à tona com os documentos necessários para montar a *verdadeira história do maxixe*¹⁷⁶.

Interessante problematizar a ideia de uma *verdadeira história* em contraposição a uma *história mentirosa* ou *falsa*. No primeiro capítulo, ao falarmos no método de pesquisa de Jota Efegê, abordamos brevemente essa temática do estatuto da verdade a partir de autores da antiguidade como Tucídides e Luciano de Samósata. No intuito de aprofundar esse debate, iremos nos ater à discussão entre Hayden White e Carlo Ginzburg.

Em *As ficções da representação factual*, trecho do livro *Trópicos do Discurso*, White propõe a quebra do dualismo – verdadeiro e falso – a partir da introdução de um novo elemento: o fictício. Eventos históricos são diferentes do ficcionais, visto que os primeiros encontram-se circunscritos em situações específicas de tempo e espaço – são observáveis –, enquanto os segundos são

¹⁷⁶ 21 de maio de 1974, p.2, grifos meus.

imaginados e inventados. No entanto, o historiador e crítico literário estadunidense enfatiza as intersecções no lugar das fronteiras que separam a narrativa histórica do romance. Em suas palavras, “vistos como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis um dos outros” ou ainda “a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica”¹⁷⁷. O discurso escrito, cognitivo em seus fins e mimético em seus meios, possui como escopo a produção de uma imagem verbal da “realidade”.

Já deixando de antemão nosso afastamento com relação à interpretação do autor norte americano, colocamos a seguinte questão: de onde viria então a oposição entre história e ficção, presente desde a antiguidade clássica, ainda que de forma distinta, e por que ela é tão aceita no pensamento ocidental? No século XIX, diferentes estilos de representação disputaram espaço na consolidação da história como disciplina. Além disso, “os historiadores continuam a acreditar que interpretações diferentes do mesmo conjunto de eventos eram função de distorções ideológicas ou de dados factuais inadequados”¹⁷⁸. O ponto do autor é que os dados não falam por si, eles dependem diretamente do historiador que os molda em um todo coerente através do discurso, daí o papel da linguagem como “instrumento de mediação entre a consciência e o mundo habitado pela consciência”¹⁷⁹. A linguagem, por sua vez, longe de ser algo neutro, acarretaria numa determinada postura frente ao mundo. White acredita que os historiadores são vítimas de uma ilusão e que é impossível descrever os fatos de forma neutra antes de interpretá-los e analisá-los.

A noção de *fictício* em White não é algo do mundo imaginário que não aconteceu e nem poderia ter acontecido. Ao contrário disso, é algo que dá forma e atua como a linguagem na narrativa histórica e/ou literária, moldando eventos inerentemente sem sentido. Em suma, o autor defende a impossibilidade de separar de forma clara história e romance e aposta no que entende como sendo um ponto de intersecção: as estratégias e técnicas ficcionais de representação. Longe de ser algo dado, argumenta que o processo de separação entre história e ficção é resultado da renúncia do século XIX cientificista ao elemento imaginário.

¹⁷⁷ 2014, p.138.

¹⁷⁸ Op. cit., p.141.

¹⁷⁹ Op. cit., p.142.

O contraponto a toda a argumentação de White é feita por Carlo Ginzburg, que defende a história frente à indistinção entre narrativa histórica e ficcional em nome do elemento construtivo. Inicia o capítulo *verdadeiro, falso, fictício*, de seu livro *Os fios e os rastros*, trazendo a perspectiva de que histórias verdadeiras podem ter como objeto o falso. Mas que, nem por isso, deveríamos ceder aos ataques céticos à cientificidade da História. Evidente que a historiografia possui um elemento subjetivo, Ginzburg não nega isso, mas nos alerta para os perigos de levarmos isso ao extremo, o que poderia abrir espaço para negacionismos e destruir toda a trama da factualidade. Retomando Marc Bloch, aborda a relevância de memórias e testemunhos do passado, ainda que não informem tanto a respeito de dados concretos, como datas e contextos específicos. Através de uma leitura a contrapelo seria possível lançar luz sobre a mentalidade de quem escreveu. Assim, a ficção se tornaria matéria de reflexão histórica.

No capítulo *Unus testis*, sobre o extermínio de judeus e o princípio da realidade, Ginzburg apresenta-nos uma tradição que recusa o reconhecimento da validade de um testemunho único em um processo de julgamento. A historiografia, ainda que diferente do Direito em regras e fundamentos epistemológicos, vê-se diante da dissolução do fato e dependente da descrição. Em sua trajetória como pesquisador de arquivos inquisitoriais, o historiador italiano deparou-se com a presença de uma justaposição de relatos nos documentos analisados. Em suma, percebeu que havia uma trama principal e uma oblíqua. A “verdadeira trama”, o relato oculto e cifrado, se esconde por trás de outra trama, que revela a eficácia do relato e o papel produtivo do falso. No entanto, os relatos não se confundem com o que aconteceu, ainda que impossível de ser reconstituído.

