

## **O maxixe como gênero periférico. Um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Júlio Reis e Ernesto Nazareth<sup>1</sup>**

Maristela ROCHA  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG<sup>2</sup>

### **Resumo**

Pretendemos ressaltar o maxixe como gênero periférico no final do século XIX e início do século XX no Brasil. Faz-se necessário retomar aspectos importantes da história musical daquele período, contextualizando a participação efetiva dos compositores Chiquinha Gonzaga (1847/1935), Julio Reis (1863/1933) e Ernesto Nazareth (1863/1934) para fixação do maxixe como gênero. Serão enfatizadas as seguintes obras: “Corta-Jaca” (Chiquinha Gonzaga), “Passo Miúdo” (Julio Reis) e “Dengoso” (Ernesto Nazareth) por representarem legitimamente o gênero na história da música brasileira, além da comunicabilidade com o público. Abordaremos, dessa forma, o maxixe como um gênero que parte da periferia para a moda.

### **Palavras-chave**

Maxixe; Chiquinha Gonzaga; Julio Reis; Ernesto Nazareth; Música brasileira.

### **Introdução**



Se o Santo Padre soubesse  
O gosto que o tango tem,  
Viria do Vaticano  
Dançar maxixe também  
(DINIZ, 1991, p.203)

Para desenvolver este artigo, escolhemos o maxixe como gênero periférico no século XIX. Originalmente, a palavra designava o fruto comestível de uma planta rasteira, mas acabava sendo associada a tudo o que fosse de baixa categoria. Como dança popular, o maxixe veio de encontro aos cânones em voga, mas ganhou repercussão nacional, sobretudo

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Interfaces Comunicacionais, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda em Ciências Sociais pela UFJF, bolsista Capes (mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pós-graduada em Música Brasileira e Educação Musical pela UninCor). email maristelarochoa.rocha@gmail.com

através da compositora, maestrina e pianista Chiquinha Gonzaga (1847/1935), pioneira em vários aspectos na vida pública e privada<sup>3</sup>.

Segundo a biógrafa Dalva Lazaroni, a igreja católica fazia apelos contra a dança e os ministros aproveitavam os sermões e as aulas de catecismo para alertar sobre os “perigos do maxixe”: “- O maxixe não é uma dança de família. Ao contrário, deve ser evitada pelas meninas e meninos que querem crescer sadios e sem problemas mentais para o futuro. É uma dança que perverte” (LAZARONI, 1999, p. 446).

Explorado por Chiquinha Gonzaga no teatro musicado, não há dúvida de que ela tenha sido a principal responsável pela fixação do maxixe como gênero musical. Não podemos, entretanto, deixar de apontar outros nomes que também foram relevantes nesse aspecto. Para este trabalho, escolhemos o carioca Ernesto Nazareth (1863/1934) e o paulista Julio Reis (1863/1933).

Não obstante, para reconhecer o maxixe como gênero marginal, demanda-se retornar à música do oitocentos no Brasil. Se fôssemos traçar um estudo da formação musical brasileira, voltaríamos, certamente, a um período anterior a 22 de abril de 1500, entretanto, seguindo o objeto de nosso recorte temporal, retornamos ao século XIX, época em que o fado (com elementos musicais do lundu e talvez um pouco da própria modinha) era explorado no país.

As modificações na prática musical surgiam gradualmente, em especial a partir de 1850 com o aumento das importações de pianos<sup>4</sup>. No Rio de Janeiro, as lojas vendiam e alugavam pianos franceses e ingleses. Esses instrumentos já possuíam cepos fabricados em liga metálica, ao invés de madeira, e resistiam melhor à temperatura brasileira, permitindo uma maior tração nas cordas de aço, aperfeiçoando o som e diminuindo a periodicidade das afinações.

A ópera era apreciada na corte<sup>5</sup>, assim como a modinha - canção lírica, sentimental, que mostrava letras adaptadas de árias italianas, bem como as quadras e formas melódicas portuguesas. Apreciada em Lisboa como música aristocrática, a modinha passava a ganhar

---

<sup>3</sup>Primeira grande compositora brasileira, pioneira na música para carnaval de rua “Ó abre alas” (1899), no teatro musicado (em 1880, ela escreve um libreto e tenta musicá-lo, enfrentando adversidades. A estreia só acontece mesmo em 1885, com “A Corte na Roça”), na participação política (Revolta do Vintém, Abolição e Proclamação da República), primeira compositora brasileira a ter projeção em outro país (Portugal, 1908), Fundadora da Sociedade Brasileira de Direitos Autorais (SBAT, 1917).

