



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DAYANE CRISTINA DA SILVA

**DA CIDADE NOVA AO PALÁCIO DA REPÚBLICA:
A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO MAXIXE NO RIO DE
JANEIRO (SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E
PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX).**

Londrina
2011

DAYANE CRISTINA DA SILVA

**DA CIDADE NOVA AO PALÁCIO DA REPÚBLICA:
A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO MAXIXE NO RIO DE
JANEIRO (SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E
PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX).**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Graduação em História apresentado ao
Departamento de História da Universidade
Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dra. Sílvia Cristina Martins
de Souza

Londrina
2011

DAYANE CRISTINA DA SILVA

**DA CIDADE NOVA AO PALÁCIO DA REPÚBLICA:
A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO MAXIXE NO RIO DE
JANEIRO (SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E
PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX).**

Trabalho de Conclusão de Curso de
Graduação em História apresentado ao
Departamento de História da Universidade
Estadual de Londrina.

BANCA EXAMINADORA

PROF^a DR^a SILVIA CRISTINA MARTINS DE
SOUZA E SILVA
Universidade Estadual de Londrina

PROF^a DR^a MARIA DE FÁTIMA DA CUNHA
Universidade Estadual de Londrina

PROF. DR. MARCO ANTONIO NEVES SOARES
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, ____ de _____ de ____.

Dedico este trabalho a minha mãe,
Alba Valéria de Jesus Silva, que tanto
me incentivou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que é minha força, e meu deu capacidade pra romper mais uma barreira.

A todos da minha família, especialmente a minha mãe que me ajudou de todas as formas principalmente com suas orações, sei que estou onde estou, porque voçe me deu suporte e me amou sem medida. Amo muito você.

A minha orientadora Silvia Cristina Martins de Souza e Silva pela orientação neste trabalho e projeto, também pela enorme paciência comigo. Foi gratificante aprender com você, não apenas com este trabalho mas no decorrer da graduação. Obrigada.

Aos professores do curso de História da Universidade Estadual de Londrina, e aos meus professores do ensino fundamental e médio que contribuíram muito em minha formação, em especial a secretária do curso de História Celina que também foi minha professora no ensino médio ... Obrigada Celina!

Aos colegas de turma de História - turma 1000 de 2008. Um agradecimento especial para Ariane, Vera, Alessandra, Carolina e Litiane, foi um prazer conhecer e conviver com vocês.

*“A música é celeste, de natureza divina
e de tal beleza que encanta a alma e a
eleva acima da sua condição.”*

Aristóteles

SILVA, Dayane Cristina da. **Da Cidade Nova ao Palácio da República**: a trajetória histórica do maxixe no Rio de Janeiro (segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX). 2011, 47p. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo dissertar sobre a história do maxixe, um gênero musical brasileiro que surgiu em meados do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, fruto da mistura da polca e do lundu. Inicialmente considerado uma dança “excomungada”, tal como denominado por Jota Efege, o maxixe alcançou sucesso através do teatro musicado e dos bailes carnavalescos atingindo os salões das elites.

Palavras chave: História; música; maxixe; cultura

SILVA, Dayane Cristina da. **Da Cidade Nova ao Palácio da República**: a trajetória histórica do maxixe no Rio de Janeiro (segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX). 2011, 47p. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

This Course Conclusion Work aims to lecture on the history of maxixe, a Brazilian musical genre that emerged in the mid-nineteenth century, the city of Rio de Janeiro, the result of mixing of the polka and lundu. Initially considered a dance "excommunicated" as termed by Efegê Jota, the dance has achieved success through drama music and carnival events reaching the halls of the elite.

Key words: History, music, maxixe, culture

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Figurações do Maxixe (feniano)	34
Figura 2 — Figurações do Maxixe (miudinho).....	34
Figura 3 – Partitura “Aí Cara-Dura”	35

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A UTILIZAÇÃO DA MÚSICA COMO OBJETO DE ESTUDO DA HISTÓRIA.....	14
2. O RIO DE JANEIRO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.....	22
3. MAXIXE: UMA HISTÓRIA.....	30
4. CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS	42
ANEXOS.....	48
Anexo 1. Mapa da Cidade Nova atualmente	48

INTRODUÇÃO

Esta monografia tem como objetivo dissertar sobre a história do maxixe, um gênero musical brasileiro que surgiu em meados do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, tomando como base os trabalhos de alguns autores que se dedicaram ao tema, dentre eles José Ramos Tinhorão, Jota Êfege, Marcos Napolitano, Carlos Sandroni, José Geraldo Vinci de Moraes.

O maxixe, como observou Marcílio,

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 (MARCILIO, 2009, p.128).

As primeiras notícias sobre o maxixe datam das décadas de 1870 e 1880, Marcado por um requebrado forte, pela sensualidade e intimidade do corpo, o maxixe saiu das casas populares do bairro da Cidade Nova¹, para os clubes carnavalescos, teatro de revista e posteriormente, no início do século XX, chega a Paris como uma dança e música brasileira de sucesso. Durante seu desenvolvimento o maxixe enfrentou diversas rejeições e preconceitos Apesar disto, ele alcançou sucesso entre diferentes camadas sociais e para este sucesso, como observou Marcílio, "o teatro musicado foi imprescindível", pois ele foi 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 abrasileiradas, as novas criações através de gêneros nacionais (MARCILIO, 2009, p.128).

¹ Atualmente a Cidade Nova está situada próximo ao bairro Estácio, entre a área central e a zona norte do Rio de Janeiro. Entre pontos de referencia encontra-se a Prefeitura do Rio de Janeiro, o sambródomo localizada na Av. Marques de Sapucaí e demais obras. Observar mapa no Anexo.

Tomando estas informações como ponto de partida, este TCC está estruturado da seguinte maneira. No primeiro capítulo procurou-se traçar uma análise do uso da música como fonte para o historiador. No segundo capítulo a intenção foi recuperar o contexto histórico de aparecimento do maxixe na cidade do Rio de Janeiro. No terceiro capítulo procurou-se recuperar a história do maxixe.

1. A UTILIZAÇÃO DA MÚSICA COMO OBJETO DE ESTUDO DA HISTÓRIA.

Nas últimas décadas, pesquisas voltadas para a música como fonte histórica têm aumentado entre os historiadores brasileiros. Segundo Elizabeth Travassos,

A quantidade de títulos publicados sobre música no Brasil nas duas últimas décadas e a diversidade de perfis intelectuais e profissionais de seus autores (entre eles músicos e musicólogos, antropólogos, historiadores, semiólogos e estudiosos de literatura) fazem pensar que a resistência ao tema no ambiente acadêmico foi vencida pela crença, desigualmente distribuída, em sua relevância. Há trinta anos, aproximadamente, o panorama era outro. Nas ciências sociais e nos estudos literários, tomar a música como objeto de análise era raríssimo (TRAVASSOS, 2007, p.130).

Apesar deste visível crescimento, a bibliografia sobre este tema é ainda bastante desigual, sobretudo a que se dedica à canção popular urbana. (VINCI DE MORAES, 2000, p.207) Dentre as causas desta desigualdade está o fato de que

As universidades e agências financiadoras tradicionalmente menosprezaram as pesquisas em torno dessa temática. Quando cederam espaços às investigações sobre a música popular, sempre o fizeram quando havia relações ou com a música erudita ou a folclórica, delimitando-as exclusivamente a esses respectivos departamentos e núcleos. Durante muito tempo as pesquisas que fugiam dessas variantes eram encaradas com relativo desprezo (VINCI DE MORAES, 2000, p. 205).

O foco deste trabalho é justamente um gênero de música popular - o maxixe - estilo do qual se tem as primeiras notícias no Brasil em meados do século XIX. Nele o objetivo é compreender a importância deste estilo musical para a constituição de uma cultura musical urbana brasileira. Portanto, para compreender a importância desse estilo musical é necessário adentrar na história da música no Brasil a partir do século XIX tomando como base uma historiografia que nos possibilite fazer tal abordagem.

Antes, porém, é necessário entender como a aproximação entre História e música passou a ser privilegiada pelos historiadores e isto nos remete às transformações pela qual passou a História a partir do movimento dos Annales, pois

uma das vertentes utilizadas para dar sustentação a este trabalho é um desdobramento das transformações geradas pelo dos *Annales*: a História Cultural.

O movimento dos *Annales* teve seu surgimento na França, em 1929, e foi marcado por três fases; se opôs a uma História que se focava nos “grandes” feitos dos “grandes” homens, muito comum desde o século XIX e defendeu que o historiador fizesse uso de diferentes fontes (e não apenas os documentos oficiais e escritos) e da interdisciplinaridade para escrever uma História que não seria apenas uma narrativa, mas a busca de respostas a problemas colocados pelo historiador. Sua contribuição é valiosa porque, munindo o historiador de uma variedade documental e de possibilidades de seguir diferentes abordagens sobre o mesmo fato, a História defendida pelos *Annales* passou

(...) a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, como escreveu certa ocasião o cientista J.B. S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em principio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos *Annales*. A primeira metade do século testemunhou a ascensão da história das idéias. Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo (como apresentado por Roy Porter, p.291) a feminilidade (discutida por Joan Scott, p. 63), a leitura (discutida por Robert Darton, p. 199), a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado instável é agora encarado como uma “construção cultural” sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço (BURKE, 1992, p.11).