Mas qual a relevância desse debate para a nossa pesquisa? Em primeiro lugar, lembremos de que Efegê reivindica para si o lugar de *testemunho ocular* da história, o que confere legitimidade e credibilidade à sua fala. Como no título de seu último livro – *Meninos, eu vi!* – a *verdade* possui como elemento comprobatório a *experiência*. Quando Ginzburg afirma que histórias verdadeiras podem ter como objeto o falso, ele está assumindo que o historiador lida com testemunhos intencionais ou não. Em suas obras, Jota certamente teve de lidar com falas mentirosas e com uma boa dose de ficção e, nem por isso, a história que

ele escreveu em cima disso deixou de ser válida, pois tudo depende de como ele submete o testemunho à crítica documental.

Retomando a análise de *Maxixe, a dança excomungada*, algumas perguntas precisam ser colocadas. Em primeiro lugar, qual o alcance da obra? Quando ela passou a ser considerada uma referência importante para o estudo da história do maxixe? O primeiro passo é, portanto, pesquisar em periódicos a data de lançamento do livro para, depois, ver se as referências continuam nas décadas seguintes. Além da menção feita à crítica de Tinhorão – fixa no Caderno B do *Jornal do Brasil* – o livro é citado em cerca de cem artigos acadêmicos sobre música/dança popular brasileira. No dia 1 de maio de 1974, o *Jornal do Commercio*¹⁸⁰ anuncia a exposição, no Museu da Imagem e do Som (MIS), para o lançamento do livro de Efegê, “o festejado cronista das coisas populares do Rio de Janeiro”. Os elogios continuam em diferentes periódicos como: *Jornal do Brasil*, *Jornal dos Sports*, *A Luta Democrática*, *Diário de Notícias*, *Manchete*, *O Cruzeiro* e, até no *Diário de Pernambuco* em 78.

A Revista *Automóvel Club*¹⁸¹, também divulgou o lançamento do livro ressaltando elementos como “a objetividade”, “seriedade e carinho” e, principalmente, a ideia de que Efegê havia esgotado o assunto por ter consultado fontes de natureza diversa (imprensa, depoimentos, estudos, etc). Já o musicólogo Mozart de Araújo, relembra que o próprio Efegê não considera esgotada a matéria do livro, sendo esse apenas um subsídio para novas pesquisas a respeito da dança “cuja história e cujas origens não estão isentas de interrogações, de dúvidas, de suposições e até mesmo de contradições. Seria injusto, portanto, debitar ao autor as controvérsias existentes ainda na complexa genealogia do maxixe”. Em sua concepção, o problema seria a escassez de fontes e – nesse aspecto – o livro de Efegê cumpriria bem esse papel devido à “quantidade de fatos, notícias, nomes e datas que o autor nos dá em primeira mão e que pacientemente recolheu em livros, periódicos e jornais dos fins do século XIX e começos do XX”¹⁸². Lúcio Rangel escreve em 1973 que espera de seu *velho companheiro* uma explicação da “origem do mais popular ritmo do começo do século” e que assim ele estaria

¹⁸⁰ Rio de Janeiro, p.10.

¹⁸¹ Ano III, número 29, p.3.

¹⁸² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1974.

prestando “um enorme serviço à história da música popular brasileira ainda tão mal conhecida em suas raízes”¹⁸³.

3.2 - Maxixe: uma história excomungada?

O maxixe é representado na literatura anterior a Jota Efegê como sendo uma dança popular urbana restrita a um local e temporalidade: o Rio de Janeiro, como metonímia do Brasil, na segunda metade do século XIX e início do XX. Na pena dos folcloristas e musicólogos, a preocupação com as *origens* sempre se fez presente. Para compreender a força desse debate na historiografia sobre música popular brasileira, teremos como referência o artigo de Maria Clara Wasserman e Marcos Napolitano¹⁸⁴ que cumpre o papel de um ensaio bibliográfico crítico. Em suma, os autores apontam para a existência de duas correntes cujas bases argumentativas e principais conclusões são examinadas no decorrer do texto. No entanto, o que nos interessa, descrito como uma primeira tendência, é o paradigma das origens enquanto um *lugar temporalmente e espacialmente delimitado* e que alimenta, no caso do maxixe e outras *práticas perdidas*, uma leitura estática e linear da realidade. Somente em estudos mais recentes, de caráter interdisciplinar, a ideia de uma “origem autêntica” foi questionada, entendendo-a “não como um traço inerente ao objeto ou ao evento 'original', mas como uma reconstituição social, uma convenção que deforma parcialmente o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade”¹⁸⁵.

