

A dança venturosa: o maxixe como expressividade diaspórica entre a Monarquia e a República brasileira

Edilson V. Lima¹

Resumo: Partindo do livro *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* de Paul Gilroy (2012), este texto tem como objetivo discutir o surgimento do maxixe (dança e gênero musical) como um produto da diáspora negra e seu encontro com a cultura ocidental, via Portugal, ocorrida na segunda metade do século XIX na capital do Império e futura capital da República brasileira, assim como rediscutir a noção de nacional/local e transnacional.

Palavras-chave: Maxixe. Dupla consciência. Transnacionalismo.

Abstract: From the book *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness* by Paul Gilroy (2012), this text aims to discuss the emergence of the Maxixe (dance and musical genre) as a product of the black diaspora and its encounter with Western culture, via Portugal, which took place in the second half of the 19th century in the capital of the Empire and the future capital of the Brazilian Republic, as well as rediscussing the notion of national / local and transnational.

Keywords: Maxixe. Double consciousness. Transnationalism.

1. Introdução

Aconteceu, porém, que, de há muito, da dança, na sua coreografia desabusada, escandalisante, com seus requebros e reboleios lascivos, quase acrobáticos, já alvoroçava os salões dos clubes carnavalescos, os “fandangos”, as “bambochatas”, os bailes, enfim, de nenhuma exigência moralística ou nos quais o “maior respeito” era facultativo - (Maxixe: a dança excomungada – Jota Efegê).

Desenvolvido inicialmente como dança efetuada por um casal enlaçado² praticada sobre a polca a partir dos “requebros” do lundu, o maxixe se manifestou também como gênero musical, passando a ser praticado não só como um modo de interpretar (dançar/tocar), ou seja, como um estilo; mas também como gênero: a expressão de uma alteridade dentro das possibilidades da manifestação musical “negro-mestiça”, articulando características das camadas sociais diversas no último quartel do século XIX .

¹ Universidade Federal de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil),
email: limesvi@gmail.com

² Cf. da discussão desenvolvida por SANDRONI, Carlos, *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*: Rio de Janeiro: JZE & Ed UFRJ, 2001, sobre danças rurais, efetuadas por pares soltos e dança moderna, efetuadas por pares entrelaçados.

Nessa perspectiva, a polca austríaca difundida no ocidente e seus domínios como um sucesso “internacional” – ou já “transnacionalizada” – ao ser apropriada pela sociedade local participou, juntamente com o lundu, da elaboração do maxixe, articulado e um processo de caráter não essencialista e nem linear, seja em sentido etnocêntrico ou nacionalista; mas como o resultado das “trocas” interculturais dentro dos conflitos sociais em torno do final do império e início da república.

2. O maxixe e suas matrizes

*Ó dança venturosa! Tu entravas
Nas humildes choupanas, onde as negras,
Aonde as vis mulatas, apertando
Por baixo do bandulho a larga cinta,
Te honravam, c'os marotos e brejeiros,
Batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
Nas casas mais honestas e palácios!*
(Tomás Antônio Gonzaga – Cartas Chilenas)

Apesar da citação acima referir-se ao lundu e ter sido efetuada por Tomas Antônio Gonzaga em suas Cartas Chilenas (2001[1787-8]) no último quartel do século XVIII, portanto mais ou menos um século antes do surgimento do maxixe, este trecho, que tem servido de fonte para tantos outros pesquisadores, aponta para as possibilidades das “trocas”³ interculturais ocorridas em épocas coloniais. E ainda que uma crítica não velada por parte do autor coloque em evidência certa “degeneração” da cultura de matriz europeia, pois, a dança que invadia o salão da “alta” sociedade fora efetuada por “vis mulatas” e “marotos e brejeiros”⁴ que se introduziam “nas casas mais honestas e palácios”, enfatiza o conflito entre uma cultura produzida nas camadas “inferiores” e “superiores” da sociedade colonial.

Também o maxixe, anos à frente, será o fruto dessas trocas, desta feita, ocorridas durante a segunda metade do século XIX, portanto, em outra conjuntura, porém conservando certas estruturas que perpassam as transformações entre o colonial século XVIII e o imperial século XIX, quais sejam: o regime escravista que persistiu dentro da estrutura capitalista brasileira – mesmo com a proibição do tráfico negreiro, a lei do ventre livre, de 1871, e a lei do sexagenário, de 1885, já e vigor – atrelada a uma economia agrária. Além disso, as dificuldades para a consumação de uma cidadania plena e a construção de uma “cultura” de matriz negra, ou seja, *a integração da totalidade dos habitantes de um território em uma comunidade política*

³ A palavra “trocas”, entre aspas, tem como objetivo destacar que as inter-relações não ocorriam de modo pacífico, mas conflituosamente, carregando consigo interesses diversos e, sobretudo, calcados nos poderes desiguais que embasavam a sociedade da época.

