

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

CARLA CREVELANTI MARCÍLIO

CHIQUINHA GONZAGA E O MAXIXE

São Paulo / SP
2009

CARLA CREVELANTI MARCÍLIO

CHIQUINHA GONZAGA E O MAXIXE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes - UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Prof^a Dr^a Lia V. Tomás.

São Paulo / SP
2009

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

Marcílio, Carla Crevelanti, 1965-
C926c Chiquinha Gonzaga e o Maxixe / Carla Crevelanti
Marcílio. - São Paulo : [s.n.], 2009.
144f.; il.; 01 CD

Bibliografia

Orientador: Profa. Dra. Lia V. Tomás
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música popular brasileira. 2. Maxixe (Música).
I. Gonzaga, Chiquinha. II. Tomás, Lia. V. III. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 780.981

CARLA CREVELANTI MARCÍLIO

CHIQUINHA GONZAGA E O MAXIXE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes - UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Lia V. Tomás.

Banca Examinadora:

Prof^ª Dr^ª Lia V. Tomás
(Depto. de Música – Unesp)

Prof. Dr. Giácomo Bartoloni
(Depto. de Música – Unesp)

Prof^ª Dr^ª Tânia da Costa Garcia
(Depto. de História, Direito e Serviço Social de Franca - Unesp)

São Paulo, 11 de maio de 2009.

Dedico esta dissertação à minha família, Edinho e Caio, que se privaram da minha presença em muitos momentos, para a realização deste trabalho, e que tiveram muita compreensão e paciência. E a meus pais, Nestor e Zenaide que sempre me apoiaram. Todo o meu amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Para que este trabalho se realizasse, contei com a ajuda, o estímulo e a colaboração de muitas pessoas, e que neste momento não poderia deixar de agradecer.

Agradeço em especial a Professora-orientadora Dr^a Lia Vera Tomás pela paciência, confiança, e acima de tudo pela compreensão, com que me conduziu neste trabalho.

Ao Professor Dr. Giácomo Bartoloni pelo alto astral, dicas valiosas, incentivo, colaboração e paciência. O mestre e amigo de sempre. Um grande presente sua amizade.

Ao Professor Dr. Carlos Kaminski, pelo apoio, dedicação e, sobretudo, amizade sincera e valiosa. Um grande mestre e amigo.

Aos Professores Dr. José Alexandre Leme Lopes Carvalho e Júlio César Figueiredo, pela amizade e generosidade.

Às funcionárias e bibliotecárias, da biblioteca Mário Casali, da ULM – CEM: Mariângela Bernardo, Glória Marangone, Silvia Soares e Mirtes T. de Figueiredo, que sempre me ajudaram e a qualquer momento, estavam prontas para o que eu precisasse.

Agradeço à querida amiga Ivani Antonietta Santos pela amizade de sempre, apoio e companheirismo nesta fase de estudos, pelo ombro amigo em todos os sentidos, tanto nas horas boas como nas ruins.

Também ao meu sogro, Edson Marcílio, pois como estava ocupada com a pesquisa, levava meu filho às aulas de música, sempre me apoiando. A meu sobrinho Felipe, que me ensinou vários caminhos novos no computador.

Aos amigos Maurício Zemlickas Filgueiras, Ana P. M. Rodrigues, minha cunhada Elaine Marcílio Santos, pela paciência em ajudar quando o computador falhava. Sempre atenciosos e dispostos a resolver todos os problemas.

A todos os funcionários da biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, e principalmente, à bibliotecária Fabiana Colares, pelas dicas importantíssimas.

À minha irmã, Roberta Crevelanti, pela amizade, informações e interpretações tão valiosas.

À Edinha Diniz, por tantas informações valiosas, e por seu domínio, quando o assunto era Chiquinha Gonzaga.

E acima de tudo, a Deus, pela presença constante em todos os meus caminhos.

RESUMO

O presente trabalho pretende enfatizar o gênero musical brasileiro maxixe, que se fixou entre as formas musicais no final do século XIX. É um trabalho de pesquisa histórico-musicológica, com análises feitas a partir de partituras diversas, porém enfocando a obra da maestrina Chiquinha Gonzaga. Nesta retrospectiva procurou-se por informações sobre a compositora, com o intuito de melhor compreender suas relações com o gênero maxixe, tão importantes para a propagação de seu trabalho e do próprio gênero, bem como indicar os aspectos musicais que se relacionem com o desenvolvimento da Música Popular Brasileira daquele período. Aspectos políticos e sociais relevantes para a compreensão da gênese e propagação do maxixe também são parte integrante desta pesquisa, partindo da compreensão de que o período delimitado tem por característica a busca de um caráter nacional na música, em detrimento dos modelos composicionais europeus. Fala da importância do Teatro de Revista tanto para a compositora quanto para o maxixe, e do desenvolvimento da música popular, além de enfatizar a problemática simbiose entre os gêneros maxixe e tango brasileiro, e os demais gêneros em voga à época, e da troca nas denominações para com o gênero maxixe numa procura de melhor aceitabilidade pela sociedade. Destacando uma personagem de grande valor para a Música Popular Brasileira, Chiquinha Gonzaga, foi um dos músicos que vivenciou todo este processo e se empenhou neste caminho.

Palavras-chave: Chiquinha Gonzaga – Música Popular Brasileira - Maxixe.

ABSTRACT

The present work intends to focus on a Brazilian music kind maxixe, that fixed between the musical way by the end of XIX century. It's a historical musicology research work, analysis done by several musical scores, but focusing on Chiquinha Gonzaga conductor work. In this retrospective was looked for composer information, in a intention to have a better understanding of her relationship with maxixe kind, so important to the spread of her work and the maxixe kind, as well as to indicate the musical aspects that are related with Brazilian Popular Music development of that time. Political and social relevant aspects to the genesis understanding and maxixe spreading are also part of this search, knowing that the delimited period has for its characteristic the search for a national character in the music, over to European compositional models. Tells the importance of the Theater of Magazine as to the composer as to maxixe, and the popular music development, also focus on a problematic symbiosis between maxixe kind and Brazilian tango, and the other kinds vogue to the epoch, and the maxixe kind changes denominations in a search for a better society acceptability. Highlighting a great value character to Brazilian Popular Music, Chiquinha Gonzaga, was one of the musicians that lived all this process and committed herself in this way.

Keywords: Chiquinha Gonzaga - Brazilian Popular Music - Maxixe.

LISTA DE FIGURAS E PARTITURAS

página

Figura 1 - Partitura <i>Canção dos Pastores</i>	16
Figura 2 – Selo da Gravadora de Chiquinha Gonzaga.....	34
Figura 3 – Mapa do centro do Rio.....	36
Figura 4 – Mapa da cidade do Rio na época da reforma.....	40
Figura 5 – Mapa dos bairros Cidade Velha e Cidade Nova.....	42
Figura 6 - Partitura de <i>Maria</i> com dedicatória a Vicente Celestino.....	47
Figura 7 - O Maxixe.....	48
Figura 8 – 1ª parte Partitura <i>Gaúcho Corta Jaca</i>	51
Figura 9 – 2ª parte Partitura <i>Gaúcho Corta Jaca</i>	52
Figura 10 – <i>Lundu da Marrequinha</i>	62
Figura 11 – <i>Lundu Isto é Bom</i> de Xisto Bahia.....	64
Figura 12 – Fragmento da <i>Habanera op.31</i> de Luiz Levy.....	66
Figura 13 – Fragmento do maxixe <i>São Paulo Futuro</i>	67
Figura 14 - Fragmento de <i>Forrobodó - Não se impressione</i>	69
Figura 15 – Segunda página de <i>Forrobodó - Não se impressione</i>	69
Figura 16 - Tabela com as células rítmicas da polca.....	73
Figura 17 –1ª parte da polca <i>Viva o Carnaval</i>	74
Figura 18 – 2ª parte da polca <i>Viva o Carnaval</i>	75
Figura 19 – Parte A de <i>A Bella Melusina</i> de Ernesto Nazareth.....	76
Figura 20 –Parte A de <i>Atrevidinha</i> de Ernesto Nazareth.....	76
Figura 21 - Introdução do tango <i>Brejeiro</i> de Ernesto Nazareth	78
Figura 22 - 1ª Parte do tango <i>Brejeiro</i>	79
Figura 23 - Parte C do tango <i>Brejeiro</i>	79
Figura 24 - Tabela com as células rítmicas do maxixe.....	81
Figura 25 - 1ª Parte da partitura <i>Bafo de Onça</i> [1896] de Zequinha de Abreu.....	82
Figura 26 - 3ª Parte da partitura <i>Bafo de Onça</i> [1896] de Zequinha de Abreu.....	83
Figura 27 - 1ª Parte da partitura <i>Odeon</i> de Ernesto Nazareth.....	85
Figura 28 - 2ª Parte da partitura <i>Odeon</i> de Ernesto Nazareth.....	86
Figura 29 - 3ª Parte da partitura <i>Odeon</i> de Ernesto Nazareth.....	86
Figura 30 - Fragmento da partitura <i>Jura</i> de José Barbosa da Silva (Sinhô).....	93

Figura 31 - Partitura <i>Jura</i> de José Barbosa da Silva (Sinhô).....	94
Figura 32 - Partitura <i>Jura</i> (facilitada) de José Barbosa da Silva (Sinhô).....	94
Figura 33 - Tabela do I.M.S. da gravação de <i>Itararé</i>	96
Figura 34 - Tabela do I.M.S. da gravação de <i>Roda Ioiô</i>	97
Figura 35 - Tabela do I.M.S. da gravação de <i>Corta Jaca</i>	97
Figura 36 - Tabela do I.M.S. de outra gravação de <i>Corta Jaca</i>	97
Figura 37 - Tabela do I.M.S. da gravação de <i>Bionne</i>	98
Figura 38 - 1ª parte da partitura <i>Maxixe Estylisado</i> de Raul Pizzaroni.....	101
Figura 39 - 2ª parte da partitura <i>Maxixe Estylisado</i> de Raul Pizzaroni.....	101
Figura 40 - 3ª parte da partitura <i>Maxixe Estylisado</i> de Raul Pizzaroni.....	101
Figura 41 - Mapa atual da cidade do Rio de Janeiro.....	107
Figura 42 - Fragmento da partitura <i>Marreca Môr</i>	107
Figura 43 - Fragmento da partitura <i>Meu Deus que Maxixe Gostozo</i>	110
Figura 44 - Fragmento da partitura <i>Fogo, Foguinho</i>	112
Figura 45 - Fragmento da partitura <i>Itararé</i>	115
Figura 46 - 1ª Parte da partitura <i>Bionne</i>	117
Figura 47 - 3ª Parte da partitura <i>Bionne</i>	118
Figura 48 - Fragmento da partitura <i>Tango Brasileiro</i>	119
Figura 49 - Fragmento da partitura <i>Tango Característico</i>	121
Figura 50 - 1ª Parte da partitura <i>Sospiro</i>	123
Figura 51 - 2ª Parte da partitura <i>Sospiro</i>	124
Figura 52 - 3ª Parte da partitura <i>Sospiro</i>	125

SUMÁRIO

página

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – CHIQUINHA GONZAGA	16
1.1 Uma Breve Reflexão: A Vida.....	16
1.2 Uma Profissão: Pianeiros.....	21
1.2.1 Chiquinha e Nazareth: Os Mais Importantes Pianeiros.....	23
1.2.2 O Piano.....	26
1.3 O Trabalho (a musicista) e o Teatro.....	29
1.4 O Rio de Janeiro na <i>Belle Époque</i>	39
1.5 Último <i>Acto</i>	45
CAPÍTULO II – O MAXIXE	48
2.1 Aspectos Históricos.....	49
2.2 A Denominação.....	55
2.3 A Influência do Negro.....	57
2.4 A Sincopa.....	59
2.5 O Lundu.....	61
2.6 A Habanera.....	65
2.7 O Tango Brasileiro.....	67
2.8 A Polca.....	71
2.9 O Gênero – Maxixe.....	76
2.10 A Questão da Troca e suas “Divergências na Terminologia”.....	87
2.11 As Edições, as Gravações e os Divulgadores do Gênero.....	92
CAPÍTULO III – ANÁLISES	105
3.1 Partituras para Teatro.....	106
3.1.1 <i>Marreca Môr</i>	106
3.1.2 <i>Meu Deus que Maxixe Gostozo</i>	110
3.1.3 <i>Fogo, Foguinho</i>	111
3.2 Partituras Avulsas.....	114

3.2.1 <i>Itararé</i>	114
3.2.2 <i>Bionne</i>	116
3.2.3 <i>Tango Brasileiro</i>	119
3.2.4 <i>Tango Característico</i>	121
3.2.5 <i>Sospiro</i>	122
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132
5.1 REFERÊNCIAS CITADAS	132
5.1.1 ARTIGOS E MATÉRIAS EM JORNAIS, REVISTAS E ANAIS.....	134
5.1.2 MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES.....	135
5.1.3 SITES E DOCUMENTOS ELETRÔNICOS.....	136
5.1.4 REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	136
5.1.5 CONTRACAPAS.....	137
5.1.6 DOCUMENTOS ESCRITOS E NÃO PUBLICADOS.....	137
5.1.7 OUTRAS REFERÊNCIAS.....	137
5.2 BIBLIOGRAFIA GERAL CONSULTADA	138
5.2.1 SITES E DOCUMENTOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS.....	142
5.2.2 FONTES SONORAS CONSULTADAS - LPS E CDS.....	143
6. ANEXOS EM ÁUDIO	143
6.1 CD COM ILUSTRAÇÕES MUSICAIS	143
6.1.1 RELAÇÃO DAS MÚSICAS GRAVADAS NO CD.....	144

INTRODUÇÃO

A história recente da Música Popular Brasileira permite perceber um constante processo de transformações. Tal dinamismo, que perfaz diversos gêneros e personalidades da cultura brasileira, exige cuidadoso estudo e merece que se tenha atenção a compreendê-los e sistematizá-los. A época aqui enfocada, final do século XIX e início do século XX, é considerada a mais produtiva nos termos de criações de gêneros musicais diversos, e dentre estes aparecerá o maxixe. A figura escolhida neste trabalho para representar estes músicos foi Chiquinha Gonzaga, compositora que se destacou e obteve fama, principalmente através de suas composições de maxixe.

A escolha do tema se deu primeiramente pela vivência pessoal da autora deste trabalho em relação à vida e obra da musicista carioca Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935). Compositora de destaque, Chiquinha foi uma das figuras mais representativas e interessadas nas formas e gêneros musicais nacionais. Foi com o intuito de entender sua preferência em compor gêneros brasileiros que esta pesquisa se iniciou.

Neste percurso, constatou-se que o número de mulheres que se destacaram como compositoras – e não somente como intérpretes – era muito pequeno nas sociedades daquele período, e ainda o são nas sociedades contemporâneas; o que até permitiria outros estudos de caráter social, enfocando a figura feminina no panorama da criação da Música Popular Brasileira.

O que se tenta neste trabalho é mensurar a relevância de Chiquinha Gonzaga como compositora para a música brasileira. Propõe-se um enfoque na música urbana do Rio de Janeiro, sobretudo em relação ao gênero maxixe. Inúmeras publicações indicam que o maior interesse por Chiquinha Gonzaga até o momento tem sido com relação às suas idiossincrasias ideológicas e sociais, ao seu temperamento rebelde, à sua energia, a seus amores, enfim, majoritariamente tem-se interessado mais na sua biografia em detrimento de sua obra. O intuito aqui não é destacar seus dados biográficos, como ostensivamente se tem feito, e sim avaliar seu prolífero trabalho como compositora ligada à música brasileira, particularmente ao gênero maxixe.

Mesmo engajada em questões políticas e nacionalistas, Chiquinha Gonzaga foi uma compositora profícua, escreveu muito, e por esta razão, muitos de seus trabalhos ainda não

foram pormenorizadamente estudados e analisados. Compôs 77 obras teatrais musicadas, a maioria delas incluindo alguma partitura de maxixe, e cerca de duas mil peças avulsas escritas para vários instrumentos e diferentes formas musicais. Por este motivo, chegou a ser chamada de *Offenbach de saias*. (DINIZ, 1999, p.119).

Assim, procurou-se delimitar estas duas correntes fundamentais da pesquisa: o estudo histórico-musicológico em torno da figura de Chiquinha Gonzaga e o estudo musical do gênero maxixe – sabidamente significativo no conjunto da obra da compositora –, relacionando e imbricando estes temas.

Outrossim, a autora desta dissertação tem formação no instrumento piano, e também em Composição e Regência. Sua notória predileção pela execução de repertório brasileiro a levou a conhecer a biografia¹ e obra de Chiquinha Gonzaga, tornando-se estudante-intérprete de um extenso número de suas obras. Em consonância com a linha de pesquisa a que se propõe – Abordagens Históricas, Estéticas e Educacionais do Processo de Criação, Transmissão e Recepção da Linguagem Musical, e salientando a especificidade da musicologia e da etnomusicologia, busca a autora fornecer uma interpretação mais autêntica e fundamentada do gênero maxixe, objetivo primordial deste trabalho.

Pretendeu-se, através de revisão bibliográfica e de análises musicais, verificar se realmente existe uma diferença estrutural e formal entre os gêneros tango brasileiro e maxixe e, em existindo diferenças, quais seriam estas. Buscou-se também compreender se o gênero maxixe foi responsável pela projeção da compositora Chiquinha Gonzaga, ou, invertendo esta reflexão, se a compositora ajudou a projetar o maxixe com suas numerosas composições para o gênero. Não obstante, buscou-se mensurar a participação do maxixe na música daquele período, situando-o e ampliando o intuito de uma análise técnico-musical para a análise social, política e cultural do Brasil novecentista.

Quanto à proposta de se estudar os maxixes da compositora, foi feita antes uma pesquisa à busca de um entendimento sobre o preconceito sócio cultural exercido sobre ela e sobre o maxixe à época, e o que permitiu o aparecimento deste como forma / gênero e sua diferenciada prática musical, e que hoje, está inserido na música popular urbana. Estudou-se ainda a problemática que gira em torno dos gêneros tango brasileiro e maxixe, para tentar desfazer a divergência de terminologia que se estende até os dias de hoje: se seriam ou não o mesmo gênero. Investigou-se a contribuição da compositora Chiquinha Gonzaga para a

¹ Entre as biografias já publicadas, destacam-se as da folclorista Mariza Lira, editada em 1939, amiga pessoal da compositora; o livro de seu sobrinho-neto, Geysa Bôscoli, de 1971; o livro de Ayrton Mugnaini Júnior de 2005 e o trabalho da pesquisadora Edinha Diniz, de 1999 que fez a mais completa obra biográfica sobre Chiquinha Gonzaga. Outras publicações, cf. referências bibliográficas.

formação da música brasileira através de sua obra para o teatro musicado, vista sob uma ótica dos estudos dos gêneros musicais. Para isto realizou-se um estudo com análises musicais de várias partituras suas, tanto para teatro como peças avulsas para vendagem, que vinham na sua maioria, sem a rubrica do gênero maxixe.

Uma das constatações primordiais é a de que o maxixe era um gênero musical associado aos segmentos mais pobres da sociedade daquele período. Tal constatação justifica a não aceitação deste gênero por parte dos segmentos sociais mais privilegiados. Segue-se que esta não aceitação estende-se à própria figura de Chiquinha Gonzaga, dada sua proximidade tanto com as classes sociais mais pobres quanto com o gênero musical praticado por ela.

Para discorrer sobre o maxixe, utilizou-se como literatura basilar a publicação de EFEGÊ, *Maxixe – a Dança Excomungada*, obra referencial, bem como algumas dissertações e teses, e vários outros textos e livros que versem sobre o objeto de estudo. Apresentou-se como subtema as relações sociais e profissionais existentes entre os músicos da época, o momento histórico-político em que viviam, as características da sociedade burguesa, com suas predileções por hábitos e procedimentos importados da Europa (em especial da cultura francesa), que envolviam o assunto maxixe, em detrimento da cultura nacional, sobretudo negra. A referência de *status* social era a Europa; desta forma, tudo o que era nacional era repellido. (SCHWARZ, 1987, p.30).

O mesmo preconceito social foi imposto ao maxixe, que apesar de tão presente na cultura musical popular, chegou a ser deixado de lado ou mesmo ‘camuflado’ por diversos compositores de peso na época, que estavam a serviço dos interesses da sociedade burguesa. (VELLOSO, 1988, p. 24).

Constatou-se ao analisar as obras da compositora, que muitas das partituras, mesmo apresentando todas as características do maxixe, não traziam o registro específico deste gênero, mas vinham sob designações distintas: tango, tanguinho, tango brasileiro, tango característico, e outros. Em muitas obras da própria Chiquinha Gonzaga, assim como de outros compositores, evitava-se a utilização da alcunha maxixe, em virtude do já citado preconceito social existente e suas implicações e conotações. (MILLAN, 1996, p.114). E para que melhor se compreenda estas questões musicais levantadas, foram analisadas partituras nas quais se observam diferentes indicações de gênero.

Para se aprofundar na pesquisa, a autora deste trabalho realizou um curso no departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo, sobre o Nacionalismo Brasileiro com ênfase em Produção Cultural. O que permitiu conhecer novos horizontes concernentes à História do Brasil e àqueles

acontecimentos sociais tão marcantes e importantes ligados à época do Romantismo Nacionalista Brasileiro, e que veio a influenciar decididamente na formação (produção) de novos gêneros musicais, como o estudado neste trabalho.

Parte importante da coleta de informações foram as viagens feitas a cidade do Rio de Janeiro, local de nascimento e vida da compositora, e berço do maxixe. Não se deve deixar de citar alguns estabelecimentos de maior importância para este estudo, pois foi nestes lugares onde se encontrou a base, o alicerce para este trabalho. Cita-se a Biblioteca Nacional, o Conservatório Brasileiro de Música, o MIS-Museu da Imagem e do Som, a Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro – FMIS/RJ, a biblioteca da UFRJ e o SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a qual Chiquinha Gonzaga ajudou a fundar e local onde trabalhou até seus últimos dias de vida.

Em São Paulo, outras inúmeras bibliotecas foram visitadas, sendo as mais importantes: na USP, biblioteca da ECA e da FFLCH; na Unesp a biblioteca do IA; no centro da cidade, a biblioteca Mário de Andrade, a do Centro Cultural, e a discoteca Oneyda Alvarenga, o Instituto Moreira Sales (para onde foi direcionado todo o material da compositora que antes ficava na SBAT), a biblioteca Mário Casali, do CEM – Tom Jobim - ULM, dentre muitas outras instituições.

Foram utilizados neste estudo documentos como gravações antigas, contendo obras de Chiquinha Gonzaga e de seus contemporâneos, músicos de vários outros grupos instrumentais e bandas e orquestras de música da época, que realizaram gravações no início do século XX; como também, gravações mais recentes, de músicos consagrados. Assim, com estes documentos, foi possível fazer uma análise auditiva de muitos maxixes, com os diferentes tipos de conjuntos que os gravaram.

O presente trabalho está dividido em três partes, ou capítulos, sendo os dois primeiros dedicados à pesquisa histórico-musicológica, e o terceiro às análises musicais de algumas partituras da compositora. No primeiro capítulo, tem-se um breve resumo da vida da compositora e de seu trabalho voltado à Música Popular Brasileira. Foi abordada também a sua profissão como músico-instrumentista e como pianista, assim como a de seu contemporâneo, Ernesto Nazareth (1863 - 1934), pianista e compositor tal qual a maestrina, que também teve grande destaque na Música Popular Brasileira. Falou-se da importância do teatro musicado para ela, do teatro de revista em sua vida de musicista, e sua atuação na propagação do maxixe. Para este, o teatro foi imprescindível, pois o público prestigiava os espetáculos, e estava “apaixonado pelo gênero”. (VENEZIANO, 1991, p.39). A cidade do Rio de Janeiro na *belle époque* foi também objeto de estudo do primeiro capítulo, pois foi nesta época que a

compositora viveu e produziu a maior parte de suas composições, sendo influenciada pelos costumes vigentes naquela sociedade; e é neste período que também surgirá o maxixe.

O segundo capítulo enfoca o gênero maxixe, seu aspecto histórico, social, e, sobretudo, seus aspectos musicais. Para conceituá-lo, falou-se das influências exercidas por parte dos negros, da síncopa e dos outros gêneros em voga na época: o lundu, o tango, a habanera e a polca, todos importantes para o momento musical naquele tempo e para a consolidação e gênese do maxixe. Este capítulo inclui análise de várias partituras, quando se fizer pertinente ao assunto, e guarda muitos exemplos musicais gravados em CD, que acompanha este trabalho. Tratou-se ainda da divergência de terminologia criada em torno das trocas de designações, principalmente entre o tango brasileiro e o maxixe. Foram abordadas as corporações que tiveram grande importância para a propagação do gênero, como as bandas, bandas militares, pequenas orquestras, e a Casa Edson com suas gravações no início do século XX. Finalmente, falou-se da importância do instrumento piano e da atuação profissional de seus executantes, os pianeiros.

O terceiro capítulo traz uma análise de alguns maxixes e gêneros similares que fazem parte da obra da compositora, associando esta análise aos estudos feitos no capítulo anterior, com exemplos de fragmentos das partituras e células rítmicas mais recorrentes. Aborda o problema da troca das designações via comparações entre as estruturas formais das obras. Contém as seguintes partituras da compositora Chiquinha Gonzaga: duas da peça para teatro *Pomadas e Farofas*, *Marreca Môr* e *Meu Deus que Maxixe Gostozo*; uma da opereta de Viriato Corrêa, *Jurity* de 1919, com o título de *Fogo, Foguinho* – samba. E ainda as seguintes peças avulsas: *Itararé* – polca; *Bionne (Adeus)* tango - cópia da Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro; um *Tango Brasileiro* e um *Tango Característico* – cópias do Instituto Moreira Sales de São Paulo, e por último, *Sospiro* – tango.

CAPÍTULO I: CHIQUINHA GONZAGA

1.1 UMA BREVE REFLEXÃO: A VIDA

Neste capítulo, foram colocados apontamentos biográficos considerados importantes para a compreensão da obra de Chiquinha Gonzaga, sem pretender aqui uma ampla explanação de sua vida, e sim, um modo de inseri-la num determinado contexto social e num âmbito de relações ideológicas, sociais e profissionais que se permita um olhar mais abrangente sobre sua produção musical, bem como da música popular de seu período.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, nasceu no Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1847 e morreu na mesma cidade, em 28 de fevereiro de 1935 aos 87 anos.

Filha bastarda do rico marechal-de-campo José Basileu Neves Gonzaga e de Rosa Maria, mulata, pobre e mãe solteira; somente depois de seu batismo católico, em junho de 1848, seu pai a reconheceu como filha legítima.

Era costume naquela época que as meninas estudassem com professor particular, e assim aconteceu com ela; seu pai contratou um cônego para ensiná-la a escrita, o cálculo, o catecismo e alguns idiomas. A música ficou a cargo do Maestro Lobo. (DINIZ, 1999, p.46).

Com apenas onze anos de idade, em 1858, Chiquinha compôs sua primeira canção de natal: *Canção dos Pastores*. A seguir a partitura feita para a noite de natal:

Canção dos Pastores Noite de Natal



Figura 1: Canção dos Pastores. 1ª composição de Chiquinha Gonzaga, composta em 1858. (LIRA, 1978, p.25).

Convivendo com seu professor de música, o maestro Lobo (BARONCELLI, 1987, p.115), e um de seus tios que exercia a música como profissão (LIRA, 1978, p.23), faz supor, que ela recebeu dos mesmos, estímulo e apoio na formação de sua musicalidade.

Viveu em um período anterior ao advento dos recursos de gravação, em que as informações musicais eram transmitidas majoritariamente de maneira oral, embora outros curiosos recursos como o assobio fossem também utilizados; afirma Diniz: “chegavam os sons das ruas que, nesse período, especialmente são carregados de sugestões musicais; o assobio ao pregão, o carioca da época não dispensava a musicalidade que o acompanhava nas atividades mais prosaicas e cotidianas”. (1999, p.47).

Chiquinha Gonzaga teve uma boa educação geral, escolar e musical, pois seu pai se preocupou em dar-lhe esta formação. Ela se tornou uma mulher muito culta; falava diversas línguas, o que a diferenciava da maioria das mulheres daquela sociedade, que em geral ainda seguiam modelos mais patriarcais. Via de regra, as mulheres tinham que ser submissas aos maridos; eram protegidas por seus pais enquanto viviam com eles, e depois de casadas, pelo cônjuge. Pode-se dizer que este não era o papel que Chiquinha queria para a sua vida, e por este motivo num futuro bem próximo, seria considerada uma transgressora.

Edinha Diniz nos dá uma idéia das primeiras transformações nos parâmetros comportamentais da mulher nesta sociedade patriarcal e de como a sociedade se comportava em relação a esta que deste momento em diante irá procurar o saber:

... criam-se novas expectativas sociais em relação aos papéis femininos. Mais que dona-de-casa e mãe de família, a mulher da camada senhoril passa a exercitar o papel de dama de salão. Para garantir-lhe certo desembaraço no desempenho de nova função, a família patriarcal permite-lhe novos aprendizados. Isso em nada altera a sua posição social, que continua de submissão ao jugo do patriarca, mas agora já lhe é possível acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação... A família Neves Gonzaga valorava positivamente a educação, vista talvez como um canal eficiente de ascensão social. (1999, p. 44, 45).

Na verdade, a vida da mulher pouco mudava depois do casamento, e mesmo tendo adquirido algum aprendizado, continuava submissa, antes ao seu pai, depois ao marido.

A família de Chiquinha Gonzaga, de ideologia tradicional, proveu-lhe educação com o claro intuito de conseguir-lhe um bom casamento, o que lhe garantiria melhor posição social e econômica. Até o seu primeiro casamento, a música não foi motivo de atritos entre Chiquinha e seus familiares, tanto que ganhou um piano de seu pai como dote. Casara-se muito cedo, num casamento arranjado por seu pai, como era de costume, em 5 de novembro de 1863.

Tinha na época dezesseis² anos de idade. (DINIZ, 1999, p.55). Seu marido, Jacinto Ribeiro do Amaral, herdara do pai terras na ilha do Governador, e mais tarde se tornaria oficial de Marinha Mercante.

Foi um casamento marcado por grandes atritos, o que tornara essa união um fardo para a compositora. Já em 1866, foi obrigada por Jacinto, que era muito ciumento, a ir com ele para a Guerra do Paraguai, no seu navio mercante 'São Paulo', o qual o governo havia fretado para transporte de armamentos da Marinha. Não tolerando esta situação, ela abandona com seu primeiro filho João Gualberto, o navio e seu marido. Posteriormente, quando descobre que estava novamente grávida, retorna ao esposo; porém, por pouco tempo.

Mulher de temperamento firme e comportamento independente, e devido a sua adoração pela música, dedicava-se longamente ao piano, em detrimento dos parâmetros sociais esperados da mulher nas sociedades patriarcais. Tais disparidades culminaram na dissolução de seu casamento e na quebra de relação com sua família.

Era muito difícil para uma mulher viver separada naqueles tempos, pois era mal vista por certos segmentos da sociedade. Acatar tudo o que o marido dizia e estar sempre a seu lado submissa, definitivamente, não foi o que ela fez. Sua família não aceitou esta atitude, e seu pai nunca mais a aceitaria de volta. Nem podia ver seus outros filhos, pois somente um deles viveu com ela, João Gualberto.

Ao todo, teve quatro filhos legítimos: João Gualberto, Maria do Patrocínio, Hilário, (os três, filhos do seu casamento com Jacinto Ribeiro do Amaral) e Alice Maria, única filha dela com o engenheiro de estradas de ferro João Batista de Carvalho Júnior, o Carvalhinho, um autêntico *bom-vivant*, com quem manteve breve relação. (DINIZ, 1999, p. 67-68, 94).

Aos 52 anos a compositora envolve-se com um jovem português de apenas 16 anos, João Baptista Fernandez Lage, que se tornaria João Baptista Gonzaga, o Joãozinho, ao ser adotado por Chiquinha. De acordo com seus mais importantes biógrafos, esta adoção teria por finalidade ocultar a verdadeira relação entre eles, de natureza íntima. Chiquinha e João Gonzaga viveram juntos até a morte da compositora. (DINIZ, 1999, p. 151-152; MUGNAINI, 2005, p.97-98).

Naquele tempo, a mulher só poderia sair de casa acompanhada do marido, do irmão, ou parente mais velho. Los Rios Filho (s/d, p.291) descreve estes costumes novecentistas:

Saindo à rua, a mulher passa a aceitar o braço do marido. Este, tímido ou

² Optou-se por utilizar as informações da biógrafa Edinha Diniz. Ela difere de alguns autores que afirmam que idade de Chiquinha ao casar-se era de 13 anos.

contrafeito, não quebra o braço esquerdo... para que a mulher se apóie melhor. Mantendo-o esticado ao longo do corpo, a mulher é que segura na manga da véstia. Com essa atitude, que muito também tinha de displicente, o homem pretendia demonstrar que dava pouca confiança à mulher. Depois a moda francesa faz que o braço do homem seja melhor oferecido à mulher. Mas, sempre o braço esquerdo, porque tudo e por tudo, o homem devia ficar à direita, que era o lugar de honra... (LOS RIOS FILHO, s/d, p.291 apud DINIZ, op. cit. p.52).