De forma bastante breve, um marco para a historiografia da música no Brasil é o debate modernista, conduzido por Mário de Andrade e Renato de Almeida, na década de 20 e 30 do século XX. Buscava-se o “primitivo”, o “autêntico”¹⁸⁶, tido como um dado existencial, no processo de construção e afirmação de uma identidade nacional. Em 1933, Francisco Guimarães (Vagalume) publica sua obra *Na Roda do Samba*, na qual a *roda* representa a *experiência espontânea* em contraposição à indústria cultural, tida como agente responsável pela perda de uma suposta *autenticidade* intrínseca à experiência

¹⁸³ *Manchete*, Rio de Janeiro, 1973, p.156.

¹⁸⁴ Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

¹⁸⁵ Op. cit., p. 168.

¹⁸⁶ Para uma discussão da moderna categoria de autenticidade, Cf: GONÇALVES, José Reginaldo. “Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais”. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2., 1988, p.264-265.

musical do morro. Já Orestes Barbosa¹⁸⁷, entende o samba como música carioca e, ao mesmo tempo, metonímia da identidade musical brasileira. Quanto à indústria, vê nela um agente positivo capaz de impulsionar a afirmação do samba, por exemplo, através da rádio.

Entre 1933 e 1935 esse debate também rendeu uma espécie de duelo musical entre Noel Rosa – branco, de classe média e morador de Vila Isabel – e Wilson Batista – negro, pobre e frequentador do bairro da Lapa. “Eu tenho orgulho em ser tão vadio”, disse Wilson Batista em sua música *Lenço no pescoço*¹⁸⁸, uma apologia à figura do “malandro”. Em resposta, Noel Rosa, em *Rapaz Folgado*¹⁸⁹, diz “tira do pescoço o lenço branco/compra sapato e gravata/joga fora esta navalha que te atrapalha”. Wilson Batista responde com *Mocinho da Vila*, uma crítica à origem social do compositor branco, que retruca com *Palpite infeliz*. Em suma, essa disputa rendeu uma série de músicas, mas também de pesquisas.

Já na década de 50, há todo um esforço de sistematização e valorização do passado musical. Tal iniciativa parte de figuras como Henrique Foréis Domingues (Almirante) – cantor, compositor e radialista – e do crítico, jornalista e musicólogo Lúcio Rangel. Esse projeto de resgatar uma musicalidade *autêntica*, que supostamente estaria se perdendo em meio à mercantilização crescente da rádio, resultou na construção da *Revista de Música Popular* (1954-1956) e na *Antologia da Música Popular Brasileira* (coleção de discos raros). Nos anos 60, as iniciais maiúsculas redefinem o sentido da MPB. A Bossa Nova surge como um fator de complexificação, interessada em renovar a música brasileira por dentro da própria tradição do samba. Nesse contexto, José Ramos Tinhorão¹⁹⁰ aparece como o principal crítico desse novo gênero musical, entendendo-o como expropriação por parte das camadas médias, representantes dos interesses de gravadoras multinacionais. O tema da pureza étnico-social do samba começa a perder força somente nas análises acadêmicas da década de 1980 em diante¹⁹¹.

Segundo Napolitano, em um segundo artigo, “nota-se, de 1974 em diante, a crescente edição de livros [...] quase sempre abordando o fenômeno das escolas

¹⁸⁷ Compositor, jornalista, cronista e poeta carioca.

¹⁸⁸ Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/wilson-batista/386925/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁸⁹ Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/397357/>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁹⁰ Crítico musical, pesquisador e jornalista.

¹⁹¹ WASSERMAN & NAPOLITANO, 2000, p. 181.

de samba como universo social estruturado e complexo”¹⁹². Além disso, em meados da década de 70, por exemplo, cria-se a Fundação Nacional da Arte (Funarte), publica-se a *Enciclopédia de Música Brasileira* e a *Coleção História da Música Popular Brasileira* pela Editora Abril (1970-1972 e 1976-1979). Além disso, circulam obras como *O balanço da Bossa e outras bossas*, de A. Campos (de 1968 e republicado em 1974); *Música popular e moderna poesia brasileira*, de A. Romano de Sant'Anna (1978); *Música popular: de olho na fresta*, de G. Vasconcellos (1977) e *Tropicália: alegoria, alegria*, de C. Favaretto (1979). Com esse trecho pretendemos apenas demonstrar o peso que a música assume no debate acadêmico ao longo das décadas de 70 e 90, diferente dos períodos já tratados anteriormente. Dois exemplos disso – Carlos Sandroni (1997) e Hermano Vianna (1995), cuja produção estabeleceu um marco no debate historiográfico sobre samba.

Outro ponto importante, diz respeito à busca pela interdisciplinaridade, intensificada a partir dos anos 90, mas ainda insuficiente.

Os estudos de música popular no Brasil devem realizar um trabalho urgente de ampliação do *corpus* documental que vem sustentando as pesquisas. [...] A maioria dos trabalhos ainda é dependente, em grande parte, de memórias e depoimentos dos protagonistas (músicos, intérpretes, compositores, produtores, jornalistas e críticos).¹⁹³

Se em 1974 *Maxixe, a dança excomungada* era a pesquisa mais completa dedicada inteiramente ao tema, hoje já não podemos afirmar o mesmo. Podemos citar pelo menos três trabalhos que contribuíram com o avanço na historiografia sobre o assunto.