Mediante tal possibilidade e os vários aspectos que a compõem estão a escolha e manipulação do documento, fundamental no ofício do historiador, pois nos aproxima de um passado do qual só temos indícios e vestígios.

A crítica principal dos *Annales* estava direcionada contrariamente a uma idéia vigente sobre a verdade, baseada na noção de que o documento levava o historiador a conhecer o passado como realmente teria ocorrido.

Das novidades apresentadas pelos *Annales*, uma nos interessa de maneira particular: a interdisciplinaridade. Essa aproximação entre a História e outras disciplinas trouxe, além da possibilidade de levantar novas questões, também a possibilidade de ampliação dos territórios nos quais transita o historiador.

Estes territórios são hoje muito variados. Temos nas últimas décadas pesquisas voltadas, dentre uma série de outras vertentes, para gênero, etnia, política, cotidiano, mas são as pesquisas sobre cultura que nos interessam particularmente, por ser no âmbito da História Cultural que localizamos nosso objeto de estudo.

De acordo com Peter Burke, a História Cultural é uma “forma dominante de História praticada hoje” (BURKE, 2005, p.68). De maneira sintética a autora Sandra Pesavento relata seu surgimento da seguinte maneira:

Sem dúvida, a França teve um papel primordial, o que pode ser demonstrado pela recorrência a autores franceses no que chamamos de a arqueologia da História Cultural ou na definição do novo patamar epistemológico que acompanha a nova abordagem, sejam eles historiadores, filósofos ou sociológicos (PESAVENTO, 2008, p. 99).

Segundo ainda esta historiadora, nos

(...) campos de pesquisa da História Cultural, cabe dizer que o espectro das fontes se revela quase infinito... Nessa medida, tudo pode vir a tornar-se fonte ou documento para a História, dependendo da pergunta que seja formulada (PESAVENTO, 2008, p.97).

Essa questão está exposta também nos argumentos de Burke ao tratar das fontes relacionadas à História da cultura popular, pois é através dessas fontes que historiadores buscam reconstruir o cotidiano, se baseando em suposições que levam em conta a forma de pensar de tal período, as ações dos sujeitos históricos e como estas interferem no meio e nas relações sociais (BURKE, 2005, p.25).

Foi a partir deste alargamento da concepção de fontes e do diálogo com outras disciplinas que os historiadores começaram a tomar a música como objeto de estudo. De acordo com Vinci de Moraes,

Sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Eles nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas. (...) Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas (VINCI DE MORAES, 2000, p. 204).

A noção de música popular que temos hoje é diferente do entendimento que se tinha em meados de século XIX. Isso porque o foco do que hoje se considera como popular seria considerado por muitos como primitivo, incivilizado e bárbaro naquele contexto. Durante os primeiros anos de colonização do Brasil algumas manifestações culturais foram consideradas rituais primitivos e bárbaros, estando neste caso as manifestações culturais de tradições africanas e indígenas.

De acordo com Lenita Nogueira, os documentos musicais mais antigos que se conhece até hoje no Brasil são provenientes de Mogi das Cruzes, datados de aproximadamente 1730 (NOGUEIRA, 2011, p.1). No entanto, isso não significa que não existisse música em terras brasileiras entre os índios antes da chegada dos portugueses. Ao contrário, relatos de viajantes nos informam desta atividade. No seu artigo intitulado “Apontamentos musicais dos viajantes”, Anna Maria Kieffer salientou que

Do século XVII, poucas notícias temos, até agora, sobre a atividade musical praticada no Brasil. São do começo do século XVIII as informações um pouco mais detalhadas a respeito da vida musical brasileira, tanto do ponto de vista iconográfico, como da crônica: Alexandre Rodrigues Ferreira, por exemplo, retrata instrumentos indígenas (KIEFFER, 1989, p.1).

Além da música praticada pelos indígenas, e após a chegada dos portugueses, “Gentil de La Barbinais descreve seresteiros baianos que se acompanham à guitarra e Nuno Marques Pereira, no Peregrino da América, escandalizado pelo “profano das modas e mal soante dos conceitos”, menciona a viola como instrumento de uso corrente” (KIEFFER, 1989, p.1).

Foi, todavia, com a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil que as atividades musicais da colônia começaram a se expandir, tanto em termos da música sacra, como em termos da música profana, sobretudo a partir da impressão de partituras musicais e cancioneiros.

De acordo com Silvano Fernandes Baia em sua tese de *doutorado* “A historiografia da música popular no Brasil 1971 – 1999” (2010), os estudos acadêmicos voltados à música no Brasil tiveram seu início nos anos de 1960. Neste período, porém, os trabalhos foram direcionados apenas para a música não apresentando uma visão mais ampla, como a relação da música com o social. Baia

também expõe sobre a dificuldade de compreensão no termo popular, termo este que por muito tempo carregou e em alguns casos ainda carregado de preconceitos (BAIA, 2010, p. 10).

Mas o que seria o popular? A que particularidades este termo corresponde quando relacionado à música? A historiografia recente propõe um estudo da música rompendo com hierarquias. Dessa forma esta passa a ser analisada não mais como uma distinção entre música erudita e popular. Nos dias atuais o termo popular tem apresentado várias definições como: aquilo que pertence ao povo; que agrada o povo; vulgar e democrático. De acordo com Silvia Maria Jardim Brugger (2004), que trata do tema, o termo popular pode apresentar uma abordagem social que está ligada às classes mais baixas e da comunicação referente às massas (BRUGGER, 2004, p. 2-3). Inicialmente o popular teria o significado de ser o avesso do erudito, seria como uma diferença entre o que é belo e “superior” e o que não seria arte e deveria ser desprezado. No Brasil, a música que hoje chamamos de popular surge no período colonial, ao lado da formação dos centros urbanos. Conforme José Ramos Tinhorão relata em a *“Pequena História da música popular brasileira”* (TINHORÃO, 1975, p.5) os dois primeiros séculos de colonização foram marcados por poucos ritmos musicais e por uma mistura de ritmos indígenas, africanos e europeus. Na visão deste autor, é desta mistura que nasce no Brasil o que é conhecido como música popular brasileira.

Já para Marcos Napolitano,

A música popular é fruto de um cruzamento da música ligeira com as músicas tradicionais, das danças de salão com as danças folclóricas. Até aí nenhuma novidade, não fosse o momento histórico que propiciou este encontro, marcado pela expansão da industrialização da cultura e pelo surgimento das sociedades de massa. Portanto, não se trata de um cruzamento simples, de descendência direta, mas de uma filha bastarda (NAPOLITANO, 2007, p.1).

Neste período é marcante a presença, no Brasil de músicas que estavam em moda na Europa. Por diversas décadas o Brasil importou os ritmos e músicas, mas sempre os adaptando à realidade brasileira. Um bom exemplo, neste caso, é a polca. Trazida da Europa para o Brasil, ela aqui foi adotada pelas elites e, sobretudo pelas camadas populares, que nela introduziram um ritmo mais sincopado e marcado, transformando-a em algo completamente diferente do que era a polca

européia, dançada nos salões das elites brasileiras. Desta maneira, não apenas seu ritmo mudou como também sua forma de ser dançada, que passou a incorporar movimentos requebrados dos quadris, muito parecidos com os do lundu (SANDRONI, 2001, p.69).

No final da década de 1960, como dito anteriormente, iniciaram as primeiras pesquisas acadêmicas sobre música popular brasileira e este crescimento foi devido inicialmente à Literatura que utilizou esta fonte analisando as letras musicais, porém sem dar maiores atenções aos aspectos sociais que estavam envolvidos nas produções musicais. Essa nova abordagem proposta pela Literatura criou uma ponte para outros campos de conhecimento como foi o caso das áreas de Humanas e Sociais (BAIA, 2010, 08). Segundo Baia,

Desde o momento inicial, os estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil foram um “projeto” da área de Humanidades e Ciências Sociais de uma maneira ampla. Embora as primeiras pesquisas estivessem mais concentradas nas áreas de Letras, Sociologia e Comunicação, tiveram também até 1982, trabalhos em Antropologia, Filosofia, Linguística, História e Psicologia (BAIA, 2010, p. 08).

No caso da História, o interesse pela música ocorreu no final dos anos 1970. Marcos Napolitano apresenta essa aproximação da História com a música em seu livro *“História e Música: História cultural da música popular”* (2005). De acordo com este autor, essa aproximação possibilitou um estudo direcionado para o sociocultural, não estando focado apenas na estrutura musical e sim no que estava ao seu redor, como as etnias, regiões e classes, ou seja, o contexto. Desta maneira, os musicólogos e memorialistas se concentraram em buscar origens, gêneros matrizes e raízes folclóricas, tal como ocorreu com José Ramos Tinhorão. Em seus trabalhos historiográficos, realizados a partir dos anos 1970, Tinhorão mesclou nacionalismo e folclorismo, criticando, sobretudo a bossa nova e a MPB dos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007, p.158).

No final dos anos 1980, começou a aparecer uma historiografia renovada da música no Brasil, mas que ainda era marcada por uma história da música popular que buscava as origens e uma tradição e pureza nas manifestações musicais. Esta historiografia produziu trabalhos que possuíam uma narrativa linear e muito marcada por um marxismo ortodoxo e mecanicista, que entendia a cultura como determinada

pela infra-estrutura. Estes estudos se concentraram em dois objetos, principalmente: a MPB dos anos 1960 e o Samba. Esta tendência se repetiu nos títulos de biografias e crônicas jornalísticas (NAPOLITANO, 2007, p.159).