Foi neste ambiente patriarcal e autoritário, onde a maioria das mulheres só recebia instrução sobre tarefas domésticas, e era praticamente impossível conseguir fugir do padrão ‘esposa e mãe’, que Chiquinha começou a trabalhar como professora de piano e pianista, e a tocar em bailes e rodas de chorões, inserindo-se de vez no ambiente musical da cidade. E assim, distanciando-se cada vez mais das prerrogativas sociais de seu tempo.

O flautista Joaquim Antonio da Silva Callado Júnior (1848-1880), amigo próximo de Chiquinha, lhe apresentou este mundo da música urbana e ainda patrocinou as primeiras incursões da compositora nas rodas dos chorões. Foi incentivador de sua atuação profissional e de sua convivência com o ambiente artístico da época. Tal foi sua afinidade com a boemia carioca, que Callado compôs em sua homenagem a polca *Querida Por Todos* - sua primeira composição editada em 1869, que ficou famosa na época. (DINIZ, 1999, p.67; LIRA, 1978, p.41).

Via de regra, a biografia de Chiquinha Gonzaga foi permeada de tumultos, fundamentalmente ligados às suas incompatibilidades ideológicas com seu período. Teve que vencer fortes preconceitos, e a liberdade que tanto buscava, a fez enfrentar muitos escândalos: por ser mulher, artista, mestiça, separada do marido, e ainda desempenhar uma profissão para sustentar-se, característica de boêmios e vagabundos. Além de dar aulas de piano, Chiquinha Gonzaga escrevia e tocava música popular urbana; como pianista, também interpretava repertório de concerto e executava obras clássicas pianísticas de compositores diversos. Estas múltiplas influências evidenciam-se ao analisar seu extenso trabalho autoral, o que demonstra uma típica versatilidade estética.

Dedicou-se tanto para a música popular urbana como para a de concerto. Fez orquestração para muitas de suas obras, como por exemplo, *Ari, filha do céu*, valsa de salão [s/d]; *Bionne* [1895], tango para pequena orquestra, peça que será analisada mais à frente em versão para piano; *Estrela D’Alva* abertura [1920]; e outras tantas, inclusive para o teatro.

A associação dos estudos tradicionais em música com a prática da música popular foi um meio eficaz para o aperfeiçoamento da técnica de compor de Chiquinha; outrossim, poder tocar o que compunha, práxis basilar e apoio mais significativo para a sua formação

composicional autodidata que, observou-se, alicerçou sua obra. Usou a solidez da escola clássica aplicada à música popular como recurso para compor suas partituras. Sua obra composicional é extensa quando se remete à música popular urbana.

Neste aspecto, Chiquinha tornou-se uma musicista que tinha as qualidades e os aspectos que faziam a mediação entre os mundos ‘baixo’ e o ‘elevado’; o inculto e o culto; ela promoveu a união destes dois mundos tão diferentes, através de sua versatilidade enquanto compositora.

Com o conjunto *Choro Carioca* criado por Joaquim Antonio da Silva Callado Júnior, tornou-se pianista. (TINHORÃO, 1976, p.164). Anteriormente neste conjunto não havia um pianista, e Chiquinha foi incentivada a praticar a técnica do improvisado, com um sincopado diferente – típica das rodas dos chorões. Em contrapartida, pode utilizar seu conhecimento em música clássica para conferir às obras tocadas, um acompanhamento novo e original.

A música predominante na sociedade brasileira daquela época era a européia, ou mesmo aquela composta no Brasil, mas que conservasse as bases estruturais e formais dos tangos, polcas, valsas, mazurcas. Orientada por Callado, Chiquinha mesclava estes gêneros aos lundus, cateretês, maxixes. Tocando com bases em improvisações, mas utilizando esta música européia, ela ajudou a definir os rumos que a música popular iria tomar daí em diante. (DINIZ, 1999, s/p).

Exímio flautista e compositor, antecessor a flautistas da linhagem de Pixinguinha, Callado criou o grupo de músicos popular mais famoso da época, o *Choro Carioca*, estabelecendo uma das formações mais importantes dos conjuntos de chorões: flauta, cavaquinho e dois violões. (SOUZA, 1988, p. 73). É apontado por muitos como o ‘Pai dos Chorões’ e apesar disso, teve à época poucas de suas composições editadas, porém alguns sucessos inesquecíveis, como ‘Flor Amorosa’ por exemplo. Viveu pouco, morrendo aos 32 anos. Ao contrário, Chiquinha Gonzaga viveu muito, e por este fato e além de nunca ter desistido de compor, sua produção se tornou gigantesca.

“É de Chiquinha Gonzaga a primeira composição que se refere ao choro ainda como festa”. O tango *Só no Choro* [1889] – data provável atestada pela sua biógrafa Edinha Diniz; foi escrito em homenagem ao maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita (1830 – 1906). (DINIZ, 2008, p. 47-48).

Quanto à carreira de instrumentista, Chiquinha Gonzaga foi a primeira pianista mulher ligada ao choro. Tocando em bailes, ela ganhava uma quantia muito pequena para a época: dez mil-réis por noite, e seu filho João Gualberto, dois mil-réis tocando clarineta.

(DINIZ, 1999, p.96).

De acordo com Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (1999, p.17) ela figurava entre as três maiores figuras da Música Popular Brasileira da época, a saber: Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, primeira compositora de destaque no cenário da música popular.

Tocando num conjunto de choro, Chiquinha pode se aperfeiçoar na técnica que este conjunto exigia; técnica esta muito diferente da que se aprende em escolas tradicionais ou mesmo com professores, como os que ela teve na juventude. Agora, teria que improvisar, compreender os meandros da harmonia, acentuar e sincopar os ritmos como antes não fazia, usar deliberadamente notas de passagem. Elementos que a música erudita ou a européia não traziam em suas partituras. A maneira chorosa ou chorona de tocar é uma clara intervenção dos músicos, mais especificamente destes tipos de músicos, na execução de obras compostas segundo formas musicais européias. Assim, ela se tornaria uma verdadeira pianeira.

1.2 UMA PROFISSÃO: PIANEIROS

Pianeiro foi um termo utilizado para designar um tipo de músico que apareceu principalmente na cidade do Rio de Janeiro e tocava piano, geralmente de ouvido. Tratava-se de um termo de cunho depreciativo para o pianista que tocava a música popular, pois ele era considerado um músico leigo; era intuitivo, tinha apenas a prática, a bossa. O pianeiro era “o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço”. (TINHORÃO, 1976, p.164). Não se pode dizer que seja regra geral, mas a maioria dos pianeiros tinha pouca ou nenhuma instrução musical, e em geral eram músicos práticos. Este ar pejorativo e preconceituoso persistiu por muito tempo, o que levou a desvalorizar o músico que era assim classificado.

Por um período, este foi o trabalho que garantiu uma fonte de renda para Chiquinha Gonzaga. Com sua desenvoltura ao piano (para ela um importante instrumento onde seriam criadas suas partituras e que posteriormente foram publicadas e comercializadas), este foi um bom meio de se trabalhar. Naquela época a maioria dos estabelecimentos que vendiam partituras tinha um piano e um pianeiro que tocava as músicas para os clientes ouvirem, para as conhecerem e depois comprá-las. A presença deste profissional foi também muito importante nas salas de cinema da época, pois a música acompanhava o movimento das cenas das películas mudas, no intuito de conferir-lhes mais vida. Assim, os pianeiros tinham que

acompanhar de improviso todo o movimento da cena, e representá-lo musicalmente, apelando para sua intuição. A platéia costumava chegar até com uma hora de antecedência para ouvi-los tocar, o que conferiu fama a muitos deles. Com o tempo, parte do público passou a frequentar as salas de cinema não somente para assistir à película, mas para acompanhar a apresentação prévia destes músicos, que se tornara uma atração à parte.

Entre os que se destacaram como pianeiros juntamente com Chiquinha, estão: Aurélio Cavalcanti, Ernesto Nazareth, Oswaldo Cardoso de Menezes, Sinhô, Júlio Reis e mais tarde José Maria de Abreu, Gadé e Nono. (FRANCESCHI, 2002, p. 148). Como tocavam sozinhos, eram menos caros do que uma banda inteira ou um grupo musical.

Cristiane C. de A. Bloes (2006, p. 71) defende a tese de que havia uma reciprocidade entre as culturas popular e erudita, de modo que ambas se influenciassem mutuamente através da atuação dos pianeiros. É um pensamento que não propõe a exaltação ou domínio de uma cultura sobre a outra, mas sim, um processo de reciprocidade e circularidade. Diante desse processo de integração das culturas, o pianeiro assume o papel de intermediário cultural, ou seja, passa a ser um elo entre a música erudita e a música popular. Para a autora, desta forma ampliaram-se os conceitos, e a cultura e a sociedade da época foram influenciadas, uma vez que, até então, o piano pertencia exclusivamente à música erudita, restrita às elites.

Chiquinha Gonzaga, juntamente com outros pianeiros, foi uma das profissionais pioneiras de uma classe de artistas que se aprimoraram para o entretenimento dos vários segmentos sociais, que ampliou o alcance da música popular, levando-a a diversas classes sociais, incorporando os ritmos populares ao gosto das elites. Ainda não havia rádio, gravadores, ou discos, de modo que o ouvir das músicas dependia muito da atuação performática destes músicos. Eles foram os responsáveis pelo desenvolvimento de elementos fundamentais na música popular urbana, que não existiam até então, e também pela formação e fixação de novos gêneros musicais populares; neste processo, o piano teve papel fundamental. O compositor e, sobretudo o pianeiro tinham como finalidade levar para o piano os sons que eram tirados dos instrumentos brasileiros dos vários grupos, principalmente do grupo de choro, como a flauta, o violão, o cavaquinho, o bombardino, a percussão.

Se não é tão importante para o Choro do ponto de vista do volume de obras que atravessaram o tempo, a figura de Chiquinha e toda sua atuação em defesa da cultura nacional beneficiaram a musicalidade chorística em termos de abertura de espaços e respeito por parte da chamada “música culta”. (CAZES, 1998, p.38).

Sua produtividade em relação à música urbana, não apenas ao Choro, foi imensa. Ela deixou mais de duas mil peças variadas nos gêneros, a maioria delas para a música urbana.

Muitas destas peças se perderam em definitivo. Pela importância e projeção de suas composições, Chiquinha é considerada uma das personagens mais relevantes da história musical de seu período.

1.2.1 CHIQUINHA E NAZARETH: OS MAIS IMPORTANTES PIANEIRO

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth (1863 – 1934) foram pianeiros durante algum tempo, antes de se tornarem compositores renomados. Além disso, ela tocava em bailes particulares, bailes populares ao lado dos chorões e no teatro musicado, enquanto Nazareth tocava em casas de música e salas de espera de cinema. Ambos tiveram uma educação musical calcada num repertório clássico-romântico, com professores que seguiam o estilo europeu, elemento que se incorporou às suas composições.

Mário de Andrade comenta que:

... Francisca Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga de todos os cariocas do fim da monarchia, também foi algum tempo um daquelles “pianeiros”... tocadores de música de dança... nas já desaparecidas salas-de-espera dos cinemas. Mas só o foi por pouco tempo, levada pelas suas necessidades econômicas. Logo reagiu e subiu, chegando mesmo a dirigir orchestra de teatro de opereta em 1885 no Theatro Lyrico, numa festa em sua homenagem, ella regeu a opereta “A Filha do Guedes”, um dos seus maiores sucessos... Ella pertence a um tempo em que mesmo a composição popularesca, mesmo a música de dança e das revistas de anno ainda não se degradaram synicamente. (ANDRADE, 1963, p.329, 331).

O autor se refere aos pianeiros como tocadores de música de dança; nota-se o tom depreciativo com que se refere a estes profissionais, mesmo engrandecendo a maestrina.

Ernesto Nazareth foi um grande pianeiro antes de se tornar conhecido como compositor, mesmo assim rejeitava a designação de popular para suas obras. Alguns autores narram o episódio em que Mário de Andrade diz, durante a conferência de 1926, que o compositor mostrava “repugnância [...] ante a confusão com que os tangos dele são chamados de maxixes”. (ANDRADE, 1963, p. 122-125).

O compositor se situava entre o popular e o erudito; e como Chiquinha, captou da música pianística européia o que serviria de base para suas futuras composições, porém se voltou ao aprimoramento da técnica. Ambos captaram a gíria e a improvisação que o maxixe trazia, e colocaram estas características de uma maneira refinada em sua obra pianística.

Em se comparando os dois compositores, Ernesto Nazareth compunha de uma maneira mais elaborada, e suas obras apresentavam certa dificuldade de execução ao piano, e

talvez devido a isto, não tivessem a mesma popularidade das obras de Chiquinha. Ele mesmo não queria que sua música fosse exclusivamente para a dança, e sim para ser desfrutada ao ser ouvida, para o entretenimento. Ernesto Nazareth buscava um acabamento rebuscado para suas obras, um refinamento, com uma técnica mais apurada, e apesar de ser primoroso no seu ofício, jamais atingiu projeção no meio musical erudito. Faz lembrar Machado de Assis em seu conto *Um Homem Célebre* que descreve as tristezas de um compositor popular, o maestro Pestana, que compunha polcas apesar de querer compor obras-prima clássicas, e que viveu inconformado com isso. Gostaria de ter sido reconhecido como grande compositor clássico, e não popular, porém só conseguia compor polcas, composições bem ao gosto daquela sociedade.

Mesmo negando a influência popular em suas obras, Nazareth é tido como um compositor que promove a relação entre as linguagens popular e erudita.

“Nazareth, que mesclou o maxixe popular ao estilo de Chopin e o introduziu nos salões, é o reflexo desse encontro progressivo entre os gêneros popular e erudito, numa aculturação entre os diversos segmentos sociais”. (FREITAG, 1985, p.41). Embora a comparação entre os estilos composicionais de Nazareth e Chopin pareça exagerada, nota-se a percepção comum entre os musicólogos de que realmente Nazareth tinha uma forma de compor um pouco mais elaborada, se comparada aos outros compositores de seu tempo.

Verdade que Nazareth deixou um trabalho requintado, tendo um cuidado único ao compor e seguindo um corte mais clássico, com certo apuramento técnico, harmônico, e segundo Mário e Andrade (1963, p.123), por executar muito o compositor Chopin, sofreu sua influência.

O contexto de Chiquinha Gonzaga é diferente. Ela viveu durante muitos anos em bairros pobres, convivia com ex-escravos, trabalhava na noite junto à boemia. Pertencia à classe considerada fora de padrão pelas elites; neste período, porém, estabeleceu ligações com intelectuais das artes, escritores e músicos. Ela escrevia para o público geral, e por este motivo tinha uma forte ligação com a música popular; não pensava como Nazareth.

Naquele tempo a grande maioria dos compradores de partituras musicais eram músicos amadores, sendo que tais músicas deveriam ter por características a facilidade de leitura e de execução. Foi assim que ela obteve sucesso, focalizando seu trabalho na cultura das camadas menos favorecidas, e compondo de acordo com o gosto popular.

Sobre a compositora, Andrade Muricy, em artigo ao *Jornal do Comércio*, faz um paralelo entre ela e Ernesto Nazareth, destacando algumas diferenças básicas entre os dois compositores:

...Chiquinha é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito... Chiquinha Gonzaga... tomou direto contato com a massa, sem esforço, e como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico... Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava como Nazareth, a artística elevada... (MURICY, 1943, apud MILLAN, op. cit. p. 165).

Não se deve deixar de perceber que o autor deste texto estava mais afeto a Chiquinha do que a Nazareth, como se pode verificar com suas sentenças. Dizer que somente ela é que tomou contato direto com a massa, não é bem verdade. Nazareth também era popular, e tinha muitos admiradores, que iam até onde ele estava para ouvi-lo tocar e compravam suas partituras. Ele escrevia danças e vários tipos de gêneros. Nazareth só não queria, que seus tangos fossem dançados como maxixes.

Cacá Machado, em seu livro “*O enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth*” busca estabelecer relações entre as personalidades dos dois compositores e suas composições, e cita o teatro de revista, como o meio mais eficaz para a propagação do nome de Chiquinha Gonzaga e de seus maxixes (maxixe era o principal gênero para o repertório de teatro); enquanto que para Nazareth, além de trocar as designações de seus maxixes para tango, também os tocava com um andamento mais lento, isto para que o caráter de dança fosse atenuado. (MACHADO, 2007, p. 89-90).

Em seu trabalho, Bloes faz uma comparação entre os dois compositores:

... ao analisar pianeiros como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que estudaram dentro dos padrões pianísticos da época e eram dotados de extrema técnica e conhecimentos teóricos musicais. Chiquinha era descendente de uma família nobre, de militares, e teve acesso à boa educação destinada às moças de seu tempo. Desde criança teve aulas de piano, adquirindo grande desenvoltura no instrumento no que diz respeito à música erudita. Já Nazareth não teve grandes facilidades durante a infância... Entretanto, essas dificuldades não deixaram que ele interrompesse seus estudos. Os perfis de Chiquinha e Nazareth, apesar de desenvolverem-se em circunstâncias diferentes, assemelham-se em relação aos conhecimentos pianísticos, ou seja, tiveram instrução e adquiriram sabedoria musical nos moldes da cultura dominante. (BLOES, 2006, p.71-72).

De fato, ambos viveram no Rio de Janeiro, na mesma época, embora ela fosse mais velha que Ernesto; ambos passaram por dificuldades financeiras, foram compositores de música popular e pianeiros. Contrariando as afirmações que frequentemente eram usadas para classificar os pianeiros, que os menosprezavam e os desqualificavam, os dois alcançaram um bom *status* profissional e reconhecimento, não apenas como instrumentistas, mas também como compositores.

É considerável dizer, portanto, que nem todos os pianeiros eram leigos e sem instrução musical, como se tornou hábito comentar sobre estes profissionais, e que Chiquinha e Nazareth foram exemplos disto.

1.2.2 O PIANO

Para Chiquinha, o piano representou não apenas um modo de sobrevivência, mas também a ferramenta com a qual ela exercitou seus aspectos criativos e constituiu sua obra musical.

Ampliando esta reflexão, pode-se dizer que o piano foi um meio de se promover a integração social entre a classe baixa e a classe intelectual, ainda que de forma germinal. Este instrumento contribuiu muito para o desenvolvimento da música urbana, e principalmente do maxixe, ouvido através do trabalho dos pianeiros, de modo que, o piano se apresentava como uma possibilidade real da reprodutibilidade de uma obra musical.

Um outro elemento forte de assimilação das falas dominantes na música popular foi a incorporação do piano no conjunto instrumental do Choro. Este último possuiu, sem dúvida a formação que melhor caracterizaria a música popular urbana na chamada *belle époque*: flauta, violão, cavaquinho, entre outras possibilidades, com a participação do piano, que se tornou indispensável em conjuntos de choro, como o de Chiquinha Gonzaga. (AUGUSTO, 1996, p.11).

O piano de Chiquinha Gonzaga no grupo *Choro Carioca* de Callado foi um grande diferencial, criou novas possibilidades no aspecto de conjunto e de novas composições que viriam a surgir para este instrumento.

Um piano, antes de 1850, poderia custar um conto e duzentos mil réis, “quantia que correspondia a cerca de dois anos de salário de um pai de família de nível médio”. (TINHORÃO, 1998, p. 131). Foi exportado da Europa para todo o mundo, e além de ter um alto custo, tinha a sua manutenção muito cara, o que dificultava sua presença em qualquer lar ou estabelecimento. Somente os que possuíam mais posses poderiam tê-lo em casa. Por ser um instrumento harmônico, versátil, poder-se-ia tocar quase todo tipo de música nele, de uma peça erudita a um lundu, polca, tango, tango brasileiro, maxixe.

Este instrumento foi uma peça importante ao se construir uma música caracteristicamente brasileira, pois era por meio dele que a maioria das composições de compositores populares se fazia; as novas músicas e gêneros eram compostos através deste instrumento, como faziam, por exemplo, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Marcelo

Tupinambá. Além disso, foi um símbolo de distinção, riqueza, um verdadeiro sinal de *status* social.

Por ser considerado um objeto valioso, ganhava lugar de destaque entre o mobiliário nas casas mais nobres. Promovia a integração do músico popular com a alta sociedade, que em princípio negava toda a sorte de manifestação da cultura mestiça. Para Augusto (1996, p.11), este músico procurava se firmar com respeito, sem se opor à música da classe dominante, símbolo de uma sociedade onde ainda se valorizava significativamente a cultura europeia. Por vezes, ninguém tocava ao piano, sendo mesmo um móvel de adorno. “Soma-se a isso a receptividade das populações colonizadas e o gosto pela imitação do que é, para as classes dominantes, reconhecidamente civilizado”. (DINIZ, 1999, p.30). Ter um piano em casa era sinônimo de civilidade, como para os europeus.

Nesta época, existia um agravante que era ‘o querer copiar’. As classes cultas, as elites, compreendiam por civilizado tudo o que vinha da Europa. Na verdade sabe-se que até hoje ainda persiste esta procura pelo que vem de fora; e, querer copiar do estrangeiro é recusar o que é verdadeiramente nativo. Roberto Schwarz (1987, p. 30) diz que esta sociedade “comporta o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.

No embate que se estabelece entre o importado e o nacional, pode-se argumentar que ao querer copiar do europeu seus costumes, seu modo de falar, suas vestimentas, seus parâmetros estéticos e comportamentais, obtém-se uma defasagem entre a cópia e o original. A cópia nunca poderia nem poderá ser perfeitamente igual ao original porque ela se mescla com a identidade e os costumes presentes numa sociedade. Sobre este assunto, Moraes diz:

No lugar dessa perspectiva importada devemos nos voltar para o interior do país e buscar as fontes emocionais da arte e da cultura brasileira...” que “... nos levará, na construção da cultura, à integração da produção cultural no solo nacional... nos fará destacar duas vertentes da história e da cultura nacionais. A primeira, a ser repudiada entendida como cópia do estrangeiro; a segunda, a ser valorizada, constitui a obra dos nossos antepassados, sobretudo nossos antepassados populares, não contaminados pelo eruditismo de importação. (MORAES, 1978, p.97).

O autor alega que o que se deveria fazer era exatamente o contrário do que as elites faziam: enaltecer a cultura nacional e renegar qualquer tipo de cultura que vinha do estrangeiro, aceitando o que é nato, a arte, e neste caso, a música brasileira.

O que as elites queriam mesmo era algo a que se apoiar, e que lhes desse um certo *status* social, e o piano era um destes pedestais em que estas se apoiaram. Numa descrição de

Oswald de Andrade, em seu poema *Bengaló*³, tem-se um bom exemplo do que o piano simbolizava à época, e quão importante fora para uma família tipicamente burguesa, que o colocava juntamente com seus símbolos de riqueza. Observa-se também uma citação ao maxixe, que naquele momento era o gênero musical mais em voga:

BENGALÓ

Bicos elásticos sob o jérsei
 Um maxixe escorrega dos dedos morenos
 De Gilberta
 Janela
 Sota e azes desertaram o céu das estrelas de rodagem
 O piano fox-trota
 Domingaliza
 Um galo canta no território do terreiro
 A campainha telefona
 Cretones⁴
 O cinema dos negócios
 Planos de comprar um forde
 O piano fox-trota
 Janela
 Bondes.

OSWALD DE ANDRADE (Postes da Light, 1924 – 1990, p. 123).

Deste modo descrita, pode-se transportar para esta sala de valores tão burgueses, onde se encontravam tecidos sofisticados como o cretone, um piano, um telefone. Percebe-se o desejo de ascensão cultural – com a menção ao cinema, ou econômica – com o desejo de comprar um carro. Assim, o autor vai citando delicadamente os bens que uma família da elite gostaria de ter ou poderia comprar.

³ *Bengaló*: Provém das palavras *Bangaló* ou *Bangalô*: s.m. Pequena casa ou cabana mais ou menos isolada de outras, de um só andar e com varandas cobertas, us. esp. em veraneio ou para hospedagem. (AULETE, 1974, p. 390).

⁴ *Cretone*: é um tecido grosso de linho ou algodão; usado em cortinas, colchas... (AULETE, 1974, p. 892).

1.3 O TRABALHO (A MUSICISTA) E O TEATRO

Nesse meio musical, trabalhando como pianista, Chiquinha pode aprender com outros músicos a melhor forma de entender esta nova música, e logo se tornaria compositora. Num destes encontros com os músicos boêmios, na casa do compositor e professor de música maestro Henrique Alves de Mesquita, ao tocar de improviso, compôs a polca *Atraente* [1877], e que em seguida foi editada pela editora 'Viúva Canongia' (que também editava obras de Callado e de Mesquita, entre outros). Chiquinha estava com 29 anos, e este foi seu primeiro grande sucesso: em menos de um ano chegou à 15ª edição. (DINIZ, 1999, p.94-96). Uma letra anônima feita para esta polca, que trazia versos maliciosos, também ganhou bastante projeção. E, a maestrina, por causa dos versos desta letra relacionados à sua vida amorosa, recebeu o apelido de "Chica Polca".

O setor editorial, ainda muito rudimentar, dificultava a publicação de livros e partituras. Geralmente, o escritor ou compositor pagava com seus próprios recursos a publicação de suas obras, e o consumo deste tipo de bem também era muito restrito. Então, muitas vezes lançava-se mão das vendas por meio do trabalho escravo ou pagando um menino que fizesse o trabalho das vendas.

Mesmo quando pago, o compositor nem sempre recebia em espécie. Frequentemente, ao editar uma partitura, parte da produção ficava com o compositor como forma de pagamento. Assim, era comum ver obras de Chiquinha serem vendidas de porta em porta, por toda a cidade; para isto, pagava-se um garoto que fazia o serviço. Num destes momentos, um destes meninos, “voltou contando que os familiares de Chiquinha haviam-lhe tirado os exemplares e rasgado”. (BARONCELLI, 1987, p. 116).

Neste séc. XIX muitos que eram contra a abolição e fim da monarquia, ainda mantinham escravos dentro de suas residências, e colocavam estes mesmos escravos (de balaio no braço) para vender seus livros. Era uma grande contradição, se considerarmos que a classe intelectual – defensora dos ideais libertários – utilizava mão de obra escrava para difundir suas publicações. (GUIMARÃES, 2004, p.61-62).

Chiquinha sabia que precisava se aperfeiçoar se quisesse ser um bom profissional; então, foi estudar com Arthur Napoleão, conceituado pianista, compositor e professor de música; além disso, ele trabalhava no comércio de publicação de partituras e organizando concertos de música clássica. E assim como seu professor, nesta época, Chiquinha atuava como pianista em salões e escrevendo muitas músicas para piano ainda ao estilo europeu, que poderiam ser tocadas nas salas em reuniões sociais e familiares da sociedade carioca.

Entre os anos de 1886 e 1887, Chiquinha começou a fazer uma campanha pela revitalização do violão que, na época, por ser um instrumento popular, era considerado pertencente a um mundo de marginais e prostitutas. “O violão, a modinha e o maxixe são vistos como adulterações à verdadeira arte, sendo proibida a sua entrada na boa sociedade”. (VELLOSO, 1988, p. 24).

Assim, convocou todos os violonistas que conhecia, cerca de cem, de vários bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, para tocarem em um concerto. Ela organizou um programa de músicas exclusivamente populares, e regeu este encontro no antigo Theatro São Pedro, com grande repercussão. Para este evento, compôs especialmente o choro *Sabiá na Mata* [sem data]. (FREITAG, 1985, p. 55).

Giácomo Bartoloni fala sobre o violão:

Desde o período da Colônia podemos afirmar que o violão foi essencialmente um instrumento de acompanhamento das modinhas e serenatas. Sua produção como um instrumento solista é praticamente desconhecida. Porém, estar associado a gêneros populares trouxe benefícios para o instrumento, porque no início do século, com uma maior projeção desta música, veiculada pelos meios de comunicação, começou a despontar no cenário nacional. Música esta que serviu como elemento unificador entre os segmentos sociais diversos transformando-os assim, do ponto de vista musical, em uma única classe: a do ouvinte consumidor. (BARTOLONI, 2000, p.91).

A preferência do piano pela sociedade, só fez acentuar a discriminação em relação ao violão, que era ainda “tido como símbolo de uma classe social menos favorecida, mais humilde, formada basicamente por negros e, já nas últimas décadas do século XIX, por vários imigrantes vindos principalmente da Itália à procura de trabalho nas plantações de café”. (BARTOLONI, 2000, p.77). Foi dos instrumentos preferidos dos portugueses, quando estes vieram para o Brasil, e em geral eram utilizados para fazer a harmonia de acompanhamento da canção. Naquela época o violão foi muito utilizado nos grupos de chorões, e sua qualidade de fazer a baixaria⁵ tão em uso naqueles tempos, seria a responsável pela sua entrada na música dos bailes públicos, os quais se chamavam maxixes.

Diversos procedimentos musicais presentes em sua obra dependem do momento histórico que Chiquinha vivia: da sociedade, das novidades que surgiam em dado momento, de um acontecimento. Assim, ela se moldava a eles pela necessidade de se expressar, como também, pela pura sobrevivência. A música prática nas rodas de choro era bastante maleável.

⁵ *Baixaria*: é um contracanto na parte mais grave do instrumento; no choro, o violão se caracteriza por fazer as frases de contraponto geralmente em escala descendente, utilizando-se somente das cordas graves. Daí o nome. Este elemento foi de grande importância para o gênero maxixe, transformando-se em uma de suas características.

A quantidade de instrumentos e as relações hierárquicas entre eles variavam de acordo com a necessidade. O mesmo se dava com as composições de Chiquinha Gonzaga. Suas obras são compostas levando-se em consideração as variáveis da formação dos conjuntos e da qualidade de público que se lhe apresentava.

Vale aqui salientar o caso em que a compositora foi presa, devido a uma cançoneta que compôs, considerada irreverente, *Aperta o botão*. Ela teve voz de prisão decretada, as partituras foram apreendidas e a edição da peça foi totalmente destruída. Nesta época o então presidente da República Floriano Peixoto havia decretado estado de sítio; Chiquinha que era politicamente ativa fez esta cançoneta em contraponto ao tal ato político. Também, participou de festivais artísticos para arrecadar fundos e encaminhá-los à Confederação Libertadora para comprar alforrias de escravos, e numa ocasião chegou a comprar a alforria de um escravo sozinha com a venda de suas partituras. (DINIZ, 1999, p. 131).

Em muitos dos títulos de suas composições⁶, Chiquinha Gonzaga utilizava temas brasileiros; referiam-se na maioria das vezes, a temas corriqueiros, temas urbanos, como também os relacionava aos acontecimentos da sociedade do Rio de Janeiro. Títulos como: *Ai Que Broma; Amapá; Araribóia; Atraente; A Brasileira; Candomblé; Cariri; A Corte na Roça; O Diabinho; Faceira; Forrobodó; Feijoada do Brasil; Gaúcho; Iaiá, Fazenda Etc. e...Tal!* são bastante elucidativos desta postura.

É da compositora a canção carnavalesca, *Ó Abre Alas*, de 1899, feita para o cordão carnavalesco Rosa de Ouro, quando já morava no bairro do Andaraí. A primeira versão da letra, que não atingiu grande projeção, chamou-se *Não Venhas*. Mais tarde, a compositora mudará a letra desta canção (por volta de 1905-9), hoje tão conhecida que se transformou em um sucesso enorme. (DINIZ, 1999, p.160). Esta canção se tornaria símbolo das festividades de carnaval, que ganharam grandes dimensões já nas primeiras décadas do século XX.

Chiquinha percebera a importância que o teatro musicado tinha para a época, e que se tornaria um meio eficiente de venda e divulgação de partituras. E foi justamente através do teatro musicado que Chiquinha Gonzaga se tornou amplamente conhecida como compositora, e através dele também o maxixe foi propagado, posteriormente tornando-se conhecido até na Europa.

⁶ Pode-se consultar uma lista, ainda que incompleta das obras da compositora (muitas se perderam ao longo do tempo) tanto no livro de Edinha Diniz, a partir da página 237, como também no livro de Geysa Boscoli a partir da página 89. Tanto a biógrafa quanto o sobrinho-neto de Chiquinha fizeram esta catalogação, porém não foram as únicas nem as primeiras. O seu companheiro, Joãozinho, fez uma lista das obras da compositora, um documento em datiloscrito; e deixou uma cópia que está até hoje na Biblioteca Nacional, porém, não podendo ser reproduzida.

Desejando entrar para as atividades desenvolvidas no teatro de revistas, em 1880, ela escreveu uma peça de costumes campestres, *Festa de São João*, incluindo música e texto, que ficou inédita. Edinha Diniz (1999, p. 116) afirma ter sido escrita em 1880, porém Lira, (1978, p. 37) diz ter sido o ano de 1883. Ao consultar suas obras no Instituto Moreira Salles, constatou-se que Chiquinha escreveu de próprio punho, num de seus libretos: “*Foi em 1880 que escrevi esta peça. 1879 foi quando imprimiri Attrahente*”, que corrobora com a informação de Edinha Diniz.