Na dissertação de mestrado *Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)*, Matheus Topine investiga o processo de construção social do maxixe reconhecendo o lugar secundário que esse objeto ocupa na história da música brasileira. Ao contrário de interpretações consagradas sobre o assunto, recusa características preconcebidas como a sensualidade e a brasilidade, associadas à música e à dança. É a partir do olhar para o contexto histórico e para as relações sociais entre os sujeitos que

¹⁹² Op. cit., p.145.

¹⁹³ p. 149.

produziam e praticavam a dança que Topine busca desfazer uma visão essencialista do maxixe que, em sua concepção,

[...] ajuda a entender o papel coadjuvante dessa prática dançante no imaginário sobre a música brasileira. Tendo o samba se firmado como um gênero brasileiro por excelência, não é de se estranhar que as noções atribuídas ao maxixe sejam relegadas a um estágio anterior dessa formação cultural¹⁹⁴.

Outra contribuição do autor diz respeito à sua leitura crítica de *Maxixe, a dança excomungada*. Sem reduzir a importância dessa obra para a historiografia, Topine afirma que a abordagem de Efegê, no que diz respeito ao processo de formação social do maxixe, é um tanto limitada. A própria tese da excomunhão é colocada em questão, recusando a trama binária – entre *moralistas* e *defensores* da dança – proposta pelo cronista carioca. Ao contrário dessa simplificação dos conflitos sociais, vê o maxixe não como algo pronto mas “como uma prática em elaboração, cujos significados eram preenchidos estrategicamente em diálogo com os conflitos de raça, classe e a definição de uma identidade nacional”¹⁹⁵. A partir da análise de peças de teatros e letras de música, demonstra que as tensões raciais se cruzaram com as representações de gênero, como no caso das *mulatas maxixeiras*. Por fim, essa dissertação também aponta para o papel de uma circuito transatlântico de comunicação e trocas culturais no processo de formação do maxixe.

Fruto de anos de pesquisa, o livro *A Cidade que dança: Clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)* foi recentemente publicado pela Editora Unicamp. Investigando um amplo conjunto documental entre as últimas décadas do século XIX e início do XX, Leonardo Pereira tem como objeto as associações dançantes no Rio de Janeiro compostas por trabalhadores, em sua maioria, negros e negras. Nesses clubes voltados para o lazer, as danças atlânticas – como o maxixe – se afirmaram como experiências modernas, indo na contramão do discurso racista que estigmatizava essa população e suas práticas. Além disso, sua pesquisa contribui para a compreensão do associativismo recreativo e da cultura como espaço de luta cotidiana, dentro e fora do ambiente institucional, se

¹⁹⁴ 2018, p. 15.

¹⁹⁵ Op. cit., p. 17.

afastando de imagens que veem na Primeira República apenas um período de exclusão e alienação completa desses sujeitos com relação à política.

Para o autor, é possível identificar uma mudança no padrão musical desses bailes a partir do relato de diversos cronistas. Em suas palavras, “se, até então, tais relatos costumavam enfatizar a simplicidade dos conjuntos musicais que tocavam o maxixe, formados em geral por flauta, piano, cavaquinho e violão, a descrição do baile em questão sugeria que algo havia mudado [...]”¹⁹⁶ e conclui que tais clubes foram “locais privilegiados de expressão da tensão entre o cosmopolitismo valorizado pelas elites brasileiras e a crescente força de um nacionalismo que havia se exacerbado durante os anos da Primeira Guerra Mundial.”¹⁹⁷

A contribuição mais recente é a tese de doutorado de Juliana Pereira, cujo objetivo é “analisar o processo histórico em que gêneros populares, identificados com a população negra, foram alçados a candidatos à cultura nacional”¹⁹⁸, a partir de uma abordagem interseccional em diálogo com uma historiografia sobre a cultura negra no Atlântico. A análise da autora aponta para como a cultura foi cenário privilegiado das lutas antirracistas e pela cidadania. O maxixe, por sua vez, também foi campo de disputas e interesses contraditórios.

Para trabalhar com esse campo temático da música negra, Juliana Pereira opta por uma abordagem transnacional, seguindo os passos de autores como Paul Gilroy, Micol Seigel, Martha Abreu, etc. Para além de enxergar o maxixe como um ritmo atlântico, esse modelo de análise permite comparações entre a trajetória de ritmos tidos como parte de uma “pré-história” – como o maxixe, a milonga argentina e a danzón cubana – dos gêneros musicais associados às identidades nacionais (samba, tanho e salsa). Além disso, o elemento ressaltado é sempre a *mistura* entre os elementos europeus e africanos, símbolo da miscigenação racial manifesta na cultura. Contudo, como demonstramos ao longo da monografia, esse contato não se deu de forma espontânea, neutra e nem isento de conflitos e interesses desiguais.