Neste contexto, dois autores merecem destaque, por terem inovado as perspectivas das relações entre História e Música: Arnaldo Contier e José Miguel Wisnik. Trabalhando no campo da música erudita, ambos se propuseram pensar a música para além da relação “popular” versus “erudito” (NAPOLITANO, 2007, p. 160).

Dentre as contribuições metodológicas de Contier, Napolitano cita:

- a) O princípio da descontinuidade histórica e a crítica das origens.
- b) Tensão entre a memória canônica e a história crítica, frequentemente cotejadas no mesmo trabalho historiográfico.
- c) Valorização da experiência da escuta como método de análise da canção. A escuta de quem escreveu sobre a história da música; a escuta do pesquisador que busca romper com o legado historiográfico; a escuta do próprio *performer* da canção.
- d) A valorização de uma tensão básica, a qual deveria ser explorada criticamente, a saber: a história da música como organização dos sons com base em princípios estéticos, confrontada com a história do pensamento sobre a música, com base no conceito de “escuta ideológica” (NAPOLITANO, 2007, p. 161).

No caso de José Miguel Wisnik, ainda segundo Napolitano, seus textos sobre música popular apontavam para uma nova forma de pensar a relação

entre música, sociedade e ideologia, numa perspectiva em que a obra de arte não era mero reflexo das estruturas sociais, nem expressão direta da história das idéias e das ideologias. A obra, nesta perspectiva, era uma espécie de feixe de tensões de problemas e de séries culturais, muitas vezes contraditórias e, por isso mesmo, expressão dos projetos e lutas culturais de uma determinada época. Estas questões não apenas poderiam ser vislumbradas nas letras das canções, mas na sua estrutura propriamente musical e na performance (NAPOLITANO, 2007, p. 162).

Com essas contribuições, pode-se dizer que, no início dos anos 1990, a abordagem acadêmica da música popular já tinha uma história e esta história apontava para uma diversidade de objetos e fontes, embora um eixo de pesquisas fosse o mais privilegiado: o Samba e a MPB (NAPOLITANO, 2007, p. 163).

Dentre os novos objetos que passaram a despertar o interesse dos historiadores desde os anos 1990 encontra-se o maxixe, tema desde TCC e assunto que será analisado no decorrer deste trabalho.

2. O RIO DE JANEIRO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.

Ao tratar das mudanças econômicas do Rio de Janeiro no período de 1870 a 1930, recorte temporal deste trabalho, nos deparamos com várias questões que revelam um pouco do cotidiano desta metrópole. Não apenas no aspecto financeiro, como de seu cotidiano com seus trabalhadores, escravos, homens livres e assalariados, e também de seus hábitos culturais, danças, festas e músicas.

A segunda metade do século XIX no Brasil foi marcada por várias mudanças entre elas a busca pelos padrões europeus tanto em seus costumes como no aspecto espacial. Antes de adentrar nas especificidades do período, porém, é necessário expor uma transformação que teve impacto sobre toda a sociedade, principalmente a do Rio de Janeiro que exercia uma função de pólo econômico e cultural no país.²

Desde colônia de Portugal, o Brasil teve sua economia baseada na agroexportação, tendo como um de seus produtos principais o açúcar, embora outros mais tarde ganhassem importância no quadro econômico. Para todos eles foi essencial a mão de obra escrava (REIS, 2000, p. 1-2).

O Rio de Janeiro além de ser um centro econômico sólido, era também a cidade com maior população escrava e nela residiam “cerca de 80 mil cativos em meados do século XIX” (REIS, 2000, p. 2).

Mas a escravidão imperava não apenas no Rio de Janeiro, como em todo território brasileiro. Ainda de acordo com Reis, na primeira metade do século XIX havia entrado no Brasil cerca de um milhão e meio de africanos, a maioria deles pelo porto do Rio de Janeiro. Estes desenvolviam não apenas o trabalho escravo no campo, mas também desempenhavam trabalhos característicos de uma cidade urbana escravista, o trabalho escravo de ganho.

Nas cidades desenvolveu-se um sistema peculiar de trabalho escravo ao ganho, abrangendo sobretudo os serviços de transporte de cargas e pessoas (em cadeiras de arruar), mas também no pequeno comércio ambulante, nos ofícios manuais e, é claro, o

² Marcus Vinicius Silva Gomes em “O cortiço e a cidade: discutindo e re-constituindo a geografia das habitações coletivas no Rio de Janeiro oitocentista” (s/d, p.2) expõe que a cidade do Rio de Janeiro possuía uma localização que além de estabelecer a segurança, concentrava as atividades econômicas, tendo um dos maiores porto exportador autônomo do Brasil.

serviço doméstico, um setor numeroso e ocupado principalmente por escravas (REIS, 2000, p. 01).

Posteriormente, por conta da concorrência na produção do açúcar, o café se tornou um dos produtos principais de exportação. Maria Cecília Velasco e Cruz em *“O Porto do Rio de Janeiro no século XIX”* levanta essa questão afirmando que de 1817 até 1872 as exportações do café estavam em constante crescimento e foi através do lucro obtido no comércio com este produto que alguns estados almejaram ou alcançaram o progresso gerando um grande lucro para os proprietários de terra e indústrias, decorrendo num êxodo rural e nas construções de áreas populacionais urbanas (CRUZ, 1999, p.2). Esses crescimentos econômicos juntamente com a produção das atividades do porto resultaram em um aceleração no desenvolvimento e transformação da cidade do Rio de Janeiro em o maior mercado consumidor do país.

No século XIX, o crescimento das atividades portuárias cariocas tornou-se ainda mais rápido, impulsionado pelo processo de modernização material e cultural que passou a transformar o Rio devido à chegada de D. João, à abertura dos portos e à expansão da cafeicultura numa região na quais as trocas comerciais já eram intensas há muito tempo.

O Rio converteu-se, assim, no maior mercado consumidor urbano do país e na única metrópole oitocentista brasileira (CRUZ, 1999, p.2).

É neste período que se inicia a formação de grandes centros, conforme relata Reis:

Registra-se, finalmente, a formação de grandes centros urbanos escravistas, como Salvador e sobretudo o Rio de Janeiro. O Rio chegou a representar a maior cidade do hemisfério em população escrava, nela residindo perto de 80 mil cativos em meados do século. Nas cidades desenvolveu-se um sistema peculiar de trabalho ao ganho, abrangendo sobretudo os serviços de transporte de cargas e pessoas (em cadeiras de arruar), mas também no pequeno comércio ambulante, nos ofícios manuais e, é claro, o serviço doméstico, um setor numeroso e ocupado principalmente por escravas (REIS, 2000, p.02).

Com a queda da economia cafeeira no Brasil e vários acontecimentos no país e no exterior, entre eles a crise econômica de Portugal, a abolição da

escravatura e o êxodo rural para o Rio de Janeiro, provocaram um aumento populacional tanto de migrantes de diferentes partes do país, como de imigrantes, sobretudo portugueses. De acordo com Manuel C. Teixeira em “*A habitação popular no século XIX – características morfológicas, a transmissão de modelos as ilhas do Porto e os cortiços do Rio de Janeiro*” tudo isto fez com que a população de imigrantes saltasse de 17.000 em 1887 para 24.000 em 1888, um número que não pararia de crescer nos anos seguintes (TEIXEIRA,1994, p. 570). A maioria destes indivíduos imigrava do sul de Portugal para o norte, rumo à cidade do Porto e posteriormente se direcionavam para o Brasil, porém, grande parte se mantinha na cidade do Rio de Janeiro. Essa população chegava ao Brasil sem dinheiro, geralmente era composta por analfabetos e com pouca ou nenhuma qualificação profissional. Poucos alcançaram uma estabilidade se destacando no comércio e na agricultura, porém a maioria aumentaria o número daqueles que já padeciam mediante as dificuldades de trabalho e de moradia.

É importante ressaltar que no final do século XIX estava ocorrendo a ação em promover a imigração para suprir a mão de obra escrava, que estava em processo de extinção gradativa desde a chamada Lei do Ventre Livre, que visava atrair um grande número de imigrantes não apenas portugueses mas de varias nacionalidades. Outro fator do período relacionado a essa população volumosa, era o grande número de escravos, libertos e imigrantes que já residiam na metrópole que aumentou consideravelmente a partir dos anos 1870, sobretudo com pessoas que se deslocaram da Bahia para o Rio de Janeiro, aumentando consideravelmente o numero de libertos na cidade. De Monica Velloso,

Cidade administrativa e política, de base escravista, o Rio sofre influência marcante da cultura africana. Em meados do século XIX, a população escrava chega a representar mais da metade da população da corte, enquanto na cidade de São Paulo o contingente de escravos não chegava a atingir 9% da população (Dias, 1985). O fato vai imprimir contornos específicos à história carioca, sendo a cidade definida por uma verdadeira dualidade de mundos (VELLOSO, 1990, p. 1).

Foi mediante o aumento populacional e a chegada de novos meios de transportes como bondes movidos a eletricidade, trens e novas ferrovias que a cidade do Rio de Janeiro se expandiu e moradias começaram a surgir em espaços e zonas não habitadas. Esse aumento gerou uma desordem habitacional, que

procedia desde o início do século XIX, mas se tornou um problema mais presente a partir da segunda metade do século.