Em 1883, Chiquinha Gonzaga, musicou outro libreto: *Viagem ao Parnaso*, pois, depois de muito tentar, conseguiu que Arthur Azevedo, afamado teatrólogo, lhe confiasse a peça para que ela a musicasse; porém, foi impedida de levar adiante este trabalho, e afirma-se que o motivo seria o fato de que as canções foram compostas por uma mulher. Enfim, em 1885 estreou como maestrina ao musicar o libreto de *A Corte da Roça* juntamente com Palhares Ribeiro. A obra era uma opereta de um ato, que tratava dos costumes do interior do país. (DINIZ, 1999, p.116). Para Lira e Baroncelli, a peça estreada em 1885 foi *A Filha do Guedes*. (LIRA, 1978, p.79; BARONCELLI, 1987, p.116). Esta peça, composta e regida por Chiquinha apresentava um maxixe no final, e devido a este número, uma proibição aconteceu, como descreve sua biógrafa:

A Corte na Roça estreou com pouco público. Este, porém, a aplaudiu com entusiasmo e pedido de bis para o número final que os atores não puderam atender, diante da imediata resolução da autoridade presente que mandou baixar o pano.

Esta dança final que a polícia censurava era o maxixe. A dança nacional começava a aparecer no teatro popular, sem indicação na partitura, mesmo porque se tratava de um jeito especial de dançar ao som indistinto de lundu, polca ou tango. (DINIZ, 1999, p.118).

Mário de Andrade (1963, p.330), relatou que Chiquinha Gonzaga teve muita dificuldade para se impor como compositora de teatro. Somente na terceira tentativa, conseguiu musicar a peça *A Corte na Roça* na qual inseriu uma dança de maxixe no final; foi apresentada pela primeira vez em 17 de janeiro de 1885. Nesse caso a imprensa aclamou o trabalho da compositora dando créditos a ela, pela sua originalidade e chamava a atenção para o fato de ser uma peça composta e regida por uma mulher, acontecimento inédito na história da música brasileira. Porém, houve críticas ao libretista e ao desempenho dos atores.

Numa outra peça, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, *A Mulher-Homem*⁷

⁷ Esta peça de teatro está no Instituto Moreira Sales de São Paulo, e em pesquisa no dia 24/06/08, constatou-se que parte das composições de Chiquinha se perdeu ou estão em outra pasta, não encontrada, visto que ainda não foram efetuadas as devidas catalogações da obra que restou da compositora.

de 1886, parte da música ficou a cargo de Chiquinha, e em fevereiro do mesmo ano foi incluído um novo quadro: ‘O Maxixe na Cidade Nova’. E segundo Diniz, o jornal *A Semana* (13/2/1886) diz:

Pois é esse maxixe o representado no quadro novo. O Vasques, de capadócio, cantará um lundu de fazer chorar de gosto, o Guilherme cantará umas coisas eletro-hilariantes e, por fim, todos dançarão e cantarão um belíssimo tango de D. Francisca Gonzaga. (DINIZ, 1999, p.122).

O tango a que se referem era a música que acompanhava o maxixe ainda camuflado. Chiquinha continuava a explorar o gênero que garantia o sucesso desse tipo de espetáculo.

No ano de 1902, a maestrina lança-se no cenário internacional, empreendendo uma viagem a Portugal. Leva consigo seu companheiro, consideravelmente mais jovem, e apresenta-o como filho, devido ao preconceito da sociedade, por seu envolvimento amoroso com ele. Segundo seus principais biógrafos, esta viagem serviu também para distanciar Chiquinha de suas duas filhas, viúvas, que constantemente aproveitavam-se da situação social e financeira da mãe, pedindo-lhe dinheiro. Retorna a Portugal mais duas vezes, uma em 1904 e outra em 1906, quando permaneceu por três anos.

Em Portugal, Chiquinha Gonzaga compõe e vende algumas obras. Na terceira vez que viajou para lá (julho de 1906) estabelece contato com alguns editores, e passa a publicar suas composições naquele país. Durante os três anos de sua permanência, obtém sucesso no Teatro de Revista, compondo um maxixe sem título para o musical *Salão do Tesouro Velho*, de André Brun e em seguida compôs toda a música para as revistas *A Batota* de Baptista Dinis e *A Bota do Diabo* do carioca Avelino de Andrade. (MUGNAINI, 2005, p.102; DINIZ, 1999, p. 170). Teve muito êxito e fama por lá. Não deixou de escrever maxixes, mesmo trabalhando em outro país, compondo para um público europeu, com costumes e público diferentes do Brasil. É que nesta época o maxixe brasileiro já era conhecido do europeu, assunto que será abordado adiante.

Em 1909, de volta de Portugal ao Brasil, e com a fama que alcançara por lá, Chiquinha iniciou suas gravações em discos. Em 1911 e 1912, ela e seu grupo *Chiquinha Gonzaga* fizeram algumas gravações pela gravadora Colúmbia com filial no Brasil, e também pela Odeon, representada aqui pela Casa Edson.

Passado um tempo, Chiquinha e João Baptista Gonzaga, e este associado a Paulo Lacombe, abrem uma gravadora independente, a ‘Fábrica Popular’ que embora tenha durado pouco, de 1920 a 1922, lançou artistas de renome como Francisco Alves, o compositor Sinhô, do Bloco Fala meu Louro, e o cantor Vicente Celestino; porém, todas as gravações foram de

uma qualidade técnica discutível. Os selos editados foram dois: Popular e Jurity. (CAZES, 1998, p. 39; FRANCESCHI, 2002, p. 280). Na verdade, todo compositor da época queria uma gravação em disco de suas composições, e isto passou a ser uma meta para muitos a ser alcançada. Chiquinha quis colocar isto em prática e chegou à tentativa de implantar, e de atuar junto à área de produção fonográfica.

“Embora contemporânea da implantação da indústria fonográfica no país e do seu avanço, sob todos os pontos de vista, espetacular nas primeiras décadas, Chiquinha Gonzaga deixou grande parte da sua obra inédita em gravação”. (DINIZ, 1999, s/p).

Abaixo um dos selos da gravadora que pertenceu a Gonzaga:



Figura 2: Selo da Gravadora Popular: O Pé de Anjo marcha carnavalesca. (FRANCESCHI, 2002, p.28).

A compositora alcançou popularidade nas gravações em disco, não pelo seu selo, mas por outros mais conhecidos como da gravadora Colúmbia.

Carlos Bittencourt em parceria com Luiz Peixoto, ambos jornalistas, jovens e iniciantes como autores teatrais, escreveram o maior de todos os sucessos que Chiquinha Gonzaga musicou para o teatro: *Forrobodó*. De início, a peça foi rejeitada porque foi toda escrita em gíria carioca, que para a época era muito mal visto. Eles procuraram a maestrina, que compôs toda a parte musical do espetáculo em um fim de semana; ao todo, dezoito números de música. Era o ano de 1912 e a opereta - burleta de costumes cariocas, estreou com

grande sucesso. A peça teve 1500 apresentações e rendeu grandes lucros, porém os autores não receberam quase nada. (LIRA, 1978, p.82-83, 86; DINIZ, 1999, p. 181). Entre os números musicais deste espetáculo, está o conhecido maxixe *Forrobodó – Não se impressione* (partitura na página 69). Trata de um tema bem brasileiro: a mistura de etnias, e de personagens portugueses e negros, estes tentando imitar a classe alta, o falar francês; uma verdadeira sátira aos costumes da época.

No caso a caricatura era a forma de comportamento das camadas baixas, visto como um comportamento imitativo das elites... Ao descrever as *gafes* cometidas a peça termina por tornar conhecido do grande público as *gafieiras* dessa gente mais humilde. Como nos bailes das elites, há música: quadrilha, modinha, polca e, é claro, maxixe. (DINIZ, 1999, p. 181).

Nesta peça são descritos diversos tipos de personagens populares, os quais retratavam, de forma caricatural, a população pobre e que foi excluída pela reforma na cidade, com o pretexto de modernização do Rio de Janeiro. Os principais personagens são: o português, o guarda noturno (displicente e corrupto), Lulu (o cafetão), o malandro carioca, a francesa Petit Pois (na verdade uma falsa francesa), a mulata Zeferina (namorava ‘para fora’, era toda cheia de si, e que gostava de imitar o falar francês), o Escandanhas que é o secretário do clube e o orador oficial. Conta sobre um baile de gafieira no Clube, onde Zeferina era a porta estandarte; nessa noite aconteceu um roubo de galinhas pela redondeza. No final da peça, acaba por se descobrir que o verdadeiro ladrão era o guarda noturno. Passa a mensagem de que o negro, na realidade dos fatos, não é o verdadeiro ladrão, e sim o guarda em que todos confiavam. Nota-se que eram personagens caricaturizados dos elementos que viviam na cidade real.

Nessa época a Praça Tiradentes e redondezas, no centro da Cidade Velha - considerada o centro da cidade não por sua localização no mapa, mas por ter sido onde a cidade foi fundada - era o reduto dos Teatros de Revista, e um lugar densamente freqüentado. A compositora já residia na Praça Tiradentes, hoje Rua Pedro I, bem próximo dos teatros. Abaixo um mapa da região do centro do Rio, onde se nota à direita a concentração de Ruas, e onde se localizava a Praça:

Forrobodó (1912) e a também opereta *Maria* (1933), Adriana Fernandes comenta sobre o estilo de tratar os temas sociais:

... a compositora questiona o preconceito: o preconceito da cor, de raça, de sexo, de profissão, contra a música popular ou contra a erudita. Preconceito que a instigou como pessoa. A importância da sua obra, e aí encontramos o verdadeiro pioneirismo de sua figura, está na abordagem diversificada. (FERNANDES, 1995, p. 199).

Nota-se, de fato, que Chiquinha posicionava-se contra qualquer tipo de preconceito; este teria que ser satirizado, ridicularizado, transformado em chacota, em risos como se fazia nos espetáculos do teatro de revista e por meio da música e de seus maxixes. Foi através deste meio de comunicação, e onde ela trabalhou muito tempo, que a maestrina conseguiu multiplicar suas obras. O teatro se tornou um símbolo de cultura para a alta sociedade, que assistia majoritariamente às companhias francesas, espanholas, italianas.

No início, o teatro brasileiro de revista era indicado apenas para os menos abonados, as classes baixas. Neste período, era visto com ressalvas pelas elites, pois as manifestações da cultura popular eram aceitas desde que não saíssem de seu território, dos bairros afastados ou mesmo de dentro do teatro. Com o tempo este comportamento foi mudando, os espetáculos ganhando fama, e o teatro de revista acabou sendo aceito, conquistando um maior público.

O teatro musicado foi imprescindível para o desenvolvimento da música popular, e principalmente para o maxixe; cedeu lugar a um rico processo de aculturação da Música Popular Brasileira, onde se tocavam as músicas européias abasileiradas, e onde a dança do maxixe era permitida; ele foi o principal veículo de propagação desta música até 1930, quando inicia o seu declínio. Este meio de comunicação deu oportunidade para muitos músicos trabalharem e desenvolverem ali os gêneros novos que surgiam. A melhor maneira para se conseguir a edição de uma partitura popular era através do teatro, e poucas composições foram editadas fora dele.

Adiante, serão abordadas composições de Chiquinha e sua forma de compor, através de análise musical. Elas têm, em seu maior número, a característica de tonalidades com poucos acidentes em clave e na maioria, facilidades técnicas de execução. Ao compor para o teatro, procurou temas populares que conquistaria maior público, porém teria que transportá-los para o palco em forma de música. Tinha que ter em mente as características da arte cênica e dramática, onde a música se destina à dança, a um determinado personagem, com características próprias, tendo que se moldar àquela situação, sendo por vezes cômica ou até mesmo, religiosa. Indo de um extremo a outro. A temática jocosa, o ritmo sincopado do

maxixe, a incorporação de elementos populares às obras, e fundamentalmente a simplicidade composicional, parecem ser a fórmula encontrada por Chiquinha Gonzaga que a levou a promover-se pelo teatro musicado e em suas edições no mercado editorial de partituras.

O teatro de revista tinha como objetivo mostrar os acontecimentos ocorridos no ano anterior, passando em revista criticamente os costumes e as transformações políticas ocorridas na cidade e no país. Este tipo de espetáculo propunha uma sátira à política e ao cotidiano. Sabiam que ao inserir em seus espetáculos danças da moda (como o maxixe), estariam retratando os costumes da sociedade carioca da época, e os compositores via de regra, consideravam estes fatores ao formular suas músicas. A música tinha como função alcançar a emoção, fazer ligações entre as cenas, ou ainda um fundo musical, dentre tantas outras especificações.

O teatro funcionava como um importante veículo de divulgação das novas criações dos compositores, mostrando tudo que estava na moda, como foi o caso do maxixe. Ao escrever para o teatro Chiquinha fazia uma ligação de seus personagens com os tipos populares, que por sua vez se identificavam ao vê-lo em cena, e compondo para o teatro, ajudou o maxixe a se propagar. Ele tornou-se um meio de integração, não só para as elites, como também para os menos favorecidos, integrando-os a arte, em especial à música e à dança, pois quase sempre ao final de um espetáculo, existia uma dança de maxixe. Foi o teatro musicado que difundiu o maxixe, com suas características de ironia, alegria, não só pelas suas letras de duplo sentido como também pelos movimentos da dança, sensual e provocante, e do seu ritmo sincopado peculiar, de grande aceitação por parte do público.

A entrada em cena do maxixe viria marcar mesmo uma característica do teatro popular nas últimas décadas do século e indicar a nacionalização desse gênero de espetáculo. Chiquinha... em pouco tempo tornou-se o compositor mais requisitado para esse tipo de trabalho. (DINIZ, 1999, p.119).

Para Chiquinha o maxixe representou seu reconhecimento como compositora ligada ao povo, a cultura deste. O sucesso do maxixe foi tão grande no teatro, que ultrapassou seus limites, sendo mais tarde cantado e dançado nas festas populares e no carnaval carioca.

Este gênero foi uma característica marcante nas peças musicadas para teatro de revista no final do século XIX, no qual Chiquinha Gonzaga deixa sua maior expressão. E, para se ter uma idéia de quanto a compositora se identificava com o teatro, mais tarde ela foi morar em plena Praça Tiradentes, reduto dos principais teatros do Rio de Janeiro (como já foi dito), onde permaneceu até sua morte.

1.4 O RIO DE JANEIRO NA *BELLE ÉPOQUE*

Considerando os aspectos mais gerais e importantes de sua obra musical, Chiquinha Gonzaga está localizada mais adequadamente na cultura da *belle époque* no período que vai de 1899 a 1922, quando se inicia o modernismo... Apesar da influência musical européia nos salões refinados da elite carioca, a música popular brasileira começa a se formar no ambiente cultural da *belle époque*. Nesta fase de transição, que vai do final do século XIX até a década de 1920, a música popular brasileira tem a influência marcante de Chiquinha Gonzaga. (MILLAN, 1996, p.45 e 62).

O Rio de Janeiro da *belle époque* – final do século XIX e primeiras décadas do XX – era uma cidade que ostentava riqueza, e onde os costumes imitativos europeus, franco-ingleses, imperavam. Esta sociedade dava preferência e idealizava um modelo de civilização e modernidade, igual ao europeu, assim, tudo o que era brasileiro, era sinônimo de atraso.

A cidade era a capital federal do Brasil, e foi subordinada a um processo de reforma civilizatório ao modelo parisiense, onde se sonhava uma possível Europa. Ainda no final do século XIX, o Rio de Janeiro era uma cidade com aspectos do período colonial, com ruas estreitas, vielas, becos sujos, onde se acumulavam os lixos. Para mascarar o atraso cultural e intelectual da maioria da população, o Rio passou por uma reforma de saneamento e urbanização, quase a semelhança de Paris, se inspirando em uma grande Exposição Universal que acontecera nessa cidade no ano de 1889; o assunto era o desenvolvimento, e Paris era modelo de cidade urbanizada com sua *art-nouveau*. Assim, o modo de agir e pensar do parisiense, foi incorporado ao dia a dia da cidade do Rio.

A urbanização da cidade trouxe o progresso tecnológico, que acabou por mudar a vida dos seus habitantes de forma radical. Este processo de modernização constava de derrubadas e desapropriação de casas e prédios antigos da Cidade Velha, para a implantação de largas avenidas, iluminados bulevares, jardins... isto imposto pelas elites, será profundamente autoritário e agressivo. O processo de reurbanização deslocou as camadas populares do centro do Rio para o subúrbio, e estas, sendo mantidas à distância, acabaram se marginalizando.

No mapa abaixo, observa-se a cidade do Rio, na época desta reforma (1903 - 1906) na gestão do então prefeito da cidade Pereira Passos, um engenheiro que estudou em Paris e viu as reformas na Cidade Luz de perto. Notam-se as principais vias abertas antes e durante a reforma, sendo que a Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco) atravessava a Cidade Velha até a parte norte das docas, onde o porto era o local de comércio mais intenso. Para isto, a reforma ocasionou a derrubada de grande parte das construções do proletariado da Cidade Velha:

sociedade; passava-se por muitas mudanças, e o avanço da tecnologia deixava a todos perplexos; e quem tinha acesso a este progresso mais de perto, eram as elites. O ideal da nova república era mostrar ao mundo um Brasil belo, modificado, com pessoas cultas e nobres. Assim se firmaram os preconceitos, calcados neste pensamento.

Com a reforma, as elites foram morar em bairros nobres da zona sul do Rio, como Glória, Laranjeiras, Botafogo. Os antigos casarões abandonados por esta no centro, assim como também alguns galpões de madeira que pertenciam a estrangeiros portugueses, eram ocupados pela população mais humilde; estas moradias não tinham rede de esgoto, e muito menos, janelas nos quartos, e ficaram conhecidos como cortiços. O mais famoso deles ganhou uma *polca-maxixe* com seu nome: *Cabeça de Porco*, do compositor Anacleto de Medeiros, de 1896, com gravação no CD que acompanha este trabalho. Nesta faixa ouve-se o locutor da gravação anunciar uma polca. Nota-se com destaque a importância dos baixos dos instrumentos da banda para o gênero maxixe, tema que será abordado adiante. Este cortiço chegou a ter milhares de moradores, onde havia gente de todo tipo, mestiços, brancos, brasileiros, imigrantes, e entre estes, alguns músicos; ambiente propício para a disseminação de doenças infecciosas, que de fato ocorreram neste início de século. (DINIZ, 2007, p. 28-30).

Para se ter uma idéia melhor da localização destes bairros, abaixo está um mapa, que indica a Cidade Velha e a Cidade Nova, bairro onde nasceu o maxixe e o mais populoso na época. Na zona norte ficavam os subúrbios e os litorais de São Cristóvão, reduto dos trabalhadores menos favorecidos. Chiquinha Gonzaga viveu no bairro de São Cristóvão:

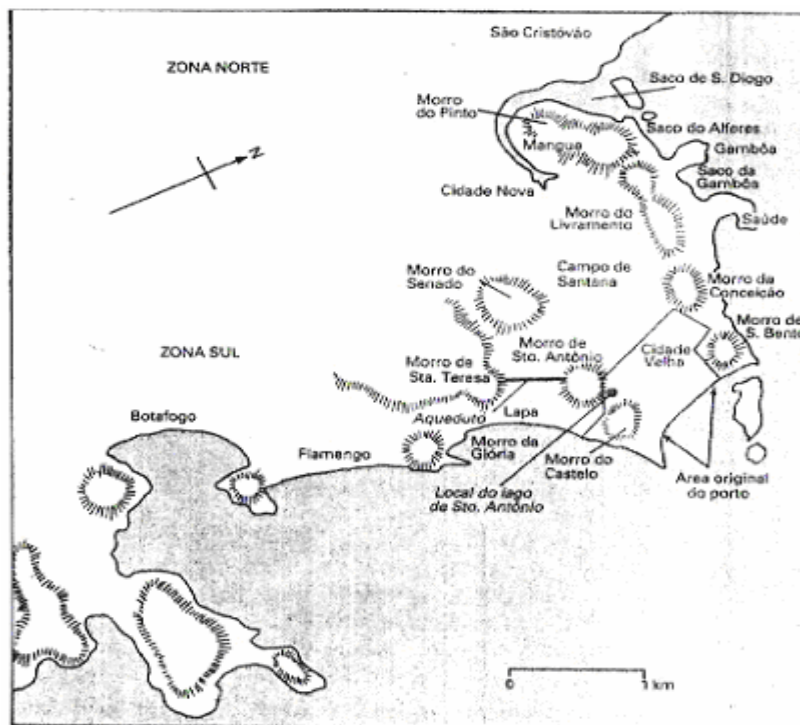


Figura 5: Mapa dos bairros Cidade Velha, Cidade Nova (bairro onde nasceu o Maxixe), e subúrbios da zona norte e São Cristóvão (onde viveu Chiquinha Gonzaga). (Needell, 1993, p.45).

Cada vez mais a cidade se modificava, se urbanizava, e os automóveis começavam a fazer parte da cena urbana. A tecnologia passou a fazer parte do cotidiano; aparecerão a fotografia, o telefone e o cinema, porém apenas uma pequena parte da população poderia aproveitá-los.

A moda se tornaria um fator de grande relevância para a elite, que tenta a todo o custo, criar um estilo de se vestir diferente das camadas populares. É desta época a lei que proibia qualquer cidadão de andar sem sapatos e sem paletó (em referência ao negro escravo ou ao alforriado pobre). Era o tempo das senhoras elegantes, vestidas com finos trajes e o chapéu era sinônimo de maior respeito e *status*.

Houve época, em que Chiquinha encontrava dificuldades financeiras, de modo que passou a confeccionar suas próprias vestimentas e ao invés de um chapéu, adereço muito caro, usava um lenço envolvendo seus cabelos, o que provocava comentários maledicentes a respeito de sua pessoa. (DINIZ, 1999, p.104; LIRA, 1978, p.42). No terceiro capítulo deste trabalho, há uma partitura de Chiquinha Gonzaga, da peça *Pomadas e Farofas*, com o título: *Marreca Môr*, onde a letra conta a estória de que até as mulheres de reputação duvidosa teriam que usar o tal chapéu; em protesto, uma delas canta este maxixe em cena.

Mário de Andrade comenta este assunto, e de como a compositora se comportou

numa situação como esta:

Na mocidade, discutindo com a pobreza, inventava as suas próprias vestes... Na cabeça, não podendo comprar os chapéus da moda, inventou trazer um toucado feito com um simples lenço de seda. Tão encantadora ficava assim e era tão difícil compreender como arranjava o lenço, que uma vez, em plena rua do Ouvidor, uma senhora não se conteve, arrancou-lhe o lenço da cabeça, para descobrir o truque. Chiquinha indignada voltou-se e insultou a invejosa, chamando-lhe Feia! (ANDRADE, 1963, p.333).

As elites procuravam reafirmar sua identidade, não somente pela maneira de se vestir, mas também através da língua, da palavra, pois era uma maneira de se distinguir das camadas populares, que a seu ver, possuíam um palavreado vulgar. Tentavam manter um linguajar coloquial, difícil, intelectual. Pode-se notar que a letra de alguns maxixes, na maioria das vezes, é bem maliciosa, de duplo sentido, sendo até algumas vezes vulgar; estabelecendo assim uma ligação com a cultura das camadas populares, e se distanciando das elites.

Outra meta estabelecida para igualar o Rio de Janeiro a Paris era que a cidade ideal teria que ser uma cidade higiênica. Nos cortiços, porém, a disseminação das doenças infecciosas permaneceu inalterada. Os brancos não podiam se envolver com os assuntos dos negros, pois este era caricaturizado e desqualificado. As camadas pobres eram consideradas doentes e ligadas à sujeira, ou mesmo à criminalidade, chegando ao ponto, de em seus comerciais para venda de produtos de beleza e higiene sugerir que a pele negra poderia ficar branca se os negros usassem determinados produtos de maquiagem. (VELLOSO, 1988, p.17-18).

Domingues (2002, s/p) exemplifica este fato com dois anúncios publicitários retirados de uma revista do início do século XX, que dizia: "Angelica. A Angelica é a agua que faz a cutis branca em poucos momentos sem prejudicá-la, tornando-a suave e fresca. Casa Lebre & Cia. Rua 15 de Novembro" (*A Cigarra*, São Paulo, nº XI, 7/10/1914). E outro, de uma tiragem posterior: "Crème de Beauté Oriental. Pelas suas qualidades [...] embranquece, amacia e assetina a cutis, dando-lhe a transparência da juventude. Preço 3\$000" (*A Cigarra*, São Paulo, nº XIII, 6/7/1915). Em ambos, nota-se a preocupação de se branquear a pele para ficar bonita. A mensagem era sempre que a pele branca seria um sinônimo de beleza.

Na música urbana havia os grupos que animavam as festas da sociedade carioca; estes grupos eram compostos em sua maioria por músicos negros e mestiços, muito provavelmente, vítimas de preconceito. Em geral eles só eram aceitos quando tocavam os ritmos da moda européia, ainda que abasileirados.

Aceitando a música européia trazida para cá pelos europeus, abriu-se uma possibilidade de incorporar nela, elementos musicais já existentes aqui no Brasil. Quando a

música popular urbana tomou forma na cidade do Rio de Janeiro, apresentou uma nova característica, como por exemplo, na estética, diferente das formas européias. Esta música aproveitou elementos da música européia para a dança e para o canto, introduzindo um ritmo totalmente diferente, agregando a este uma harmonia que mudou em função do próprio ritmo, o que tornaria a música brasileira, muito diferente esteticamente falando do modelo europeu. (AUGUSTO, 1996, p.10).

A cidade do Rio de Janeiro passava por um momento de efervescência cultural, e na música surgiram diversos gêneros musicais nacionais, como o tango brasileiro, o maxixe e posteriormente o choro. Chiquinha Gonzaga escreveu todos os gêneros. Mais do que a intenção de criar uma música genuinamente brasileira, os músicos populares lutavam para conquistar uma linguagem musical própria com que se identificassem, e assim alcançar seu próprio espaço na sociedade. Buscavam a quebra do paradigma da supremacia da música européia, mesmo enfrentando resistência por parte das elites.

A música popular ganhava gradativamente espaços mais significativos na produção cultural brasileira, possibilitando uma consolidação das relações entre as diferentes etnias. Ela foi uma ferramenta valiosa para criar laços sociais e culturais dentro de uma comunidade segregada. Dentre as artes, tornou-se com o tempo, o traço de união entre as camadas sociais antagônicas. Gilberto Freyre disse:

... pode-se afirmar ter se realizado mais pelos ouvidos que por qualquer outro meio, a unificação desses brasileiros de várias origens em um brasileiro se não de um só parecer, quase de um só sentir. Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num povo só, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições. A modinha, por exemplo, foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns, ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças. (FREYRE, 2004, p.316).

O maxixe, também foi um elo entre as classes: a burguesia queria a alegria, a descontração, se liberar (mesmo que camuflada, consciente ou inconscientemente); o menos favorecido, queria através de sua criação (o maxixe) a ascensão social, numa justificativa de que a cultura dele era exótica, onde tudo o que fosse revestido de cultura estava liberado, como o dançar, mesmo que fosse a dança excomungada, que era puro exotismo. Assim, a dança do maxixe foi se incorporando aos rituais das elites.

Com as modificações que vinham acontecendo, a cidade real, a dos suburbanos, cresce tornando aquela sociedade complexa, e, assim, as mentalidades vão se modificando. A cultura popular começa a se impor no cenário urbano. A moderna burguesia da cidade passa a freqüentar as festas populares, incluindo os teatros de revistas da Praça Tiradentes, antes

desprezados. É a busca pelo exótico, por experimentar novas sensações; e é justamente este exotismo que vai enfraquecer as rígidas barreiras impostas pelas elites da *belle époque* para com a cultura popular. Inicia-se assim uma intercomunicação. (VELLOSO, 1988, p. 25).

1.5 ÚLTIMO ACTO

Em 1917, é fundada a SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que existe até hoje; é uma sociedade que protege e cuida dos direitos autorais. Chiquinha Gonzaga vinha lutando há algum tempo em defesa destes direitos. Fundou a instituição, juntamente com seus amigos Bastos Tigre, Avelino de Andrade, Viriato Correia, Gastão Tojeiro, dentre outros que estavam envolvidos com criações teatrais e jornalismo. Foi a única mulher entre os demais fundadores da SBAT. Demorou anos até que se conseguisse a sua fundação.

Ela se engajou neste propósito após encontrar partituras suas à venda na cidade de Berlim, editadas sem sua autorização. Tinham sido autorizadas por Fred Figner, fundador e proprietário da Casa Edson do Rio de Janeiro. Foi Figner quem começou, em 1902, a fazer gravações em disco no Brasil. Assim que voltou de viagem, por volta de 1903, ela e João Batista Gonzaga exigiram ressarcimento. Chiquinha Gonzaga recebeu 15 contos de réis pelas edições não autorizadas. (DINIZ, 1999, p. 212; FRANCESCHI, 2002, p. 224).

Ainda há o caso do compositor francês Darius Milhaud, que se utilizou da famosa partitura do guarda-noturno de *Forrobodó* e o incluiu em seu poema sinfônico *Lê Boeuf sur le Toit*, sem a autorização de Chiquinha. Isto não aconteceu somente com partituras isoladas, como também com peças teatrais inteiras, que foram encenadas apenas mudando o nome da peça. (DINIZ, 1999, p. 221).

Até o último momento de sua vida estava às voltas com uma peça nova, uma partitura. Só deixou de ir a SBAT para trabalhar, quando veio a falecer.

A sociedade soube reconhecer (às vezes de uma forma bem entusiasmada) a produção musical que Chiquinha Gonzaga deixou, ao homenageá-la diversas vezes, em vida e depois de sua morte. Entre tantas outras homenagens, foi tema de enredo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, do Rio de Janeiro em 1997. Também no teatro foi tema de algumas peças, incluindo uma montagem de Maria Adelaide Amaral (pelo SESC), outra com a atriz Eva Todor e uma terceira peça, com a atriz Rosamaria Murtinho sob o título de *Ó Abre Alas*, de 1999; dentre tantos outros espetáculos montados pelo Brasil. Sua vida foi contada em um documentário: *Chiquinha Gonzaga, a primeira maestrina brasileira*, produzido pela GF

Filmes, com roteiro de Fernando Morais, e apresentação da atriz Carolina Ferraz. Um dos principais trabalhos sobre a compositora foi feito pela Rede Globo de televisão, em 1999, uma minissérie, escrita por Lauro César Muniz, com Regina Duarte no papel principal, interpretando Chiquinha Gonzaga na fase adulta e também a participação de Gabriela Duarte, sua filha, como Chiquinha ainda jovem. O Canal Futura 32 pela Net (TV digital) reprisou esta minissérie no ano de 2008 e outra vez no início de 2009.

Não se deve deixar de citar o que Antonio Herculano Lopes diz sobre a obra de Chiquinha quando da procura por uma música popular, centrada no povo:

A linguagem transforma-se em nacional da mesma forma que a música de Chiquinha é chamada de "caracteristicamente nacional", isto é, o nacional centrado no povo, que nos distinguiu das demais culturas (européias) com que as elites se identificavam. Na sua busca do "nacional", uma parte da *intelligentsia* começava a olhar para um sujeito muito mais próximo do que o índio idealizado do Romantismo ou o caipira caricatural. (LOPES, 2006, p. 9).

Como já explanado anteriormente, sua produção abordava temas do cotidiano, que eram facilmente absorvidos pelas pessoas; sua obra era direcionada ao indivíduo comum, e utilizou-se dos recursos do teatro de revista, onde era permitido caricaturizar os personagens, para disseminar suas idéias contra qualquer discriminação.

Em janeiro de 1926, numa carta-resposta ao amigo e parceiro de composições, Vicente Reis, Chiquinha relata a sua insatisfação com o teatro musicado que vinha tomando novos rumos, devido à produção crescente dos discos, atraindo novos autores, “que produziam peças de mais fácil aceitação pelo público”. Segue parte da carta:

...Continuo sempre a trabalhar, mas... aonde estão os teatros? Procuo, e... não acho, tenho escrito tantas peças, e boas, e agora tenho cinco peças lindas de bons escritores, e não tenho teatro!!! Atualmente, só representam tudo o que há de indecente, porco e nojento! *e são os apreciados senhores cheios de talento os preferidos!!!*

Meu bom amigo, o meu nome é pequeno, mas quem o fez, fui eu, cheia de coragem, e trabalhando sempre para honrar a minha Pátria, fui eu só a mulher que escreveu para o teatro, e neste mês no dia 17 faz 41 anos que estreei a minha primeira peça, a ‘Corte na Roça’ - e eu só, sem ter ido estudar na Europa, sem amparo de Governos, só e com a minha força de vontade, me instruindo, até hoje já representei 72 peças, e tenho 5 para serem representadas! e quantas polcas, valsas, cançonetas?... e bem sabe que os brasileiros não se incomodam com os seus!!! E... entretanto... no mundo... só há o Brasil!!!