<sup>4</sup> A expansão do uso desse instrumento no Segundo Reinado é explicada por vários fatores, como o desenvolvimento industrial dos países europeus produtores, o crescimento da marinha mercante, a receptividade das populações colonizadas e “o gosto pela imitação do que é, para as classes dominantes, reconhecidamente 'civilizado’” (DINIZ, 1991, p. 30).

<sup>5</sup> O casamento de Dom Pedro I, em 1843, com Teresa Cristina, irmã de Fernando II, rei das Duas Sicílias, trouxe de Nápoles e outras cidades músicos e cantores italianos. Em pouco tempo, a ópera imperava no Brasil. A ópera “Norma”, de Bellini, por exemplo, com a Companhia Lírica Italiana e as divas Giuseppina Zecchini e Augusta Candiani, teve muito sucesso no Segundo Reinado.

popularidade no Brasil com as composições de Cândido Inácio da Silva, Padre José Maurício Nunes Garcia, Gabriel Fernandes da Trindade, dentre outros. No II Reinado, as modinhas passavam a incluir letras de poetas como Castro Alves, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias.

Iniciava-se a parceria na música popular; diferente do que acontecia até o fim do Primeiro Reinado, quando as modinhas e os lundus se dividiam entre os compostos por músicos de escola para edição em partituras de piano, citando os nomes dos autores, e os compostos por artistas das baixas camadas, que se espalhavam anonimamente.

A dominância europeia no cenário musical incorporava-se, lentamente, à nascente música popular brasileira. No final do Império, a modinha, por exemplo, aumentava a sua penetração na camada popular, atingindo o domínio público, ou seja, a sociedade branca do Rio de Janeiro começava, também, a assimilar a cultura dos afro-descendentes.

O lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas. Mas o lundu já é plenamente urbano: é a primeira música negra aceita pelos brancos (SODRÉ, 1998, p.30).

A *cachucha*, o fandango, a valsa, a quadrilha, o *schottisch* eram gêneros executados nos bailes. Em meados de 1840, acontece o primeiro baile de máscaras, o que inaugurava um corte: de um lado, a festa de rua, popular, ao ar livre; de outro, o carnaval de salão, do agrado da classe média emergente, com entrada paga<sup>6</sup>. Posteriormente, dos salões, os bailes transferiam-se para os teatros, animados pela polca, a quadrilha, a valsa, o *cake walk*, o *charleston* e o maxixe, executados por instrumentos (só em 1880 os bailes passavam a incluir coros).

Surgiam também os blocos, cordões e ranchos com influência dos rituais religiosos e das festas africanas, legando, inclusive, o hábito de se fantasiar no carnaval. De certa forma, essa era também uma “tática de penetração coletiva (espacial, temporária) no território urbano e [de] afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra...” (SODRÉ, 1998, p. 36).

Nesse panorama, rico de gêneros e influências<sup>7</sup>, o maxixe “espúrio, indecente, dança da ralé, resistia e triunfava – era a ‘coqueluche’ da cidade” (EFEGÊ, 1974, p.16). Além da

<sup>6</sup> No verão de 1856, anunciava-se que a elite paulista também aderira ao “carnaval veneziano”. Dessa forma o Pierrô, o Arlequim e a Colombina, figuras carnavalescas da *commedia dell’arte* italiana, eram inseridas na cultura nacional.

<sup>7</sup> Alguns gêneros também foram misturando seus elementos como musicais, como ocorreu com a polca-choro e o tango brasileiro (diferente do tango argentino, que misturava a habanera com a polca).

repercussão nacional, o maxixe foi o primeiro ritmo brasileiro a alcançar sucesso na Europa, em especial pelo trabalho dos dançarinos Gaby e Antonio Lopes de Almeida Dinis, o “Duque”. Apesar de representar um gênero de resistência, podemos afirmar que o mesmo vigorou até as primeiras décadas do século XX no Brasil.

### **A música periférica: o excomungado maxixe**

Após as considerações iniciais, parece-nos oportuno trabalhar o maxixe como um gênero que parte da periferia para a moda no século XIX. Inicialmente, desencadeou uma repercussão negativa porque “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).

Uma dança cuja coreografia implicava em corpos enroscados como “parafusos” rotopiando, inserida em uma sociedade colonialista, patriarcal, escravocrata e com predominância de domínios rurais apontando para espaços urbanos dominados pela influência cultural estrangeira (sobretudo na corte) só poderia mesmo gerar perturbação da ordem.

O maxixe era, pois, considerado “a mais baixa das danças”, vivenciando um status de dança excomungada, mas, gradativamente, passava a protagonizar um processo de metamorfose, se afrancesando e se “civilizando” à medida que era aceito nos salões da burguesia francesa

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece (GOFFMAN e JOY, 2007, p. 9).