Para Juliana Pereira, “os autores analisados até aqui não se propuseram a refletir o modo como a opressão de gênero estava latente nas produções artístico

¹⁹⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020, p. 287.

¹⁹⁷ Op. cit., p. 288.

¹⁹⁸ 2021, p.6.

musicais”¹⁹⁹ e, pensando raça, classe e gênero de forma indissociável e totalmente vinculada ao processo de formação do maxixe, essa tese contribui muito com a historiografia da música popular ao afirmar que

O maxixe era identificado como negro em várias fontes: capas de partitura, produção musical e a própria recorrência da mulata como ícone do maxixe marcavam essa presença. Isso não quer dizer que só os negros dançavam o maxixe. Homens e mulheres negros, mestiços e brancos de diferentes classes sociais se apropriaram do maxixe e tentavam dançá-lo imitando o imaginário corporal sobre o negro que circulava em vários suportes.²⁰⁰

Olhando criticamente para a produção de folcloristas e memorialistas da cultura popular – categoria na qual a autora insere Jota Efegê –, Pereira aponta para uma “supervalorização do nacional e da linearidade atribuída ao maxixe”²⁰¹ e questiona a eleição de apenas um homem branco (o baiano Duque) como maior representante da dança (que necessita pelo menos de um par). Em seguida, indaga sobre as mulheres que foram apagadas das memórias do maxixe e busca recuperar trajetórias de dançarinas como Plácida dos Santos e Bugrinha, por exemplo. Mais do que vítimas de estereótipos, essas mulheres “usaram o palco como importante caminho de afirmação de 'respeitabilidade'”²⁰².

¹⁹⁹ Op. cit., p. 23.

²⁰⁰ Op. cit., p. 286.

²⁰¹ Op. cit., p. 29.

²⁰² Op. cit., p. 290.

Considerações finais

O Rio antigo, quero lembrar
 Pelo maxixe que ele conheceu
 Alguma coisa para transportar nossos avós
 Ao mundo que foi seu
 Quero falar no bonde de burrinho
 Que esperava a gente se aprontar
 E na vaquinha que parava à nossa porta, pra nos deleitar

As nossas ruas que eram bastante estreitas, então
 Bem pensado, eram mais largas
 Relativamente, do que hoje são
 E falando, da iluminação
 O que é verdade é que a luz era fraca
 Mas nunca faltou, luz num lampião

Naquele tempo, era Zona Norte
 A mais grã-fina de toda cidade
 Pois quem disse, "Independência ou Morte", ali passou
 A sua mocidade
 São Cristóvão era sem igual
 Com seu pomposo Paço Imperial
 E as liteiras que andavam todo o dia, o bairro maior

Que é da rua famosa, que até inspirou a versão
 Do Cai, Cai Balão
 Onde estás ó Rua do Sabão
 Que fizeram de ti?
 E da tua colega do Piolho
 Na tradição não puseram mais ouro
 E passaram a mudar tudo por aí

No carnaval, usava-se o entrudo, que era água
 E as vezes era tudo, e que gozado
 O tal limão de cheiro
 Que nem sempre era lisonjeiro
 O Zé Pereira teve o seu cartaz
 Naquele tempo, que não volta mais
 Das lutas entre blocos e com as fantasias mais originais

Pra terminar, eu não posso deixar de falar no Castelo
 Nesse morro que foi abaixo
 Para ali surgirem, ó quanta ironia
 Castelos, castelos, mais castelos
 Com o progresso, cresceu a cidade
 E o preço do pão, que calamidade

A música *Rio Antigo* é um maxixe da década de 1960, composto por Altamiro Carrilho com letra de Augusto Mesquita. Evidenciando as contradições da modernidade, expõe ao mesmo tempo o lado saudoso e precário desse passado

rememorado. Para Stuart Hall, “mais do que simplesmente 'cair em desuso' durante a longa marcha rumo à modernização, as coisas são ativamente deixadas de lado, para que outra coisa possa tomar os seus lugares”²⁰³. Ou seja, a suposta substituição do maxixe pelo samba não tem como elemento mais importante a *excomunhão*, mas a atividade de transformação dessas práticas. E é justamente no período de 1880 a 1920 – *auge* do maxixe, segundo Efegê –, quando se operam mudanças estruturais profundas na sociedade, tendo como reflexo uma nova correlação de forças entre classes antagônicas.

Esta monografia teve como objetivo apresentar o maxixe visto – em primeira mão – e revisto por Jota Efegê, agora através da produção de um relato baseado em suas pesquisas. A partir da leitura de sua obra *Maxixe, a dança excomungada*, de 1974, pudemos compreender que, para o cronista, o maxixe é mais do que uma prática perdida, pouco original, e antecessora do samba. A dança é parte de um passado que ele mesmo viveu e que não queria esquecer, sendo também um contraponto ao cenário cultural do tempo em que a obra foi publicada. Apesar do tom memorialista, Efegê afirma narrar os fatos com precisão e de forma comprometida com a verdade, reivindicando para si o status de testemunho ocular.