Adeus meu caro amigo, é um coração cheio de mágoa que desabafa a um bom amigo. A sociedade fez-me esta festa, eu fui contra, mas cedi vendo a boa vontade dos companheiros - agradecendo o muito que tenho feito por esta Sociedade. Adeus meu amigo Dr. Vicente, agradeço de todo o coração de lembrar-se sempre da amiga. F.G. (MILLAN, 1996, p.109; DINIZ, 1999, p.228).

CAPÍTULO II - O MAXIXE



Figura 7: O Maxixe – fonte Lazaroni. (1999, p. 444).

*Não há nada
que se possa comparar
ao maxixe brasileiro!
Quem o dança
não deseja descansar!
Dance, embora,
o dia inteiro!
Perna assim,
colada à perna da mulher
mãos aqui,
junto aos quadris!
Um maxixe remexido
se requer:
que se peça logo bis,
logo bis! (DINIZ, 1999, p. 179-180).*

2.1 ASPECTOS HISTÓRICOS

Quando o Brasil ainda era colônia de Portugal, devido ao processo de colonização, muitos instrumentos europeus foram trazidos pelos colonizadores, entre eles a viola, o violão, o cavaquinho, alguns instrumentos de sopro e de percussão. Todos foram incorporados à Música Popular Brasileira.

Mário de Andrade (1977, p.185,187) colocou que a música no Brasil se formou através de uma complexa mistura de elementos, e de várias influências estrangeiras, não só dos portugueses, como também dos espanhóis. E que, das danças hispano-africanas da América, da habanera e do tango, juntamente com a polca, vieram os estímulos rítmico e melódico para a formação do maxixe. Além disso, sofreu também a influência dos escravos africanos, com seus cantos “cheios de ritmo e musicalidade”. Sendo assim, observou-se que era difícil uma música autenticamente brasileira, devido à mistura de povos. Falando sobre a ‘dança’, citou o maxixe, fixado no Rio de Janeiro no último quarto do século XIX. (ANDRADE, 1977, p.191).

O maxixe foi escolhido para estudo deste trabalho, dentre as várias manifestações musicais que ocorreram na época, entre 1870 e início do século XX, no Rio de Janeiro, pois esta era a cidade onde a dança, e que depois seria considerada um gênero musical se originou (TINHORÃO, 1991, p. 58, 62) e através de onde se propagou para o mundo.

Dança urbana, de par enlaçado, que surgiu no Rio de Janeiro na década que vai de 1870 a 1880, nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa – bairros estes, ocupados pelos elementos que foram marginalizados política e economicamente, onde viviam negros, ex-escravos, imigrantes portugueses, italianos e seus descendentes. Depois o gênero se estendeu aos clubes carnavalescos e aos teatros de revista, de onde se propagou. É uma dança antecessora ao samba; tem uma forma de dançar muito provocante, pois seus pares enlaçam-se pelas pernas, com os quadris colados, sendo de grande apelo sensual; por este motivo foi por muitos anos considerada dança imoral, carregando consigo um grande preconceito, responsável por uma divergência na terminologia para a sua designação.

Para José Ramos Tinhorão (1991, p. 58), o maxixe representou uma maneira mais livre de se dançar os gêneros da época, principalmente a polca, a *schottisch* e a mazurca, e que representou a versão nacionalizada da polca, importada da Europa. Desta união entre: primeiramente a dança e depois a música, passou a ser considerado um gênero musical. Isto só foi acontecer na virada do século XX.

Comentando sobre o maxixe, Bartoloni diz o seguinte:

É de caráter mais vivo que o tango ou o choro. Foi por muito tempo expoente de nossa dança urbana, tendo cedido lugar ao samba, devido talvez à sua coreografia complicada, difícil e exagerada. Era dança de salão, de par unido, exigindo extrema agilidade pelos passos e figuras rápidas, mobilidade de quadris, tanto figuras da dança como invenções dos dançarinos. O maxixe dançado por profissionais, nos cabarés, era quase uma dança ginástica. (BARTOLONI, 2000, p.302-303).

No início, quando o gênero ainda estava se formando, era composto sem letra para a música. Só depois ela foi se agregando ao maxixe, tornando-se uma característica importante e, sobretudo, por ter sido presença marcante nos teatros de revista e operetas, que levavam os versos muitas vezes com duplo sentido ou até mesmo com palavras maliciosas, para determinada cena. Assim, os compositores que compunham maxixes para cenas teatrais, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, em muitas ocasiões construíam este gênero em cima de letras que interferiam na forma e estrutura musical, porém tinham que respeitar o esquema composicional de quadratura estrófica; e ainda, quando da inclusão do refrão, este tinha de ser de fácil assimilação para que seus versos e música se popularizassem.

Há de se levar em consideração a negação de sua denominação como gênero em diversas partituras, pois mesmo sendo maxixes, vinham camuflados, como polca, dobrado, choro, samba, e principalmente como tango; mas como maxixe, quase nunca:




Inúmeros autores cuja obra foi composta durante o período áureo do maxixe não usaram o termo designativo de gênero maxixe em nenhuma peça. Assim sucede com Carramona (1874 – 1929), Aurélio Cavalcanti (1890 – 1920), Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), Irineu de Almeida (1890 – 1916), Anacleto de Medeiros (1866 – 1907), Mário Cavaquinho (+ 1905), Candinho Trombone (1879 – 1960). (DUPRAT, 1978, s/p).

Como exemplo, tem-se de Chiquinha Gonzaga, *Gaúcho*, mais conhecido por *O Corta Jaca* (nome dado a um passo da dança do maxixe) que vem com a designação de tango brasileiro. Foi primeiramente composta para a opereta *Zizinha Maxixe* de 1895 e somente em 1904, é que veio a fazer sucesso quando inserido numa segunda peça para o teatro de revista, intitulada *Cá e Lá*. Esta foi a música mais gravada da compositora, um verdadeiro clássico na sua obra:

GAÚCHO
(CÁ E LÁ-O CORTA JACA)
TANGO BRASILEIRO

FRANCISCA GONZAGA
(1884?-1985)

Figura 8: 1ª parte da partitura *Gaúcho - Corta Jaca* [1895] de Chiquinha Gonzaga.

O Corta Jaca é considerado um maxixe, por apresentar as seguintes características: trazer na melodia a figura de pausa de semicolcheia seguida de três semicolcheias  (numa imitação dos instrumentos de percussão) e com acentuação sempre da primeira semicolcheia. Na partitura isto acontece primeiramente onde se vê a indicação *batuque*; ainda tem como elemento rítmico no acompanhamento a célula rítmica ; e o andamento mais rápido. Nos primeiros 4 compassos, na introdução, nota-se que a melodia da linha do baixo está com o tema (outra característica). E ainda na melodia, traz a figura .

Na gravação de Chiquinha Gonzaga tocando ao piano com seu *Grupo Chiquinha Gonzaga* (tirado do CD *memórias musicais 6*) e que está no CD que acompanha este trabalho, se nota isto muito bem; atenção especial à baixaria. E na gravação da banda que acompanha Altamiro Carrilho, a melodia da linha do baixo fica bem clara, pois é executada pelos instrumentos baixos (metais). Porém nesta partitura para piano (figura 8), quando entra o canto isto se inverte, pois a mão direita do piano fará a melodia principal. E isso ocorrerá por toda esta parte A; verificar na gravação feita por Maria Teresa Madeira sozinha ao piano.

É importante escutar e comparar as quatro gravações desta música, colocadas no CD, pois cada uma apresenta um elemento diferente. Na gravação da mesma peça feita pela pianista Rozária Gatti, que é acompanhada pelo *Grupo Nosso Choro*, composto por piano, um

cavaquinho, um violão de sete cordas e um pandeiro, este maxixe está sendo tocado num estilo bem característico, maxixado.




O motivo rítmico-melódico da linha de baixo do *Corta Jaca* é um dos mais utilizados no maxixe, e este padrão pode ter se originado na forma de se tocar os baixos pelos pianeiros, e é encontrado em diversas partituras para piano da época, como se confirma ao analisar a maioria das partituras colocadas neste trabalho. Harmonicamente, esta peça inicia-se na tonalidade de Ré Menor, característica pouco comum aos maxixes. Aqui, aparecem repetidas vezes, tanto para a mão direita do piano quanto para a esquerda, a célula ; também ocorre a célula  iniciando o 1º tempo – acéfalo, com pausa de semicolcheia, seguido de três semicolcheias. Ainda neste caso, só para a mão direita a célula acéfala com pausa de semicolcheia, seguida de uma colcheia e uma semicolcheia,  muito encontrada no decorrer da partitura. A parte B (coro e dança) - compasso 25 está na tonalidade de Fá Maior, relativa Maior da anterior, e que apresenta as mesmas células rítmicas. Sua estrutura formal é ABA. Abaixo um pequeno trecho da parte B:



Figura 9: 2ª parte da partitura *Gaúcho - Corta Jaca* [1895] de Chiquinha Gonzaga.

A seguir, a primeira letra feita para *O Corta Jaca* da peça *Zizinha Maxixe*. Seu autor foi Machado Careca, cômico português radicado no Brasil. A letra desta partitura, fala do modo de se dançar o maxixe:

Corta Jaca (Chiquinha Gonzaga/ Machado Careca).

Neste mundo de misérias
quem impera
é quem é mais folgazão
É quem sabe cortar a jaca
nos requebros
de suprema, perfeição, perfeição

Ai, ai, como é bom dançar, ai!
Corta-jaca assim, assim, assim
Mexe com o pé!
Ai, ai, tem feitiço tem, ai!
Corta meu benzinho assim, assim!

Esta dança é buliçosa
tão dengosa
que todos querem dançar
Não há ricas baronesas
nem marquesas
que não saibam requebrar, requebrar

Este passo tem feitiço
tal ouriço
Faz qualquer homem coió
Não há velho carrancudo
nem sisudo
que não caia em trololó, trololó

Quem me vê assim alegre
no Flamengo
por certo se há de render
Não resiste com certeza
este jeito de mexer

Devido a esta composição da maestrina, ocorreu um acontecimento histórico. Em 1907 o então ministro da Guerra, Hermes da Fonseca foi apontado como inimigo declarado do maxixe, pois baixou um decreto que impedia as bandas militares de tocar qualquer música do gênero. Isso aconteceu, porque numa visita ao Brasil, o adido alemão Barão Von Reichau, ao ser homenageado, pediu à banda que tocasse algo brasileiro, e assim, esta apresentou o maxixe *Vem Cá, Mulata*. Não gostando deste episódio, Hermes da Fonseca baixou o tal decreto. O caso deu muito que falar, pois durou cerca de dois meses o falatório entre a sociedade; rendeu até publicações de charges em revistas da época. Sob o título de *A morte do maxixe*, a revista *Fon-Fon* publicou a seguinte charge:

Por ordem superior ordena-se:

1º - As bandas porão de lado as músicas que produzem tonturas nas pernas do próximo. *Exemplo único* – O Maxixe.

2º - Só serão erigidos coretos de diversão musical (?) nos seguintes lugares: Caju, Catumby, S. João Baptista, Maruhy, Inhaúma e outros que hajam cemitérios e, como tolerância, onde tenham ciprestes.

3º - A ornamentação iluminatória será feita a velha cera pelos caminhos ou quadros.

4ª - A decoração do coreto guardará accordo com o acto, podendo haver inscripções abusivas (digo) alusivas à solemnidade.

Parágrafo único – é permitido rir do caso exposto. (MACHADO, 2007, p. 75).

Outro fato virou notícia de jornal, no ano de 1914, no final do mandato do Marechal Hermes da Fonseca, agora no cargo de Presidente da República. Este foi homenageado com uma recepção de despedida em sua casa, o Palácio do Catete. Nesta solenidade, a música *O Corta Jaca*, um maxixe, como cita Tinhorão (1991, p. 74) foi incluída no programa musical, e quem a executou ao violão, foi a própria primeira dama Nair de Teffé. (EFEGÊ, 1974, p. 161). Este acontecimento foi considerado uma quebra de protocolo, e causou escândalo nas altas esferas do poder brasileiro. Houve uma imensa repercussão, o que elevou ainda mais o nome de Chiquinha Gonzaga, apesar das críticas que o fato recebeu. Uma delas foi do então senador da República Rui Barbosa, que agredindo a obra da compositora, escreveu a seguinte nota no *Diário do Congresso Nacional*, de 08/11/1914 p.2789, que se refere a 147ª sessão do Senado Federal, ocorrida em 7/11/1914:

Mas o corta-jaca de que eu já ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele S. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais, o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (DINIZ, 1999, p. 205).

Rui Barbosa era opositor político do presidente. O que se nota com este discurso, é

o quanto ele, representante da sociedade culta deste país, era contra o maxixe, considerada uma manifestação do populacho. Ele não o cita como maxixe explicitamente, porém o deixa implícito quando o coloca no grupo das ‘danças selvagens’. Já Nair de Teffé, mesmo sendo de uma família de posses dos barões de Teffé, e, sobretudo culta, não se deixou levar pelo pensamento dominante das elites, fazendo o que achava o mais correto: tocar o que gostava, uma música brasileira.

2.2 A DENOMINAÇÃO

A primeira vez que algum termo se referiu ao maxixe, foi numa notícia de um jornal de 29 de novembro de 1880, *Gazeta da Tarde*, deduzindo-se falar do maxixe indiretamente. Era uma matéria paga, onde estava escrito:

U. R. – *Primeira Sociedade do Catete!!!* – Poucas machicheiras..., grande ventania de orelhas na sala... Parati para os sócios em abundância. Capilé e maduro para as machicheiras não faltou, serviço este a capricho do 1º orelhudo dos Seringas. – *O poeta das azeitonas*. (EFEGÊ, 1974, p. 21).

O autor ainda fala que a grafia com ch do ‘machiche’ permaneceu por longo tempo. E, dependendo de como este ch fosse pronunciado, remeteria a uma pronúncia afrancesada, que para o maxixe seria como uma insígnia por toda a sua permanência, pois no futuro, tornar-se-ia a dança da moda em Paris. A referência que o texto faz às machicheiras deixa implícito já haver nesta época a dança do maxixe. O Parati e o Capilé eram refrescos vulgares da época. E pelo estilo do anúncio, pode-se ver que quem frequentava esta Sociedade eram os menos favorecidos economicamente. Efegê ainda cita que se fosse pelos dias de hoje, este lugar se denominaria uma gafieira.

É bem verdade que a origem do vocábulo maxixe é controversa e ainda é tema de discussão até hoje, pois a partir de sua denominação, já se inicia uma ausência de clareza em torno do gênero. Primeiramente, designando uma dança, maneira de dançar e até pejorativamente, local de um baile. Assim como aconteceu com o choro, o tango, o samba, também se empregava o termo maxixe para designar o local ou salão aonde se dançava o maxixe. Ainda hoje se escuta esta analogia, porém com a palavra forró.

Na verdade, ninguém chegou a descobrir a exata origem do termo, mas se aceitam algumas com base alicerçada. (EFEGÊ, 1974, p. 33).

Uma delas é a versão contada por Mário de Andrade, em que um indivíduo de uma sociedade carnavalesca do Rio chamada *Estudantes de Heidelberg*, dançou o lundu com uma

desenvoltura, de uma maneira nova tão convidativa, que logo foi imitado por todos. O apelido dele era Maxixe, e assim, começou a se chamar de maxixe a dança tão diferente. Quem deu esta explicação a Mário de Andrade, foi o compositor Villa Lobos, que disse tê-la ouvido de um velho que frequentava o local naquela época. (ANDRADE, 1963, p.332). Todavia, sem querer invalidar o testemunho de Villa Lobos, Efegê explica (1974, p. 37-38): “deve-se juntar ao dançarino alcunhado simplesmente Maxixe, outros de igual cognome [...] Um deles tinha o apelido precedido de um título: *Dr. Maxixe*. Como este, existiram outros, também *Dr. Maxixe*, pois “eram muitos os carnavalescos [...] com tal cognome”.

Outra suposição é pelo simbolismo que a planta maxixe lhe dá, pois sendo este fruto portador no seu interior de muitas sementinhas agrupadas, assemelhava-se aos bailes da classe baixa, os chamados *criouléus*. Estes bailes eram feitos em pequenas salas com muitos pares dançando, e as sementes representavam as cabeças dos dançarinos, que despreocupados com a etiqueta e num agarramento antifamiliar, sugeriam esta designação. (EFEGÊ, 1974, p. 34).

No ano de 1901, apareceu um jornalzinho de título *Os Maxixes*, que circulava aos domingos e quintas-feiras. Feito para divertir seus leitores, aproveitou-se da popularidade que a dança lhe dava. O maxixe ficou muito conhecido, mais até que várias outras formas musicais, e tudo o que era novidade começou a ser apelidado de maxixe, usando-o não só como substantivo, mas também como adjetivo de depreciação. (EFEGÊ, 1974, p. 39).

Nessa época existiam, pelas bandas da *cidade nova*, uns clubes clandestinos... Chamavam-se esses clubes *maxixes*, nome que depois designou a dança característica local e que hoje tem foros de civilização, a ponto de ser adotada nas grandes capitais, nos grandes salões e nos grandes casinos, onde a coreografia é para alguns um pretexto, para poucos uma obrigação, e para muitos uma grande maçada... Esses clubes *maxixes* eram famosos pelo desenfreado das danças. (PEDERNEIRAS, 1929, s/p, apud EFEGÊ, op. cit. p. 35).

O fato é que o maxixe estava tão intimamente ligado às suas origens, que ao apenas mencioná-lo, era relacionado ao tipo de pessoas que viviam no Bairro da Cidade Nova, de origem negra, geralmente chorões, boêmios, ou ainda homens e mulheres de reputação duvidosa; por este motivo, no início, o maxixe era dançado em locais clandestinos. Depois, com o passar do tempo e do gênero ficar famoso, é que se expandiu para outras localidades e classe social.

Quanto à grande confusão sobre a origem do nome maxixe, é de se aceitar que as expostas aqui são as mais prováveis.

2.3 A INFLUÊNCIA DO NEGRO

Há que se destacar a influência do negro na cultura brasileira em geral, mas principalmente na música, e que para a gênese do maxixe, foi de fundamental importância.

Abaixo, Mário de Andrade fala do povo português, representando o europeu:

Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano... também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contato dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. (ANDRADE, 1977, p.185-186).

Sabe-se que a Música Popular Brasileira assim como qualquer manifestação cultural, não se formou de um dia para o outro, nem foi tão rápida a sua aceitação e assimilação por parte das elites, e assim aconteceu com o maxixe. Porém, convém lembrar que ela se fez através de influências do povo que aqui vivia, seja ele um escravo, um estrangeiro ou mesmo um nativo.

A Coroa Portuguesa achava que a cultura negra era uma ameaça, e passou a profanizar esta cultura para dispersá-la e, conseqüentemente, enfraquecê-la, para assim poder dominar a rebeldia escrava. Dominando sua herança cultural, sua base, sua gênese, achavam que dominariam os indivíduos. E, por outro lado, a Igreja Católica ficou encarregada deste processo que paradoxalmente dessacralizava:

... através de um pródigo calendário festivo, a Igreja fornecia tempo e espaço para a manifestação cultural e lazer do seu elemento trabalhador. Provocava, no entanto, o deslocamento dessas manifestações dos seus espaços sagrados originais – os improvisados, porque perseguidos, “terreiros” de santo – para os espaços da religião oficial. Assim, quando mais tarde resulta desse processo o sincretismo religioso e a sintetização musical entre a cultura negra e a branca – e isto se revela uma conquista valiosa para o colonizador – nos colocamos diante da seguinte questão: resultado da esperteza do negro para preservar sua cultura ou uma saída possível e inteligente do dominador? (DINIZ, 1999, p.81-82).

Acontecia que o negro enquanto escravo, fingia uma falsa submissão ao seu patrão, e este, estimulava de um modo consciente o lazer de seu escravo para amenizar os sofrimentos da escravidão. O negro usava a síncope que lhe era comum e desestabilizava ritmicamente a música cantada e tocada aqui. Além disso, cantava enquanto trabalhava, para amenizar suas mazelas. Ele foi uma peça muito importante na influência e colaboração exercida na cultura daquele momento.

Esta síncope africana, inconfundível, era por vezes amenizada em alguns ritmos, numa adaptação em diferentes formas e variações. Isso não exclui esta origem dentro do

maxixe, por exemplo.

Apesar de tantas adversidades quanto à exclusão a que era submetida, esta cultura consegue se perpetuar. Um destes exemplos de resistência são as casas, como a da tia Ciata, onde se reuniam negros e ex-escravos, que tinha como objetivo garantir a perpetuação das tradições africanas, discriminadas pelas elites da *belle époque*:

... na realidade, a europeização da cultura brasileira não foi aceita tão passivamente quanto se supõe. A denominação de Pequena África à Cidade Nova registra o anseio de uma comunidade – que não se reconhece enquanto branca – fazendo valer a sua identidade. (VELLOSO, 1988, p. 16).

Esta sociedade começa a se mostrar estratificada, com os olhos voltados para a cultura de massa. Mesmo resistente, a classe alta era consumista desta música, pois não produzia este estilo musical de música urbana. E o músico popular era visto assim:

A classe alta, francamente europeizada, consumia, mas não produzia a sua própria música, seja executando ou compondo. A ocupação de músico era considerada um trabalho manual qualquer, e por isso era desprezada pelos “homens de bem” que se ocupavam apenas das funções, burocráticas, administrativas e intelectuais. Por este motivo, a música no Brasil foi confiada primeiramente aos negros, na música de barbeiros dos tempos coloniais; e posteriormente aos negros e mestiços através dos chorões e das bandas militares da Primeira República... Após o gesto, do movimento, vem a música, aliás, seguindo uma tradição africana, onde não só os músicos estimulam à dança, mas também os bailarinos transformam a música, através de um diálogo improvisado. Assim nasce o maxixe. Apesar do preconceito da sociedade da época, contra sua dança indecente (que na verdade estava muito mais relacionado à sua origem mestiça e pobre), o maxixe se desenvolve, passa a ser executado nos teatros e salões da alta sociedade, e divulgado nas casas de família através das partituras editadas para piano. (CARVALHO, 2006, p. 38-39).

Para o maxixe, não se pode imaginar que tivesse nascido em meio às elites; sendo imprescindível para o músico que o executava, estar familiarizado com o seu ritmo, com o seu gingado. Desta forma, o negro foi parte decisiva neste processo e deixou sua marca de sonoridade nos ritmos brasileiros. Além disso, conseguiu preservar muito da sua cultura africana, mantendo seu ritmo e suas danças, agregando à nova música, inclusive, seus instrumentos de percussão.

Enquanto o Rio de Janeiro se modernizava, a música popular percorria um caminho que levaria à sua nacionalização. Ainda não era brasileira; apenas esboçava formas que só neste século iriam tornar-se mais definidas. Portanto, é a partir de 1870 que podemos falar de uma cultura melaninada, onde o pigmento fundamental a singularizá-la foi o do elemento negro. Isso foi possível porque a cultura negra manteve-se vigorosa através da preservação da religião... (DINIZ, 1999, p.81).

Foi concomitantemente às reformas na cidade do Rio de Janeiro que esta agitação

cultural estava ocorrendo frente a tantas novidades. E é nesta época que a música popular urbana se desenvolveu mais.

Na sua música, os negros destacavam a rítmica, o que deixava para segundo plano a melodia; esta era “simples, de poucas notas e frases pouco expressivas”. Aqui a música negra sucumbiu à influência melódica européia, porém não totalmente, ficando o ritmo com o deslocamento dos acentos presentes na síncopa. (SODRÉ, 1998, p.25).

Naquela época havia muitos músicos mestiços, que traziam dentro de si toda a cultura africana incorporada, a sua essência enquanto música. Através deles foi possível tornar a música daqui menos europeizada e com traços mais brasileiros. Estes músicos se apropriavam de traços africanos e acabavam por caracterizar a música brasileira nestes termos. Ao executarem as músicas européias, eles respeitavam a melodia, porém alteravam seu ritmo, incluindo a herança africana da cadência sincopada do batuque, com certa espontaneidade, dessa maneira modificando o gênero original.

Pensando na influência negra para com o gênero musical maxixe, e buscando sua gênese, encontrou-se a seguinte sentença: “Apesar da multiplicidade das danças e ritmos negros para uma forma tipicamente urbana... destaca-se a articulação lundu-maxixe-samba a partir do final do século XIX”. (STIVAL, 2004, p.60). E ainda: “A habanera, a polca, o tango, o lundu, contribuíram todos, na afirmativa de vários pesquisadores, para o nascimento do maxixe definido como música”. (EFEGÊ, 1974, p. 29, 41). Pesquisando os vários gêneros que compõe essa música popular urbana, a seguir, os cinco elementos mais importantes na formação e na estrutura musical do gênero maxixe: a síncopa, o lundu, a habanera, o tango brasileiro e a polca.


2.4 A SÍNCOPA

É uma alteração rítmica, um prolongamento do som do tempo fraco para o tempo forte. A síncopa já aparece no lundu e estende-se aos diversos gêneros musicais brasileiros, definindo-se como uma característica rítmica desta música. Os europeus já conheciam a síncopa, que foi trazida pelos portugueses, portanto não é puramente africana. E como diz Muniz Sodré (1998, p.25): “se na Europa ela era mais freqüente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica. A síncopa brasileira é rítmico-melódica”. Com ela, era possível recriar os efeitos percussivos dos instrumentos de percussão dos negros e reproduzi-los. Os negros acrescentavam um acento, uma vitalidade, um algo não escrito. Graças a eles,

começavam a insinuarem-se nos baixos uma série de acentos deslocados, de graciosas complicações, de ‘maneiras de fazer’, que criavam um hábito.

Portanto, mais do que uma característica da música brasileira, a síncopa representava um meio de se escrever na partitura o ritmo naturalmente executado pelos negros.

Gerard Béhague ao estudar as Modinhas do documento Ms. 1595, da Biblioteca da Ajuda em Lisboa, que datam do final do séc. XVIII (documentos estes que tiveram sua primeira divulgação apenas no final da década de 1960) verificou que de fato já existia uma sistematização da síncopa, e que esta não era uma característica essencialmente formal, mas estava carregada semanticamente de associações com: Brasil, negros, popular. (LIMA, 1998, p. 13-15).

A figura:  semicolcheia – colcheia – semicolcheia, chamada por Mário de Andrade (1989, p. 476) de ‘síncopa característica’, está ligada às tradições dos negros trazidos para a América, e que as síncopas seriam traços rítmicos da Música Popular Brasileira, e apesar dela estar presente na música europeia, o seu uso na música popular é de uma ação imediata, constante e coreográfica, e por este motivo aparece freqüentemente nos seus acompanhamentos.

Este processo de incorporação da síncopa, e que mais tarde estaria presente na formação não só do maxixe como de diversos outros gêneros, foi muito importante para esta construção musical, na valorização dos contratempos, oferecendo assim uma grande riqueza de possibilidades, com seus deslocamentos nos tempos, retardos, antecipações. A fórmula de compasso mais comum nestes gêneros nacionais é o compasso binário – 2/4 – que tem a semínima como unidade de tempo, e que sugere uma subdivisão em 8 semicolcheias:



Numa busca de criar uma variedade rítmica e conseqüentemente maior riqueza, os contratempos das semicolcheias passam a ser mais valorizados, gerando acentos deslocados:



Naturalmente as primeiras notas de cada tempo são apoiadas, pois representam a cabeça dos tempos gerando a síncopa mais representativa da música brasileira:



E a síncopa resultante:



A partir daí, tem-se uma grande variedade rítmica, com acentos em diferentes partes dos tempos, característica presente em diversos gêneros brasileiros como o maxixe, a polca brasileira, o tango brasileiro, o choro... podendo aparecer tanto no acompanhamento rítmico-harmônico como nas figurações melódicas. (ALMEIDA, 1999, p. 137).

“O maxixe acionado pela síncopa e pelo dengo do lundu, sintetizava e amplificava os elementos voluptuosos de outras danças, numa coreografia contagiante de par unido”. (SODRÉ, 1998, p. 32). O maxixe herdou alguns dos requebros crioulos do lundu. A seguir, o lundu.

2.5 O LUNDU



O lundu é caracterizado como uma dança angolana de roda e *umbigada* e acompanhada por atabaques, trazida pelos escravos na segunda metade do século XVIII. “Pode ser considerado um gênero híbrido, em cuja provável origem brasileira mesclaram-se elementos africanos e ibéricos em um mesmo tipo de música”. (CASTAGNA, 2006, p. 16). Mais tarde, o lundu foi introduzido nos salões das cortes do Brasil e Portugal, assumindo a forma de canção, acompanhado ao piano, muito semelhante à modinha, e tem estado associado a esta desde os primórdios da historiografia da música brasileira. Nos inícios de 1780 aparecerão as primeiras citações tanto para o lundu como para a modinha. (SANDRONI, 2001, p.42).

O lundu acompanha o canto e a dança de origem africana; é uma dança coletiva e urbana, assim como o batuque e o samba, e “incluía em sua coreografia uma roda de espectadores”. (SODRÉ, 1998, p.30). Era uma dança sensual e ritmada, lasciva; tratava-se de um bailado de par solto, com sapateados, batucadas, balanço violento dos quadris e a famosa *umbigada*. Logo sua coreografia foi considerada indecente.

Concordando com Araripe Júnior, Mozart de Araújo (1963, p.18) diz que o lundu pode ter sido levado diretamente do Brasil para Portugal já na forma de canção, o que os leva a afirmar que este lundu cantado é de pura formação brasileira e que adquiriu características coreográficas e musicais próprias, transformando - se em dança erótica e violenta entre os negros. Com o passar do tempo, essa dança se tornou em um gênero de canção popular, passando a ser chamada de *lundu-canção*, e muito apreciado nos salões aristocráticos.

Até o final do século XVIII, o lundu ainda não possuía forma definida, e somente no século XIX assumiria um caráter definitivo de canção satírica ou de dança sensual. Muitas vezes assumia o caráter sentimental da modinha, mas também o da comicidade, como gênero humorístico, malicioso e com letras de duplo sentido.

É o caso do conhecido *Lundu da Marrequinha*, de Francisco Manuel da Silva e que provavelmente data de 1863, também conhecido como *A marrequinha de Yayá*, que é cheio de humor e malícia. Marrequinha era um tipo de laço dado pelas moças atrás de seu vestido, por cima das nádegas, muito usado na época. A letra deste lundu sugere que elas ‘soltem as cadeiras’ numa alusão aos requebrados das negras quando dançavam o lundu, daí este duplo sentido e malícia.

A célula rítmica quebrada , através da , faz deste lundu um típico ‘lundu de salão’ do século XIX. (LEME, s/d, p. 1). No terceiro capítulo há um maxixe intitulado *Marreca Môr*, da compositora Chiquinha Gonzaga, já citado anteriormente, que faz alusão ao substantivo ‘marreca’ (não no diminutivo), já com outra conotação e significado diferente. Abaixo, parte da partitura e letra do *Lundu da Marrequinha*:



Ia-ia me dei-xe ver a mar-re-ca se-rão eu
 mor-ro le-va-mea bu-ca se-rão eu mor-ro le-va-mea bu-ca se-rão eu

Figura 10: Fragmento da partitura *Lundu da Marrequinha* [1863] de Francisco Manuel da Silva Fonte: Leme, s/d, p. 2.

Lundu da Marrequinha

Os olhos namoradores
 Da engraçada iaiásinha,

Logo me fazem lembrar
Sua bella marrequinha.

Iaiá, não teime,
Sólte a marreca,
Senão eu morro,
Leva-me a breca. } **Refrão**

Se dansando á Brasileira,
Quebra o corpo a iaiásinha,
Com ella brinca pulando
Sua bella marrequinha

Refrão

Quem a vê terna e mimosa,
Pequenina e redondinha,
Não diz que conserva prêsa
Sua bella marrequinha.

Refrão

Nas margens da Caqueirada
Não há só bagre e tainha:
Alli foi que ella creou
Sua bella marrequinha.

Refrão

Tanto tempo sem beber...
Tão jururú... coitadinha!..
Quasi que morre de sêde
Sua bella marrequinha.



Do lundu, o maxixe herdou vários traços para sua dança e letra. O que era para o

lundu a umbigada, para o maxixe se transformou em par de corpos colado, com os quadris juntos num mesmo movimento. Cabe dizer que por ter sua preexistência no lundu-dança, não se pode afirmar por este motivo que o maxixe seja realmente a primeira dança genuinamente brasileira, como afirma Edigar de Alencar (1985, p. 70). Com o passar do tempo, o lundu foi se modificando devido à sua prática social, e o intercâmbio entre os músicos, os poetas, os intelectuais, agradava devido ao seu caráter humorístico.

Enquanto o lundu-dança continuou a ser cultivado por negros, mestiços e até brancos das camadas mais baixas, o lundu-canção, graças ao seu exotismo, originário da cultura popular, passou a interessar aos compositores cultos e músicos de teatro. Assim, o público do teatro começa a mudar, não apenas pelo fato de ter atores negros ou mestiços no palco, mas pelo fato de o teatro apresentar danças que refletiam o gosto e a cultura das camadas mais humildes da população. (STIVAL, 2004, p.64).