Ironicamente, o gênero excomungado tornava-se internacional, mas uma exigência ainda vigorava: “O verdadeiro maxixe, o autêntico, tinha que ser isento de chiquismo, fiel à sua origem plebeia, no descompromisso com a elegância do trajar e com os cânones de moral” (EFEGÊ, 1902, p. 62). Certamente, isso também deveria contribuir para que as peças que exploravam o maxixe se tornassem populares, dotadas de comunicabilidade com o público alheio à música de concerto. Gradativamente, o maxixe se tornava gênero da moda.

O primeiro sucesso brasileiro no exterior foi o maxixe “Dengoso”, de Ernesto Nazareth (que não pretendia ser conhecido como um compositor de músicas periféricas), publi-

cado em 1907 pela Casa Vieira Machado. Trata-se do único maxixe na obra do compositor, e não por acaso foi assinado sob um pseudônimo: Renaud.

Tornou-se o grande exemplo do maxixe, sendo dançado nos salões da década de 1910. Recebeu desde então pelo menos 90 gravações (inclusive por famosas orquestras americanas), inúmeras reedições, letra em inglês (sob o título de Boogie Woogie Maxixe), e até mesmo algumas paródias. Em algumas edições aparece com o subtítulo de "Parisian Maxixe".<sup>8</sup>

A única edição histórica brasileira conhecida é a de 1907, e houve três gravações: pela Banda da Casa Edison, em 1907 (78-RPM Odeon 40.461), pela Banda da Casa Faulhaber & Co., em 1911 (78-RPM Favorite Record 1-452.175), e pela Banda Columbia, em 1912 (Columbia Record 12.041)<sup>9</sup>. O maxixe foi apresentado na capital francesa várias vezes, a partir de 1889, quando foi interpretado por Plácida dos Santos. Dermigny e Paule Morly dançaram-no no *Alcazar d'Été*, em 1905, e Rieuse e Nichette dançaram o 'maxix' no Teatro Marigny, na *Champs Elysées*<sup>10</sup>.

Responsáveis, pioneiramente, pela divulgação do gênero, o dançarino baiano (e ex-dentista) Antônio Lopes de Amorim Diniz, automeado "Duque", e sua parceira Maria Lina se apresentaram em Paris, Londres e Berlim entre 1911 e 1912. Vários compositores populares americanos e europeus passaram a publicar peças intituladas maxixes (ou *matchiches*), ainda que com adaptações. À medida que o gênero ganhava repercussão, releituras eram desenvolvidas, embora também causassem polêmicas, como a protagonizada pelo jornalista brasileiro Fernando Mendes de Almeida Júnior<sup>11</sup>

O maxixe, que não se criem ilusões, é uma dança completamente amoral, e mesmo muito imoral, que nunca teve entrada no salão de uma família brasileira, rica ou pobre, católica ou atéia, mas respeitável. (...) é de uma lascívia extrema, e é preciso, para que seja agradável de se ver dançar ou de ser dançada, que todas as suas figuras sejam executadas segundo regras criadas, por assim dizer, pelos gostos, estado de espírito dos pares e cadência da música). Sair disso é lamentável e torna-se então pior que amoral e imoral, torna-se ridículo, grotesco, insuportável (EFEGÊ, 1902, p. 57).

O maxixe pode ser considerado, então, a primeira dança genuinamente brasileira, representando uma fusão da polca e do lundu, pioneira forma de música afro-descendente enraizada na sociedade brasileira. Pode-se, ainda, apontar uma padronização da síncopa no

<sup>8</sup> ERNESTO NAZARETH – 150 anos <http://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/52>

<sup>9</sup> Ainda segundo informações do site *Ernesto Nazareth - 150 anos*<sup>9</sup>. <http://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/52>

<sup>10</sup> <http://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/52>

<sup>11</sup> O jornalista, além de representante do Jornal do Brasil na capital francesa, dirigia o *Courrier du Brésil*. Não aceitando a coreografia realizada por Duque em uma apresentação em Paris, publicou artigo condenando a "contrafação, a camoufflage que sofrera a dança brasileira" e, depois, enviou a crítica ao Jornal do Brasil, que o reproduziu nas edições de 1, 2 e 6 de fevereiro de 1914.

acompanhamento dos gêneros de dança, durante o século XIX, lembrando que a síncopa brasileira não segue fielmente a quadratura rítmica europeia, que define a forma dos gêneros predominantes como a polca, a mazurca, o *schottish*. Isso porque os gêneros foram se misturando, com entrelaçamento de suas características.