⁴ *Maroto*, dentre os muito significados, poder ter o sentido negativo de malandro, canalha, capaz de ações vis, além do sentido positivo como inventivo; já o adjetivo *brejeiro*, pode significar “aquele que gosta de se divertir e [se] divertir com outros com gracejos”, também graciosidade e simpatia; mas podendo significar certa malícia, desonestidade e falta de honradez, canalha, trapaceiro (HOUASS, Antônio. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

e sua igualdade política⁵ (CASTLE & DEVIDSON, 2000, p. 2) e dispositivos de inclusão sociais que garantissem uma participação efetiva da população negra ou mestiça, ainda estavam por ser alcançados.

Do ponto de vista musical, mesmo com toda dificuldade político-social que continuam no tempo do império, além de discriminações e preconceitos persistentes, os encontros e as trocas interculturais ocorreram. E na formação do maxixe podemos identificar duas matrizes hegemônicas: uma delas seria o lundu que mantém sua trajetória, mesmo que de um modo sinuoso, galgando os salões das casas mais abastadas, já devidamente incorporado na vida cotidiana dos sertões e centros urbanos cariocas⁶; outra, a polca, gênero musical europeu, mais precisamente da região da Boêmia (KIEFER, 1983, p. 15) e que ao ser absorvido pelos músicos locais, contribuiu para a configuração do gênero em questão.

2.1. O legado do lundu

O lundu, peça musical em compasso binário, salvo raras exceções⁷, ligado à dança e conseqüentemente ao corpo como manifestação expressiva, com seus “requebros” e “rebolados”, movimentos de pés e mãos e a “famosa” umbigada⁸. Também características coreográficas ligavam-se, na época, a elementos do fandango, caracterizado no movimento dos pés e da alternância das mãos que ora encostavam na testa ou nas ancas, ou dando estalido com os dedos, imitando castanholas.

No que tange as características musicais, dois aspectos são fundamentais no lundu, mesmo aquele que possui texto, o lundu-cação: uma delas é uma melodia com fortes traços contramétricos, ou seja, com sua melodia deslocada em relação aos acentos regulares do compasso. Outra característica seria um acompanhamento elaborado em um padrão rítmico repetitivo. No lundu do século XVIII, e primeira metade do século XIX, o acompanhamento era disposto em quatro semicolcheias ou colcheias, efetuando as notas dos acordes que sustentam a melodia, como mostra o exemplo que segue.

⁵ “the integration of all the inhabitants of a territory into the political community, and their political equality as citizens”(CASTLE & DEVIDSON, 2000, p. 2)

⁶ A fim de ampliar essa discussão, consultar, LIMA, Edilson. O enigma do lundu. REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - v. 23/2, 2010; NERY, Ru. Vieira. Para uma história do fado. Lisboa: Corda Seca & Público, 2005; FAGERLANDDE, Marcelo. Joaquim Manoel, improvisador de modinhas. In Revista semestral da Academia Brasileira de Música, n. 27, p. 8-10, 2008.

⁷ Como exceções, podemos citar os lundus em 6/8, *Uma mulata Bonita* e *Prazer igual ao que sinto*, publicados em SPIX, Johann von. Viagem pelo Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia & São Paulo: EDUSP, 1981; e o lundu *Dizem que sou borboleta* publicado em BIASON, Mary A. & LIMA, Edilson V. (Orgs). São Paulo: EDUSP, 2015. E a fim de ampliar a discussão relacionada a essa questão, consultar LIMA (2010).

⁸ Acreditamos que a “famosa” descrição efetuada por Tomás Antonio Gonzaga na 11a. Carta Chilena, GONZAGA, Tomás A. Cartas chilenas. São Paulo: Cia. das Letras, 1997 [1792]. Também seria interessante consultar a descrição efetuada em de SPIX & MARTUS (Ob. Cit. 1981), além das aquarelas de DEBRET, Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Ed. Capivara, 2002, bem com RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia & São Paulo: EDUSP, 1989 sobre o lundu.

Eu nasci sem coração

– 06 –

Transcrição : Edilson de Lima

Anônimo

The musical score is arranged in three systems. The first system shows the Soprano and Mezzo vocal lines with the lyrics 'Eu nas - ci sem co-ra - ção' and the Viola accompaniment. The second system continues the vocal lines with the lyrics 'sen - do com e - le - ge - ra - do,' and the Viola accompaniment. The third system concludes the vocal lines with the lyrics 'eu nas-ci sem co-ra - ção sen-do com e - le-ge - ra -' and the Viola accompaniment. The Viola part consists of a steady eighth-note accompaniment throughout.