Esta entrada do lundu para o teatro, mais tarde abriria as portas para o maxixe se fixar nos palcos.

Segundo Paulo Castagna (2006, p. 12), alguns autores que estudaram o lundu, aceitam a hipótese de que o mulato, Domingos Caldas Barbosa, no final do século XVIII tenha levado o *lundu-canção* para os salões de Lisboa. Este lundu era um tipo de modinha com características próprias, porém com a possibilidade de ter sido dançado, diferenciando-o da modinha, pois esta não envolvia dança; e que, a presença de síncopas no *lundu-canção* também o caracterizava para a dança.

Como células predominantes, já figuravam no lundu a célula rítmica  e a , como se vê no exemplo *Isto é bom* de Xisto Bahia. Abaixo, apenas parte da partitura:

Isto é Bom (Xisto Bahia)



Figura 11: Fragmento do lundu *Isto é Bom* de Xisto Bahia. Fonte: Aragão e Paes, 2005, p. 21.

Este lundu de Xisto Bahia foi a primeira gravação em disco feita pela Casa Edson, no ano de 1902. Há uma gravação dele, acompanhado ao violão por Eduardo das Neves, no CD demonstrativo que acompanha este trabalho.

A marcação sincopada do maxixe vem principalmente do lundu (SODRÉ, 1998, p. 31) e o “lundu daria margem ao nascimento do maxixe. (ALENCAR, 1985, p. 23, 70). O lundu deixou influências para o maxixe, e citando Villa Lobos, Marta Rosseti Batista afirmou ter encontrado no *Diário da Noite*, de junho de 1928 um discurso feito pelo compositor quando numa ocasião, este estava em Paris. Villa Lobos discursava sobre a música do Brasil, retrucando a idéia que tinham que esta música derivava da americana, e disse:

O maxixe... deriva-se do lundu, (dança de origem africana) frequentemente dançado nos salões da sociedade, desde o século XVIII. Os foliões o adotaram depois, dançando-o, porém com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo. (BATISTA, 1972, p.337).

Portanto, para o maxixe, o lundu foi de grande relevância na sua estrutura, tanto na escrita musical, quanto para a dança e letra.

2.6 A HABANERA

A habanera é uma dança lenta, também em compasso binário 2/4, com ritmos pontuados e sincopados, onde o primeiro tempo é acentuado; originária dos negros de Cuba e do Haiti.

Primeiramente foi exportada para a Espanha, e de lá difundida pela Europa, para depois chegar ao Brasil, após a segunda metade do século XIX. Foi a precursora de diversas danças de salão latino-americanas. No princípio, era apenas uma canção popular urbana dos portos de Havana, para somente depois se tornar música de salão. No Brasil a habanera não teve a mesma importância para os compositores da música popular como a polca teve, pois não foi muito utilizada por eles, apesar de sua célula principal estar presente em quase todos os ritmos populares da época.

Segundo Cacá Machado (2007, p.118) Henrique Alves de Mesquita, a partir de 1869, como diretor do Teatro Fênix Dramática, tornou-se célebre compositor de operetas, e através destas, difundiu a habanera utilizando em suas composições o ritmo sincopado com a seguinte forma de acompanhamento no Brasil:



A melodia da habanera pode variar, podendo apresentar melodia sincopada; já no acompanhamento a célula citada acima é uma constante. Um bom exemplo de habanera e muito conhecida, encontra-se na ópera *Carmen* de Bizet, *L'Amour Est Un Oiseau Rebelle*. (KIEFER, 1990, p. 19).




Abaixo, parte de uma habanera de Luiz Levy do ano de 1922. Observar o acompanhamento todo feito na célula específica de habanera citada acima:

Habanera op.31

Andantino elegante

Figura 12: Fragmento da *Habanera op.31* de Luiz Levy do ano de 1922.

A seguir um exemplo de um maxixe de F. Lobo. Seu nome verdadeiro era Fernando Lobo, e naquela época era comum que alguns compositores ligados ao estilo erudito, usassem pseudônimos ao compor gêneros urbanos, populares, para não serem identificados. Muitas vezes, por sofrerem constrangimentos e preconceito pelo que estavam compondo – maxixes -, ou ainda por uma questão de vendagem, mudando o tipo de música, numa abrangência de estilos. Este compositor usava também, além da abreviatura do seu nome, o pseudônimo de Marcelo Tupinambá, e compôs muitos maxixes. O exemplo abaixo está intitulado *São Paulo Futuro*, e subtítulo – *Maxixe Curtindo*.

Neste maxixe nota-se a influência da habanera em seu ritmo por todo o baixo, porém a primeira parte da célula  se repete a partir do compasso 5 colocado na mão esquerda do piano; enquanto que na mão direita, a célula rítmica  está por toda a peça. Na introdução nota-se a rítmica da polca , fazendo o jogo com os baixos da mão

esquerda e as células da mão direita, muito semelhante ao usado por Ernesto Nazareth em seu *Brejeiro* colocado como exemplo mais à frente, nas páginas 78 e 79:

MAXIXE CURTINDO

Letra de **DANTON VAMPRÉ.** Musica de **F. LOBO**

PIANO

Ven - mo - - rena ha - cia tu Fur - rió
 Ven mo - - rena pa - ra o teu Pupri - é

no tie - nes pena de tu Ma - né
 tu ão tem pena do teu Ma - né

Figura 13: Fragmento do maxixe *São Paulo Futuro – Maxixe Curtindo* de F. Lobo.

2.7 O TANGO BRASILEIRO

Será abordado aqui o tango brasileiro e não o platino, por ter uma relação direta com o maxixe, pois os dois gêneros estão intrinsecamente relacionados quanto à troca de identificação nas partituras, o que ocasionou uma mistura geral nestes termos. Este passou a ter esta denominação quase obrigatória de ‘brasileiro’, depois de 1914, quando o tango argentino passou a ser divulgado em Paris. Então para diferenciá-lo do tango portenho, colocava-se na partitura ‘tango brasileiro’.

Surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1870 como resultado da fusão da polca já nacionalizada com as danças espanholas (zarzuelas, tangos andaluzes e habaneras), muito em voga na década anterior na América do Sul.

Como já falado anteriormente, muito se nota sobre a questão da troca na sua

identificação, que se dava ao gênero maxixe, ora para tango brasileiro, ora apenas tango (ou ainda polca entre tantas outras denominações de gêneros diversos), e que até a própria Chiquinha evitava esta rubrica no momento de editar suas composições. Isso acontecia porque era difícil a venda das partituras com a denominação de maxixe, devido a sua origem controvertida que exercia influência negativa sobre os que compravam tais partituras; inclusive os próprios editores evitavam colocar a rubrica do gênero.

Esta característica de ligação entre tango e maxixe, acabava dando ao músico popular, uma chance de vender estes maxixes como tango, pois a aceitabilidade deste último era infinitamente maior. Assim, se garantiria as vendas de suas partituras, o que provocou um aumento nas designações destas como tango. Desta feita, o tango brasileiro se tornará o mais popular dos gêneros entre 1870 e 1920.

É importante citar, que ao estudar os tangos, Augusto (1996, p.37) deixa claro que nele existem mais traços do gênero da habanera do que do tango de origem erudita espanhola, e que algumas variantes em sua denominação estavam frequentes nos tangos do período de 1870 a 1920, como, por exemplo, poderiam vir simplesmente como tango, ou tango brasileiro, tango característico, tango carnavalesco, tango de fado e até tanguinho, obtendo estas designações dependendo do caráter derivativo de cada peça. Para ele, a maioria dos tangos tem o ritmo da habanera:



(colcheia pontuada somada a semicolcheia para o 1º tempo, e duas colcheias para o 2º tempo). Porém, encontra-se também a presença das células rítmicas:



, que aparece em outros gêneros e principalmente no maxixe.

O maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita, em 1871 adaptou duas habaneras espanholas da peça *O Jovem Telêmaco* e deu-lhes a insígnia de tango. (AUGUSTO, 1996, p.36). Pouco tempo depois, no mesmo ano, o maestro Mesquita seria o autor do primeiro tango no Brasil *Olhos Matadores*. Porém, Sandroni (2005, p. 177), diz ter visto na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um tango de Gomes Cardim datado em 1865, que tiraria a primazia de Mesquita.

Tinhorão (1998, p.191) relata que “Chiquinha Gonzaga não terminaria o ano de 1913 sem tentar comercializar o sucesso do seu maxixe disfarçado de tango “*Forrobodó - Não Se Impressiona*”. Este foi um grande marco para a carreira de Chiquinha Gonzaga; sendo um maxixe (proibido por decreto) desafiou preconceitos. É de se notar que nele aparecem as características rítmicas e melódicas do maxixe; e quase todo ele está escrito na célula rítmica



. A seguir parte da partitura de *Forrobodó - Não se impressiona*:


FORROBODÓ
TANGO: NÃO SE IMPRESSIONE
da Opereta em 3 atos de C. Biffencourt e L. Peixoto

For-ro-bó-do de mas-sa-da Gos-to-so como elle

E' lã-dam canoa co-ra-da E' me-lhor que o pão de

For-ro-bó-do de mas-sa-da Gos-to-so como elle

Figura 14: Fragmento da partitura de *Forrobodó - Não se impressione* (1912).

Já na sua segunda página a música apresenta frases iniciadas em ritmo acéfalo. Percebe-se a partir do compasso 17 (casa 2) que há uma predominância da célula rítmica  para cada compasso que se segue; outra característica do gênero maxixe.

da dá Tem en-guá-go, tem foi-ti-go Na gur-gan-ta fez um

En-ão sei guar-da que é is-so Meu Deus que for-ró-bó-

Figura 15: Segunda página da partitura de *Forrobodó - Não se impressione* (1912).

Abaixo, observa-se a letra de *Forrobodó - Não se impressione*:

Forrobodó de massada
 Gostoso como elle só,
 É tão bom como a cocada
 É melhor que pão-de-ló!

Forrobodó de massada
 Gostoso como elle só,
 Chi a zona está estragada
 Meu Deus que forrobodó!

Tem enguiço, tem feitiço
 Na garganta faz um nó
 Então seu guarda que é isso
 Meu Deus que forrobodó

Mas então pelo que vejo
 Não apanho um frango
 Eu vejo que não vejo
 Meu Deus que forrobodó!

No CD que acompanha este trabalho há uma gravação desta música feita pela pianista Maria Teresa Madeira, com outro arranjo um pouco modificado, também para piano.

Chiquinha Gonzaga fazia como outros compositores de sua época também faziam: escreviam as partituras de maxixes, rubricando estes como tangos. Ainda tem-se o fato de os tais maxixes, muitas vezes possuírem as letras de sua música muito ousadas, pois geralmente eram feitos para a cena teatral, e assim, adequadas a cada quadro da peça de teatro em questão, porém, inadequadas à venda geral.

Mais à frente, este trabalho apresenta uma análise mais complexa de alguns tangos de Chiquinha Gonzaga; porém há um tango em especial intitulado *Sospiro*, onde se nota uma diferença entre ele e os outros exemplos dados. *Sospiro* está mais para um tango espanhol do que o *Forrobodó* exemplificado anteriormente (mais para o maxixe), pois no acompanhamento do tango *Sospiro*, a célula da habanera domina toda a peça, e por meio das gravações de ambos no CD, pode-se fazer uma análise auditiva plena.

O tango brasileiro, que não tinha nada do tango argentino, perdeu até o início do

século XX, porém ainda sendo tocado em espetáculos do teatro de revista, como na versão em diversos gêneros híbridos.

2.8 A POLCA

A polca foi fundamental para a formação dos gêneros brasileiros e a que mais influenciou a Música Popular Brasileira. Originária da Boêmia foi largamente tocada e aceita pelo público, tornando-se uma das danças mais populares do Rio de Janeiro. Importada pela elite foi levada primeiramente aos salões, para depois ser dançada pelas camadas pobres da sociedade, onde na sua maioria viviam negros ou descendentes destes.

Dela se incorporaram algumas características para o maxixe: possui forma de compasso binário 2/4, é essencialmente música para dança; de andamento mais saltitante e na maioria das vezes bem rápido. Geralmente, sua melodia é motívica, de aspecto pianístico virtuose, mais elaborada que a melodia do maxixe. A polca européia chegou ao Brasil na década de 1840, e foi o primeiro fenômeno de música de sucesso, tornando-se uma coqueluche nacional, sendo incluída no repertório de inúmeros instrumentistas e compositores. Depois de chegar ao Brasil, sofreu influência de vários ritmos, tornando-se importante na formação da Música Popular Brasileira. “A polca dançada no Rio de Janeiro se transformaria em algo original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu”. (SANDRONI, 2001, p. 69).

No princípio era tocada nos salões da alta sociedade e executada preferencialmente ao piano. Depois, foi se popularizando e tocada por grupos de chorões, que, com um certo jeitinho, ao tentar acompanhar os passos e os remexos do corpo dos bailarinos através da incorporação de novas figuras rítmicas cada vez mais sincopadas, modificavam os acentos da melodia e do acompanhamento, criando um novo estilo musical.

Havia entre os compositores da época uma brincadeira, pois estes se correspondiam através dos títulos de suas polcas, como num jogo de perguntas e respostas. Isso fazia parte do ambiente em que viviam da *belle époque*. A polca *Que é da Chave* de J. S. Barbosa, fez aparecer uma outra com o título *Achou-se a Chave* de Aníbal do Amaral, dentre muitos outros exemplos que existiram. (KIEFER, 1990, p. 17). Traziam o humor que vinha do lundu.

A polca foi o gênero que produziu um grande impacto social, e ficou tão famoso entre os músicos e toda a sociedade, que virou uma verdadeira febre. Chegaram até a inventar o verbo ‘polcar’ numa brincadeira, pois, todo motivo dava polca:

Como mais tarde viria a acontecer com o ritmo nacional, no século passado todo bom motivo “dava polca”; nada escapava aos músicos do gênero mais popular da época.

É preciso assinalar desde já que, com o nome indistinto da aceita e reconhecida música européia, escondiam-se gêneros locais, desprezados e espúrios. Até o alvorecer deste século compunha-se, ouvia-se e dançava-se polca... É claro que nem sempre terá sido polca. Usava-se seu consentido nome em vão... O importante é que ela era tomada emprestada para possibilitar a anexação de elementos musicais já presentes na música do país e, ao longo desse processo, desenvolver o que mais tarde viria a ser reconhecidamente como música nitidamente brasileira. (DINIZ, 1999, p.37).

Como era bem aceita pelas elites e sendo música européia, alguns gêneros como o maxixe, se prevaleceriam dela para sua designação. Por este motivo, encontraram-se muitas vezes partituras intituladas polcas, que são, na verdade, outros gêneros.

Pelo hibridismo, sofrerá fusão com vários outros gêneros, como: polca-habanera, polca-lundu, polca-marcha, polca-mazurca, polca-schottisch, prevalecendo a polca-lundu (KIEFER, 1990, p. 21), que coreograficamente permitirá a criação do maxixe. Com estas novas partituras, misturando os gêneros, e entre estas, diversos tipos de polcas, se revelará um processo de evolução para a música popular urbana, numa busca de uma identidade composicional diferente da européia.

Estes gêneros híbridos têm neles as características, tanto de um como do outro gênero de sua designação, e ainda levam consigo outros elementos musicais variados, como por exemplo, as células rítmicas de um, ou a melodia do outro. Tudo, ou quase tudo, pode lembrar tanto um como o outro gênero, ou até pode-se ter poucas características de um ou do outro. Uma outra razão para compor gêneros híbridos, que está ligada diretamente ao gênero maxixe, era a possibilidade de os compositores ligarem os gêneros de origem popular aos de origem européia, sendo um outro meio de venderem suas partituras.

Um caso contado por Efegê, diz que antes do carnaval de 1875, a editora Viúva Canongia & Cia, colocou à venda várias partituras musicais com gêneros híbridos, como as polcas-lundu, com seus títulos maliciosos, *Mexidinha, Sai Poeira, As Morenas do Brasil...* Neste caso, os dois gêneros dançantes, com seus ritmos saltitantes associados poderiam ter o maxixe como dança; o que nos faz supor, que estas polcas-lundu provocavam a coreografia típica do maxixe, com remelexos e requebros. (EFEGÊ, 1972, p.25).

Kiefer (1990, p.16) ao falar da polca européia, aquela que primeiro chegou ao Brasil, explica que o acento vem no contratempo, na segunda colcheia de cada tempo, porém sem notas pontuadas ou síncofes internas, podendo haver variações neste esquema:



Com o passar do tempo, a polca foi se desenvolvendo no Brasil, e foram aparecendo algumas variações na divisão rítmica do acompanhamento. Um destes motivos rítmicos é formado por um grupo de uma colcheia somado a duas semicolcheias no primeiro tempo do compasso, e duas colcheias no segundo tempo, podendo sofrer pequenas variações:



As polcas brasileiras geralmente fazem grande uso de síncopas e notas pontuadas. Pode-se constatar esta grande variedade de ritmos no quadro explicativo do professor Maurício Carrilho (2007, p. 52) que coloca como acompanhamento para o violão, citando exemplos de algumas polcas em que estas células rítmicas aparecem:

POLCA BRASILEIRA

ritmo básico:



exemplo 1 — *A vida é um banco* (Pitínguiha):



exemplo 2 — *Dança de arso* (Cardinho):




exemplo 3 — *Rato, rato* (Casemiro Rocha):





exemplo 4 — *Coralina* (Albertino Pinemel):



Figura 16: Tabela com as células rítmicas da polca. (CARRILHO, 2007, p. 52).

Carrilho começa com o ritmo básico da polca no Brasil que é a célula , e dá exemplos de músicas com outros ritmos que ocorrem em partituras designadas como polca; porém, não se pode deixar de verificar que estes tipos de células rítmicas aqui apresentadas por ele, também são frequentes num outro gênero como o maxixe, por exemplo, podendo aparecer, entretanto, em menor número que em uma polca.

Viva o Carnaval é uma polca de Chiquinha Gonzaga, que foi composta por volta de

1884, com as características do uso intensivo do ritmo da polca: . Apresenta uma forma estrutural AA'-BB'-AA'-CC-AA', e seus temas sempre iniciando em anacruse, exceto para a parte C, onde isto não acontecerá. Esta parte C (que inicia no compasso 50) traz na melodia uma das características dita típicas do maxixe, a célula , neste caso aparece no segundo tempo do compasso. Numa análise mais profunda fica evidente que a compositora queria mesmo uma polca, pois não está tão presente esta conotação ao maxixe, mas se for tocada em andamento mais rápido, pode muito bem ser dançada à moda do maxixe. Abaixo, fragmentos da partitura:

Introdução e parte A:

VIVA O CARNAVAL !
Polka

Ao Maestro :
Francisco G. de Carvalho

Francisca Gonzaga




Figura 17: 1ª parte da polca *Viva o Carnaval* [1884].

Parte C:

Figura 18: parte C da polca *Viva o Carnaval* [1884].

Machado (2007, p. 37, 41, 50) divide as polcas em várias modalidades. No Brasil pelo hibridismo, encontra-se a polca-lundu, a polca-tango, a polca-maxixe, entre tantas outras. Diz que a matriz importada, que ele chama de polca-polca, ganhou novas inserções com as imposições da cultura de salão, nomeando esta, polca-salão; e a polca que captou as insinuações da rua, chama de polca-maxixe. Portanto, aquela que tem maiores características do maxixe é a polca-maxixe.

Como outros compositores, Nazareth escreveu polcas híbridas, e neste tipo de polca já se encontra muito do maxixe em sua estrutura, onde a figura da célula rítmica  aparece no acompanhamento, ainda como gênero não nomeado - somente após 1892 Nazareth o chamará de tango brasileiro e, por diversas razões, recusará o nome maxixe. Dois exemplos de polcas-maxixe, de Ernesto Nazareth se seguem, *A Bella Melusina* de 1888 e *Atrevidinha* de 1889:

Parte A de *A Bella Melusina*



Figura 19: Parte A de *A Bella Melusina*. (MACHADO, 2007, p. 49-50).

Parte A de *Atrevidinha*

The image shows a musical score for 'Parte A de Atrevidinha'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The first system ends with a double bar line. The second system continues the piece, with dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) appearing in the bass clef part.

Figura 20: Parte A de *Atrevidinha* (MACHADO, 2007, p. 50).

Concorda-se com Machado, e nestes dois exemplos citados, fica claro que a intenção de incluir características das síncopas em referência ao maxixe se faz presente. Pelas datas das composições, constata-se que nesta época o maxixe já estava em voga.

2.9 O GÊNERO MAXIXE

Foi Mário de Andrade (1963, p.125) numa conferência sobre Ernesto Nazareth em 1926, quem deu uma definição muito conhecida ao maxixe, onde disse que o gênero se originou da “fusão da habanera, pela rítmica e da polca pela andadura, com adaptação da síncope afro-lusitana”. É bem verdade que o maxixe tem muito mais da polca, no que diz

respeito ao andamento, por ser mais rápido do que, por exemplo, uma habanera, que é mais lenta; mas também, há de se afirmar que do lundu o maxixe herdou sua malícia e sua sensualidade. Depois, incluir o ritmo da habanera que vai aparecer frequentemente no seu acompanhamento (mesmo que fragmentado), porém em andamento mais rápido.

Para Stanley Sadie (2001, p.166), o maxixe incorpora como dança elementos afro-brasileiros, tais como, o ritmo do acompanhamento e os movimentos marcados. Como forma musical apresenta seções de 8 compassos seguidas da estrutura formal da polca, e rondó ABACA.

Porém, há que se discordar que isto não se resume simplesmente desta maneira, pois dependendo da época da composição e do compositor, a forma rondó, poderá não aparecer e vir com outra estrutura formal, apresentando características diversas, como: uma introdução (que pode ser pequena ou grande, e/ou puramente rítmica) ou ainda, inexistir. Parte A e parte B, retornando a parte A (ABA), não havendo parte C; trazendo uma ponte, ou a repetição da introdução. Há outros casos em que aparece a forma ABCA.







Nas composições de Chiquinha Gonzaga constatou-se que há uma grande variedade na estrutura formal de seus maxixes; e que pode até se apresentar como forma monotemática (A – A' – A''), como é o caso de uma partitura de nº 19, intitulada *Camondonga e Coro* da peça *Ordem e Progresso* RTM IS 048 030, que está no Instituto Moreira Sales de São Paulo. Portanto, nota-se que há uma grande variedade em sua estrutura formal, não podendo se estabelecer a forma ABACA como única.

O maxixe é escrito em compasso 2/4 e possui andamento vivo e rápido. Por ter este andamento característico de uma dança, sua execução se torna um pouco difícil, visto que para executar ao piano as síncopas existentes, há alguns desencontros entre as mãos. Seus períodos são bem delimitados, com frases curtas e sempre em números de compassos múltiplos de quatro. Geralmente, cada parte (A, B, C) tem 16 compassos, sendo que os 8 primeiros fazem parte do 1º motivo, e os outros 8 compassos a resposta, ou a conclusão para este motivo. O sistema tonal está o tempo todo presente, e na maioria dos maxixes, estes se apresentam em tonalidades maiores, podendo também aparecer em tonalidades menores, porém em menor número.

Quanto à extensão de suas melodias, não há uma característica única que se apresente, sendo que muitas vezes aparecem mais horizontais, com uma simplicidade melódica frequente. Mas, há muitos casos em que se encontram melodias agudas e até virtuosísticas. Os construídos com letra (para serem cantados), podem não se apresentar tão virtuosísticos, não sendo regra geral. Porém sua harmonia é bastante simples, girando em torno de acordes dos I e

V Graus; assim, o ritmo torna-se uma prioridade para o gênero. O maxixe é essencialmente música para dança enquanto, por exemplo, o choro já surgiu como forma de tocar; para este, a melodia é bem trabalhada, virtuosística, cheia de cadências e de notas; para o maxixe, ela é mais linear, porém, esta não pode ser considerada uma regra geral.

Tem-se ainda a forma de se executar uma partitura de maxixe num andamento mais acelerado, que é uma característica do gênero, devido a uma gama de células rítmicas que interferem na estrutura da peça, visto suas origens.

Muitas composições do final do séc. XIX e começo do séc. XX que não são verdadeiras polcas, e sim maxixes, trazem em si muitas características da polca. No exemplo designado como tango, *Brejeiro* (1893) de Ernesto Nazareth, apresenta na sua estrutura do baixo (logo na introdução) a característica rítmica da polca,  e ao analisar auditivamente este exemplo musical, consegue-se definir mais adiante, a célula rítmica , característica do maxixe. No CD que acompanha este trabalho, há uma gravação do *Brejeiro* feita pela Casa Edson e tocada pela Banda do Corpo de Bombeiros; está num andamento mais acelerado, muito característico de maxixe. Entre os instrumentos da banda, podem-se ouvir as tubas que tocam o baixo, sempre no primeiro tempo do compasso, isto para a primeira parte. Consegue-se sentir a rítmica da síncopa e os outros instrumentos, médios tenores, que respondem com: 1º compasso, 4 colcheias ; 2º compasso, com a célula rítmica . Outras células muito presentes nesta partitura são: 1 pausa de semicolcheia e 3 semicolcheias , e esta  que se repete dentro do compasso.

Importante é citar que este tango de Nazareth traz muito do maxixe como também da polca, não somente pela rítmica como também pela estrutura em si e a constante presença das síncopas. Abaixo, partes da partitura para piano:

Parte da introdução:

Brejeiro
TANGO
ERNESTO NAZARETH

PIANO



Figura 21: Introdução do tango *Brejeiro* (1893).

Uso das síncopas (células rítmicas), tanto no baixo como para a mão direita:



Figura 22: 1ª parte do tango *Brejeiro* (1893).

E na parte C:



Figura 23: Parte C tango *Brejeiro* (1893).

Tinhorão (1991, p. 58, 63) relatou que o aparecimento do maxixe marcou “o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil”. Definiu o maxixe como “uma adaptação de elementos que se fixaram em um tipo novo, com uma coreografia cheia de movimentos requebrados e violentos, muitos deles emprestados do batuque e do lundu”. O autor colocou ainda, que “nos bailes do povo, ao som dos choros e das sociedades carnavalescas, ao som das bandas, o maxixe ganhou tal popularidade como estilo de dança livre e exótica”. (TINHORÃO, 1991, p. 64).

Ainda na década de 1890, se dançava o maxixe ao som de músicas denominadas como outros gêneros, pois “era quase tudo, enfim que fosse escrito em compasso binário, tivesse andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do “sincopado”. As polcas- lundu serviam de trilha sonora para a dança do maxixe. (SANDRONI, 2001, p. 81).

É considerável dizer que, o gênero maxixe só se firmou como tal, bem depois da dança ter se caracterizado plenamente.

Reiterando, inicialmente, o maxixe era apenas um jeito brasileiro de se dançar, e

através dos chorões, que, tentando adaptar suas músicas a este jeito diferente de dançar, surgiu uma nova maneira de tocar os ritmos importados da Europa. Ele se tornou a dança dos anos 20, sendo dançado nas gafieiras e nos bailes populares do Rio. (SODRÉ, 1998, p. 32). O maxixe não incorporou os passos habituais das danças européias, como da valsa, por exemplo, e sim uma maneira diversa da de costume, e era tido como proibido porque geralmente se dançava em locais mal-vistos, onde trabalhavam mulheres de vida fácil; locais frequentados por pessoas da classe baixa e também por homens da alta sociedade em busca de diversão. Foi perseguido até pela igreja, além de sempre ocorrerem nestes bailes batidas policiais. Durante muito tempo o gênero foi negado por outros setores da sociedade.

A música popular foi influenciada diretamente por uma tradição melódico-harmônica da música européia, e a linha do baixo foi influenciada pela rítmica africana. Para o maxixe, a linha do baixo é importantíssima, e está bastante presente nele, pois possui forte apelo melódico e contrapontístico, fazendo uso de figuras sincopadas, tão características do gênero.

Para o maxixe, em geral, o baixo é feito por instrumentos graves das bandas ou orquestras, o que na época, costumava ser executado por bombardinos, trombones e tubas, e quando no grupo de choro, pelo piano, violão ou oficlíde - instrumento de chaves com o corpo cônico, hoje em desuso. Estes instrumentos tocavam muitas vezes a nota mais grave do acorde, ou uma seqüência de uma progressão harmônica, ou ainda o contracanto.

O maxixe apresenta muitos acordes invertidos - baixo invertido. Geralmente o gênero traz um baixo caminhante, pois tendo sua harmonia simples em termos de dissonâncias, e para dar maior interesse a esta, as inversões tornam-se essenciais.

Os instrumentos de sopro das bandas tiveram grande importância e um papel fundamental na implantação do processo de contrapontar e de tocar as músicas européias, escritas ou improvisadas. Este modo de interpretar também fazia parte da formação do maxixe. Deve-se notar que uma outra diferença entre o maxixe e o tango brasileiro poderia ser exatamente a presença das baixarias sincopadas feitas pelos instrumentos graves nas bandas e pelo violão nos conjuntos de choro.

A seguir, uma tabela de acompanhamento para violão dos padrões rítmicos mais usados para o maxixe e suas variações:

MAXIXE

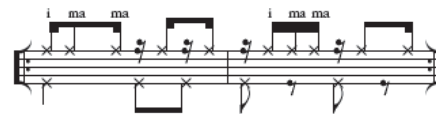
ritmo básico:



variação 1:



variação 2:



variação 3:



variação 4:



variação 5:



variação 6:



Figura 24: Tabela com as células rítmicas do maxixe. (CARRILHO, 2007, p. 53).

O professor Carrilho começa os exemplos com um ritmo básico para o maxixe, aqui resumido para exemplificar e visualizar melhor, como resultado do que se ouve:



Após este primeiro exemplo, nota-se muitas outras variações com outros ritmos, que também ocorrem em partituras designadas como maxixes; porém, pode-se constatar que estes tipos de células aqui apresentadas também são frequentes em outros

Fragmento da parte C:

Oh! pau, pau... Pau d'agua não é gl... rau;... ca

viu... va Nunca foi guarda-chuva... Bafo de onça que vas cheirando

mal, Porque has de tu ser mau, mau,

Figura 26: 3ª parte da partitura *Bafo de Onça* [1896] – maxixe - de Zequinha de Abreu.

Abaixo a letra encontrada na partitura. Muito importante observar que, além de engraçada, tem sempre um recado ‘jocososo’ a dar:

Você tem fama de sedutor
 Você tem fama de Dom João:
 Bebedor e malandrão,
 Isso é somente o que você é
 Tu só não bebes água e café,
 Bafo de onça é mágua...
 De quem nasceu pau-d'água...

Quando te vejo vindo...
 Meu pobre Peru Mendonça,
 Eu fico sentido, sentido
 Num fétido bafo de onça,
 Que horror...Conheço a tua mágua
 Conheço o teu padecer:
 As dores de todo pau-d'água
 São falta do que beber...

Oh! Pau, pau

Pau-d'água não é girau...
 Moça viúva nunca foi guarda-chuva...
 Bafo de onça que vae cheirando mal,
 Porque hás de tu ser mau, mau,
 Tu qu'es pau d'água, pau...

O maestro Guerra Peixe, num artigo intitulado *Variações sobre o maxixe* publicado originalmente em 1954 no jornal *O Tempo*, discorre sobre a baixaria melódica e destacada dos chorões. Parte deste artigo também foi citada no livro de Franceschi (2002, p. 153). O maestro afirma que “o maxixe estava estruturado na transferência da baixaria dos violões do choro para as notas graves dos instrumentos de sopro”. Neste texto, vários apontamentos importantes são dados, porém há uma pequena divergência sobre os gêneros em questão. A seguir, uma definição para o acompanhamento dos baixos no maxixe, e que neste momento do texto ele cita os maxixes como *tangos* (grifo da autora). Mais à frente deste trabalho haverá mais um comentário sobre este artigo:

Colocariam, algumas vezes com relevância especial, essa baixaria nas introduções dos *tangos*, onde era salientada pelos instrumentos de tessitura grave. E o costume de empregá-la era tão apreciado que em certas ocasiões a melodia principal ficava colocada no registro grave, cabendo aos instrumentos restantes, dos registros médio e agudo, uma significação secundária por alguns momentos na estrutura do trecho musical.




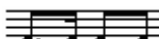
Além da aplicação da baixaria de violão na música de trombone, bombardino, oficlíde, tuba, etc., ela teve lugar no “toque” característico dos pianeiros cariocas do tempo dos maxixes. Ernesto Nazaré soube extrair admirável proveito dessa genuína criação popular. (PEIXE, 1954, p.18).

Aragão e Paes (2005, p. 25) corroboram com Peixe, pois dizem que o fator que distingue um gênero do outro (tango e maxixe) é exatamente a presença dos baixos sincopados no maxixe, que vem da baixaria dos violões ou dos instrumentos de sopro graves das bandas, e que, para o gênero, a presença marcante dos baixos trazendo a melodia é outra característica importante.