Acreditava-se também que a habanera teria influenciado diretamente o maxixe: “Foi da fusão da *habanera*, pela rítmica, e da polca, pelo andamento, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que originou-se o maxixe” (ANDRADE apud MACHADO, 2007, p. 118). Entretanto, diante da dificuldade de classificar, satisfatoriamente, esses gêneros e seus desdobramentos (polca-tango, polca-lundu, tango-habanera, dentre outros) vale ressaltar a colocação de Mozart de Araújo

Derivados do mesmo tronco – do tango espanhol, da *habanera*, da polca e do lundu – não é difícil observar que a dosagem de tango e *habanera* é bem maior no tango brasileiro do que no maxixe. Neste, em escala inversa e decrescente, a dosagem preponderante é de lundu, polca, *habanera* e tango (ARAÚJO apud MACHADO, 2007, p. 120)

No que se refere aos nomes escolhidos para desenvolvimento deste trabalho, ressaltamos que Chiquinha Gonzaga, Julio Reis e Ernesto Nazareth apresentam aspectos que os aproximam profissionalmente: desenvolveram, como intérpretes e compositores, música erudita, popular e seus entrelaçamentos; foram considerados *pianeiros*<sup>12</sup>; contribuíram para a fixação do maxixe como gênero e deixaram um legado que os perpetuam na história da música brasileira.

### **Chiquinha Gonzaga: a pianeira, a pioneira, a maxixeira**

Cento e quinze anos após o lançamento de “Ó abre alas”, primeira canção carnavalesca brasileira, não podemos dizer que a compositora, maestrina e pianista Chiquinha Gonzaga (1847/1935) tenha o merecido reconhecimento por parte do grande público no Brasil. Sensível aos acontecimentos do seu tempo, e com atitudes vanguardistas para a sociedade carioca do final do século XIX e início do século seguinte, Chiquinha torna-se uma das pioneiras na atuação, como mulher e artista, em causas culturais, políticas e sociais.

Dos saraus da corte à roda de bambas (do lundu, batuque e outras manifestações de origem africana), ela consegue transpor a barreira imposta, naquele tempo, entre a música

---

<sup>12</sup> Termo usado originalmente pelo compositor Brasília Itiberê para descrever os músicos que se apresentavam, ao piano, na sala de espera dos cinemas.

erudita e a música popular (levando em consideração, obviamente, as influências e os elementos musicais em comum), compondo gêneros variados. Não obstante, era escandaloso para aquele contexto social o fato de uma mulher romper os laços familiares e inserir-se na sociedade como uma compositora.

Francisca Edwiges, posteriormente conhecida como Francisca e Chiquinha Gonzaga, ansiava por seguir a vanguarda musical e buscava a profissionalização no tempo-espaço de sua trajetória. A partir do sucesso da polca “Atraente”, em 1877, ela traçava novos desafios, e essa ambição desencadeava trabalho incessante e o lançamento, em seguida, de obras como as valsas “Desalento e Harmonias do coração”, a polca “Não insistas, rapariga!” e o tango “Sedutor”<sup>13</sup>.

Outra barreira rompida pela transgressora Chiquinha Gonzaga pode ser registrada pela repercussão do seu tango “Corta-Jaca” no Catete, executado pela então primeira dama. Durante uma recepção oferecida ao corpo diplomático no Palácio do Catete, onde deveria prevalecer, como habitualmente, a música erudita, Nair de Teffé, esposa do Presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca, interpretou a música “Corta-Jaca” ao violão (considerado instrumento periférico, sobretudo para execução feminina). Além de expressar o gosto musical, Nair teve, também, o intuito contestador a favor do maxixe, devido à repercussão negativa do gênero na sociedade. O fato suscitou registro de protesto do senador Rui Barbosa no diário do Congresso Nacional:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o Corta-Jaca à altura de uma instituição social. Mas o Corta-Jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. 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 da 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? (In: DINIZ, 1991, p 205).

“Gaúcho” foi originalmente representado na cena final da opereta burlesca de costumes nacionais “Zizinha Maxixe”, libreto de José Machado Pinheiro e Costa, no Teatro Éden Lavradio, em agosto de 1895. O ator Machado Careca (José Machado Pinheiro e Costa), autor anônimo da peça, ajudou a popularizá-la, ao colocar versos no “Corta-jaca”. Ana-

---

<sup>13</sup> Essa última em resposta à polca “Sedutora”, que o compositor e flautista Joaquim Callado - 1848/1880 - havia composto para ela.

lisando a partitura, podemos indicar que a peça apresenta 44 compassos e tonalidade Ré menor. A obra é dividida em três partes: duas seções e uma repetição.