É neste momento que a criação de outros espaços se juntam a Cidade Nova passando a fazer “parte do espaço urbano contínuo da cidade do Rio de Janeiro” (SILVEIRA, 2011, p.1). De acordo com Pinto, a Cidade Nova é um fator importante nesta discussão, pois este bairro nasce com uma política urbanizadora no início do século XIX (contrapondo à Cidade Velha), trazendo inseridas em sua criação inúmeras idéias que buscavam romper com o suposto atraso instalado pela colônia. Este bairro, que concentrava um grande número de pessoas pobres, sobretudo libertos, passou a ser visto como obstáculo ao progresso do Rio de Janeiro por conta das novas moradias que nele começaram a surgir (PINTO, 2007, p. 5).

De acordo com José Ramos Tinhorão o bairro da Cidade Nova em 1872 era o mais populoso do Rio de Janeiro contendo mais de 26 mil habitantes que se declaravam fluminenses (TINHORÃO, 1975, p.56). Sua construção se deu simultaneamente à formação do centro urbano atraindo um grande número de imigrantes portugueses.

Na área da Cidade Nova havia 8.010 portugueses, o que indicava a presença de imigrantes recentes, levados logicamente a morar ao lado de negros pela comodidade dos alugueis (TINHORÃO: 1975, p. 56).

Arthur Alves Pinheiro Filho, em *“O bairro Cidade Nova no Rio de Janeiro: a organização espacial e segregação urbana na segunda metade do século XIX”* acrescenta relatando que a Cidade Nova surge de um manguezal aterrado que posteriormente refletiria não apenas na questão espacial do Rio de Janeiro, mas também nas questões de segregação (PINHEIRO FILHO, 2010, p.1-2). Ainda de acordo com o autor, a partir de 1811 este mangal foi sendo ocupado pela população nos poucos prédios construídos no local. Isso se modifica em meados do século XIX com o aterro completo do mangue dando surgimento ao bairro Cidade Nova.

Já a Cidade Nova é um dos bairros que ganham vigor na primeira metade do século XIX com o aterro dos antigos alargamentos vizinhos ao canal do Mangue, apesar da área já ser há muito irregularmente ocupada “nos enxutos de São Diogo”, ganhando uma nova feição já nas últimas décadas ao longo do que é hoje a avenida

Presidente Vargas, no trecho entre a Central e a praça da Bandeira (MOURA, 1995, p.79).

Seus primeiros habitantes (anterior a denominação Cidade Nova) era formada por uma classe média que trabalhava nas mediações do centro da cidade (PINHEIRO FILHO, 2010, p.5). Posteriormente com a possibilidade de locomoção esta população migrou para locais mais afastados e essa migração deu espaço a população de classe baixa, outro fator dessa ocupação é o impedimento por conta de um decreto proibindo a ocupação dos terrenos baixos na Cidade Nova. Porém com a crise na habitação esses espaços foram ocupados pelas classes menos favorecidas que dependiam da proximidade do centro para exercer suas atividades profissionais.

Desde sua criação este bairro passou por varias mudanças, ora buscando resolver o problema da falta de habitações e posteriormente por sua superpopulação. Da mesma forma ocorreu com os cortiços, pois antes de se tornar um problema, o tipo de moradia denominada como cortiços, casa de cômodos e estalagens, bastante comum na Cidade Nova e áreas centrais do Rio de Janeiro, tendo como finalidade o alojamento de um grande número de pessoas se tornou solução. Como o grande número de imigrantes que chegavam ao Brasil em busca de sobrevivência se deparavam com o problema da falta de moradia, uma das soluções encontradas foi criar uma adaptação de moradia barata ao estilo das ilhas da Cidade do Porto que já existiam no Brasil, e aumentavam na medida que este problema se avolumava.³ Essa adaptação deu origem a outros problemas como o da superlotação e transformação de várias estalagens que passaram a ser chamadas de cortiços⁴. Sua estrutura fugia dos padrões arquitetônico sendo seu espaço subdividido e locado a um número superior de pessoas do que realmente suportava.

Os cortiços são descritos como pequenas casas que em alguns casos são formados apenas por quartos, construída em grandes terrenos com um pátio que contém um conjunto de instalações sanitárias e tanques que esta população

³ Em Portugal especificamente na Cidade do Porto, as ilhas eram moradias populares construídas na metade do século XIX, tendo como características as construções no fundo das casas da classe média. Sua construção consistia em casas enfileiradas com 16m² com um corredor que criava um acesso da casa do fundo a rua.

⁴ Roberto Pontes Stanchi (2008, p. 58-61) trata sobre a questão da moradia no período oitocentista especificando a trajetória das habitações coletivas e populares, tratando também da diferença entre cortiços e estalagens.

utilizava em comum (TEIXEIRA, 1994, p. 572). Essas instalações se tornam tão presentes que começam a invadir a área central da cidade e muitas vezes os cortiços vão surgir nos antigos casarões de famílias abastadas que encontravam-se em processo de falência. Com o aumento dos cortiços nestas áreas, muitas famílias abastadas começaram a se mudar da mesma buscando se distanciar das classes mais baixas, e isso foi possibilitado entre outros fatores aos novos meios de locomoção que proporcionava um deslocamento antes penoso.

Os cortiços começaram a se proliferar a partir de 1850 e isso se deu pelas questões já discutidas nos parágrafos anteriores. Conforme relata Sidney Chalhoub em *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial* sobre essa população não havia apenas o olhar de atraso, mas também de periculosidade à ordem e ao contágio, já que esse tipo de habitação mantinha um ambiente fora do modelo de higiene pregado pela elite fluminense e acreditava-se ser ela um foco constante de doenças e contágios (CHALHOUB, 2006, p. 26). E este ambiente estava sendo pensado pelo governo como devendo ser aprimorado e diretamente ligado a um aperfeiçoamento moral para que a população da cidade do Rio de Janeiro percorresse um caminho para chegar à condição dos países modelos como a França (CHALHOUB, 2006, p. 35).

Foi na busca desses padrões que algumas medidas foram adotadas como a intervenção sobre o espaço público que uniu nesta ação, o governo municipal e federal com as seguintes medidas: o controle sanitário, o urbanístico e o da circulação. Mediante a busca pelo progresso e a civilização o Prefeito Francisco Pereira Passos que dirigiu a administração do Rio de Janeiro no período de 1902 a 1906, iniciou juntamente com o governo federal o “bota abaixo”⁵. Porém essas medidas interferiram na Cidade Nova, pois foi por conta da desocupação das áreas centrais que uma parte dessa população agora sem moradia se direcionou para este bairro na busca por abrigo. Foi através da reforma de Pereira Passos que esse espaço sofreu sua maior alteração.

Com a destruição de muitas das velhas casas nas ruas imediatas ao cais, muitos negros sobem a antiga rua do Sabão, que, começando no porto, chegava até o campo de Santana, e de lá, numa extensão, subia até a Cidade Nova, onde passam a se apertar, os recém-

⁵ O bota abaixo é uma referência a ação do Prefeito Francisco Pereira Passos em mandar demolir diversos prédios e casarões muitos deles cortiços e habitações populares.

chegados, com seus primitivos moradores. É nessa área onde, já na virada do século, voltam a se concentrar os baianos (MOURA, 1995, p. 78-79).

A cidade do Rio de Janeiro crescia de maneira espantosa e seu crescimento gerou uma população diversificada e com um sincretismo que daria origem a novas formas de divertimento (MOURA, 1995, p. 106-106). É importante ressaltar que este processo de modernização pelo qual a cidade vinha passando não visava apenas atingir os espaços físicos e seus habitantes, mas também as manifestações culturais. O Rio de Janeiro foi visto pelos viajantes estrangeiros, desde o início do século XIX, como uma cidade em que a mistura da população comprometia o acesso á civilização. Sendo uma cidade que possuía uma grande parcela da população composta por descendentes de africanos, foi principalmente sobre suas manifestações culturais que as autoridades governamentais sempre procuraram atuar para eliminá-las e com isto dar ao Rio o aspecto de cidade civilizada que pretendiam. De acordo com Monica Velloso, se lembrarmos que um dos objetivos do projeto Pereira Passos era o de tornar o Rio uma “Europa Possível”, a africanização será a contrapartida dessa possibilidade. A “Pequena África” e a “Europa Possível”: como juntar realidades tão distintas?” (VELLOSO, 1999, p. 1).

A Cidade Nova além de ser o bairro mais populoso do Rio de Janeiro nos anos de 1870 era considerado ao mesmo tempo um local de divertimentos e má fama. Esse espaço rompia com a idéia de cidade civilizada. Isto é o que revela Moura (1995, p. 113-114) ao expor que o bairro Cidade Nova era conceituado como uma fronteira do que era civilizado e o que era sujeito a ser desprezado. Era neste espaço, que proporcionava certas liberdades noturnas, que muitos habitantes da cidade do Rio de Janeiro iam para se divertir através dos batuques, lundus e o maxixe.

De acordo com Carlos Sandroni,

Bailes característicos da Cidade Nova, os assustados ou samba [grifos do original], eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a gloria dessa invenção... Era por esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a principio, figura obrigada nos folguedos de antanho... E vós todos, homens sisudos de agora, que transitastes pela via juvenil dos folguedos cariocas, ao ouvirdes hoje um desses musicares trepidantes, sentireis nas pernas o formigueiro saudoso dos bons

tempos em que, pela calada da noite, íeis folgar disfarçadamente nos sambas da Cidade Nova (SANDRONI, 2001, 62).