Muitos recursos podem ser usados pelos compositores para se ter uma boa linha de baixo, como notas de aproximação, ornamentos, inversões de oitava, cromatismos, arpejos, pedais, apogiaturas e bordaduras... Porém, na maioria das vezes, o ritmo é função do baixo, que através de figuras rítmicas repetidas, define a pulsação, e, pela sequência de notas fundamentais dos acordes, define o ritmo harmônico. No caso do maxixe, que é um gênero feito para a dança, o baixo é o principal responsável pelos acentos que definem o tempo, o compasso e a cadência. Por vezes, o baixo tem tanto destaque que assume a melodia principal

sendo tocado pelos instrumentos graves em uníssono. (CARVALHO, 2006, p.19, 74).

No exemplo de *Odeon* (designado como tango), este baixo da parte A tem destaque, pois traz a melodia. Nazareth faz uso de um jogo de contratempos feitos pela mão direita em acordes, e pela mão esquerda trazendo a melodia, em configurações que indicam a síncopa. Se fosse o caso de ser tocado por um grupo de choro, quem provavelmente faria esta parte seria um violão de sete cordas (que faria o baixo cantante), ou um outro instrumento mais grave nas bandas. Ainda na parte A deste exemplo, a melodia no baixo possibilita a criação de uma sequência harmônica com acordes invertidos com maior frequência; esta melodia está calcada na primeira parte da célula rítmica de habanera

 que se repete intensamente e também uma variação, iniciando com pausa . Para o acompanhamento (mão esquerda) desta parte, a célula  aparece e intercala com a célula da habanera  sempre em andamento acelerado.

Fragmento de B:

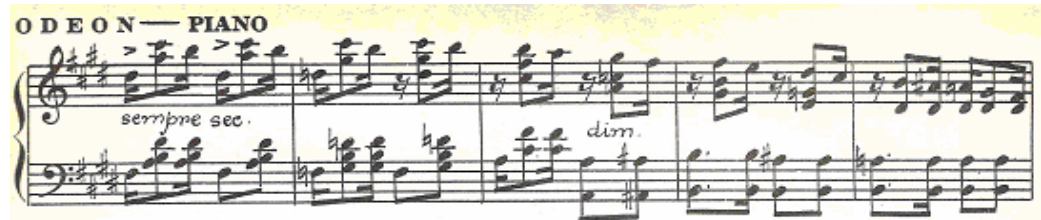



Figura 28: Fragmento da 2ª parte da partitura *Odeon* de Ernesto Nazareth.

Um outro elemento rítmico que aparece muito no maxixe e também na obra de Nazareth é a pausa de semicolcheia seguida de três semicolcheias . E na parte C de *Odeon*, há sempre inícios de frases em anacruse, com a incidência repetida desta célula por toda ela.

Sua forma estrutural está em rondó - ABACA.





Fragmento de C:




Figura 29: Fragmento da 3ª parte da partitura *Odeon* de Ernesto Nazareth.

Há uma peculiaridade aqui a dizer: a letra que acompanha esta partitura foi adicionada à ela muitos anos mais tarde. Isto ocorreu duas vezes: a primeira letra acrescentada foi de Hubaldo Maurício, e a segunda, de Vinícius de Moraes a pedido da cantora Nara Leão. Então, como a letra que acompanha a partitura não pertence àquela época, não será colocada aqui. Notar que para este trabalho, as letras construídas para os maxixes, são de fundamental

importância, sendo uma assinatura ao estilo. Vale lembrar a todo o momento, que a diferença também se encontraria na maneira de tocar o andamento: se tocarmos como Nazareth queria, seria, portanto mais lento do que um maxixe.

Ainda, há de se falar de três gravações que foram incluídas no CD que acompanha este trabalho e ao longo do texto não foram mencionadas. Uma delas é a gravação da música *Burucutum*, designada como samba, do compositor Sinhô. Foi gravada em 1930 por Carmen Miranda, e traz em seu acompanhamento a célula  que predomina por toda a música, e está gravada em andamento amaxixado. Para a música *Cassino Maxixe* (s/d), também de Sinhô, cantada por Francisco Alves, designada como maxixe (FRANCESCHI, 2002, p. 303) e gravada pela Casa Edson e Orquestra Jazz Band Pan American (do Cassino Copacabana), a célula  está sempre presente no acompanhamento e a orquestra fazendo os baixos em resposta. A outra gravação - *Rio Antigo* (s/d) é de Altamiro Carrilho, gravada pela sua banda. Há de se ter atenção especial ao ouvir os instrumentos baixos, por vezes em contracanto, e a presença das células  e  na melodia, por toda a música.

O que se conclui dizer, é que a presença da célula rítmica  (chamada por Mário de Andrade de síncopa característica) é uma constante para o maxixe, e que pode vir acompanhada de várias outras possibilidades já mencionadas.


2.10 A QUESTÃO DA TROCA E SUAS “DIVERGÊNCIAS NA TERMINOLOGIA”

A questão das trocas na terminologia entre o tango e o maxixe e da divergência que isto originou, vem ao longo do tempo deixando várias interpretações. Cabe aqui a citação de vários autores que fizeram, ou citaram ou mesmo indicaram, o que achavam ser o caminho mais correto para este entendimento. Kiefer (1990, p. 44) diz que “o tango brasileiro nessa época, continua... flutuante em suas características rítmicas. Às vezes a palavra é empregada para o que nada tem a ver com o tango”. Escreveu mais:

Pretender remediar a situação, como tem acontecido, dizendo que os tangos brasileiros impressos nessa época seriam, na verdade, maxixes, não passa de arbitrariedade. Alguém, no entanto, poderá apontar – mas só em época posterior à que estamos considerando – para a eventual semelhança ou até identidade entre o ritmo e algum tango e o ritmo característico do maxixe. De fato, é indiscutível que tenha havido confusões. Estas, porém, segundo nossa

convicção, não autorizam uma generalização que leve ao estabelecimento de uma identidade entre os dois gêneros. (1990, p. 53).

Desta maneira colocada, é fácil pensar que ele entende que o maxixe e o tango sejam gêneros distintos. Kiefer defende a idéia de que o maxixe e o tango são dois gêneros muito diferentes no que diz respeito a sua estrutura musical, e que o maxixe em comparação com o tango brasileiro “é mais uniforme em suas características, mais definido como gênero” (KIEFER, 1990, p. 54), porém ele não dá a fórmula para que se constate esta afirmação. Ele trata os dois gêneros separadamente, mas dá apenas dois exemplos de partituras de tangos e os compara com apenas uma de maxixe, intitulado *Viola Cantadêra* (autoria de Marcelo Tupinambá), enquanto explica o tango, embora este maxixe venha com a designação de tanguinho. Ele apenas concorda com Renato Almeida quando este diz que Marcelo Tupinambá fez o maxixe Caboclo embora o designasse de tanguinho; porém, não dá mais exemplos musicais, e nem uma base formal para se tirar qualquer dúvida.

Exemplifica como célula de acompanhamento do maxixe, a  para os tanguinhos de Tupinambá e para o gênero em geral (KIEFER, 1990, p. 44 e 54), baseando-se apenas e exclusivamente no acompanhamento. Para exemplificar melhor o maxixe, ele coloca como partitura um maxixe Aristocrático, o *Cá e Lá* [1904] de José Nunes, o qual apresenta em seu acompanhamento mais células da polca do que do maxixe. Mas, como ele se baseou apenas no acompanhamento, é de se pensar que deveria ter colocado um exemplo de maxixe que tivesse em sua totalidade ou na sua extensão do baixo (da mão esquerda do piano), a célula característica. Pena ele não ter feito mais comparações com diferentes exemplos de partituras, num número acima do que foi colocado, pois ficou uma lacuna em suas explanações.

Já Maurício Carrilho, diz que a diferença entre os dois gêneros está em que o maxixe só passou a ser gênero depois de se firmar como dança, por isso é mais extrovertido, enquanto que o tango, não é tanto para a dança, mas uma música mais séria, mais solene, própria para ser escutada. (CARRILHO, 2006, s/p, apud CAMPOS, op. cit. p. 61). Este pensamento corrobora com o que queria Ernesto Nazareth, que seus tangos fossem tocados mais ‘solenemente’. Entretanto, esta diferença por si só não é suficiente.

Pode ser que quando se formaram, quando surgiram (mesma década de 1870), o tango e o maxixe teriam formatos de gêneros diferentes, e que os tangos fossem mais cadenciados, mais solenes, e que em seu acompanhamento as características da célula da habanera prevalecessem.

E mais: se fosse para apontar quais as características que os diferenciavam, para o maxixe seriam a baixaria usada nos graves, a dança propriamente dita com seus passos

coreográficos e a letra usada nele, de duplo sentido. Porém, neste ponto, deve-se lembrar que nem todos os maxixes vêm acompanhados de letra e que há lundus com letras maliciosas também. Somente estes apontamentos não são suficientes para formar e designar um gênero musical, pois este é formado principalmente por células, ritmo, melodia, estrutura formal e andamento; por um conjunto amplo, muito mais complexo.

Segundo Mozart de Araújo, havia uma clara diferença entre o conceito de tango e maxixe, e seus intérpretes:

O maxixe gerado no seio do povo, tinha nos músicos improvisadores, nos músicos de ouvido, seus intérpretes mais qualificados. O tango, de autor mais refinado, exigia do intérprete mais categoria, mais virtuosidade... O sincretismo musical do maxixe não é, de modo algum, igual ao do tango brasileiro em níveis sociais diferentes... (ARAÚJO, 1994, p.168).

Infelizmente, não procede este tipo de comentário, porque primeiramente se pode constatar pelas análises das partituras colocadas neste trabalho que não foi encontrada nenhuma diferença que os fizesse tão distintos assim. Definir um gênero pela postura de seus compositores e intérpretes não se justifica. E aqui se aplica o preconceito aos pianeiros, como explanado anteriormente. Dizer que o tango exige mais virtuosismo de seu intérprete é um erro, pois como foi visto nos exemplos musicais anteriores, nem sempre o tango é mais difícil de se tocar do que o maxixe. Estas são apenas suposições que ele colocou nesta citação. Infelizmente, ele não se justificou claramente.

Ao iniciar o seu artigo, o maestro Guerra Peixe cita Mário de Andrade, falando que este, não percebe a diferença que há entre o maxixe e o tango. Assim:

Não percebendo diferença entre o maxixe e o tango, Mário de Andrade concluiu por aceitar a validade de ambas as designações nas obras de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá sem entretanto, tentar algum esclarecimento que nos possibilitasse verificar a diversidade que instintivamente lhe era atribuída. (PEIXE, 1954, p. 18).

Guerra Peixe tenta dar algum esclarecimento, e faz uma pequena mistura desordenada dentro deste artigo, pois ele vai defendendo a idéia de que há diferenças entre os dois gêneros, mas ao falar do maxixe cita o gênero como tango, como foi o caso da citação anterior do mesmo autor neste trabalho na página 84. Fala também sobre a baixaria utilizada no maxixe e da importância dos baixos para o gênero. No final, diz que os tangos foram denominados maxixes por alguns compositores que queriam uma saliência talvez exagerada dos baixos, e que esta baixaria exuberante, atualmente (1954) é colocada por qualquer compositor popular, ou ainda orquestrador de rádio ou revista, que pretendia imitar e ridicularizar o maxixe, caricaturizando as gerações que o criaram.

Continua dizendo ainda que a estrutura do tango é de simples melodia acompanhada, e para o maxixe é complexa e contrapontada pela baixaria. Neste ponto há uma coerência, porém dizer que o tango apresenta estrutura singela e melodia simples não é de se concordar, pois se faz necessário um estudo analítico de várias partituras, para depois generalizar. Cabe aqui uma comparação com o que disse Araújo, em falar que para tocar o tango é que se exigia maior virtuosidade; agora para Peixe, se a melodia do maxixe é complexa e contrapontada pela baixaria, é também difícil de se tocar. A verdade, é que, o músico em geral sabe que para tocar as tais baixarias, é preciso ter maior desenvoltura e domínio de seu instrumento.

O maestro acaba concluindo que “a diferença entre o tango e o maxixe implica valores unicamente estilísticos e exige, para compreendê-la, que se situem os compositores em sua época e nos lugares em que viveram”. (PEIXE, 1954, p. 18). Outra vez, este artigo também está baseado apenas na característica da baixaria usada no maxixe.

A Prof^a Dr^a Heloísa de Araújo Duarte Valente (s/d p.7), em um estudo sobre o gênero tango e a sua evolução no Brasil, comenta sobre o maxixe: “Embora haja uma idéia aceita pelo senso comum de que o tango brasileiro e o maxixe designem um mesmo gênero musical - tango seria um eufemismo para atenuar o espírito lascivo do maxixe”. Ela cita apenas isto, não confirma e não explica musicalmente esta igualdade, o que para os músicos é de real importância saber se realmente há esta diferença. Apenas acrescenta que para o musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo, o maxixe não constitui, em si, um gênero musical, e sim uma coreografia. Ao procurar Azevedo, foi encontrada a seguinte citação:

... o maxixe foi, a princípio, uma maneira de dançar a polca, a habanera ou o tango, que desta tinha derivado. Segundo o depoimento de cronista da época a polca era então dançada, no Rio de Janeiro, com arrastar de pés e ondulações nos quadris. Tais requebros, descendentes em linha direta da maneira de bailar crioula, é que haviam de caracterizar o maxixe. Não se sabe ao certo nem como nem por que tal designação foi dada à nova dança. O fato é que no século XIX raramente se encontram peças musicais assim denominadas, apesar da dança se ter tornado muito popular e ser praticada entusiasticamente fora dos salões: nos palcos dos teatros ligeiros ou em bailes populares. O que há são *polcas-maxixes* ou *tangos-maxixe*... Não havia música chamada maxixe; mas, apenas, polcas ou tangos amaxixados. Porque maxixe era um jeito de dançar, e só como reflexo da dança estendia-se à composição musical. (1956, p. 147-148).

O autor continua falando do tango brasileiro, que encontra em Ernesto Nazareth seu grande representante, e que estes tangos do compositor se aproximam muito dos maxixes (corroborando com os exemplos de Nazareth aqui colocados anteriormente *Brejeiro* e *Odeon*); e que poderiam “ser dançados como maxixes, mas que este destino ainda não era confessado no

título, pelo preconceito”. (AZEVEDO, 1956, p. 148).

Há de se concordar com Luiz Heitor. Porém ao dizer que não havia partituras com a designação de maxixe, não é bem verdade. O que aconteceu, é que eram poucas as partituras rubricadas como gênero maxixe, se comparadas as que vinham com a indicação de tangos.

Através da história do gênero maxixe e de vários exemplos em partituras, não se achou nenhuma evidência que os diferenciasse, pois se constatou que os próprios compositores escreviam sempre as mesmas células rítmicas para qualquer dos gêneros, e sua estrutura formal era muito variada, tanto para um como para o outro. Quanto ao pensamento do andamento ser alterado, tocando-se mais rápido, transformar-se-ia em um maxixe (para a dança), mudando o estilo; porém o gênero não se modifica, continua o mesmo na sua essência, na sua escrita.

Cabe aqui lembrar, que a aceitação do maxixe transfigurado em tango evitava um certo constrangimento, um certo preconceito, tanto para o compositor como também para quem comprava a partitura, e que era um disfarce para a música do maxixe. Isto colaborou para que esta divergência nas terminologias continuasse durante toda a permanência do maxixe enquanto moda. Lembra-se aqui, que os próprios compositores evitavam o termo maxixe para suas composições, e que a própria maestrina tratava o maxixe por tango, como numa entrevista dada à *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro* – 07/01/1913, citada ao final deste capítulo.

Mário de Andrade, (1963, p. 125) na Conferência da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1926, falando dos tangos e de Nazareth, disse que era uma contradição falar que os tangos dele possuíam a rítmica do maxixe “e este é que se dança com eles, não tem valor nenhum [...] na verdade Ernesto Nazareth não é representativo do maxixe [...]”. Neste ponto Mário de Andrade (1963, p. 128) foi incoerente, pois ainda nesta mesma publicação falou da importância de Nazareth para a formação histórica do maxixe, através do estudo da evolução da síncopa para a síncopa brasileira, que está refletida na obra do compositor. Ele mesmo se contradiz, porém o assunto gira em torno da controvérsia do gênero maxixe. Bruno Kiefer (1977, p. 124) também comenta este acontecimento, onde Mário de Andrade fala da obra de Nazareth; e que este se contradisse, quanto ao que falou sobre os tangos do compositor serem identificados como maxixes.

Passado um tempo desta conferência, Mário de Andrade publicou um artigo intitulado *Originalidade do maxixe*, onde discute o gênero em si. Nesta publicação, ele diz que o maxixe tem uma doença urbana, característica de toda “produção folclórica urbana do mundo”, isto é, a banalidade melódica. Continua dizendo que seu entusiasmo pelo maxixe é muito relativo, pois o gênero não sustenta um caráter nacional em sua melodia que é caracteristicamente europeizada, para dança e mais nada. Ele ainda escreveu:

Se analisando, com os olhos de ver, que a torrente de maxixes impressos com que o Rio mascara o Brasil musical, (o Rio primeiro, São Paulo na onda), a gente é quase levado à constatação penosa de que a originalidade do maxixe consiste apenas no geitinho. No geitinho de tocar e de cantar. E, *com geitinho*, a gente nacionalisa até Bruckner que é um duro alemão, e Puccini que é um mole italiano. (ANDRADE, 1930, p.45).

Ao ler este artigo na íntegra, o que parece, é que Mário estava muito decepcionado; ele procurou e queria ver no maxixe algo de original, de brasileiro, que se pudesse atestar, sem sombra de dúvidas, que este era o ‘gênero brasileiro’ e que seria totalmente diferenciado. Porém, nada achou que pudesse confirmar esta busca.

Nesta procura por respostas, chega-se a uma conclusão final: que há uma identidade entre os dois gêneros, tango e maxixe, muito maior que em outros quaisquer numa simbiose complexa. E que na Música Popular Brasileira daquela época, há muitas características de um gênero em outro.

Não se pode esquecer que naquele tempo no Brasil, vários outros gêneros também foram designados como tango, e que a palavra poderia até se referir a uma canção ou dança de influência negra ou mestiça. (SANDRONI, 2005, p.181).

2.11 AS EDIÇÕES, AS GRAVAÇÕES E OS DIVULGADORES DO GÊNERO

Ao analisar determinadas partituras de músicas populares brasileiras, e em especial as de maxixe, deve-se ter um certo cuidado em notar as mudanças feitas em suas edições e arranjos, por diferentes editoras.


Foram encontradas duas edições de diferentes épocas e editoras, da partitura *Jura* de José Barbosa da Silva (Sinhô), com regravação mais atual do cantor Zeca Pagodinho. Nelas há uma diferença muito grande quando se analisa a linha do baixo. Sendo que, na partitura com indicação para samba-canção, da editora ‘Record’ - encontrada no Centro Cultural Vergueiro de São Paulo, há uma cartolina colada na sua primeira página, onde seria possível encontrar uma data mais precisa desta edição, contudo, devido a esta colagem, ficou inviável conseguir a data mais provável. Nesta partitura todo o baixo, desde a introdução, está em característica síncope do maxixe ; e em todas as partes, A, B e C, há especial tratamento ao baixo melódico, nas respostas, como se os instrumentos graves de uma banda o tivessem tocando (exemplos nos compassos 13 e 14; e que se repete nos compassos 31, 33 e 37):



Figura30: Fragmento da partitura *Jura* dos compassos 13 e 14.

Na outra edição, indicada como samba, da editora ‘Melodias Populares Ltda’, encontrada na Biblioteca do Centro de Estudos Musicais Tom Jobim (ULM), não havia data tampouco. Nesta, o baixo está simplesmente, e em grande parte da partitura, escrito em duas semínimas, num acompanhamento pobre, quase sem os elementos da síncopa. Ao pensar no acento do samba, dentro do compasso 2/4, como, acento fraco para o primeiro tempo e forte para a segunda semínima do segundo tempo, seria forçosamente um samba; pois era somente acentuar a segunda semínima e estaria estabelecido assim o ritmo do samba como quer indicar a edição.

Porém, o que se vê, é que não deixam de existir as síncopas do maxixe nos baixos dos compassos 15, 16, 31, 32, o que se repete em outros compassos ao longo da música, e por vezes na melodia também. E ainda, aparece o baixo cantante em diversos momentos como resposta.

Isto é um sinal claro da mistura desordenada que se estabeleceu na hora de editar as partituras populares, não bastasse as divergências existentes na época das mudanças nas designações para com o maxixe, pois as indicações aos gêneros, mudavam de acordo com os interesses sociais envolvidos, como também para uma melhor comercialização das partituras. Ou ainda, o quanto estas poderiam ser mudadas em arranjos, para facilitar a execução do seu ritmo e de seu acompanhamento, o que pode claramente ter ocorrido com o segundo exemplo de *Jura*.

No CD deste trabalho há uma gravação feita por Altamiro Carrilho e sua banda, num arranjo onde se percebe muito bem as respostas dos instrumentos graves. Abaixo, as duas partituras para uma melhor comparação:

O fato é que, para a Música Popular Brasileira, a notação musical na maioria das vezes não se faz tão precisa. Isto ocorre desde o tempo dos chorões e perdura até os dias de hoje, porque a partitura dos instrumentos baixos não vinha escrita integralmente, e por tocarem a seção rítmica muitas vezes de ouvido, tinham certa liberdade para criarem o acompanhamento. Portanto, os músicos populares acabaram criando determinados padrões rítmicos não indicados na partitura.

Muitos maxixes da época que eram editados vinham em redução para piano, e assim facilitados, amenizados em suas características rítmicas, para poder chegar às casas de família e às mãos das moças que tocavam piano, filhas da elite, e que não possuíam apurada técnica pianística. Para não se cometer enganos nas análises interpretativas, deve-se levar todas estas particularidades em consideração.

É importante citar o site do IMS, o Instituto Moreira Sales - ims.uol.com.br - onde qualquer pessoa pode acessar pela Internet e pesquisar vários tópicos da Música Popular Brasileira, como também ouvir alguns exemplos de gravações que o mesmo apresenta. Ali se encontram 81 gravações do início do século XX da obra de Chiquinha Gonzaga, aonde cada uma vem acompanhada de uma tabela que contém toda a informação encontrada no disco sobre esta gravação: o título da música, o gênero musical, o intérprete que a gravou, o compositor, a gravadora, o número do álbum, a data da gravação, a data de lançamento, o lado do disco em que foi gravada a obra, o acervo a que pertencia e as rotações do disco em questão.

A exemplo do maxixe *Corta Jaca (Gaúcho)*, pode-se perceber que numa determinada gravação aparece como choro, em outra, como dueto (que no caso não seria gênero, mas foi gravada com a letra original da peça e com dois cantores, uma mulher e um homem), ou ainda como tango, tango brasileiro, cançoneta e propriamente como maxixe... o que dependia da gravadora e do intérprete em questão. Vale lembrar que esta divergência na terminologia se dava quando estas gravações foram feitas. Há exemplos de gravações onde o locutor apresenta ao microfone a peça que será tocada, antes da música iniciar, ou ainda, fala ao mesmo tempo em que a banda toca a introdução.

Os seguintes exemplos das tabelas encontradas no site demonstram uma pequena confusão: para a peça *Itararé* [1897], vem escrito choro no local do gênero musical, porém o locutor anuncia: “Itararé, *polca* pela Banda do Corpo de Bombeiros, da Casa Edson do Rio de Janeiro”, e na verdade na ficha do disco está que Itararé é um choro, porém na partitura, Chiquinha coloca que é uma polca. Esta partitura será analisada adiante.

Outro exemplo, o maxixe *Roda Yoyô* não está com a denominação para o gênero de maxixe, e sim como dueto, que não é um gênero musical; e realmente foi gravado por dois

cantores, porém com mais estrofes do que está na partitura, sendo que, a segunda estrofe da partitura não consta na gravação.

No exemplo 8/81 que é do *Corta Jaca* novamente, na ficha do site vem descrito como gênero maxixe, porém o locutor anuncia ”*Corta Jaca – tango* executado pela Banda do Corpo de Bombeiros”. Aí está a confusão. E assim também nos diversos exemplos que há, de diferentes gravações do *O Corta Jaca* com as seguintes numerações: 9/81, 10/81, 12/81, 16/81, 76/81, entre tantas outras, sendo que, em cada uma delas são dadas diferentes denominações. Já na gravação com número 12/81, consta que é um tango, e o locutor anuncia como ‘tango’, porém todos o conhecem como maxixe.

Há um outro caso, da música *Bionne*, exemplo 46/81 (que se encontra em análise comentada no 3º capítulo) aonde na partitura vem designada como tango, e no disco está como maxixe, como encontrado na ficha do site. É de se pensar que esta seria uma maneira de evitar a rubrica maxixe. Assim, não dá para se basear no que está somente designado como gênero na partitura ou no que vem escrito na etiqueta de um disco, mas sim, deve-se ater ao que foi gravado como música, ao que se escuta, como esta foi executada e ainda corroborar com uma análise musical; e, a exemplo destes casos, não se pode basear no que o locutor falava ao início de cada gravação. Abaixo, os exemplos comentados do Instituto Moreira Sales, que podem ser corroborados visitando o site do mesmo:

Ex. número 3/81

Título da música	Itararé
Gênero musical	Choro
Intérprete (s)	Banda do Corpo de Bombeiros
Compositor (es)	Gonzaga, Chiquinha
Gravadora	Odeon
Número do Álbum	40550
Data de Gravação	1904-1907
Data de Lançamento	1904-1907
Lado	único
Acervo	Humberto Franceschi
Rotações	Disco 78 rpm

Figura 33: Tabela que contém toda a informação encontrada no disco da gravação de *Itararé*.

Ex. número 5/81

Título da música	Roda ioiô
Gênero musical	Dueto
Intérprete (s)	Os Geraldos
Compositor (es)	Gonzaga, Chiquinha; Souza, Ernesto de
Gravadora	Odeon
Número do Álbum	40496
Data de Gravação	1904-1907
Data de Lançamento	1904-1907
Lado	indefinido
Acervo	José Ramos Tinhorão
Rotações	Disco 76 rpm

Figura 34: Tabela que contém toda a informação encontrada no disco da gravação de *Roda Ioiô*.

Ex. número 8/81

Título da música	Corta jaca
Gênero musical	maxixe
Intérprete (s)	Banda do Corpo de Bombeiros
Compositor (es)	Gonzaga, Chiquinha
Gravadora	Odeon
Número do Álbum	11650
Data de Gravação	1907-1912
Data de Lançamento	1907-1912
Lado	único
Acervo	Humberto Franceschi
Rotações	Disco 78 rpm

Figura 35: Tabela que contém toda a informação encontrada no disco da gravação de *Corta Jaca*.

Ex. número 10/81

Título da música	Corta jaca
Gênero musical	maxixe
Intérprete (s)	Banda da Casa Edison
Compositor (es)	Gonzaga, Chiquinha
Gravadora	Odeon
Número do Álbum	108058
Data de Gravação	1907-1912
Data de Lançamento	1907-1912
Lado	único
Acervo	Humberto Franceschi
Rotações	Disco 78 rpm

Figura 36: Tabela que contém toda a informação encontrada no disco de outra gravação de *Corta Jaca*.

Ex. número 46/81

Título da música	Bionne
Gênero musical	maxixe
Intérprete (s)	Banda Columbia
Compósito (es)	Gonzaga, Chiquinha
Gravadora	Columbia
Número do Álbum	12118111
Data de Gravação	1910-1912
Data de Lançamento	1910-1912
Lado	único
Acervo	Humberto Franceschi
Rotações	Disco 78 rpm

Figura 37: Tabela que contém toda a informação encontrada no disco da gravação de *Bionne*.

Carvalho (2006), fala em seu estudo sobre as gravações feitas a partir de 1897 por Fred Figner, e coloca a sua opinião sobre a divergência na terminologia aqui tratada:

Todas estas partituras e fonogramas traziam indicações do estilo em que a música se enquadrava, e dentro do gênero maxixe existia uma infinidade de nomes, alguns bastante curiosos como: tanguinho sertanejo, samba-cateretê, rico-samba, polca-marcha, entre outros. Apesar da variedade de rótulos a música era sempre maxixe. (CARVALHO, 2006, p. 44).

Há de se concordar com este depoimento, que apesar de tantos nomes diferentes, a música sempre era maxixe.

As bandas, as bandas militares, as pequenas orquestras juntamente com o piano, foram os grandes propagadores do maxixe. Porém, as bandas militares, realizaram como nenhuma outra instituição uma “adaptação de um repertório e de uma formação tipicamente europeus ao gosto brasileiro”. (CARVALHO, 2006, p.57). O alicerce do maxixe estava calcado nas bandas, nos pianeiros e nos conjuntos de choro; e estes, ajudaram-no a se propagar.

Algumas destas corporações ajudaram não só o maxixe a se fixar, como também outros gêneros nacionais do início do século XX. A Banda do Corpo de Bombeiros foi criada em 1896, por um decreto do ministro Alberto Torres. O regente fundador foi Anacleto de Medeiros, que regeu esta banda até sua morte, em 1907. Esta banda surpreendia por sua sonoridade menos dura na interpretação das músicas, transformando os gêneros estrangeiros em nacionais. Era composta por vários músicos (de 40 a 45) na maioria chorões, onde muitos deles também faziam parte da Banda da Casa Edson.

As gravações do início do século XX se faziam numa pequena sala de gravação da Casa Edson, onde o número integral de músicos não poderia comparecer, pois a sala

dificultava pelo pequeno tamanho. Então, as gravações que se tem em discos, feitas em 1902, e em outros anos no mesmo local, estavam com o número de instrumentistas das bandas bem reduzido, o que modifica totalmente a sonoridade musical de uma peça. Porém as bandas tiveram papel fundamental para a esta música de 1902 a 1927, primeiro período de gravações feitas no Brasil. Por serem ‘bandas’, predominavam os instrumentos de metais, e por este motivo, seu alcance de sonoridade era privilegiado nas apresentações de desfiles e paradas militares, fazendo enorme sucesso. (ARAGÃO e PAES, 2004, s/p).

Alguns dos conjuntos que se destacaram na época foram: Grupo Chiquinha Gonzaga (da própria compositora), Grupo Quincas Laranjeira, Grupo da Cidade Nova, Choro Carioca, Grupo Carioca e O Passos no Choro entre tantos outros. Pixinguinha fez sua estréia aos 14 anos, no grupo Choro Carioca; tocou entre instrumentistas de peso, como o primeiro violonista de sete cordas da história da Música Popular Brasileira, Arthur de Souza Nascimento, o Tute. O Passos no Choro recebeu este nome em homenagem a um de seus integrantes, o Antonio Passos, que era um exímio flautista. Neste grupo ainda tocavam Tute no violão, Nelson Alves no Cavaquinho e ocasionalmente Chiquinha Gonzaga ao piano.

O mesmo instrumentista que tocava o maxixe no bairro da Cidade Nova era quase sempre o mesmo profissional que iria tocá-lo em outro momento, por exemplo, numa recepção para um tal ‘Barão’. Só que este músico sabia que não poderia tocar da mesma maneira este mesmo maxixe, sendo bem diferente sua execução de um local para o outro o que dependia exclusivamente da platéia que estivesse presente.

Como já citado, apesar da cultura e do preconceito oficializado ao maxixe constituírem barreiras quase intransponíveis para seu desenvolvimento e expansão, aos poucos ele foi se incorporando ao repertório do teatro de revista e aos salões das sociedades carnavalescas, e só foi ser bem aceito pela sociedade burguesa quando ficou famoso em Paris (cidade referência para a época) no ano de 1910.

O dentista baiano Antonio Lopes de Amorim Diniz, apelidado de Duque, fez enorme sucesso dançando o maxixe com a atriz Maria Lino, na Cidade Luz, porém a dança foi um pouco modificada nos passos para agradar aos franceses, não apresentando na íntegra a coreografia ‘proibida’ do maxixe da Cidade Nova. O dançarino transformou o gênero em dança chique, aceita pela elite. Apesar das críticas que recebeu por apresentar um maxixe todo modificado e que tinha quase nada das características verdadeiras da autêntica dança, Duque se tornou o maior divulgador do maxixe na Europa. Anteriormente, em 1906 o maxixe já havia sido dançado em Paris, numa primeira apresentação feita por duas dançarinas francesas, *mademoiselles* Rieuse e Nichette, tornando-se muito conhecido na França. (TINHORÃO,

1991, p.80).

Uma grande mudança no comportamento da sociedade se deu após a virada do século, pois o maxixe que era considerado uma dança imoral e de baixo nível, através do seu ingresso nos salões parisienses, considerados referência de elegância, acabou por ser considerado chique e aceito por toda a gente:

No entanto, sinais de que a resistência dos intelectuais não era tão homogênea podiam ser percebidos, e o número dos que aceitavam o maxixe como "caracteristicamente nacional" aumentava. Não é de se espantar que o sucesso na Europa tenha sido crucial para essa aceitação. Os atores, que contavam entre os principais aliados da absorção da cultura das ruas pelos palcos, ganhavam um argumento de peso na defesa de sua arte. (LOPES, 2006, p.6).