A primeira seção é caracterizada pela repetição da ideia introdutória, em que o ritmo do tango brasileiro, na mão esquerda, é salientado pelo acompanhamento dos acordes, na segunda inversão, em Ré menor. A indicação de “Batuque” faz, provavelmente, uma alusão à dança originada do candomblé africano, desenvolvido no período colonial e difundido por várias cidades brasileiras, em especial no norte e nordeste.

Pode apontar, ainda, uma indicação de toque mais percutido, de performance mais “gingada” na interpretação pianística, característica dos “pianeiros”. No quinto compasso, a autora apresenta, com a indicação “Canto”, a primeira melodia – em quatro compassos - obedecendo basicamente à mesma estrutura rítmica do acompanhamento.

A minha irmã Rosinha  
**GAÚCHO**  
 O Corta-Jaca de CÁ E LÁ  
 Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)



O tango brasileiro, muito encontrado em peças daquele tempo, aparece, do ponto de vista rítmico, como uma variação do maxixe; às vezes, o termo era utilizado para que as partituras tivessem uma maior aceitação por parte do público. Como o maxixe alcançou repercussão internacional, chegou a causar indignação do clero. Dalva Lazoni registra que a igreja romana publicou uma bula papal, condenando o maxixe ao inferno e amaldiçoando seus criadores



Demônio, capeta, maxixe, mulher diabo, eram palavras que, quando ditas, vinham acompanhadas de sinais da cruz e mãos postas e erguidas aos céus. (...) De todas essas manifestações do clero, depois de longos debates, chegou-se a uma conclusão: o maxixe era maldito, devia ser excomungado. (LAZARONI, 1999, p.452)<sup>14</sup>

Os comentários maledicentes aumentavam na mesma proporção do sucesso da compositora que passava, também, a ser chamada de “Chica Polca”, em um nítido percurso decadente para os cânones em voga.

Onde as atividades masculinas são justificadas e racionalizadas por uma classificação social, por um sistema de normas aprovando suas diversas atividades, as mulheres são classificadas em conjunto e seus objetivos específicos são ignorados. Do ponto de vista de um sistema social amplo, elas são vistas como desviadoras ou manipuladoras porque os sistemas de classificação social raramente concedem um lugar para seus interesses; elas não são publicamente compreendidas (ROSALDO, 1979, p.48).

Com a burleta de costumes cariocas em 3 atos, “Forrobodó”<sup>15</sup> (1912), e seus tipos populares e caricaturados, além do sensual maxixe, Chiquinha se firma, com sucesso, no teatro de revista. A compositora compôs gêneros diversos e legou cerca de 2000 composições.

### **Julio Reis: da luta na contramão da história aos encantos de “Passo Miúdo”**

Foram necessários 150 anos para que a obra do compositor paulista Julio Reis fosse lembrada no Brasil, com o lançamento do CD homônimo, de João Bittencourt, e o romance *O Inventário de Julio Reis*, de Fernando Molica. Torna-se evidente, mais uma vez, o descaso com a memória artística no país. Grande parte da música desenvolvida no período colonial no Brasil, por exemplo, não foi devidamente catalogada, ao contrário, encontra-se perdida, algumas obras estão incompletas, demandando trabalho árduo e contínuo de pesquisadores para resgate e recuperação das obras.

Segundo Bittencourt, Júlio Reis foi um dos compositores nacionais que mais tiveram obras “no período áureo das casas de pianos e partituras” (BITTENCOURT, 2012)<sup>16</sup>. As facilidades implicavam, proporcionalmente, no aumento da concorrência: havia mais

<sup>14</sup> A mulher a que se refere a citação é a própria Chiquinha Gonzaga.

<sup>15</sup> Burleta de costumes cariocas em 3 atos, de Carlos Bettencourt (1890-1941) e Luiz Peixoto (1889-1973), com música original de Francisca Gonzaga

<sup>16</sup> Disponível no encarte do CD Julio Reis.

profissionais no mercado e poucas opções, como lecionar, tocar nos cafés, teatros e participar de espetáculo.

Julio Reis não pretendia ser um “pianeiro”. Pressionado, entretanto, pelas exigências do mercado, tornava-se autor de valsas, polcas, mazurcas, habaneras, quadrilhas, *schottischs* e tangos brasileiros. Apesar das dificuldades financeiras, Julio Reis tentava manter-se no mercado musical do Rio de Janeiro (o compositor nascido em São Paulo, mudou-se, posteriormente, para o Rio de Janeiro). Crítico de gêneros mais populares, Julio Reis participava de matinês, de concertos gratuitos, aspirando ao público de grandes concertos.