O maxixe, de acordo com esta citação, era bastante dançado nos bailes da Cidade Nova, visto como um divertimento de má fama (porque era dançado com pares enlaçados) e praticado na calada da noite, o que nos leva a pensar que ele era visto como uma diversão suspeita (SANDRONI, 2001, 62). “Os únicos lugares que a sociedade reconhecia as diversões que consideravam suspeitas eram”, de acordo com Sandroni, “no noticiário policial ou na publicidade satírica dos jornais” (SANDRONI, 2001, 63).

Existem autores, como Jota Efegê e Raul Pederneiras, que inclusive atribuem a invenção do maxixe aos habitantes da Cidade Nova e aos clubes carnavalescos lá existentes (SANDRONI, 2001, 62).

O maxixe se transformou, no período, na dança urbana mais popular do Rio dentre fins do século XIX e até os anos 1920. Alguns autores se dedicaram a estudar este fenômeno e alguns trabalhos foram publicados sobre este tema.

Será sobre o maxixe, seu surgimento, propagação e a passagem de uma dança considerada imoral e incivilizada para algo que representaria a cultura nacional que nos determos no próximo capítulo.

MAXIXE: UMA HISTÓRIA

Uma dança considerada de baixa categoria, ritmo saltitante e passos que causavam aversão aos defensores dos bons costumes, o maxixe surge, de acordo com alguns autores, na segunda metade do século XIX e provocando sentimentos ambíguos como encantamento, indignação e alegria. Como esta dança e posteriormente música instrumental surge e como ela se propaga é o que trataremos neste capítulo. Utilizando como auxílio e base para essa discussão temos José Ramos Tinhorão, Jota Efegê, Carlos Sandroni, entre outros autores que pesquisaram e registraram a passagem deste estilo musical que compõe a história da música popular brasileira.

O século XIX é marcado pela difusão de novos ritmos e com novas formas de dançar resultantes das misturas culturais existente neste contexto. Referindo-se a essa combinação Marcílio (2009, p. 51) citando as palavras de Mário de Andrade, expõe que havia uma dificuldade em encontrar uma música no Brasil autenticamente brasileira. Porém é com base nesta sincronia que a música popular no Brasil adquiriu um diferencial através do ritmo, da melodia e da dança. Estas danças populares no decorrer dos anos vão se distanciando da formalidade das danças européias e adquirem características próprias com passos que levavam seus dançarinos a ficarem mais próximos (MARTINS, 2007, p. 3).

Nos últimos anos deste mesmo século difundido essas novas práticas culturais ocorreriam à abertura de inúmeros teatros, cafés-concerto, cafés-dançantes, chopes-berrantes e cinemas, isso direcionados para a classe média da sociedade fluminense; porém, também ocorria um aumento dos locais de divertimentos destinados a população menos favorecidas. Um dos locais bastante freqüentados não apenas por essa classe baixa eram os bares e casas da Cidade Nova (MOURA, 1995, p. 105). É neste espaço de acordo com Tinhorão (1975, p. 56-57) e Jota Efegê (1974, 48) que surge um dos estilos musicais, o maxixe, que seria inicialmente desprezado, considerado imoral posteriormente conquistando as elites brasileiras a ponto de ultrapassar as fronteiras do Brasil, onde encontrou sucesso.

Como descrito no capítulo anterior, a Cidade Nova foi um bairro do Rio de Janeiro composto em grande parte por negros, imigrantes e pobres, desde final do século XIX. Este bairro além de ser considerado o suposto local de nascimento do maxixe, teve um papel fundamental na cultura fluminense neste período. A

população que morava neste espaço e buscava meios de trabalho nas proximidades da área central, muitas vezes era chamada para trabalhar como garçons dançarinos e músicos nos bailes da classe média. Estes eram escolhidos mediante seu talento e maior desenvoltura sendo este um fator importante para sobreviver dessa forma de trabalho na indústria cultural que já se fazia presente no cotidiano do Rio de Janeiro (MOURA, 1995, p.113). O ingresso desses habitantes da Cidade Nova nas companhias de teatro e festas das classes mais abastadas possibilitou uma mescla e difusão de ritmos próprios para toda a cidade. Além disso, essa área apresentaria um diferencial contendo características sociais, culturais e comportamentais próprias, diferentes de outras regiões (TINHORÃO, 1975, p. 56). Mônica Pimenta Velloso ao citar o cronista Olavo Bilac expõe essa diferença identitária que a cidade possuía de acordo com certos espaços, que criou uma cartografia diferente, porém esclarecedora quando analisamos a influência, desenvolvimento e recepção das diferentes manifestações culturais. Assim ao descrever a Cidade Nova a autora cita a liberdade dos corpos se enlaçando com o maxixe (VELLOSO, 2007, p.161). Liberdade que Tinhorão (1975, 58) cita sendo na Cidade Nova o local onde os homens chefes de família, buscavam a dança que permitia a liberdade de empenar as mulheres.

Existe uma discussão sobre a data do surgimento do maxixe, entretanto não é algo exato e para o historiador esta é uma discussão que não tem grande significado, na medida em que localizar a data de origem de um fenômeno não contribuiu para explicar este fenômeno. Esta é uma discussão travada entre historiadores da música e não entre historiadores da cultura.

Jota Efegê (1974, p. 21) expõe que um dos primeiros registros da palavra maxixe não no seu substantivo, mas como referência à dança se faz no ano de 1880 numa notícia da Gazeta da Tarde, no dia 29 de novembro, onde há uma referência às mulheres machicheiras.

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).

A partir dessa afirmação podemos observar que anterior a essa data a dança já contagiava uma boa parte da população,

Como o local de origem, sua nomenclatura também despertou inúmeras hipóteses. Uma delas é levantada por Jota Efegê, (1974, p. 39) que relata que o nome do ritmo já apresenta o que seria considerado vulgar, já que a palavra maxixe era utilizada no período como algo sem valor. Essa idéia de pouco valor é ligada a um legume também de nome maxixe que dava com bastante facilidade nos terrenos da Cidade Nova, onde este estilo supostamente nasceu recebendo assim o nome de maxixe. A autora Carla Crevelanti Marcílio em *“Chiquinha Gonzaga e o maxixe”* (2009, 56) descreve um episódio narrado por Villa Lobos, para quem o surgimento do nome da dança se deu quando um dançarino de apelido Maxixe dançou um lundu de forma diferenciada fazendo sucesso a ponto de a partir daí a nova dança carregar seu nome. Seja qual for a origem da denominação correta desta dança, o que é possível observar é que ela nasce ligada a uma idéia de sensualidade e de depreciação.

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 (MARCÍLIO, 2009, p. 51).

O maxixe apresenta uma mescla de músicas que compõe sua execução sendo estas a música européia importada denominada polca e a música africana realizada pelos escravos que dão uma particularidade na sua execução como o lundu. Antes de expor as características do maxixe e para melhor entendimento sobre ele é importante tratar desse sincretismo musical.

Na segunda metade do século XIX foi grande o sucesso das músicas européias no Rio, como é o caso da Polca. A polca foi um dos primeiros estilos musicais que marcaram a segunda metade do século XIX, seu ritmo e forma de dançar estavam presentes nos lares e salões freqüentados pela classe média do Rio de Janeiro. Inaugurado nos ricos salões, este ritmo trazia uma aceleração no seu compasso diferente da valsa bastante comum no período, (TINHORÃO, 1975, p. 53 - 54). Além desse fator a polca apresentava uma intimidade, já que os casais ficavam mais próximos ao dançarem. Outro aspecto deste ritmo é a síncope, resultado de um sincronismo entre as músicas importadas e as já existentes, porém não aceitas como as músicas africanas. Esta síncope possibilitou um rompimento na execução

das notas dentro do seu compasso. É preciso ressaltar que esse estilo já sofrera um processo de adaptação por parte das classes mais baixas com o choro, ritmo este que surge no final do século XIX, que é o que expõe Albenize de Carvalho Ricardo

O Choro é um dos primeiros gêneros estruturados da música popular brasileira. Foi criado à partir da mistura de alguns elementos da música popular europeia com outros da música afro-brasileira. Os primeiros conjuntos de Choro surgiram por volta de 1870, na cidade do Rio de Janeiro. Eram pequenos grupos de músicos, formados por pessoas simples e modestas e funcionários públicos que moravam nos subúrbios cariocas que, freqüentemente, apresentavam-se em festas residenciais e, até mesmo, em comemorações religiosas. O nome “Choro” era atribuído ao tipo de música executada por esses conjuntos, pelo seu caráter “choroso” (RICARDO, 2005, p. 9).

Tinhorão resalta que o choro nasce de uma herança da música da senzala formada por escravos nas fazendas e nas cidades com os barbeiros (TINHORÃO, 1975, p. 55). É através destes músicos que o choro é passado para os demais grupos brancos e mestiços.

Outro estilo musical que contribui para o surgimento do maxixe foi o lundu. De acordo com Tinhorão o lundu é resultado da confluência dos batuques africanos coreografados com passos que imitava a dança espanhola fandango. (TINHORÃO, 1975, p. 45) Edilson Vicente de Lima relata que o lundu foi introduzido no Brasil em meados do século XVIII pelos escravos angolanos (LIMA: 2001 p. 5). O lundu era realizado com as letras musicais que apresentavam certa sensualidade (GARCIA, 2007, p.11) Lima relata que a base desta coreografia estava no fandango com o estalar dos dedos e nas alternâncias das mãos, já a famosa umbigada e rebolado era originário dos negros. (LIMA, 2010, p. 20 -21) Era realizado em um círculo onde seus participantes ditavam o ritmo através do batuque e das palmas característica marcante das manifestações dos escravos. Essa dança rompeu com a barreira de ser apenas apreciada como dança dos negros, sendo realizada nos grandes salões.