Completando a citação acima, num estudo sobre as danças brasileiras, Velloso explica sobre o maxixe e a relação com a sociedade da época:

O Rio, pólo de atração e irradiação de culturas, vive um período de efervescência em que convivem influências do cosmopolitismo com elementos das tradições populares, oriundas das várias províncias e regiões brasileiras. Paris, capital cultural do mundo, conta com uma vanguarda artística interessada na antropologia e pesquisa de outras formas culturais. O grupo mostra-se atento, sobretudo, às tradições oriundas da África. Tal interesse não se restringia ao circuito vanguardista mas envolvia parte expressiva das classes médias que demonstravam interesse pelas novidades de outros países. As danças e coreografias eram alvo de especial atenção. Considerado dança "nacional-brasileira", "dança moderna" ou "exótica", o maxixe inscreve-se nessa dinâmica urbana. (VELLOSO, 2007, s/p).

Assim que foi aceito em Paris, tudo mudou na opinião das elites: o que era antes considerado sujo, impróprio, tornou-se caracteristicamente nacional; transformou-se em arte.

Vale deixar aqui, um maxixe de Raul Pizzaroni, *Maxixe Estylizado*. É importante notar que o título indica uma certa sofisticação para este maxixe, que em especial traz em sua letra, palavras francesas remetendo ao 'ser chique'. Este procedimento também ocorreu em outros casos, e estava diretamente relacionado à venda de partituras. Apareceram também outros títulos conjugados, como, 'Maxixe Aristocrático'; ou associados a termos como 'Acadêmico', 'Democrático', etc... e ainda: 'Maxixe Carnavalesco', 'Maxixe Característico', 'Maxixe de Salão' (EFEGÊ, 1979, p. 98). Esta terminologia vinha também nas classificações de fonogramas, nos discos. Isto tem a ver mais com a questão social do que com o estilo da obra, do gênero.

O maxixe abaixo está dividido em três partes, A, B e C, e este apresenta a presença constante das células rítmicas, já comentadas anteriormente:

Fragmento da parte da A:

Cantado com inigualavel exito pelas aplaudidas atrizes
CELESTE REIS e NAIR ALVES

MAXIXE ESTYLISADO

MAXIXE

Da revista "EXCELXIOR" em scena no Theatro PHENIX
Original de Bastos Tigre

Musica de RAUL PIZZARONI

PIANO

Figura 38: 1ª parte da partitura *Maxixe Estylisado* de Raul Pizzaroni.

Fragmento da parte B:



XI - XE ESTYLISADO etc.

Figura 39: 2ª parte da partitura *Maxixe Estylisado* de Raul Pizzaroni.

Fragmento da parte C:

Figura 40: 3ª parte da partitura *Maxixe Estylisado* de Raul Pizzaroni.

Neste maxixe, como em muitos outros, os acentos rítmicos do baixo estão no

tradicional acento do compasso 2/4. A leveza do maxixe, o seu impulso, está na levada de parte da célula rítmica , retirando sua primeira semicolcheia, ficando: colcheia e semicolcheia , que seria a parte final da célula rítmica anterior.

A seguir a letra deste maxixe, que faz uma alusão à Cidade Luz - Paris, onde fez grande sucesso. Falar francês à época era sinônimo de *status*, de estar na moda, e, talvez por este motivo, foram incluídas algumas palavras francesas nesta letra:

Maxixe Estylizado

O maxixe estylizado
 Tem segredos bem subtis
 É maxixe viajado
 Teve escola em Paris

REFRÃO

Tem arte e tem *chic*⁸
 Tem graça e tem (*aplomb*)⁹
 Este o maxixe de fino tom
 Este o maxixe de fino tom

Este maxixe galante
 A nota elegante dá
 Tem um jeito provocante
 Um *cachet*¹⁰ “*montmartrois*”¹¹”

⁸ *Chic*: s.m. Grande habilidade; originalidade, individualidade... elegância. (CORRÊA, 1958, p.124).

⁹ *Aplomb*: s.m... Aprumo, firmeza, altivez... (CORRÊA, 1958, p.43).

¹⁰ *Cachet*: s.m. Carimbo, selo, sinete. (CORRÊA, 1958, p.95).

¹¹ *Montmartrois*: ad. de montmartre - *Montmartre* é um bairro de Paris muito conhecido; inclusive, até os dias de hoje ficam nele artistas, pintores, expondo suas obras; neste local há muitos bares, e à época era conhecido como o bairro onde se buscava e dançava o maxixe nos cabarés. A palavra *montmartrois* é para designar aquela pessoa que é do local. O que dá a entender que a expressão *cachet montmartrois* significa "a marca de *Montmartre*". (CORRÊA, 1958, p. 389).

A introdução para o gênero maxixe não é uma característica exclusiva, pois sendo música de dança assim como outras, geralmente apresenta introduções. Mas, como foi visto no exemplo acima e em outros anteriormente colocados neste trabalho, nem todos os maxixes apresentam grandes introduções.

Quando Chiquinha Gonzaga escrevia principalmente para o teatro, dependendo da cena, ou da entrada daquele número musical, a introdução poderia ser pequena (3 compassos, por exemplo), ou apresentar apenas um acorde com fermata. Isto dependia muito de como o texto se apresentava, pois às vezes era para dar um pequeno espaço de tempo em que o ator tivesse que pronunciar algo importante, comentar algo do texto. E ainda, esta introdução poderia até inexistir. Também apareciam introduções longas (10 compassos) o que dependia da necessidade da cena teatral (FERNANDES, 1995, p. 100) ou da criação do compositor.

Numa citação, em referência as composições de maxixe da compositora, sua biógrafa aponta Mário de Andrade, que disse:

A dança nacional merecia da compositora uma atenção toda especial, não estivesse ela empenhada permanentemente em abrazeirar o que encontrasse pela frente. E esse era o caso do tango e do maxixe... O *maxixe* foi o primeiro passo para a nacionalização da música popular... Chiquinha Gonzaga, a grande maestrina brasileira, compreendeu perfeitamente o ritmo desse gênero musical. (ANDRADE, s/d, apud DINIZ, op. cit. p. 145, 146).

Chiquinha Gonzaga sabia dar o exato valor ao ritmo e à melodia de suas composições, e assim traduzir verdadeiramente os anseios, os desejos do carioca. Era uma pessoa que se identificava com esta cultura, por fazer parte dela, sabendo transmitir através de sua obra toda esta manifestação; e foi através do maxixe que conseguiu esta identificação.

Numa entrevista dada ao jornal *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro* – 07/01/1913, onde se reproduziu apenas uma parte desta, há de se notar que a própria compositora chama seus maxixes de tangos:


-Ah! Meu amigo, eu só tenho a imprensa e o público.
 -E quer mais? Devia achá-la contente.
 -Por que?
 -O êxito da sua partitura.
 -Realmente.
 -Ela é bela. Sabe que a Chiquinha é a primeira mulher que compõe para teatro?
 -Sim, sei.
 -E sempre com a mesma inspiração, a mesma graça, o mesmo encanto, uma segura ciência musical.
 -Mas estou cansada de trabalhar para os outros. “Querida por todos” sei que sou. Há muitos anos havia uma polca do Callado com este título. A querida por todos era eu. Continuo. Ainda agora chegam-se pedidos da Europa. De Paris mandaram buscar 20 tangos meus.
 -É a moda de Paris o nosso maxixe.

-Acham-no delicioso.

-De modo que o maxixe vai ser a dança da moda em Paris, Chiquinha Gonzaga triunfará uma estação em todos os “music-halls” e “restaurants” da moda. A querida maestrina sorri “. (GONZAGA, 1913, apud MILLAN, op. cit. p.147).

Chiquinha sabia de sua fama quanto a seus *tangos* fazerem tanto sucesso. Achou graça quando o repórter disse que o maxixe faria sucesso como dança da moda em Paris e que ela triunfaria. Nunca recebeu apoio monetário do governo para estudar fora na Europa, como alguns de seus contemporâneos receberam. Esta entrevista se passa no ano de 1913, e o maxixe era sucesso em Paris e no restante daquele continente.

A partir de 1930, com o samba se expandindo, o maxixe foi praticamente esquecido, porém não desapareceu de todo. De vez em quando voltava à cena no teatro ou nos clubes. Com a crescente aceitabilidade do público ao samba, que já vinha conquistando espaço desde 1910, alguns maxixes viriam aparecer com a denominação de ‘samba’, como é o caso da partitura *Jura*.

O primeiro registro fonográfico com a denominação de samba foi a gravação da música *Pelo Telefone*, de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga e Mauro de Almeida. Nesta gravação da Casa Edson, também encontrada no CD, ainda estão presentes as raízes do maxixe e suas características (prestar atenção ao acompanhamento feito pelo violão com as células ). Esta música já se mostra um samba-maxixe - amaxixado, mesmo o locutor dizendo ser um samba carnavalesco, e pode ser considerada uma obra de transição entre os dois gêneros.

Ainda há no CD anexo deste trabalho, na faixa 17, outro exemplo musical, *O Maxixe*, onde se percebe a divergência que existia entre ‘tango e maxixe’ para a mesma música, pois no título, está como maxixe, e na ficha do disco, como tango, que corrobora com o catálogo do Livro da Casa Edson (FRANCESCHI, 2002, p. 305), onde está descrita como gênero tango.

CAPÍTULO III – ANÁLISES

A proposta deste capítulo é a análise musical de algumas partituras que fazem parte da obra da compositora, e que vinham ou não designadas com nomes de gêneros, diversos, porém similares ao maxixe, em comparação ao estudo feito ao gênero anteriormente. Como foi visto, a maioria dos compositores da época, incluindo a própria Chiquinha Gonzaga evitavam a rubrica do maxixe, e acabaram por deixar para as gerações futuras de músicos uma grande dúvida nestes termos. Por este motivo, este capítulo visa demonstrar pelas comparações das análises, tais questões a serem resolvidas.

Chiquinha Gonzaga escreveu proficuamente para o teatro musicado, deixando uma infinidade de partituras para as peças que compôs, sendo que para cada uma delas havia um número diferente de músicas, chegando algumas peças a terem até 28 números musicais. Sempre que convinha, Chiquinha incluía um maxixe em cena, talvez para agradar o público e conseguir um novo sucesso. O que se nota, é que ela tem muitos maxixes escritos para as peças teatrais. Transportou para o teatro toda a ginga da melodia africana de cadência sincopada através do piano, dando forma especial ao ritmo do gênero, o maxixe que se ouvia nas ruas e bailes da Cidade Nova.

Por meio de porcentagens contou-se o número total de compassos de cada peça, e também as células rítmicas que estavam mais presentes. Em algumas ocasiões foram computadas as figuras rítmicas tanto para a mão direita do piano quanto para a esquerda, porém em outras, quando a mão direita (que trazia a melodia) estava muito diversificada na sua rítmica, não se fez a amostragem para esta. Como referências foram usadas as células rítmicas mais estudadas neste trabalho, para com o gênero maxixe. Não só a linha do baixo foi analisada, como também a melodia, a tonalidade, a estrutura formal, e a letra, quando acompanhava a peça. Assim, segue a escolha das partituras de acordo com o estilo das obras:

Entre as partituras escolhidas de Chiquinha Gonzaga estão duas da peça *Pomadas e Farofas, Marreca Môr e Meu Deus que Maxixe Gostozo*; uma da opereta de Viriato Corrêa, *Jurity* de 1919, com o título de *Fogo, Foguinho* – samba. Outras peças avulsas foram adicionadas a este estudo: *Itararé* – polca; *Bionne (Adeus)* tango - cópia da Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro; *Tango Brasileiro e Tango Característico* – cópias do Instituto Moreira Sales de São Paulo, e *Sospiro* – tango.

Antes da análise das partituras de Chiquinha Gonzaga, faz-se necessária uma observação, pois das obras aqui discutidas, foram transcritas apenas o início, ou ainda alguma

outra parte destas, quando as características se mantinham pelo restante da peça. Todas possuem fórmula de compasso de 2/4, mantendo-se a origem da dança, sendo maxixe, ou tango brasileiro, ou polca ou samba.

3.1 PARTITURAS PARA TEATRO

Partituras da peça para teatro *Pomadas e Farofas* de Frederico Cardoso de Menezes. Revista em 3 atos e 2 apoteoses¹². A empresa responsável pelo espetáculo era de Paschoal Segreto. Estreou no Teatro São José em 1912, com direção cênica de Domingos Braga e música de Chiquinha Gonzaga. Ao todo, 28 músicas. (DINIZ, 1999, p. 309). O material pesquisado pertence ao Instituto Moreira Sales de São Paulo, com numeração de arquivo RTM IS 040(01). Todas as partituras são autógrafas.

As partituras escolhidas para análise desta peça foram duas, sendo *Marreca Môr* e *Meu Deus que Maxixe Gostozo*.

3.1.1 Peça nº 15: *Marreca Môr*:

As partituras das peças para teatro vêm com uma numeração para diferenciar cada entrada de música e também a que personagem ou personagens ela se destina. Esta partitura está com a numeração nº 15 e o título escrito *Marereca Môr*, onde provavelmente há um erro de grafia, a julgar pela letra do maxixe, pois o correto seria *Marreca Môr*.

Este título foi composto para uma personagem da peça em questão, a *Marreca*¹³ *Môr*, que poderia ser a ‘gerente’ das outras *Marrecas*, ou seja, das prostitutas do Rio de Janeiro, que viviam ou trabalhavam na conhecida Rua das *Marrecas*; este termo era usado para designar as moças que trabalhavam nesta função.

Esta Rua das *Marrecas* está situada no centro do Rio de Janeiro, próxima da Rua do Passeio, e naquela época era uma rua de má fama devido a sua frequência, cheia de pensões de “francesas”, que na verdade eram judias, polonesas... moças que fugiam de seu país natal e viviam no Rio de Janeiro trabalhando nesta profissão. A princípio foi chamada assim devido à existência de um chafariz de bronze na forma de *marrecas* (aves) de cujos bicos jorravam água. Tentaram mudar o nome desta rua, mas não obtiveram êxito; então oficialmente em 1964

¹² *Apoteose*: sf. (Teatr) Momento final glorioso em desfile, espetáculo, peça teatral... quando se apresenta o conjunto dos participantes; nas peças fantásticas e nas mágicas, a decoração ou vista final, em que vários grupos de pessoas ou os personagens principais estão representados numa espécie de glória celeste, entre nuvens, com deslumbrantes efeitos de luz; também lhe chamam cena de glória // F. gr. Apotheosis. (AULETE, 1974, p.297).

¹³ *Marreca*: Uma definição para o termo, que se adequasse à esta palavra foi encontrada no dicionário Caldas Aulete: *Marreca*: (gír.) Prostituta da antiga Rua das *Marrecas*... (AULETE, 1974, p.2280).

tornou-se Rua das Marrecas. (<http://rio-curioso.blogspot.com/2006/11/rua-das-marrecas.html>).
Abaixo está localizada a rua num mapa atual, onde se encontra o balão A:



Figura 41: Mapa atual da cidade do Rio de Janeiro. Rua das Marrecas. (<http://maps.google.com.br/> 05/03/2009).

Pomadas e Farofas Marreca Môm

Allegro **Francisca Gonzaga**

O fragmento da partitura apresenta uma melodia alegre no piano, com uma linha de baixo rítmica. A música está em 2/4, com uma melodia alegre no piano e uma linha de baixo rítmica.

Figura 42: Fragmento da partitura *Marreca Môm* da peça para teatro *Pomadas e Farofas*.

Destá partitura foi transcrita apenas a introdução e o seu início, pois se mantêm em sua totalidade todas as características aqui discutidas. Vem com a indicação de andamento *Allegro*, e sem distinção de gênero. Para as peças de teatro, Chiquinha quase nunca colocava o gênero na sua partitura.

Não há gravações desta partitura.

Características:

Mão direita: presença das células





Mão esquerda: presença constante das células



e sua repetição dentro do compasso



Suas frases começam sempre em anacruse.

Está escrita na tonalidade de Si b Maior para a introdução, e início da canção em Fá Maior. A fórmula de compasso 2/4. Num cálculo feito em porcentagens para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 29,41% do total dos compassos, e a 

apareceu em 17,65%. Ela está toda escrita na sua estrutura formal com frases múltiplas de quatro para o número de compassos (A com 8 compassos, A' com 12 compassos e B com 8 compassos), com o esquema formal: Introdução, A - A' - B - B.

Esta partitura contém uma introdução em que 4 compassos foram riscados à lápis a partir do 3º compasso; preferiu-se não contar estes compassos rasurados, totalizando esta introdução 5 compassos, incluindo a anacruse. Isto destaca a possibilidade de que as músicas para o teatro musicado eram geralmente feitas às pressas, e que provavelmente a própria maestrina tenha cortado estes compassos na hora do ensaio ou mesmo do espetáculo. Acompanha uma letra transcrita abaixo conforme na partitura, que é cantada pela Marreca Môr, onde conta a história do uso do chapéu, importante para a época como símbolo de *status*:

Quer a polícia, forte mania
A gente séria nos igualar...
Por isso, agora, de dia a dia
Anda mil cousas a inventar!

Exigi mesmo que as marrequinhas,
Usem nas ruas grandes chapéus
Tal qual é moda entre as mocinhas
Cheos de laços, fitas e veos...
Tal qual é moda entre as mocinhas
Cheios de laços fitas e veos Ah!...

Essa descoberta Parece uma troça
cabeça coberta Não nos causa moça...
Venhas tal toucado Que a charada é preta
Bravos apoiado Surja a chapeleta

Nesta música a Marreca Môr está contando a estória de que a polícia quer que elas, as prostitutas, também passem a usar o chapéu, como as mulheres sérias da sociedade o faziam. Só que para elas isso se tornou um insulto, pois canta “Não nos causa moça”, (não as afetaria). O uso do adorno era para que quando andassem pelas ruas do Rio não fossem identificadas. Porém, mesmo parecendo uma zombaria, uma gozação, elas teriam que acatar.

3.1.2 Peça nº 24: *Meu Deus que Maxixe Gostozo*

Pomadas e Farofas
Meu Deus que Maxixe Gostozo

Allegro **Francisca Gonzaga**

Figura 43: Fragmento da partitura *Meu Deus que Maxixe Gostozo* da peça para teatro *Pomadas e Farofas*.

Também desta partitura foram transcritos apenas a introdução e o início, pois as características aqui discutidas se mantêm em toda a música. Vem com a indicação de andamento *Allegro*, e sem distinção de gênero musical. Contém uma introdução curta de apenas de 3 compassos, e não acompanha letra. Foi procurado nos dois libretos ainda existentes no Instituto Moreira Sales, para tentar encontrar a letra desta partitura, mas nada foi localizado. Porém, mesmo com a ausência do libreto, fica possível identificar alguns aspectos musicais desta partitura, e como o próprio título já diz, trata-se de um maxixe.

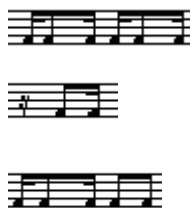
Não há gravações desta partitura.

Características:

Mão direita: presença constante das células



e sua repetição dentro do compasso





Mão esquerda: presença constante das células



e sua repetição dentro do compasso



Esta última célula é um fragmento já estudado e muito utilizado no acompanhamento da habanera, e que aparece muitas vezes nos baixos de maxixes.

Está na tonalidade de Sol Maior. A fórmula de compasso é de 2/4. Percentualmente, para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 16,67% do total dos compassos, e a  apareceu em 44,44%. Foi toda escrita em sua estrutura formal com frases múltiplas de quatro para o número de compassos (8 compassos para cada frase), com o esquema: Introdução, A - B - C - C' - C - C' - D.C. Como não há nenhuma indicação de onde é o *fim*, fica subentendido que do sinal D.C. repete-se toda a partitura.

Outra característica é que suas frases começam sempre em anacruse.

3.1.3 *Fogo, Foguinho*

Esta partitura denominada como samba está descrita desta forma: *Jurity. Fogo, foguinho* [1919] Samba [para canto e piano] Versos de Viriato Corrêa. Rio de Janeiro [Ed. da autora] [ca. 1897]. A data está entre chaves, sinal usado para indicar uma data presumida, quando não se sabe ao certo a correta. Quanto à convenção ca. 1897 (ca. – cerca de) é a data

provável que foi composta esta partitura. (DINIZ, 1999, p. 266).

Jurity
(Peça de costumes sertanejos em 3 actos.)
Fogo, Foguinho
Versos de Viciato Corrêa SAMBA Música de Francisca Gonzaga

Allegro.
(Palmas)

Jurity
Meu a_môr vi _____ ve nos a_res, seu bem? Meu a_môr vi _____ ve nos

Jurity
a_res seu bem tal e qual um pas_sa_rinho vou a_qui, vou a_co_lá Vou a_qui vou a_co_

Côro
lá seu bem! Vou a_qui, vou a_co_lá seu bem! Vou a_qui vou a_co_

Figura 44: Fragmento da partitura *Fogo, Foguinho* da opereta *Jurity*.

Também desta partitura foi transcrita apenas parte da primeira página, e as mesmas células e características se mantêm até o final da música. Vem com a indicação de andamento *Allegro* e com a designação de samba para o gênero musical. Esta partitura acompanha letra, cantada pela personagem *Jurity* e pelo *Côro*, e está gravada no CD que acompanha este trabalho, com arranjo para dois violões; nesta gravação a introdução é tocada duas vezes. Há também uma outra gravação feita pela pianista M. T. Madeira ao piano, onde se nota o

acompanhamento da mão esquerda com as células aqui discutidas. Na verdade, o que não se encontra nesta partitura é alguma característica com o samba como é conhecido hoje em dia. Apenas há uma similaridade à estrutura de síncopas, mas não há nenhuma ligadura entre notas ou nenhuma que sobrepasse o compasso.

Características:

Mão direita: presença constante da célula





Mão esquerda: o mesmo ocorre com as células para a mão esquerda



pode-se notar que aqui há uma constante em se tocar



tanto para a mão direita como para a mão esquerda, em espelho; isto ocorrerá por toda a partitura.

Está na tonalidade de Mi b Maior. A fórmula de compasso é de 2/4. No cálculo feito em porcentagens para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 90,63% do total dos compassos; e para a mão direita, a mesma célula  apareceu em 81,25%; mão direita muito constante porque faz o acompanhamento das vozes. Está toda escrita em estrutura formal com frases múltiplas de quatro para o número de compassos (12 compassos parte A e 12 parte B) com o seguinte esquema formal: Introdução, A – Ponte – B. Repete mais duas vezes a música inteira. Nesta análise, os quatro últimos compassos de cada parte funcionam como um período de Coda. A terceira estrofe é a repetição da primeira estrofe. Possui na parte A estrofes em anacruse.

Abaixo a letra que acompanha esta música:

Meu amôr vive nos ares, seu bem!

Meu amôr vive nos ares, seu bem!

tal e qual um passarinho, vou aqui vou acolá

Vou aqui vou acolá seu bem!

Vou aqui vou acolá seu bem!

Vou aqui vou acolá seu bem!

Ah! Ah! Ah!

Vae andando o seu caminho accendendo o fogo! Fogo, foguinho!

Vae andando o seu caminho accendendo o fogo! Fogo, foguinho!

accendendo o fogo! Fogo, foguinho!

accendendo o fogo! Fogo, foguinho, ui!

Meu amôr nasce das flores, seu bem!

Meu amôr nasce das flores, seu bem!

Com figura de um raminho, cheira aqui cheira acolá

Cheira aqui cheira acolá seu bem!

Cheira aqui cheira acolá seu bem!

Cheira aqui cheira acolá seu bem!

Ah! Ah! Ah!

Vae andando o seu caminho accendendo o fogo! Fogo, foguinho!

Vae andando o seu caminho accendendo o fogo! Fogo, foguinho!

accendendo o fogo! Fogo, foguinho!

accendendo o fogo! Fogo, foguinho, ui!

Esta letra traz uma mensagem bem diferente da letra da *Marreca Môr*. O recado aqui é outro, de amor, de uma paquera que acende o fogo da paixão.

3.2 PARTITURAS AVULSAS

3.2.1 *Itararé*

A próxima partitura, denominada como polca, (que foi citada como choro – ficha 3/81 no site do Instituto Moreira Sales) não pertence a nenhuma peça teatral, e está descrita desta forma: música nº 145 *Itararé*. Polca [para piano] Rio de Janeiro, Buschmann e Guimarães [ca. 1897]. (DINIZ, 1999, p. 265).

2

Aos Srs: D^{rs} GONÇALVES E AMARAL
 proprietários do valente

ITARARÉ

POLKA

FRANCISCA GONZAGA

Figura 45: Fragmento da partitura *Itararé*.

Desta partitura foi transcrita apenas parte da primeira página, pois como ocorre com as outras peças escolhidas e analisadas aqui, as mesmas células se mantêm até o final da música. Não apresenta indicação de andamento, porém está com a denominação de polka para o gênero musical. Esta partitura não apresenta letra e está gravada no CD que acompanha este trabalho, com gravação feita pela Casa Edson e Banda do Corpo de Bombeiros.

Características:

Mão direita: nesta partitura há grande variação, sendo as principais figuras predominantes





da polca propriamente dita, tem-se apenas um ou outro compasso com



e na parte C aparecerá a célula .

Mão esquerda: presença constante das células




com suas variações



Por toda a partitura isto irá se repetir até chegar à parte C, onde há a presença das células



Está na tonalidade de Dó Maior; nas partes B e C modula para Fá Maior. A fórmula de compasso é de 2/4. Nesta partitura, para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 62,69% do total dos compassos - lembrar que sua designação é de polca e não de maxixe, porém a célula característica do gênero está presente na maior parte desta polca. A peça foi toda escrita em estrutura formal com frases múltiplas de quatro para o número de compassos (sempre frases com 8 compassos), com o esquema: A – A' – B –B' – B –B' – A – A' – C – C' – C – C' - A – A'. As frases da parte A iniciam-se em anacruse.

3.2.2 *Bionne (Adeus).*

Cópia da Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro – FMIS/RJ. Descrita como tango [para piano] Rio de Janeiro, Buschmann e Guimarães [ca. 1895] (DINIZ, 1999, p.245), enquanto que no site do Instituto Moreira Sales – ficha 46/81 esta música foi citada como maxixe. Há uma gravação desta peça no CD que acompanha este

trabalho, pela pianista M. Teresa Madeira.

Parte A:

Figura 46: 1ª parte da partitura *Bionne*.

Esta partitura não acompanha letra. E vem sem indicação de andamento. Foram transcritos apenas o início da parte A que se iguala à parte B em estrutura, e um pequeno fragmento da C.

Características para as partes A e B:

Mão direita: presença constante das células



isto se repete por toda a parte A e B.

Mão esquerda: presença constante das células



Parte C:



Figura 47: 3ª parte da partitura *Bionne*.

Características da parte C:




Mão direita: presença das células



Mão esquerda:





Esta peça vem com indicação de gênero para tango. Está na tonalidade de Dó Maior, sendo que na parte B modula para Fá Maior, voltando depois, para Do Maior. A parte C está em Fá Maior. A fórmula de compasso é de 2/4. Para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 25,76% do total dos compassos; a célula  apareceu em 25,76%, como também em outra variação  13, 64%. Está toda escrita em sua estrutura formal para o número de compassos com frases múltiplas de quatro (de 8 compassos), com o seguinte esquema formal: A – A' – B – B' – A – A' - C – C' – C – C' – A – A'.

Todas as frases das partes A e B iniciam em anacruse. E a parte C inicia em ritmo acéfalo.

3.2.3 *Tango Brasileiro*

Música nº 260 *Tango Brasileiro* [ca. 1880 – para piano] Rio de Janeiro, Manoel Antônio Guimarães [ca. 1898]. (DINIZ, 1999, p. 286). O material pesquisado pertence ao Instituto Moreira Sales de São Paulo, com numeração de arquivo RTM IS 296.

TANGO BRASILEIRO

ao amigo distinto maestro
MIGUEL DE VASCONCELLOS

Francisca Gonzaga

Figura 48: Fragmento da partitura *Tango Brasileiro*.

Desta partitura foi transcrita apenas parte da primeira página, pois as mesmas células se mantêm até o final da música. Não apresenta indicação de andamento, e a designação para o gênero da música, está no nome da partitura. Não acompanha letra.

Características:

Mão direita: nesta partitura há grande variação para a mão direita, sendo as principais figuras predominantes





Mão esquerda: de início na introdução acompanhamento do fragmento da célula da habanera dobrado



e depois se mantém a presença das células



por toda a partitura.

Está na tonalidade de Do Menor, depois modula para sua relativa maior: Mi b Maior. A fórmula de compasso é de 2/4. Nesta partitura, para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 67,50% do total dos compassos; e a célula  apareceu em 22,50%. Está toda escrita em estrutura formal com frases múltiplas de quatro para o número de compassos, sempre de 8, com o esquema: Introdução - A - B - Ponte - C - C' - D.C.

3.2.4 *Tango Característico*

Peça avulsa, com a seguinte descrição feita por Edinha Diniz (1999, p. 286): música nº 261 *Tango Característico* [1887 – para piano] Rio de Janeiro, Buschmann e Guimarães [ca. 1889]. O material pesquisado pertence ao Instituto Moreira Sales de São Paulo, com numeração de arquivo RTM IS 181.

Ao distinto e jovem maestro Francisco Braga

TANGO CARACTERÍSTICO

PARA PIANO

por Francisca Gonzaga

Figura 49: Fragmento da partitura *Tango Característico*.

Foram transcritos apenas a pequena introdução (2 compassos) e o início, mantendo-se as características aqui discutidas por toda a música. Vem com a indicação de andamento *Brilhante*, e a designação para o gênero não vem escrita, porque o próprio nome da música já determina ser um tango. Não acompanha letra.

Características:

Mão direita: presença constante das células





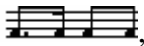


Mão esquerda: presença constante das células da habanera



estas, muitas vezes em espelho com a mão direita, por muitos compassos da partitura; e



Está na tonalidade de Ré Maior, modula para Sol Maior nas partes B e C. A fórmula de compasso é de 2/4. Percentualmente para a mão esquerda do piano, a célula  apareceu em 45,59%; e a célula  em 17,65%, e aparece também a da habanera, , com 5,88%, porém numa variação da célula anterior. Sua estrutura formal apresenta frases múltiplas de quatro para o número de compassos (8 para cada frase), com o esquema formal: Introdução, A – A' - B – B' - Introdução - A – A' - C – C' – D.C. Como não há nenhuma indicação de onde é o *fim*, fica subentendido que do sinal D.C. repete-se toda a partitura.

3.2.5 *Sospiro*

Abaixo um exemplo de um tango da compositora Chiquinha Gonzaga, *Sospiro*, com a rítmica da mão esquerda do piano apoiada na célula da habanera. A compositora ainda coloca como andamento para esta peça, *Tango Expressivo*, pois não queria que fosse tocado muito rápido como um maxixe, e sim com expressão, portanto mais lento. No CD que acompanha este trabalho, há uma gravação de 1995 deste tango feita pela professora de piano do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Talitha M. C. Peres, sendo que o andamento de se tocar um tango como este e com as características que estão presentes nesta

partitura, é totalmente diferente dos exemplos anteriores. Não apresenta letra, e está registrado como: música nº 255. *Suspiro*. [para piano] Rio de Janeiro, Artur Napoleão e Cia. [ca. 1881]. (DINIZ, 1999, p. 285).

Suspiro
Tango

6
Francisca Gonzaga

Tango Expressivo

Figura 50: 1ª parte da partitura *Suspiro*.

Desta partitura primeiramente foi transcrito um fragmento da primeira página, que contém a parte A.

Características para arte A:

Mão direita: Presença constante das células

Mão esquerda: toda a partitura se apresenta no acompanhamento da célula da

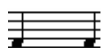
habanera



às vezes com uma pequena variação para



ou ainda muito pouco a presença de



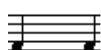
Parte B, apenas um fragmento, porque ela se diferencia na melodia da mão direita, porém nada de diferente ocorre com o acompanhamento:



Figura 51: 2ª parte da partitura *Sospiro*.

Características parte B:

Mão direita: nesta parte há grande variação para a mão direita, sendo as figuras predominantes



Mão esquerda: sempre com repetição da célula




Análise para a parte C:

Figura 52: 3ª parte da partitura *Sospiro*.

Características parte C:

Mão direita: nesta parte há grande variação para a mão direita, sendo as figuras predominantes

Mão esquerda: sempre com repetição da célula

Observar que as ligaduras por cima da barra de compasso nada têm a ver com a característica do samba, e aqui nesta partitura o andamento é lento e sem uso de síncopa. Num cálculo feito em porcentagens somente para a mão esquerda do piano, a célula da habanera  apareceu em 86,16% do total dos compassos.

Está na tonalidade de Fá Menor. A fórmula de compasso é de 2/4. Toda escrita em estrutura formal com frases múltiplas de quatro para o número de compassos, com o seguinte esquema: Introdução, A – A' – B – B' – Ponte – C – C' - A – A'.

Neste capítulo, procurou-se através das análises das partituras aqui apresentadas, verificar o que estas poderiam ter em comum, ou diferente. Para isto, foram escolhidas partituras com rubricas de gêneros diversos, procurando uma diferença entre o gênero maxixe e seus similares, mas acima de tudo, entre este e o tango. Verificou-se que os gêneros que foram aqui estudados apresentavam as mesmas células rítmicas, mesmo que em porcentagens diferentes, o que não é suficiente para provar que um gênero seja diferente do outro.