Mesmo compondo gêneros mais contemporâneos, Julio Reis deixava claro seu “desprezo pela música fácil, que falava aos instintos mais baixos, os sambas, os maxixes, os batuques” (MOLICA, 2012: 22). Esse sentimento vigorava no espaço-tempo do Brasil, sobretudo até as primeiras décadas do século XX. A fase áurea dos conjuntos de música de choro, vindos do século XIX, se estende até ao período em que a atração do Teatro de Revistas, do disco e do rádio vieram, sobretudo no século XX, oferecer novas opções de entretenimento, numa linguagem mais atraente para o público, sempre ávido de inovações. Inovações essas que aborreciam, profundamente, Julio Reis.

Julio Reis começou a compor aos 13 anos e suas primeiras músicas foram peças religiosas, uma *Ave-Maria* e uma *Marcha triunfal* que foi executada em Roma, nas comemorações do jubileu do Papa Leão XIII: “padre Taddei exultara ao saber da notícia. Mas era pouco, não poderia apresentar-me ao Rio de Janeiro, à Capital Federal, apenas como autor de meia dúzia de carolices” (MOLICA, 2012, p. 14).

Além de servidor público, tentava sempre aprofundar os estudos musicais, lecionava piano, escrevia para impressos do seu tempo e gostava também de frequentar a boemia (MOLICA, 2012). Julio Reis tornava-se também um severo crítico musical, com publicações em *A Notícia*, *A Cigarra*, *O Combate*, *A Folha*, *Revista Rio Musical*, que resultaram nas coletâneas *À margem da música*, 1918, e *Música de Pancadaria*, 1920.

Como explicar, então, o sucesso de composições de Julio Reis como “Passo Miúdo?” Impossível lutar contra os gêneros da moda. Julio Reis rendia-se ao uso de títulos como estratégias de venda, como seu tango “Cafajeste”, e passava a compor os gêneros mais atrativos para incrementar as aulas de piano e vender partituras. “Passo Miúdo” tornava-se um dos seus maiores sucessos. “E é como polca que a Casa E. Bevilacqua lança em 1913 o

alegre maxixe Passo Miúdo. Porém, o título escolhido para a composição entrega a dança de pequenos passos engraçados e sensuais rodopios, o novo minueto dos salões” (BITTENCOURT, 2012).

“Passo Miúdo”, intitulado “Polka”, apresenta-se em 66 compassos, em compasso binário, movimento allegretto - “saltitante”, com polirritmia e tonalidade Sol maior, predominantemente. São quatro seções nas tonalidades em Sol maior, Mi menor, Sol maior e Dó maior, demonstrando a intenção do compositor de apresentar uma peça mais elaborada, utilizando recursos de variação de tonalidade e cromatismos.



Julio Reis demonstra em várias das suas composições o interesse e a admiração pela música erudita, sinfônica, a música de concerto que tanto almejava. Isso fazia com que se tornasse um “excelente autodidata, capaz de aprender técnicas orquestrais tanto através de manuais franceses, quanto pelo estudo de partituras e interpretações das orquestras que se apresentavam no Rio de Janeiro” (BITTENCOURT, 2012). “Valse-Sérénade”, “Lied”, “Serenata de Pierrot”, “Idyllio-Valsa”, “Meu Sonho, Lágrimas e Preces”<sup>17</sup>, Vigília d’armas<sup>18</sup>, bem como as óperas Heliophar e Sórora Mariana<sup>19</sup> representam bem essa vertente do compositor.

<sup>17</sup> Em 1892 houve grande comoção nacional com o naufrágio do couraçado Solimões, navio de guerra brasileiro, na costa do Uruguai, ocasionando a morte de 125 dos 130 tripulantes. Julio Reis participava do movimento em prol das famílias enlutadas dedicando “à Armada Nacional” a composição Lágrimas e Preces, editada naquele mesmo ano pela Casa Buschmann e Guimarães, e cedendo a renda dos seus primeiros 200 exemplares a esses familiares.

<sup>18</sup> Sinfonia que integrava o conjunto Poemas do luar, Vigília d’armas estreava em 1915 no teatro Lyrico. Em entrevista ao jornal Gazeta de Notícias, Julio Reis relacionava a escolha da peça com a guerra que, desde o ano anterior, se desenrolava na Europa (MOLICA, 2012, p.47). A obra conquistou boa receptividade por parte do público e da imprensa.