Apesar do recorte cronológico deste trabalho ter sido delimitado a partir das nossas fontes, buscamos enfatizar o peso dado ao suposto momento de “decadência” do maxixe descrito no relato de Efegê e demais fontes. Foi a partir da iniciativa de um grupo de jornalistas, preocupados em “salvar” determinada memória da música popular urbana, que se deu a construção de uma historiografia sobre o assunto, tendo como suporte políticas públicas voltadas para instituições da cultura, como a Funarte, e para produção e divulgação do trabalho desses intelectuais. Para a escrita dessa história, foram estabelecidos marcos cronológicos que cristalizaram uma leitura linear e evolutiva da música. Efegê, em diálogo com a tradição folclorista, não abre mão de uma visão que enfatiza a ideia de uma “essência” e de uma “autenticidade” intrínseca ao maxixe que, em sua concepção, iria perdendo lugar cada vez mais para uma estilizada e pouco original.

²⁰³ “Rather than simply 'falling into disuse' through the Long March to modernisation, things are actively pushed aside, so that something else can take their place” (HALL, 1981, p. 228).

Para Efegê, em 1930 “já destronado pelo samba, nos seus vários andamentos rítmicos e na generalização que passou a ser a designação global da música popular brasileira, não mais se encontrou qualquer ataque ao maxixe e, quase com certeza, não houve”²⁰⁴. Como o autor constrói a trama de sua história tendo como fio-condutor a disputa entre *moralistas* e *defensores* da dança, a partir do momento em que as atenções se voltaram para outras práticas – como foi o caso do samba – a história do maxixe parece ter acabado. Além disso, assim como costuma aparecer na historiografia sobre a Primeira República, na análise de Jota Efegê há uma “presunção um tanto quanto esquemática de que em períodos anteriores, correspondendo às imagens divulgadas sobre a Belle Époque, a música popular teria sido perseguida, como uma imagem invertida ou *preparatória do que viria depois*”²⁰⁵.

A respeito da suposta *substituição* do maxixe pelo samba – construído de forma hegemônica “por parte da imprensa, do rádio e do disco, (e de forma ainda incipiente, mas com cada vez mais força, de instâncias governamentais)”²⁰⁶ – Juliana Pereira afirma que

[...] essa é uma questão difícil, que não foi respondida pelos teóricos da música popular e pelos trabalhos que estudam práticas festivas negras. Também não tenho uma resposta pronta para essa questão, mas posso afirmar, a partir da pesquisa realizada, que *o maxixe não deixou de ser gravado e nem dançado em bailes, apesar de seu suposto desaparecimento da produção cultural no cenário nacional ter sido denunciado por autores contemporâneos, perdendo lugar para danças estrangeiras, como one-step e o jazz*. Essas narrativas apontam para as múltiplas disputas que se davam no campo cultural sobre quem poderia dizer o que representava o brasileiro.²⁰⁷

E aponta que as gravações de maxixe continuaram em alta até final da década de 1920, mas que entre 1900 e 1930 registrou 313 canções classificadas como maxixe. Contudo, como esclarece Pedro Aragão,

[...] as próprias palavras normalmente utilizadas para designar o que chamamos de 'gêneros musicais' podem ser interpretadas como instâncias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais e sonoros. 'Samba', 'tango', 'maxixe', etc,

²⁰⁴ 1974, p. 166.

²⁰⁵ ABREU & DANTAS, 2016, p.10-11, grifos meus.

²⁰⁶ ARAGÃO, 2011, p. 75.

²⁰⁷ 2021, p. 292, grifos meus.

são termos que tentam de certa forma transformar em conceitos unívocos o que na verdade se constitui como uma teia de significados.²⁰⁸

A classificação de uma música como sendo um “maxixe”, portanto, diz mais sobre a indústria cultural e outras questões que não dizem respeito a uma essência musical. Exemplo disso é a polêmica entre os músicos que entre 1917 e 1920 consideraram o samba “demasiado próximo do maxixe, e portanto como um 'falso' samba, enquanto o estilo nascido no início dos anos 1930 foi considerado o samba carioca por excelência”²⁰⁹.

²⁰⁸ 2011, p. 11-12.

²⁰⁹ SANDRONI, 2001, p. 17.

FONTES

I- Livros

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978, v.1, p.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. “Maxixe”. In: _____. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. p. 89-90.

II- Dicionários

ARAÚJO, Alceu Maynard (1954). *Folclore nacional II: danças, recreação e música*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 293.

CASCUDO, Luís da Câmara (1954). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972, v.2., p. 551.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa (1955). *Danças folclóricas brasileiras*. 3.ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos; Brasília: Instituto Nacional do Livro (MEC), 1973, p. 112.