Algumas apresentam introdução, outras não, porém isto não pode ser considerada uma característica que os diferencie.

Ao estudar a obra de Chiquinha, verificou-se que a compositora tem apenas duas partituras que vem com a rubrica de maxixe. Uma é a partitura *Amapá*, e esta pertence à Fundação Museu da Imagem e do Som do Estado do Rio de Janeiro – FMIS/RJ. Esta obra faz parte da revista *Amapá*, de Francisco Moreira de Vasconcelos, encenada no Teatro Santana em 1894. Vem com a designação de *Maxixe do Carrapatoso*. O CD em anexo a este trabalho vem com uma gravação de *Amapá*, tocada por Clara Sverner.

O outro maxixe com a designação para o gênero é uma peça avulsa, e se chama *Roda Yôyô* e está designado como Maxixe Brasileiro. Isto comprova que na maioria das vezes a própria maestrina não colocava em suas partituras a que gênero pertencia; trocando vez em quando suas designações.

Talvez isto demonstre que mesmo sendo a compositora Chiquinha Gonzaga, conhecida por compor muitos sucessos, ainda assim havia certo receio por parte dela e dos outros compositores da época de rubricarem suas composições como maxixe, podendo-se dizer que era uma prática comum, para maior vendagem comercial. A própria Chiquinha ao compor um maxixe, o designava como um tango, um samba, ou mesmo uma polca como se viu aqui nos exemplos analisados, praticamente fazendo uso das mesmas células rítmicas, pois a Música Popular Brasileira é uma mistura de todas elas, herança do lundu, da polca, da habanera...

Ao observar sua estrutura formal nota-se a prevalência de frases em 8 compassos, múltiplos de 4 compassos (as divisões para as frases são sempre as mesmas), quadratura herdada das tradições européia e também necessária para facilitar os passos de dança. Quanto a isto, também se procurou através da forma, alguma diferença, porém o que se encontrou foi uma gama diversa de possibilidades podendo se apresentar na forma de um Rondó (ABACA) ou mesmo até, monotemática. Portanto, a forma é variável em quase todos os exemplos apresentados aqui, não respeitando a forma Rondó rígida.

Dos tangos aqui analisados pode-se ver que há um único que possui andamento mais lento, *Sospiro*, e que seu acompanhamento vem praticamente em toda a sua totalidade nas

células da habanera. Entre os tangos de Chiquinha Gonzaga, foi encontrado apenas um outro tango a sua semelhança, *Sedutor* [1877]; por este motivo, *Sospito* foi colocado aqui, por ser diferente, principalmente no acompanhamento da mão esquerda ao piano.

Talvez este exemplo esteja mais para tango com descendência espanhola, do que para um maxixe a ser dançado. O maxixe está mais para andamentos como Allegro, Allegretto. Ao mesmo tempo, nota-se nestas partituras analisadas, tanto nas impressas como nas manuscritas para teatro, que nem sempre vem colocado o andamento, os sinais de interpretação, assim como o gênero da peça.

De todas as análises feitas neste capítulo, os maxixes com letra geralmente são para teatro, principalmente quando estas são bem insinuantes. Seria muito difícil naquela época vendê-las para alguma sinhazinha; então, a maioria dos maxixes que possuem letra maliciosa ficavam reservados ao teatro. A letra é uma das características da música popular; porém, uma música mais rebuscada, tendendo para erudita, poucas vezes apresenta letra (a não ser letra romântica) muito menos letra de duplo sentido e gíria carioca. Aqui nestes exemplos, a característica constante é de uma simplicidade nos versos. Estes apresentam quadraturas estróficas e rimas de fácil assimilação, seguidas de um refrão.

A escolha de uma tonalidade com armadura simples, como ocorreu com estas analisadas aqui, e com a grande maioria das peças de Chiquinha Gonzaga, poderia facilitar muito a escrita, tendo a maestrina que compor com rapidez muitas obras, devido aos poucos ensaios que se faziam para uma peça de teatro. Isto foi comprovado no Instituto Moreira Sales ao ter em mãos tantas peças teatrais da compositora e poder compará-las e analisá-las.

Quando há a predominância das células rítmicas



na maior parte da partitura ou das células



prevalece o gênero maxixe. Este procedimento aliado a um andamento rápido induz à dança.

Neste capítulo, procurou-se através das análises, verificar o que todas estas obras tinham em comum, mesmo trazendo rubricas de gêneros diversos. Gêneros estes, similares entre si, que se misturaram durante anos, enquanto a Música Popular Brasileira se formava.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi focado no objetivo de realizar um caminho que permitisse visualizar o encontro da Música Popular Brasileira, do final do século XIX e início do século XX, com a obra da compositora Chiquinha Gonzaga e o surgimento e desenvolvimento do novo gênero, o maxixe.

Esta música se formou através da influência de vários gêneros importados da Europa, e foi por meio dos músicos nacionais, do negro escravo e ex-escravo, dos imigrantes e de seus descendentes e pessoas que aqui viviam, que fizeram parte deste processo de formação, que ela foi se consolidando pela absorção de várias características. A época abordada neste trabalho - a *belle époque* foi importantíssima no que diz respeito à criação musical, pois apareceram muitos gêneros musicais, e o escolhido foi o maxixe.

Por sua extensa produção, obras de todos os gêneros, mas principalmente com os olhos voltados para suas composições de maxixes, a personalidade escolhida para representar esta música e que teve ligação direta com o gênero através de vasta produção para o teatro musicado foi a compositora Chiquinha Gonzaga. Para ela, o maxixe representou seu reconhecimento como compositora ligada ao povo, a cultura deste; e o gênero só engrandeceu a sua obra. Quanto ao maxixe, Chiquinha Gonzaga foi importante para a sua fixação, visto que muitos de seus sucessos eram verdadeiros exemplos do gênero.

O teatro musicado foi imprescindível para o desenvolvimento da música popular e o principal veículo de propagação da dança excomungada, onde sua dança era permitida. O maxixe, com suas características de ironia, alegria, brejeirice, malícia... agradava muito o público, não só pelas suas letras de duplo sentido como pelos movimentos dos passos sensuais e provocantes, bem como pelo seu ritmo sincopado peculiar. Nos seus palcos, criou-se a possibilidade de se desenvolver um rico processo de aculturação da Música Popular Brasileira, onde se tocavam além das músicas européias abasileiradas, as novas criações através de gêneros nacionais.

Assim como aconteceu na Música Popular Brasileira, o maxixe também absorveu diversas características de outros gêneros, e a autora deste trabalho tentou achar uma assinatura única ao gênero, como também desvendar uma dúvida que pairava sempre entre os músicos sobre a questão da divergência das terminologias: se o maxixe era ou não o mesmo gênero que o tango brasileiro. Devido à troca em suas denominações, quase nunca se colocava o termo maxixe como gênero em partituras, na tentativa de escondê-lo através da rubrica de tango. A

aceitação do maxixe transfigurado em tango (tango brasileiro, tanguinho, etc) ou ainda em outro gênero, evitava um certo constrangimento, um preconceito, tanto para o compositor como também para quem comprava a partitura. Preconceito que este sofreu devido as suas origens, pela sua dança ser sensual, e que a sociedade culta não o aceitava. Prova disso é que a própria maestrina muitas vezes não colocava em suas partituras a que gêneros estas pertenciam; e em outras, trocava de vez em quando sua designação.

Esta questão das trocas na terminologia entre o maxixe e o tango (principalmente) e da divergência que isto originou, vem ao longo do tempo deixando interpretações antagônicas. A própria autora deste trabalho no meio de sua pesquisa teve muitas dúvidas e permeou por outros caminhos até chegar à conclusão final. Para que isso acontecesse, precisou sair à busca de vários autores e entender o que cada um achava da questão. Numa comparação através de depoimentos e escritos, foi feito um estudo mais substancial a respeito do problema, e se concluiu exatamente o que se pensava inicialmente: de que são gêneros similares, inseridos um no outro.

Procurou-se verificar através de várias análises musicais de maxixes e outros gêneros, o que estas obras tinham em comum, ou diferente. Para isto, escolheram-se partituras com rubricas de gêneros diversos, porém parecidos na estrutura musical, pertencendo à mesma época.

Através deste estudo, não foi encontrada no maxixe nenhuma característica exclusiva, pois juntamente com os outros gêneros, eles carregam sempre as mesmas células rítmicas, e se misturam, e claro, uns tendo uma célula mais vezes repetida que em outros, respeitando a individualidade de cada composição. Tudo ou quase tudo, lembra tanto um como o outro gênero, principalmente para os tangos brasileiros e o maxixe. Portanto, não foi encontrado um padrão que provasse a teoria de que estes gêneros seriam distintos.

Pode-se até apontar como possíveis diferenças que separariam os dois gêneros, a presença no maxixe da baixaria usada nos graves e da letra que acompanhavam alguns deles usada, ora como uma sátira, ora maliciosa, ora com duplo sentido, ou cujo teor era libidinoso. Porém isto, nem sempre é frequente nos maxixes (vale lembrar que esta malícia nas letras apareceu antes, com o lundu). Não dá para dizer que estas diferenças seriam suficientes para formar um gênero musical único, pois este é composto principalmente por células, ritmo, melodia, estrutura formal, andamento, entre outras características musicais. Ainda há a possibilidade de se tocar com mais ginga, mais sincopado e em andamentos mais rápidos, porém nada disso mudaria a estrutura da composição, do gênero em si, para poder diferenciá-lo estruturalmente.

Dentre as partituras analisadas, as que possuem letras bem insinuantes, geralmente são maxixes para teatro. A característica da letra do gênero maxixe é de uma simplicidade nos versos; estes, sempre em quadratura estrófica, seguidos de um refrão simples e de fácil assimilação.

Outra suspeita possível é de que na sua gênese, na década de 1870, o tango e o maxixe tivessem se formado separadamente como gêneros, porém paralelamente. Que o exemplo do tango *Sospiro* de Chiquinha Gonzaga colocado no 3º capítulo, fosse um retrato deste *tango original*, sendo mais cadenciado, de andamento mais lento, trazendo caracteristicamente a célula da habanera no seu acompanhamento o tempo todo. Mas depois, devido ao preconceito, e na tentativa de esconder o maxixe através da rubrica de tango, principalmente, tudo leva a crer que eles acabaram por se mesclar (com mais características sincopadas na forma de um maxixe), numa simbiose musical.

Quanto à estrutura formal, também se procurou através desta encontrar alguma diferença possível, mas o que se viu foi a prevalência de frases em 8 compassos, múltiplos de 4 compassos, quadratura herdada das tradições européia e da música de dança. Porém, há uma gama diversa de possibilidades, podendo se apresentar em forma de Rondó ou até monotemática; então, afirmar que o maxixe tem sua estrutura formal em *ABACA* não justifica nem designa o gênero, o que também ocorre em partituras designadas como tango, polca, etc...

Geralmente, a escolha é de uma tonalidade com armadura simples, com poucos acidentes em clave e na maioria das vezes tonalidades Maiores; talvez isto se dava para facilitar a escrita do compositor, ou porque era uma característica deste tipo de música (urbana), ou ainda há outra possibilidade: a de se facilitar na hora de tocar, pois se a sua rítmica já era difícil de tocar pelo desencontro das mãos ao piano devido às células serem sincopadas, a armadura sendo mais simples, e a harmonia também simplificada girando em torno do I e V Graus da escala, tornaria mais fácil a sua execução. Quando estas partituras eram colocadas à venda, eram direcionadas a um público alvo em geral formado por músicos amadores e pelas senhoritas da classe da elite, as quais possuíam piano em casa, e aprenderam a tocar o instrumento. Todavia, ambos não tinham uma técnica avançada para alguma composição mais complicada. Esta facilidade de leitura e de execução (dos maxixes) foi provavelmente outro fator importante para a sua propagação e aceitação pelo público que tocava piano na época.

Sobre a compositora, ela, assim como outros compositores daquele momento, deixaram uma grande parcela de colaboração para a formação e desenvolvimento da música popular urbana, elementos fundamentais, subsídios que copiados ou não, criados ou transformados, formaram a base desta música. Chiquinha Gonzaga, tal qual o maxixe, sofreu

preconceitos e foi 'transgressora' das normas sociais vigentes. Como mulher, ela foi vanguardista. Confrontava os costumes da classe dominante, das elites, com suas atitudes e composições, e por este motivo era mal vista. Estava ligada ao povo e escrevia para este, em função deste. Ela caricaturizou tudo o que era preconceito, e talvez, este seja mais um dos motivos dela ter escrito tantos maxixes. Identificava-se com o gênero e com a mensagem que este passava, e se manifestava através de suas obras. É fato que ela necessitava de trabalho para sobreviver, o que era muito difícil para uma mulher naquele tempo se auto sustentar. Além de tudo isso quebrou as regras impostas pela sociedade da época várias vezes: foi pianista, profissão que também carregava certo preconceito; mestiça, mulher separada, trabalhava para fora como musicista e à noite, tocando em bailes e festas na boemia, e mais tarde se ligou maritalmente a um homem muitos anos mais jovem.

Musicalmente, ela pode não ter quebrado nenhuma barreira ou instituído nenhuma novidade para a música urbana, mas ajudou esta a se consolidar e a ser reconhecida nacional e internacionalmente, com seu volume incomparável de obras, principalmente para peças de teatro onde o maxixe era inserido. Isto ela soube fazer com maestria, porém socialmente para a época ela foi considerada muito moderna. Talvez muito mais pela necessidade do momento, do que pela própria vontade, o que acabou ajudando de certa forma a sua criação e que só engrandeceu a Música Popular Brasileira e o gênero maxixe.

Ao compor, como qualquer outro artista, queria vender sua arte. Ela focalizou sua produção na sociedade, abordando principalmente temas do cotidiano, que eram facilmente absorvidos; sua obra era direcionada as pessoas comuns, alicerçando seu trabalho na cultura das camadas menos favorecidas, de acordo com o gosto popular, e compondo para o teatro de revista, onde era permitido caricaturizar os personagens, ela acabou deixando o seu recado contra qualquer discriminação. Foi assim que ela obteve sucesso, e como ela própria disse, com muita coragem fez seu 'pequeno' nome sozinha, trabalhando muito para honrar sua pátria, sem ter estudado na Europa, como aconteceu com vários compositores da época custeados pelo governo. Infelizmente, acabou como muitos artistas e músicos brasileiros, que ao ficarem mais velhos, ou mesmo depois de sua morte, caíram no esquecimento.

Finalizando este trabalho acredita-se ter conseguido alcançar os objetivos principais, e ter cumprido as metas propostas desde o início. Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para o incentivo ao estudo da música popular urbana, contribuindo para a valorização da cultura e principalmente da Música Popular Brasileira.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1 REFERÊNCIAS CITADAS

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. 5.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. 2.ed. São Paulo: Martins Editora, 1963.

_____. *Pequena história da música*. 7.ed. São Paulo: Martins Editora, 1977.

ANDRADE, Oswald de. *Postes da Light. Pau Brasil*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ARAÚJO, Mozart de. *As modinhas e o lundu* (uma pequena história bibliográfica). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

_____. Salles, Vicente. *Rapsódia Brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

AULETE, Francisco Júlio de Caldas. et al. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Delta, 1974. 5v.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil; (1800-1950)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres Compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto A.; LIMA, Yone Soares de (org.). *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29*. Documentação. São Paulo, IEB-USP, 1972.

BOSCOLI, Geysa Gonzaga de. *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1971.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, Coleção Ouvido Musical, 1998.

CORRÊA, Roberto Alvin et al. *Dicionário Escolar Francês – Português; Português – Francês*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – FENEME – Fundação Nacional e material Escolar, 1958.

DINIZ, André. *Joaquim Callado, O Pai do Choro*. Rio de Janeiro: Editora: Jorge Zahar, 2008.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do Choro*. Rio de Janeiro: Editora: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 9.ed. Rio de Janeiro: Record Rosa dos Tempos, 1999.

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

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A casa Edson e seu tempo*. Rio de Janeiro: Produção fonográfica: Sarapuí Produções Artísticas Ltda. Produção musical, Biscoito Fino, 2002.

FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FREYRE, Gilberto et al. *Ordem e Progresso*. 6a. ed. rev., São Paulo: Global, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no séc. XIX*. São Paulo: Nanquin editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. 4.ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. *Música e dança popular. Sua influencia na música erudita*. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LAZARONI, Dalva. *Chiquinha Gonzaga: sofri e chorei, tive muito amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

MACHADO, Cacá. *O enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.

MELLO, Zuza Homem de. SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol.1.

MORAES, Eduardo J. de. *A Brasilidade modernista; sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.

MUGNAINI, Ayrton Júnior. *A jovem Chiquinha Gonzaga*. São Paulo, Editora Nova Alexandria, 2005.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*; tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. Londres: McMillan Publisher Limited, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração. In Que horas são? Ensaios*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1987.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík de. et al. *Brasil musical: viagem pelos sons e ritmos populares = Musical Brazil : a journey through popular sounds & rhythms*. Rio de Janeiro: Art Bureau - Representações e Edições de Arte, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 4.ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música Popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro, Ed. Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo, Art Editora, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1991.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo; Publifolha, 2004.

5.1.1 ARTIGOS E MATÉRIAS EM JORNAIS, REVISTAS E ANAIS

ANDRADE, Mário de. *Originalidade do maxixe*. In. ILLUSTRAÇÃO MUSICAL Anno I - nº 2. Rio de Janeiro, setembro de 1930, p.45.

CASTAGNA, Paulo. *Herança Ibérica e Africana no lundu Brasileiro dos séculos XVIII e XIX*. VI Encuentro Simpósio Internacional de Musicologia / VI Festival Internacional de Música Renascentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, Santa Cruz de La Sierra, 25-26 abr. 2006.

PEIXE, César Guerra. *Variações sobre o maxixe*. In. Jornal *O Tempo*. São Paulo, 26 de setembro de 1954, p. 18.

SANDRONI, Carlos. *Rediscutindo os gêneros no Brasil oitocentista – tangos e habaneras*. Dans *Música Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. p.175-193.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *A canção das mídias: História e memória do disco através de um gênero musical*. In: 1º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho (Rede Alçar). Rio de Janeiro, 2003. *Mídia Brasileira: 2 séculos de história*, 2003.

5.1.2 MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. *Os tangos Brasileiros – Rio de Janeiro: 1870/1920*. 1996, 241 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BARTOLONI, Giacomio. *Violão: A Imagem que fez escola. São Paulo. 1900 – 1960*. 2000. 310f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2000.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. “*Pianeiros: dialogismo e polifonia no final o século XIX e início do século XX*”. 2006. 98 f. Monografia (Mestrado). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os Alicerces da Folia: A Linha de Baixo na Passagem do maxixe para o Samba*. 2006. 170f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2006.

FERNANDES, Adriana. *O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta*. 1995. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 1998.

MILLAN, Cleusa de Souza. *Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da “Belle Époque”*: Um ensaio de memória. 1996. 352 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em forrobodó*. 2004, 132 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação Artística, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2004.

5.1.3 SITES E DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

DINIZ, Edinha. Disponível em: <<http://www.kuarup.com.br>> (Rio, set. 1999) Acesso em: 28/05/08. Ficha musical do CD: 'Sempre Chiquinha', onde Diniz escreveu a Apresentação do mesmo. Criação e montagem de Mário de Aratanha.

DOMINGUES, Petrônio José. *Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo (1915-1930)*. Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, n. 3, p. 563-599, 2002. v. 24. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid>> Acesso em: 28/12/08.

LEME, Mônica. *Humor e Malícia é coisa antiga na nossa Música Popular*. Disponível em: <http://www.inpauta.com.br/pdf/Humor_e_Malicia>. Acesso em: 25/09/2008.

LOPES, Antonio Herculano. *Um forrobodó da raça e da cultura*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais (SCIELO), vol.21, p. 69-83. São Paulo. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid>> Acesso em: 24/11/08.

MAPA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <<http://rio-curioso.blogspot.com/2006/11/rua-das-marrecas.html>>. Acesso em: 05/03/2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dança como alma da brasilidade, Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org//index3709.html/>>. Acesso em: 28/04/2008.

5.1.4 REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

CARRILHO, Altamiro. Dois LP's em um CD. *Rio antigo e Choros imortais*. Rio de Janeiro: Copacabana Records, EMI Music, 1999.

CHIQUINHA GONZAGA. C.D. *O Melhor de Chiquinha Gonzaga*. Paraná: Revivendo Músicas e Comércio de Discos Ltda, s/d.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. C.DS. *A Casa Edson e seu tempo*. Rio e Janeiro: Sarapui. 4 CDs de áudio, anexos à publicação, 2002.

GATTI, Rosária. C.D. *Chiquinha Gonzaga /150 anos. Inéditas e célebres*. São Paulo: Produção Rosária Gatti e Milton de Mori; gravado no estúdio MFS, 1996.

MADEIRA, Maria Teresa. C.D. *Chiquinha Gonzaga – Mestres Brasileiros - Vol. I*. Belo Horizonte: Estúdios Sonhos e Sons, gravado na sala Cecília Meireles, 1999.

MEMÓRIAS MUSICAIS - *Passos no Choro – Vol. 6*. Rio de Janeiro: Produção - Gravadora Sarapui, selo Biscoito Fino/Instituto Moreira Salles. 2002. Com textos de Anna Paes, Pedro

Paes e Pedro Aragão.

PERES, Talitha Maria Cardoso. C.D. que acompanha a dissertação *Os tangos para piano de Chiquinha Gonzaga – Uma análise descritiva*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1995.

SVERNER, Clara. C.D. *Chiquinha Gonzaga por Clara Sverner*. Rio de Janeiro: Selo próprio, ERGO, 1998.

5.1.5 CONTRACAPAS

NADIR, Maria. L.P. *Obras de Ernesto Nazareth*. São Paulo: CBS, 1983. Com texto de Sérgio de Vasconcelos Corrêa.

SVERNER, Clara. L.P. *O piano de Chiquinha Gonzaga/ Clara Sverner*. Rio de Janeiro: EMI – Angel, produtos fonográficos. 1979. Com texto de Edna Diniz.

TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA BRASILEIRA. L.P. *maxixes*. São Paulo: Vice-Versa, 1978. Com texto de Régis Duprat.

5.1.6 DOCUMENTOS ESCRITOS E NÃO PUBLICADOS

CARRILHO, Maurício. 2007. *III Festival nacional do Choro, São Pedro, fev. 2007*. Apostila da Escola Portátil de Música.

PAES, Anna e ARAGÃO, Pedro. 2005. *Oficina de história do choro*. Rio de Janeiro: Escola Portátil de Música, (apostila).

5.1.7 OUTRAS REFERÊNCIAS

CANAL FUTURA 32, pela NET de televisão, reapresentação da minissérie '*Chiquinha Gonzaga*', no programa Faixa Comentada. De 30 de junho a 20 de agosto de 2008.

5.2 BIBLIOGRAFIA GERAL CONSULTADA

- ALENCAR, Edigar de. *Clareza e sombra na musica do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1950.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1975.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 1989. (Reconquista do Brasil. Série 2).
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Ernesto Nazareth/ Flagrantes*. In: Revista Brasileira de Música Ano II nº 6. Rio de Janeiro, julho/ setembro de 1963.
- _____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.
- BATISTA SIQUEIRA, José Luiz. *Três vultos históricos da música brasileira: (ensaio biográfico) Mesquita – Callado – Anacleto*. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1969.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. 2005. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos e Ultra-Românticos*. Vida Literária e Romantismo Brasileiro. São Paulo: Ed. Polis, 1979.
- CACCIATORI, Olga Gudolle (org.). *Dicionário biográfico de música erudita brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.
- CERQUEIRA, Ricardo Cardim de. *Zequinha de Abreu: Além do Tico-Tico no fubá*. 2005. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes –UNESP, São Paulo, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: *popular, erudita e folclórica*. 2.ed. São Paulo: Art Editora ; Publifolha, 1998.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: *Erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977. vol. 1.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: *samba e choro*. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.
- ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA. Milano: Ricordi, 1964. vol. 3.
- FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural: 1920-1945*. 2002. 322 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- GONZAGA, Chiquinha. *O melhor de Chiquinha Gonzaga, peças originais e arranjos para piano*. 11.ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.
- GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1997.
- HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, Mito e Realidade*. São Paulo, Ed. Paz e terra, 2004.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Ao prazer, ao gozo, ao maxixe (também quero rebolar)*. In: *Cultura, Vozes* n.3. maio – junho. São Paulo. 1996. p. 85-94.
- _____. *Música na cidade em tempo de transformação*. São Paulo: 1900-1930. São Paulo: ECA-USP, 1988. Dissertação de mestrado.
- LOPES, Ney. *Dicionário Banto do Brasil*. Ri de Janeiro: Publicação da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, 1999.

MACHADO, Luiz Toledo. *Formação do Brasil e Unidade Nacional*. São Paulo: Ibrasa, 1980.

MARIZ, Vasco. *História da Música Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*. In: Revista Brasileira de História, São Paulo v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

_____. *Música Popular: fontes e Acervos*. In: Teresa. Revista de Literatura Brasileira, 4/5: São Paulo, p. 400-406, 2004.

MURICY, Andrade. *Caminho da Música*. São Paulo: Guaira, 1937.

NAPOLITANO, Marcos. *Feitiço Decente*. In: Revista História: Questões e Debates, nº 36, Curitiba: UFPR, 2002. p.329-332.

NAVES, Santuza de Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Marcos Fernandes Pupo. *A superação da menoridade: A escrita sinfônica de Carlos Gomes nas três versões para a peça de abertura da ópera "Fosca"*. 188 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

PEREIRA, Roberto Wagner. *A formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Estilização*. São Paulo: Editora Fgv, 2003.

PINTO, Carlos da Silva. *Uma análise da dramaturgia da série televisiva Chiquinha Gonzaga e suas características como modelo para a construção de uma série televisiva longa*. 2003. 424 f. Tese (Doutorado) - ECA - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

RENAULT, Delso. *O dia a dia no Rio de Janeiro: segundo os jornais, 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

RUIZ, Roberto. BRANDÃO, Tânia. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: MinC/INACEN, 1963.

SALIBA, Elias Thomé. *A Dimensão cômica da vida privada na República*. História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998. vol. 3.

_____. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

_____. *A Sombra do Imortal; Reflexões Sobre a Nação e a Memória*. In Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.4, jan/ dez. 1996. p. 309 – 316.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. 3 ed., São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, trad. Eduardo Seicman, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2004.

SEGALL, Maria L. Alexandrino. *O Museu Lasar Segall na Década de 70: Da Contemplação à Casa de Cultura e Resistência*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

_____. *A literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SEVERINO, Antonio J. *Metodologia do Trabalho Científico*. 21 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

SINZIG, Frei Pedro. *DICIONÁRIO MUSICAL - PELO MUNDO DO SOM*. 2ª ed. Rio de Janeiro –São Paulo - Porto Alegre: Livraria Kosmos Editora, 1959.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira (ensaio biográfico) Mesquita – Callado – Anacleto*. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1969.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

SQUEFF, Ênio, WISNIK, José Miguel. *Música – O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular – Da modinha à canção de protesto*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

VALENÇA, José Rolim (coord.). *Modinha: raízes da música do povo*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda., 1985.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1961. vol. 2.

_____. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Epoque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Ana, 1977.

_____. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

VERGARA, Sylvia C. *Projetos e relatórios de pesquisa em administração*. São Paulo: Atlas, 2004.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1985.

5.2.1 SITES E DOCUMENTOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

ANPPOM. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus8/sandtext.htm>>. Acesso em: 16/12/08.

ASSIS, Lúcia Maria de. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/6/06.htm>> (USP e UBM) A Língua Portuguesa na 'Belle Époque' Lima Barreto e sua crítica. Acesso em: 01/09/08.

DICIONÁRIO AULETE DIGITAL. Disponível em: <<http://www.auletedigital.com.br>>. Acesso em: 05/03/2009.

DICIONÁRIO VIRTUAL MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=maçada>>. Acesso em: 21/03/08.

O FEMINISMO DE MAESTRO. Movid a Paixões. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_de_janeiro_de_2008>. 'Revista e' n 128. Acesso em: 23/05/08.

SAYAD, Mariana. *Chiquinha Gonzaga - Querida por todos*. Disponível em: <http://www.wmulher.com.br/template.asp?canal=poesia&id_mater=2761>. Acesso em: 15/02/08.

SOCIEDADE FILARMONCA SÃO MANUELENSE – Música Brasileira. Disponível em: <<http://bandasm.iespana.es/musica-brasileira.htm>>. Acesso em: 25/09/08.

VALENÇA, SuetônioSoares. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/04/suetonio.php>>. Acesso em: 27/07/08.

VIRTUALBOOKS Disponível em: <<http://www.terra.com.br/virtualbooks/freebook/port/Lport2/navionegreiro.htm>> ALVES, Castro. Navio negreiro. [S.l.]: Virtual Books, 2000. Acesso em: 10 jan. 2008.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://www.wikipedia.org>>. Acesso em: 30/09/2006 e 19/07/07.

WISNIK, José Miguel. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/CDBRASIL/ITAMARATY>> (Wisnik, José Miguel). Acesso em: 18/07/07.

5.2.2 FONTES SONORAS CONSULTADAS - LPS E CDS

MACHADO, Cacá. C.D. *A Revelação do Homem Célebre*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007. C.D. que acompanha a dissertação *O enigma do Homem Célebre: Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth*.

MEMÓRIAS MUSICAIS - *Choro Carioca e Grupo Carioca – Vol. 2*. Rio de Janeiro: Produção – Gravadora Sarapui, selo Biscoito Fino/ Instituto Moreira Salles. 2002. Com textos de Anna Paes, Pedro Paes e Pedro Aragão.

NADIR, Maria. L.P. *Obras de Ernesto Nazareth*. São Paulo: CBS, 1983. Com texto de Sergio de Vasconcelos Corrêa.

NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - *Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Vol. 40.

SVERNER, Clara. L.P. *O piano de Chiquinha Gonzaga/ Clara Sverner*. Rio de Janeiro: EMI – Angel, produtos fonográficos. 1979. Com texto de Edna Diniz.

SVERNER, Clara. L.P. *Clara Sverner Interpreta Eduardo Souto*. Rio de Janeiro: EMI – Angel, produtos fonográficos. 1982. Com texto de Maurício Quadrio.

SVERNER, Clara e MOURA, Paulo. L.P. *Vou Vivendo. Radamés Gnattali, Ronaldo Miranda, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha*. Rio de Janeiro: EMI – Odeon. 1986.

TRÊS SÉCULOS DE MÚSICA BRASILEIRA. L.P. *maxixes*. São Paulo: Vice-Versa, 1978. Com texto de Régis Duprat.

6. ANEXOS EM ÁUDIO

6.1 CD COM ILUSTRAÇÕES MUSICAIS

6.1.1 RELAÇÃO DAS MÚSICAS GRAVADAS NO CD

1. Amapá (maxixe) – de Chiquinha Gonzaga - Clara Sverner
2. Bionne (tango) - de Chiquinha Gonzaga - M. Teresa Madeira
3. Brejeiro (tango) - de Ernesto Nazareth - gravação pela Casa Edson, Banda do Corpo de Bombeiros
4. Burucutum (samba)- de Sinhô de 1930 - por Carmen Miranda
5. Cabeça de Porco (polca) – de Anacleto de Medeiros (1896) - gravação pela Casa Edson, Banda do Corpo de Bombeiros
6. Cassino maxixe (maxixe) - de Sinhô - por Francisco Alves - gravação pela Casa Edson, Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana
7. Fogo, Foguinho (samba – canção) - de Chiquinha Gonzaga - M. Teresa Madeira
8. Fogo, Foguinho (samba – canção) - de Chiquinha Gonzaga - do CD O melhor de Chiquinha Gonzaga
9. Forrobodó (tango) - Não se impressione de Chiquinha Gonzaga - M. Teresa Madeira
10. Gaúcho (tango) - de Chiquinha Gonzaga - Altamiro Carrilho e sua banda
11. Gaúcho (tango) - de Chiquinha Gonzaga - ela mesma toca com seu Grupo Chiquinha Gonzaga – CD Memórias Musicais 6
12. Gaúcho (tango) - de Chiquinha Gonzaga - M. Teresa Madeira
13. Gaúcho (tango) - de Chiquinha Gonzaga - Rosária Gatti e grupo de Choro
14. Isso é Bom (lundu) – de Xisto Bahia - gravação pela Casa Edson, por Eduardo das Neves
15. Itararé (polca) – de Chiquinha Gonzaga - gravação pela Casa Edson, Banda do Corpo de Bombeiros
16. Jura (samba) - de Sinhô - Altamiro Carrilho e sua Banda
17. O Maxixe (tango) – de Octávio Dutra –gravação pela Casa Edson, Grupo Terror dos Facões
18. Pelo Telefone (samba) - gravação pela Casa Edson
19. Rio Antigo (maxixe) - Altamiro Carrilho e sua Banda
20. Sospiro (tango) – de Chiquinha Gonzaga - Talitha M. C. Peres