<sup>19</sup> As montagens de Sórora Mariana e de Heliophar tornaram-se um verdadeiro drama na vida de Julio Reis, que não conseguia recursos para a montagem e apresentação das mesmas, segundo emenda ao orçamento do Ministério da Justiça e Negócios Interiores para 1921. O compositor conseguira recursos para Sórora Mariana, mas Heliophar havia sido descartada pelo Senado. Entretanto, o então ministro da Justiça e Negócios Interiores, contrariando a decisão do Congresso, publicara despacho em que determinava a apresentação, na Secretaria do Ministério, do original da partitura da ópera para ser analisada por uma comissão de professores do Instituto Nacional de Música. Após muitas tentativas burocráticas, o amigo Jeronymo Monteiro faria nova tentativa, apresentando ao Senado uma emenda para o orçamento de 1925, que abria um crédito para o pagamento devido desde 1921. A iniciativa acaba derrubada pela Comissão de Orçamento. Frederico, o filho, também continuaria, em vão, essa luta em prol do pai.

## Rei do Tango Brasileiro: a contribuição de Nazareth ao gênero maxixe

Reconhecido como um dos maiores compositores brasileiros, Ernesto Júlio de Nazareth compôs valsas, polcas, hinos, marchas e fixou o gênero tango, tornando-se o “Rei do Tango Brasileiro”. Suas peças musicais integravam o repertório de grupos de choro e de bandas, despertando, posteriormente, a atenção de músicos de uma vertente considerada erudita como Francisco Braga e Henrique Oswald.

Nazareth, assim como Chiquinha Gonzaga e Julio Reis, desenvolveu suas composições em um “caldeirão efervescente” de gêneros musicais. Há proximidade entre o maxixe e o tango brasileiro? Encontramos a resposta na obra de Cacá Machado. O autor explica que, embora tenham certa equivalência e reversibilidade (a síncopa e a forma ABACA aparecem nos dois gêneros), suas representações socioculturais são opostas

O primeiro (maxixe) está associado à cultura periférica da Cidade Nova, tocado, dançado e ouvido pelos pobres; o segundo (o tango brasileiro) terá passaporte livre para transitar pela elite fluminense da *belle époque* – na sala de espera dos cinemas, nas operetas ou nos saraus particulares, mas no espaço público destinado aos concertos sua entrada será mais problemática (MACHADO, 2007, p.115).

Assim como criticava os “pianeiros”, o poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta Mário de Andrade também não poupava o maxixe, afirmando que: “Como toda produção folclórica do mundo, ele tem doenças hereditárias temíveis. A principal de todas é a banalidade. Uma ausência de originalidade melódica, digo mais, de caracterização melódica, fundamental” (ANDRADE apud EFEGÊ, 1974, p. 42). E aponta, defensivamente, a contribuição do autor de “Brejeiro”, “Ameno Resedá”, “Odeon”, dentre tantos outros tangos

Porém a culpa não é de Nazareth, mas uma circunstância urbana do maxixe. Os méritos do compositor continuam os mesmos. Porque com a infinita maioria dos maxixes, sejam mesmo os dum Sinhô, coitado!, dum Souto, dum Donga, se dá o mesmo. Melodicamente esses autores são banalíssimos. E influenciadíssimos. A gente encontra de tudo neles (...). Se, analisando, com olhos de ver, a torrente de maxixes impressos com que o Rio mascara o Brasil musical (o Rio primeiro, São Paulo na onda), a gente é quase levada à constatação penosa de que a originalidade do maxixe consiste apenas no jeitinho. No jeitinho de tocar e de cantar (...) (ANDRADE, apud EFEGÊ, 1974, p. 43).

Ressaltando a conotação preconceituosa empregada ao maxixe, Jacques Boulenger

explica que: “O maxixe é também uma dança urbana que no seu país de origem é dançada nas espeluncas, clubes de baixa categoria, cabarés e centros de diversões noturnas”. E faz ainda uma comparação entre Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: “Chiquinha Gonzaga fez e promoveu maxixe. Nazareth, não!!! Se alguém dançou o “Brejeiro” como maxixe, Nazareth não tem nada a ver com isso (...)” (BOULENGER apud EFEGÊ, 1974, p. 47). Na mesma obra de Efegê, encontramos o relato de João Chagas: “No Carnaval, porém, o *machiche* agrava-se e atinge proporções epiléticas (...)” (CHAGAS, apud EFEGÊ, 1974, p.51).

“Dengoso” possui 59 compassos. A obra é dividida em três partes, com seções em Sib maior; Fá maior; Sib maior; Trio em Mib maior. Obra de simplicidade técnica, embora o compositor explore as variações de tonalidade, dentre o vasto repertório Nazaretiano, o maxixe é bem trabalhado no movimento cromático indeciso da mão direita nos três primeiros compassos da seção 1.