O poeta Gregório de Matos Guerra em 1648 descreveu o Lundu como: “Simplex batuque negro com uma coreografia extremamente sensual e insinuante, o Lundu sai das senzalas e das ruas e entra nos palácios para tornar-se o lundu de salão, a dança preferida dos segmentos burgueses e aristocratizados da sociedade” (Caldas, 1943: 8). Para a Igreja e alguns intelectuais da época, o Lundu era considerado um escândalo, um verdadeiro atentado ao pudor e aos bons costumes da família (MARTINS, 2010, p. 2-3).

Como dito antes, as datas de surgimento do maxixe são controversas. Para Jota Efegê, ele nasce entre os anos de 1870 e 1880 já para Tinhorão se deu por volta do ano de 1870, e Mário de Andrade afirma que o primeiro maxixe dançado ocorreu em 1876. Um aspecto em comum sobre seu surgimento é a mistura de diversos ritmos que dão forma a este estilo musical. De maneira semelhante ao lundu, o maxixe nasce inicialmente como dança na Cidade Nova no Rio de Janeiro. De acordo com Tinhorão (1974, p. 53) seu aparecimento ocorre com nas camadas populares e seus movimentos coreográficos são fortemente marcados pelo lundu como os requebrados violentos, a intimidade e os volteios. Guerra observou que

A maioria das danças tem seus estilos associados a um gênero musical específico, todavia, com a dança do Maxixe isto não aconteceu. O Maxixe foi o primeiro tipo de dança de salão urbana surgida no Brasil. Era dançado em locais que não atendiam a moral e aos bons costumes da época, como em forrós, gafieiras da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, no Rio de Janeiro, por volta de 1875. Entre os ritmos que embalavam o Maxixe estão o tango, a habanera, a polca ou o lundu (Guerra, 2009, p. 4).

Sua coreografia, não apresentava uma forma marcada ou rígida de dançar, mas proporcionava em uma só dança, a forma de dançar dos negros e a organização da dança européia (SANDRONI, 2001, p.68). Com seus passos, revelavam uma paixão, animação, curiosidade e outros sentimentos que faziam com que fosse este estilo a ser considerado o mais novo aspecto que definiria o nacional, (JOTA EFEGÊ, 1974, p. 52). Para expor a dança, o autor cita uma descrição feita por Duque.

O cavalheiro e a cavalheira abraçam-se com vontade, cara com cara, corpo com corpo, o braço esquerdo dele e o direito dela esticados e lá suam a remelexar ou pelo antigo ou pelo moderno.

Pelo moderno é outro anseio. O movimento dos pés é o da polca francesa, em passos mais largos. Quando o maxixeiro dá o passo para diante, abaixa o ombro esquerdo, curvando-se pela cinta, e a maxixeira o imita: no outro passo, erguem-se os dois como uma ponta de gangorra, e assim se vão.

De quando em quando, rodopiam para a esquerda em voltas vertiginosas tão rápidas que dão, a quem aprecia, a impressão de que os dois vão cair, não se poderão sustentar naquele doido girar-girar.

Isso tudo, porém, é feito com graça, com suavidade nos meneios, com flexuosidade nos coleios... (EFEGÊ, 1974, p. 52-54).

É possível ver essa intimidade e volteios nas figurações expostas abaixo retiradas do livro “Maxixe – A dança excomungada” de Jota Efegê (1974, p. 53) reproduzidas da Revista Século XX, maio de 1906. Além da proximidade são demonstrados os passos característicos da dança.⁶



Partindo para a questão do maxixe música, que ao que parece ocorre somente no início do século XX, pode-se dizer que suas letras apresentavam a mesma característica maliciosa da dança. Conforme relata Marcilio as músicas eram criadas para que o público aprendesse com facilidade. Alguns intérpretes e compositores utilizavam de suas criações nos Teatros de Revista, este teve um papel importante na difusão do maxixe sendo o primeiro maxixe apresentado no ano de 1884 o “Aí Cara-Dura” (MARCILIO, 2009, p. 52), cuja partitura reproduzimos abaixo:

⁶ Para ver a dança do maxixe visite o site: <http://www.youtube.com/watch?v=9RhdcgPZ-x0>

A CORRÊA VASQUES
AHI! CARA DURA

POLKA ← → Por CAVALIER DARBILLY

10/04/2010

BIBLIOTECA NACIONAL
RIO DE JANEIRO
496.267a
1977

Reproduzido de LEME, Monica, *E "SAÍRAM À LUZ" AS NOVAS COLEÇÕES DE POLCAS, MODINHAS, LUNDUS, ETC. – MÚSICA POPULAR E IMPRESSÃO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO (1820-1920)*, Tese de Doutorado, UFF, p. 201

Havia também quem fizesse o inverso, assim o compositor lançava suas criações no Teatro de Revista buscando que esta fizesse sucesso nas ruas, é o caso do Maestro João José da Costa Júnior (TINHORÃO, 1998, p. 238). Sobre as participações destes intérpretes no teatro, Tinhorão revela que

Assim, nada mais evidente do que, a partir da primeira década do novo século em diante, a preocupação demonstrada pelos compositores populares em procurar incluir suas músicas em números de revistas, como primeiro passo para torná-las nacionalmente conhecidas (TINHORÃO, 1998, p. 237).

Foi mediante as apresentações nos palcos e nos clubes carnavalescos que as classes mais altas tiveram contato com a dança e a música do maxixe. Um dos

pioneiros na inserção do maxixe nos teatros foi o artista Artur Azevedo, até Chiquinha Gonzaga deu a ele a importância deste feito (TINHORÃO, 1975, p. 68). Porém, segundo Marcílio, não há outra compositora que tenha alcançado tanta notoriedade com suas músicas do que Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga. Nascida em dezessete de outubro de 1847, filha de uma mulata pobre e um rico Marechal, Chiquinha ficou conhecida tanto pelo talento pela música desde a infância, como por ter uma vida fora dos padrões da época. (MARCÍLIO, 2009, p.18) Suas composições marcaram o período chegando a ser o objeto de escândalo no Brasil quando em 1914, a primeira-dama, Nair de Teffé tocou o "Gaúcho" ou "Corta-jaca" no violão causando escândalo e protestos, já que a dança era considerada imprópria aos padrões da sociedade fluminense, (JOTA EFEGÊ, 1974, p.161) cuja letra reproduzimos a seguir:

Corta-Jaca

*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
Mexo 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 mexer⁷*

Como Chiquinha, Ernesto Nazareth, também ficou conhecido pelos maxixes, entretanto Sandroni relata que Nazareth em uma entrevista agrega a sua criação a influência apenas do lundu e da polca e que suas músicas não tinham ligação como tal estilo, suas criações eram tangos brasileiros, pois o maxixe de acordo com o próprio era um estilo baixo. Talvez por essa diferença Nazareth, não tenha alcançado tanto espaço como Chiquinha, já que esta se apresentava nos bailes populares por conta de sua condição financeira, já Nazareth tentava se firmar com a música popular e erudita (TINHORÃO, 1975, p.64; SANDRONI, 2001, p.78).

Foi através dessas apresentações nas casas populares que o maxixe foi assistido por duas dançarinas francesas Rieuse e Nichette, que em passagem ao Brasil por uma *tournée*, tiveram contato com a dança nas “ceias boemias” posteriormente reproduziram a mesma em Paris (TINHORÃO, 1975, p.72). É importante ressaltar que é neste período que as danças consideradas exóticas passam por uma valorização na Europa, e assim abre-se um espaço para músicas que traziam elementos de danças africanas, asiáticas e americanas como é o caso do maxixe (VELLOSO, 2007, p.167). Entretanto foi com a apresentação de Antonio Lopes de Amorim, um baiano, mais conhecido como Duque que o verdadeiro maxixe foi mostrado aos franceses, é o que apresenta Velloso

As notícias da imprensa se detinham em um ponto: pela primeira vez, era apresentado ao mundo o verdadeiro maxixe: o “nacional-brasileiro”. Todas as exibições anteriores não passariam de camouflages, assegurava-se. Tais declarações eram reforçadas por fotos e desenhos em que se apresentavam detalhes da dança, sobretudo mostrando a posição dos pés, como sinal da autenticidade de uma coreografia dita brasileira (EFEGÊ, 1974; SAROLDI, 2000). Esse detalhe é importante. Remete à idéia de uma brasilidade corpórea, que se traduziria pelo ritmo dos pés (VELLOSO, 2007, p.156).