III- Jornais e revistas - Hemeroteca Digital (BN)

A Luta Democrática (1975)

Careta (1913)

Careta (1960)

Correio da Manhã (1915)

Diário de Notícias (1974)

Diário de Pernambuco (1978)

Jornal do Brasil (1960-1969)

Jornal do Brasil (1973-1987)

Jornal do Commercio (1974)

Jornal dos Sports (1974)

Manchete (1974)

Notícia (1913)

O Cruzeiro: Revista (1974)

O Malho (1907-1913)

Revista Automóvel Club (1974)

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha & DANTAS, Carolina. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo (org.), *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp. 123-151.

_____. “Música popular, identidade nacional e escrita da história”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, mai. 2016, pp. 7-25.

ABU-LUGHOD, Lila. “A escrita contra a cultura”. *Equatorial*, Natal, v. 5, n. 8, jan/jun. 2018, pp. 193-226.

ALBERTI, Verena. “O que documenta a fonte oral? possibilidades para além da construção do passado”. Rio de Janeiro: CPDOC, 1996. 8f.

_____. & PEREIRA, Amilcar Araujo. “Possibilidade das fontes orais: um exemplo de pesquisa”. *Anos 90*, Porto Alegre, v.15, n.28, dez. 2008, pp. 73-98.

ARAGÃO, Pedro de Moura. O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2011, pp. 1-38; 70-84; 241-242.

AS MUITAS HISTÓRIAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA- O MAXIXE. Produção: Jaime Lerner. Brasil: TV2 Cultura, 1974 48 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NN0Cw-e2GOc>>. Acesso em: 16 out. 2020.

BARBOSA, Marialva Carlos. “Imprensa e poder no Brasil pós-1930” *Em Questão*, Porto Alegre, v.12, n.2, p.215-234, jun./dez. 2006.

BARROS, José D’Assunção. *O projeto de pesquisa em história*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Trad: John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, pp. 107-139.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BASTOS, Rafael José de Menezes. As contribuições da Música Popular Brasileira às músicas populares do mundo: diálogos transatlânticos Brasil/Europa/África. *Antropologia em Primeira Mão*, Santa Catarina, 107/2008, pp. 1-22.

CAPELATO, Maria Helena. A imprensa como fonte e objeto de estudo para o historiador. In: VILLAÇA, M.; PRADO, M. L. C. (Orgs.). *História das Américas: fontes e abordagens historiográficas*. São Paulo: Humanita, 2015. pp. 114-136.

CHALHOUB, Sidney. “Cortiços”. In: *Cidade Febril: Cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 15-59.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “A tradução da tradição”. In: *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 11-26.

CRUZ, Heloisa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosário. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa”. *Projeto História*, São Paulo, n.35, dez. 2007, pp. 253-270.

DASTON, Lorraine. “Objetividade e a fuga da perspectiva” e “Objetividade e imparcialidade [...]”. In: *Historicidade e objetividade*. São Paulo: LiberArs, 2017, pp. 15-36, 127-143.

DARNTON, Robert. “O que é a história dos livros?”. In: *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 108-131.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

EKSTEINS, Modris (1989). *A sacração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Trad. Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, pp. 11- 87.

ELIAS, Norbert (1939). “O desenvolvimento do conceito de civilté”. In: *O Processo Civilizador*. Trad: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, pp. 67-73.

FAUSTO, Boris. “A Revolução de 1930”. In: MOTA, Carlos Guilherme, *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Bertrana Brasil, 1987 (16º edição).

FRANCESCHI, Humberto Moraes. “Maxixe”. In: *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro- Sarapuí, 2002. pp. 151-157.

FRANCO, R. Politics and culture in Brazil/ 1969-1979. *Perspectivas* (São Paulo), v.17-18, p.59-74,1994/1995.

FREUD, Sigmund (1930). *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011.

GARCIA, G. V. “Araújo Porto Alegre e a música no Brasil Império: filosofia, história, ideias e projetos”. In: *R. IHGB*, ano 180, n.480, maio/agosto 2019, pp.121-148.

GEERTZ, Clifford. “Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura”. In: *A Interpretação das Culturas*. Trad. ?. Rio de Janeiro: LTC, 2008, pp. 13-41.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 17-40 e p. 210-230.

_____. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 12-25.

GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, pp. 69-82.

_____. “A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica”. In: *Primavera para as Rosas Negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018, pp. 34-53.

_____. “Democracia racial? Nada disso!”. In: *Primavera para as Rosas Negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018, pp. 109-111.

_____. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: *Primavera para as Rosas Negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: Filhos da África, 2018, pp.190-215.

GUIMARÃES, Valéria Lima. “Reflexões em torno da cultura popular: o mundo do samba como objeto de análise acadêmica” e “Do samba marginal ao samba nacional”. In: _____. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009, pp. 41-94.