Dengoso  
 maxixe Ernesto Nazareth  
 publicado sob o pseudônimo "Renaud"  
 1907



Assim como a maioria das peças características do repertório de Ernesto Nazareth, “Dengoso” apresenta três características frequentes: o acompanhamento, a forma rondó ABACABA e a mudança suave entre as seções: ritmadas ou melódicas; densas ou rarefeitas. Ernesto Nazareth adentrou o século XX compondo peças nos ritmos da moda, como foxtrots, sambas e marchas carnavalescas. Em 1934, falecia o “Rei do Tango”, deixando o legado de 212 peças, em gêneros variados como a valsa.

### Considerações finais

Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram contemplados com inúmeros estudos, publicações e gravações, ao contrário do compositor Julio Reis, que há pouco tempo foi lembrado para o grande público, através do trabalho do jornalista Fernando Molica e do pianista João Bittencourt. Justamente por isso, tivemos como proposta contribuir para reco-

nhecimento da sua importância para a música brasileira no período em questão. A memória de Julio Reis só chega até nós, no século XXI, sobretudo por documentos, partituras, manuscritos deixados para o seu filho primogênito, Frederico (Julio Reis casou pela primeira vez com Isabel, pianista amadora, com quem teve Frederico. Posteriormente, casou-se com Lilina, com quem teve outro filho). O compositor nos legou 200 obras, muitas delas arquivadas na Biblioteca Nacional.

O maxixe, como dança urbana, estendeu-se dos forrós e cabarés aos clubes carnavalescos e palcos do teatro de revista, ficando também conhecido como saca-rolha, parafuso, carrapeta. De gênero marginal da Cidade Nova, local de concentração popular desfavorecida economicamente no Rio de Janeiro, no século XIX, passava a fazer parte da moda, apontando uma “articulação” entre as culturas periférica e dominante.

A contracultura sempre existiu, o que não impede, obviamente, de ser analisada levando-se em consideração recortes temporais, como o que realizamos aqui, com relação ao maxixe no final do século XIX e início do século XX. Foi, realmente, instigante enfatizar o gênero, inicialmente periférico, ganhando repercussão e espaços internacionais.

Quanto à análise estrutural realizada no trabalho, não apresentada como proposta central, é possível perceber a proximidade entre as três obras analisadas, ambas classificadas como peças características, e, sobretudo, como representantes pontuais de uma etapa histórica da música brasileira, apontando a diferença entre o maxixe e outros gêneros, através da exposição das suas células rítmicas presentes nas partituras.

Pudemos, sobretudo, demonstrar como um gênero periférico - marginal, rico em elementos expressivos, comunicativos e corporais, excomungado, desenvolvido em uma sociedade patriarcal, colonizada, escravista, marcada pela dominação estrangeira nos mais variados aspectos (do religioso e econômico ao cultural) - torna-se rico em possibilidades que extrapolam os cânones em voga, partindo para periferia para o alcance de massa.

### **Referências bibliográficas**

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga uma história de vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

EFEGÊ, J. **Maxixe, a dança excomungada**. Coleção Temas Brasileiros. Rio de Janeiro: Companhia Gráfica Lux, 1974.

GOFFMAN, K. e JOY, D. **Contracultura através dos tempos**. Do Mito de Prometeu à Cultura Digital. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

LAZARONI, D. **Chiquinha Gonzaga**. Sofri e chorei. Tive muito amor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MACHADO, C. **O enigma do homem célebre**. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: IMS, 2007.

MOLICA, F. **O inventário de Julio Reis**. São Paulo: Record, 2012.

MORAES, J. G. V. de; SALIBA, E. T.(org). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

ROSALDO, M. Z. e LAMPHERE, L. (coord.). **A mulher, a cultura e a sociedade**. Trad. Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

### Referências eletrônicas e digitais

ALMEIDA, L. A. de. **Ernesto Nazareth - Vida e Obra**. Disponível em <http://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters>. Acessos entre 23 e 26.09.2014.

GONZAGA, Chiquinha. **Gaúcho**. O Corta-Jaca de CÁ E LÁ. Partitura. Piano. Disponível em [http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaучo\\_ca-e-la\\_piano.pdf](http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaучo_ca-e-la_piano.pdf). Acesso em 14.05.2014.

ERNESTO NAZARETH 150 anos. Disponível em <http://ernestonazareth150anos.com.br/chapters/index/15> Acessos entre 18 e 20.09.2014.

NAZARETH, Ernesto. **Dengoso**. Partitura. Piano. Disponível em [http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work\\_elements/work\\_52/dengoso\\_piano.pdf](http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_52/dengoso_piano.pdf) Acesso em 14.05.2014.

REIS, Julio. **Passo Miúdo**. Partitura. Piano. Disponível em <http://www.fernandomolica.com.br/julioreis/partituras/Julio-Reis--Passo-Miudo.pdf> Acesso em 14.05.2014