⁷ Disponível em http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.8.htm. Para a música do Corta Jaca ver CD em anexo

A idéia de um estilo musical nacional brasileiro não era algo totalmente aceito, porém não havia como negar que essa dança que nasceu nos bairros populares do Rio de Janeiro era uma dança muito popular, dançada por pessoas de diferentes camadas sociais. Diversas formas de proibição e tentativa de abolir o estilo acabaram levando a uma apresentação inusitada, onde o dançarino Duque⁸ e sua parceira Gaby apresentaram no ano de 1913 em Roma, o maxixe ao Papa Pio X, mostrando que a dança não era pecaminosa. Já o Papa, não se sentiu ofendido e assumiu dançar na mocidade uma dança parecida ao maxixe, a furlana (TINHORÃO, 1975, p.76). Ressaltando a passagem do maxixe por Paris é preciso expor uma “europeização” do maxixe onde houve uma tentativa em desvincular o maxixe dançado ligado aos africanos, a gente da classe baixa do Rio de Janeiro passando para uma visão mais “civilizada” (VELLOSO, 2007, p.165), Velloso expõe em *“É quase impossível falar a homens que dançam”*; *representações sobre o nacional – popular*” (2007, p.3-5) que entre muitos fatores que viam no maxixe uma dança imprópria, estava a questão de que as danças urbanas atrapalhavam “à constituição da brasilidade” isso é a dança tinha o suposto poder de iludir e retiraria dos brasileiros o que era importante no momento, a busca pela organização do Estado e da Nação. Velloso (2007) ainda relata que em relação específica ao maxixe havia uma questão moral e sensual envolta, já que nela supostamente, o corpo representava uma tendência ao perigo, ao inapropriado, a um relaxamento dos costumes. Toda essa forma de pensar fez com que ocorresse uma “cruzada moral” contra o maxixe.

A pastoral era clara ao recomendar aos fiéis que não só evitassem dançar o maxixe, mas também, evitassem ver dançá-lo. Perigo ao corpo, perigo aos olhos. Logo em seguida, o cardeal é secundado pelo Arcebispo do Rio de Janeiro, o Cardeal Arco Verde. Também o Vigário Geral de Roma solicitava aos párocos da capital que alertassem os fiéis sobre o perigo dessa dança.

Sacerdotes, autoridades policiais, educadores, médicos, diplomatas e chefes de família endossam essa cruzada moralizadora que ganha âmbito internacional. (VELLOSO, 2007, p. 12)

⁸ Duque teve três parceiras no decorrer da carreira, sendo estas: Maria Lino, Arlette Dorgère, e Gaby.

As proibições não conseguiram acabar com o maxixe; pelo contrário, ele acabou ganhando força sendo o tema do carnaval carioca de 1914. (VELLOSO, 2007, p. 14) e chegando a fazer fama fora do Brasil. De acordo com Carvalho,

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. (...)

Nos primeiros anos do século XX o fonógrafo vira um bem de consumo acessível, Fred Figner cria a Casa Edson, e já em 1897 começa a gravar música brasileira, impulsionando o consumo de música e estimulando assim, a profissionalização dos músicos e a criação de novos grupos.

O maxixe vira sucesso mundial através dos pés do bailarino baiano Duque, e em 1914, Dona Nair de Teffé mulher do Mal. Hermes da Fonseca, então presidente da República, executa o maxixe “Corta-Jaca” de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete (CARVALHO, 2006, p.39).

Com isto, pode-se observar que o maxixe, antes visto como uma dança “excomungada”, como observou Jota Efegê, passou a ser aceito e consumido por todos os setores da sociedade alcançando uma ampla popularidade por aproximadamente quarenta anos, quando o samba passou a ser a música e dança mais popular.

CONCLUSÃO

De acordo com alguns autores trabalhados no decorrer deste, observamos que a Cidade Nova é supostamente o local que muitos relacionam com a criação do maxixe. Foi deste espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro, ocupado por uma parcela pobre da cidade, que o maxixe começou a sair para o teatro, os bailes carnavalescos e depois para os salões.

A trajetória desta música e dança “excomungada” até sua aceitação pelas elites da sociedade foi o que procuramos relatar aqui. Foi possível notar, através das leituras realizadas, que não existe uma, mas várias histórias que podem ser contadas sobre o maxixe. Mas mesmo que estas histórias apresentem diferenças alguns pontos em comum podem ser nelas observados, Um deles é que o maxixe, como outras manifestações musicais urbanas, é resultado de uma mistura de ritmos, gêneros e sons. E um segundo é de como o preconceito com o maxixe esteve relacionado com o espaço geográfico no qual ele apareceu e às pessoas que o dançaram, geralmente pobres e descendentes de ex-escravos. Foi este preconceito que segundo Adriana Fernandes, fez com que a apresentação do maxixe no Palácio da República, pela primeira dama do país, D. Nair de Teffé, provocou a indignação do então senador Rui Barbosa que teria dito ser o acontecido:

Uma dupla afronta para a diplomacia [...]. Primeiro, porque o Corta-Jaca era popularíssimo na época, e o Catete deveria dar, pelo contrário, demonstrações de refinamento e distinção. Segundo, por que foi tocado em um instrumento relacionado aos boêmios e malandros, o violão (FERNANDES, 1995, p. 191).

Os preconceitos em relação às manifestações culturais ligadas às parcelas mais pobres da sociedade ainda são muito presentes no Brasil. Mas os que os estudos sobre História e Música no Brasil vêm mostrando, como observa Vinci de Moraes, é que

O vício de isolar as tradições eruditas e populares da música e manter a rigidez dos gêneros – ainda fortemente disseminado – hoje não faz mais sentido, e a historiografia vem percorrendo novos caminhos para empreender uma história cultural da música (VINCI DE MORAES, 2010, p.1).

REFERÊNCIAS

ABREU, M. A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro construindo uma geografia do passado**: Rio de Janeiro cidade portuária suc.XVI, In GEOUSP, n°7, DG/FFLCH/USP, 2000.

ABREU, Martha. **Histórias da "Música Popular Brasileira"**: uma análise da produção sobre o período colonial. UFF, 1998. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>> Acesso em 29 maio 2011.

ALBENISE, C. Ricardo. **O bandolim na musica popular**, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.
Disponível em:
<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/albenisericardo.pdf>
Acesso em 20 set. 2011.

ALBIN, Ricardo Cravo: **O livro de Ouro da MPB**: a história de nossa música popular de sua origem até hoje, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em:
<<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>> Acesso dia 17 out. 2011.

ANELLE, Daniele de Almeida. **A mulher no sec. XIX, a partir da figura de Chiquinha Gonzaga**, Rio de Janeiro, 2007.

ARAUJO, Silveira Vieira. **História Social e História cultural e suas influências na produção historiográfica sobre as cidades no Brasil**, PPGH/UFCG.
Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/resenhas/res2_2.pdf> Acesso em 07 jan. 2011.

AVELAR, Idelber: **Ritmos do popular no erudito**: política e música em Machado de Assis. Tulane University. s/d. Disponível em:
<http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf> Acesso em 22 out. 2010.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971 – 1999)** São Paulo, 2010. Disponível em:
<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2010_SilvanoFernandesBaia.pdf> Acesso em 15 abr. 2011.

BITTENCOURT, José. **Jongo, o avô do samba**. Instituto virtual de turismo, 2006.
Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/bittencourt.pdf>>
Acesso em 14 set. 2011.

BUBLITZ, Juliana. **Entre tradição e modernidade**: dilema do desenvolvimento no Brasil UNISC, 2006, p.48 – 50. Disponível em:
<<http://btd.unisc.br/Dissertacoes/JulianaBublitz.pdf>> Acesso em 04 ago.2011.

BURKE, Peter. O que é história cultural. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2005.

_____ **A escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

BRUGGER, Silvia Maria Jardim. **História e música popular, desafios para o historiador:** o canto mestiço de Clara Nunes. Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. UFSJ, 2004. Disponível em:

<<http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/SilviaMariaJardimBrugger.pdf>> Acesso em 15 ago. 2011.

CARDOZO, Kelly. **A dança afro:** O que é e como se faz. Monografia de conclusão de especialização. PUC, Minas Gerais, 2006. Disponível em:

<<http://www.historal.kit.net/kellycardozo.pdf>> Acesso em 22 dez. 2010.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes: **Os alicerces da folia:** a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. Campinas, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2006.

CARVALHO Marina Vieira de: **Os vadios na resistência ao disciplinamento social da Belle Epoque carioca XIII.** Encontro de História ANPUH – Rio, UFF, 2008.

Disponível em:

<http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1215388376_ARQUIVO_ArtigoAnpuh-2.pdf> Acesso em 13. Ago 2011.

CARVALHO, Zé Alexandre; GOLDEMBERG, Ricardo. **As transformações ocorridas na linha de baixo na passagem do maxixe para o samba.** 2008.

Disponível em: <<http://pensemusica.files.wordpress.com/2010/06/linha-de-baixo-maxixe-samba.pdf>> Acesso em 24 set. 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira:** Mario de Andrade e a questão da identidade, USP, Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº1. Disponível em:

<<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>

Acesso em 04 ago.2011.

CRUZ Maria Cecília Velasco. **O porto do Rio de Janeiro no século XIX:** Uma realidade de muitas faces, UFB, 1999. Disponível em:

<http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg8-7.pdf> Acesso em 20 ago.2011.

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

ENGEL, Magali Gouveia. **Cortiços, febre amarela e vacinophobia:** uma história na encruzilhada de muitas histórias, Tempo, Rio de Janeiro, Vol. 1, n.2, 1996, pp. 188-192. Disponível em:

<<http://www.historia.uff.br/tempo/resenhas/res2-2.pdf>> Acesso em 20 dez. 2010.

FEREROCK, José Adriano: **Nem do morro, nem da cidade:** As transformações do samba e a Indústria cultural (1920- 1945) São Paulo, Annablume, Fapesp, 2005.