HALL, Stuart. Notes on deconstructing “the popular”. In: SAMUEL, R. (Ed.). *People’s history and socialist theory*. London: Routledge, 1981, pp.227-240.

KABENGELE, Munanga. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, pp. 53-111.

KILOMBA, Grada. *Memória da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro, 2019.

KOSELLECK, Reinhart (1977). “A semântica histórico-política dos conceitos antitéticos assimétricos”. In: *Futuro Passado*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006, pp. 191-232.

LARA, Silvia Hunold. “Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico”. *Anos 90*, 15, n. 28, 2008, pp. 17–39.

MAXIXE, A DANÇA PERDIDA. Direção: Alex Viany. Seac/MEC, Embrafilme, 1980. 32min.Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B6iQyDCOFk8>>. Acesso em: 5 out. 2020.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “Do jornalismo ao livro: itinerários de uma historiografia da música popular no Brasil (anos 1960/70)”. *História* (São Paulo), v.39, 2020, pp. 1-30.

_____. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v.14, n. 27, Dec. 2013, pp. 344-363.

_____. “Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil”. In: *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n. 13, jul.-dez. 2006, pp.117-133.

NAPOLITANO, Marcos. “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”. In: *ArtCultura*, v. 8, n. 13, 2001, pp. 135-150.

_____. “Nunca fomos tão felizes: o milagre econômico e seus limites”. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 147-172.

_____. “‘A primavera nos dentes’: a vida cultural sob o AI-5.”. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 173-205.

_____. “Letras e rebeldia: intelectuais, jornalistas e escritores de oposição”. In: *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 205-229.

_____. & WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, pp. 167-189

NASCIMENTO, Rafael. “Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República”. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 67, 2017, pp. 38-56.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, pp.181-195.

NEVES, Margarida de S. “Os jogos da memória”. In: MATTOS, Ilmar Rohloff de. *Ler e escrever para contar: documentação, historiografia e formação do historiador*. Rio de Janeiro: Access, 1998, pp. 203-219.

_____. Uma capital em trompe l’oeil. O Rio de Janeiro, cidade-capital da República Velha. In: MAGALDI, Ana Maria et alli. *Educação no Brasil. História, cultura e política*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003, pp. 253-286.

PAIXÃO, Aline dos Santos. Do Maxixe ao samba de gafieira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras. *Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 349–375, 2021.

PEREIRA, Juliana da Conceição. *Da Cidade Nova aos Palcos: Uma história social do maxixe (1870-1930)*. 2021. 310 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense.

PEREIRA, Leonardo & O'DONNELL, Julia. “Cultura em movimento: Natalie Davis entre a antropologia e a história social”. *História Unisinos*, Rio de Janeiro, v. 20, n.2, maio/agosto 2016, pp. 131-142.

_____. “Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”. *História*, São Paulo, v. 35, e99, 2016, pp. 1-21.

PEREIRA, Mateus. H. F. ; PEREIRA, Andreza C. I. “Os sentidos do golpe de 1964 nos livros didáticos de História (1970-2000): entre continuidades e descontinuidades”. *Revista Tempo*. v. 30. pp. 197- 220, 2011.

PROST, Antoine. “As questões do historiador”. In: *Doze lições sobre a História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, pp. 75-93.

RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. Tradução Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, pp. 21-49.

REIMÃO, S. "Proíbo a publicação e circulação..." – censura a livros na ditadura militar". *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, abril de 2014, pp. 75-90.

_____. “Anos 70: Industrialização e Segmentação da Cultura”. In: *Mercado Editorial Brasileiro*. São Paulo: ECA-USP, 2018, pp. 5-8; 26-39.

SAMÓSSATA, Luciano. *Como se deve escrever a história*. Tradução de Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, pp. 32-83.

SANDRONI, Carlos. “Maxixe e suas fontes”. In: *Feitiço decente: transformações no samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001. pp. 54-73.

_____. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 23-35.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, pp. 61-92.

STAROBINSKI, Jean. A palavra “civilização”. In: *Máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 11-56.

THOMPSON, E. P. “Introdução: costume e cultura” e “*Rough music*”. In: *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 13- 25 e 353-397.

TINHORÃO, J. R. “Getúlio Vargas: música popular, produto e propaganda”. In: _____. *História social da música popular brasileira*. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 1999, pp. 303-323.

TOPINE, Matheus Pimentel da Silva. *Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)*. 2018. 138 f.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

TRINDADE, Mônica. “Projeto de pesquisa”. In: *História: metodologia científica*. Recife: NEAD – UPE, 2017, pp. 41-53.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso. Ensaaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2014, Cap. 5 (p.137-151) e Cap. 6 (p.153-167).

WISNIK, J. M. “Nacionalismo musical”. In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 131-190.

ZANÃO, Medina Camila. *A História da música popular brasileira nas crônicas de Jota Efegê n'O Globo (1970-1980)*. 2021. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Guarulhos.