FERNANDES, Adriana. **O balanço de Chiquinha Gonzaga:** do carnaval a opereta
Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1995. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000101146&fd=y>
Acesso em 20 out. 2011.

FRIDMAN, Fania; FERREIRA, Mario Sergio Natal: **Os portos do Rio de Janeiro Colonial.** Anais do 6º Encontro de Geógrafos da América Latina. Buenos Aires, Universidade de Buenos Aires, 1997. Disponível em:

<<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal6/Geografiasocioeconomica/Geografiahistorica/464BIS.pdf>> Acesso em 14 dez. 2010.

FILHO, Arthur Alves Pinheiro. **O bairro da Cidade Nova no Rio de Janeiro:** a organização espacial e segregação urbana na segunda metade do século XIX.

Anais XVI Encontro nacional de geógrafos - Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças Espaço de Diálogos e Práticas, Porto Alegre, 2010.

Disponível em:< www.agb.org.br/evento/download.php?idTrabalho=366> Acesso em 22 set. 2011.

GARCIA, D. Rodrigues. **A história do samba carioca, até 1940, voltada para a sala de aula,** Rio de Janeiro, 2007, UNIRIO, pag. 11- 28. Disponível em:

<<http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/danielgarcia.pdf> >Acesso em 23 ago.2011.

GOMES, Marcus Vinicius Silva. **O cortiço e a cidade:** discutindo e re-construindo a geografia das habitações coletivas no Rio de Janeiro oitocentista. NPGH / UFRJ.s/d. Disponível em:

<<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/80.pdf> >acesso em: 13 jul. 2011.

GUERRA, Denise. **Corpo: Som e movimento danças brasileiras de matriz africana:** “Quem dança, seus males espanta!” Revista África e Africanidades - Ano I - n. 4 – Fev. 2009, UCB. Disponível em

<http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Dancas_brasileiras_de_matriz_africana.pdf > Acesso em 09 nov.2010.

GUERRA PEIXE. **Variações sobre o Maxixe.** Jornal O Tempo. São Paulo 26/09/1954. Disponível em:

<<http://www.guerrapeixe.com/textos/texto16.html>> Acesso em: 10 abr. 2011.

KIEFFER, Ana Maria, **Apontamentos musicais dos viajantes.** in revista USP, São Paulo, nº30:p.134-141, junho/agosto 1996. Disponível em:

<<http://www.usp.br/revistausp/30/12-kieffer.pdf> > Acesso em 20 set. 2011.

LACERDA, Osvaldo: **Compêndio de teoria elementar da música.** Editora Ricordi, 14ª Edição, São Paulo, 1961. Pág. 01 e 02.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **As muitas idéias da MPB:** As idéias de José Ramos Tinhorão, Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2008.

Disponível em:

<http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert2008_LAMARAO_Luisa_Quarti-S.pdf>
acesso em: 02 out. 2010.

LIMA, Edilson Vicente “**As modinhas do Brasil**” As primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. Edusp 2001. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/34060317/a-modinha-e-o-lundu>> Acesso em 15 set. 2011.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. **Chiquinha Gonzaga e o Maxixe.** São Paulo. 2009.

Disponível em:

<http://www.chiquinhagonzaga.com/biografia/textos_nacionais/2009_chiquinha_maxixe.pdf> Acesso em: 15/ 09/2011.

MARTINS Marina. **Dança ao pé da letra.** IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRJ, 2007. Disponível em:

<<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/pesquisadanca/Danca%20ao%20pe%20da%20letra%20-%20Marina%20Martins.pdf>> Acesso em 15 jul. 2011.

MEDINA, Carlos Alberto. **Música popular e comunicação:** um ensaio sociológico, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar:** teatro de revista brasileiro... Oba!, 1996.

MOTTA, M.P da. **O centro da cidade Rio de Janeiro na segunda metade do sec. XIX:** Reflexões sobre a noção de área central na cidade do passado. Dissertação de Mestrado UFRJ, 2001.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** 2ª edição, Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, Rio de Janeiro, 1995. Disponível em:

<http://www.saberglobal.com.br/deondeabaianavem/download/TiaCiata_e_a_Pequena_Africa_no_Rio.pdf> acesso em: 02 out. 2011.

NAPOLITANO, Marcos: **História e música** – história cultural da música popular. 3º ed. Belo Horizonte MG, Editora Autêntica, 2005.

_____ **História e música popular:** um mapa de leituras e questões. Revista de História, n.157, São Paulo, USP, 2007. Disponível em:

<<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a08n157.pdf>> Acesso em: 12 set. 2011.

NOGUEIRA, Lenita, **Os jesuítas e a música no Brasil colonial** (resenha). Disponível em< <http://143.108.10.11/index.php?art=7052&bd=3&pg=1&lg>> acesso em 15 jul. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2º ed. – Belo Horizonte: autêntica, 2008.

REGIS, Duprat. **Música popular, consumo e modernidade**: Uma rapsódia sócio-musical In: Marcondes Neide; Bellotto (orgs): *Turbulência cultural em cenários de transição: O Século XIX Ibero-americano*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

REIS, João José. **“Nos achamos em campo a tratar a liberdade”**: a resistência escrava no Brasil oitocentista. Projeto Raça, Desenvolvimento e Desigualdade Social, UFB, 2000. Disponível em:

<http://www.erudito.fea.usp.br/PortalFEA/Repositorio/1181/Documentos/leitura_1_1_1.pdf> Acesso em 13 ago. 2011.

REVISTA VEJA. **Uma lambada no decoro**: O maxixe conquista teatros e salões de baile e se firma como a dança da moda, VEJA, *20 de novembro de 1989/ Edição Especial Republica* Edição especial publicada originalmente nas bancas em setembro de 1989. Disponível em:

<<http://veja.abril.com.br/historia/republica/musica-maxixe-danca-moda.shtml>> Acesso em 02 fev. 2010

SANDRONI, Carlos: **Feitiço Descente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

SILVEIRA Patrícia Gomes da: **Análise das atividades econômicas na cidade nova (RJ) oitocentista**. Revista Discente Expressões Geográficas, nº 07, ano VII, p. 279. Florianópolis, junho, 2011. Disponível em:

<http://www.geograficas.cfh.ufsc.br/arquivo/ed07/n07_mon08.pdf> Acesso: 22 out. 2011.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. **Cantando e encenando a escravidão e a abolição**: história, música e teatro no Império Brasileiro (segunda metade do século XIX). 4º Encontro escravidão e liberdade no Brasil Meridional, Curitiba PR, 2009

Disponível:

<<http://www.labhstc.ufsc.br/ivencontro/pdfs/comunicacoes/SilviaCristinaMartinsSouza.pdf>> Acesso em 26 dez. 2010.

STANCHI, Roberto Pontes: **Modernidade, mas nem tanto**: O caso da vila operária da Fábrica Confiança, Rio de Janeiro, séculos XIX e XX. – Rio de Janeiro: Museu Nacional / Dissertação de mestrado UFRJ, 2008. Disponível em:

<<http://www.arqueologia.mn.ufrj.br/docs/Disserts/Stanchi2008.pdf>> 06 ago. 2011.

TINHORÃO, José Ramos, **Pequena História da música popular**: da modinha a canção de protesto, Rio de Janeiro, Editora vozes, 2º Ed, 1975.

História Social da música popular brasileira, São Paulo, Ed.34, 1998.

A música popular no romance brasileiro: Século XX, São Paulo, Ed.34, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth, **Tradição oral e história** in **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007). Disponível em:
<<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n157/a07n157.pdf>> Acesso em 05 out. 2011

VAZ, Lilian Fessler. **Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos** - a modernização da moradia no Rio de Janeiro, *Revista Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa Análise Social*, vol. xxix (127), (3.º), 581-597, FAU, IPPUR, UFRJ, 1994. Disponível em:
<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/122337718716iYL2uw3Xe43QN7.pdf>>
Acesso em: 26 dez. 2010.

VELLOSO Mônica Pimenta. **A escrita e a dança: Uma genealogia literária da nacionalidade**. *Revista Rio de Janeiro*, n. 20-21, jan.-dez. FCRB, 2007.
Disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-12-Monica_Velloso.pdf> Acesso em: 01 out. 2011.

_____ **“É quase impossível falar de homens que dançam”**
Representações sobre o nacional - popular. USP. Fênix – *Revista de História e Estudos Culturais* Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 4
Disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_20-21/Cap-12-Monica_Velloso.pdf> Acesso em 15 nov. 2011

_____ **Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe**. III Journée d' Histoire des Sensibilités. Paris, EHESS, 2007. Disponível em:
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/revistas/Escritos_2/FCRB_Escritos_2_7_Monica_Pimenta_Velloso.pdf> Acesso: 29 set. 2011

VINCI DE MORAES, José Geraldo. **Modulações e novos ritmos na oficina da História**, USP, 2005. Disponível em:
<http://www.fflch.usp.br/dh/pos/hs/images/stories/docentes/JoseMoraes/Texto_Igaci.pdf> Acesso em: 15 jun. 2011

_____ **História e música: canção popular e conhecimento histórico**, UNESP, 2000. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>> acesso em: 22 dez. 2010.

VINCI DE MORAES, José Geraldo e SALIBA, Elias Thomé. **História e Música no Brasil**. São Paulo, Alameda, 2010

Anexo 1.

Mapa da Cidade Nova atualmente