© 1999 by Edilson de Lima

16

Eu nasci sem coração trecho (LIMA, 2001. p. 87)

Em outros lundus, sobretudo no século XIX, encontraremos também o padrão do acompanhamento que se associa a habanera cubana (♩.♩.♩.♩). De qualquer modo, encontraremos lundus do século XIX, como *Lá no Largo da Sé* de Cândido Inácio da Silva e Manuel de Araújo Porto Alegre, que persistem no padrão do arpejo de quatro notas alternadas efetuando as notas do acorde. Já no lundu *Está noite, ó céus que dita* de José Francisco Leal, o padrão do acompanhamento toma uma configuração diversa aproximando-se do galope (♩.♩.♩.♩). Entendemos que estas variações refletem a penetração do lundu nas diversas camadas sociais, seja em tempos coloniais, seja em tempos imperiais e reproduzem, seguramente, a diversidade sociocultural como podemos conferir trechos dos lundus acima comentados:

Lá no largo da sé

Música Cândido Inácio da Silva
Letra: Manuel de Araujo Porto Alegre

The musical score is presented in a system with two staves: Canto (Vocal) and Violão (Guitar). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of five systems of music. The first system shows the vocal line with a whole rest and the guitar accompaniment. The second system begins the vocal melody with the lyrics 'Lá no Lar - go da Sé Ve - lha 'stá'. The third system continues the melody with lyrics 'vi - vo um lon - go tu - tu, nu - ma gai - o - la de fer - ro cha - am'. The fourth system continues with lyrics 'do su - ru - cu - cu; Lá no lar - go da Sé ve - lha 'stá'. The fifth system concludes the phrase with lyrics 'vi - vo um lon - go tu - tu nu - ma gai - o - la de fer - ro cha - ma -'. The guitar accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

La no Largo da Sé – trecho (Biblioteca Nacional, RJ).

Esta noite

Guitarra: edilson de lima

Música: José Francisco Leal

Canto

Guitarra

Es-ta noi te, oh! Ceus que di - ta com meu ben - zi-nho so-

nhei, es-ta noi-te, hó Ceus que di - ta com meu ben-zi-nho so-

nhei. Es-ta nhei. Das coi - si - nhas que me dis - se, nun-ca

16 ^{*)}
mais m'es-que-ce-rei, das coi-si-nha que me dis-se nun-ca

20 1 2
mais m'es-que-ce-rei. Das coi-rei. Nun-ca mais m'es-que-ce-

24 *D.S. al Fine*
rei, nun-ca mais m'es-que-ce-rei. *D.S. al Fine*

- 1) Esta noite, oh! Céus que dita
Com o meu benzinho sonhei.
Das coisinhas que me disse
Nunca mais me esquecerei.
- 2) Eu passava pela rua
Ela chamou-me eu entrei,
Do que entre nós se passou
Nunca mais me esquecerei.
- 3) Deu-me um certo quisadinho
Que comi muito e gostei,
Do ardor das pimentinhas
Nunca mais me esquecerei.

**)Nesta peça, tomei liberdade e acertei algumas colocações de letras em vários lugares.
Neste trecho assinalado, criei, inclusive, uma nota a más.*

Esta noite, (Biblioteca Nacional, RJ)

O textos, por sua vez, quase sempre de teor cômico, é outra característica do lundu-canção e, diferentemente dos poemas castos e idealizados das modinhas, onde o amor quase nunca se consuma, nos lundus retratam os encontros e desencontros reais, onde uma sensualidade e abusos físicos, mesmo que apenas insinuada, está quase sempre presente. Como é o caso do lundu *A saudade que no peito* (LIMA, 2001, p.135) e no texto do lundu acima citado, *Esta noite, ó céus que dita*.

*A saudade que no peito
Tenho de não ver amor
Acrescenta ao meu ciúme
Aumenta a minha dor
Ay lê lê lê lê sinhá
Vou morrer vou acabar*

*Se sinhá quer me dar
Eu lá vou p'á apanhar
Vem ferir vem matar
Teu negrinho aqui está
Mas depois de apanhar
Quer fadar com Iaiá.*

2.2. A contribuição da polca

Originária da região da Boêmia, a polca, dança de caráter vivo, alegre, teve uma difusão e, conseqüentemente, uma absorção muito rápida no continente europeu, e, por conseguinte em seus domínios, adentrando ao Novo Mundo a partir de meados da década de 1840⁹. Musicalmente, a polca, como o lundu, possui métrica binária, aproximando-se da marcha, podendo ser construída em um esquema formal ternário (ABA), ou em forma de rondó (ABACA).

Algumas características facilitaram sua absorção pelas camadas mais populares e combinação com o lundu: seu caráter alegre, andamento vivo e jocoso, e sua métrica binária. Além disso, a profusão com que polcas foram impressas a partir da segunda metade do século XIX, facilitou seguramente sua difusão. Sua coreografia “puladinha” e brincalhona, sem sombra de dúvidas, deu margem a incorporação da coreografia do “requebrado” lundu. E como definiu Cacá Machado (2007, p. 20):

É tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é para ouvir polcas que *sinhazinhas* tocarão ao piano, na privacidade de seus lares, e os conjuntos de *pau-e-corda* (flauta, violão e cavaquinho) tocarão, com um balanço diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue).

A polca pode ser caracterizada, portanto, como um “mediador cultural” e foi cultivada tanto pelos habitantes “cosmopolitas dados às modas e costumes “universalistas” europeus¹⁰, pelos moradores dos cortiços e das futuras favelas, bem

⁹ A fim de traçar um cronologia mais acurada da polca, consultar, EFEGÊ, Jota. Maxixe – a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, pp. 19-31; TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. 7a. Ed. São Paulo, Ed. 34, 2013, pp. 71-112.

¹⁰ Segundo MACHADDO (2007, p. 14-24) “O fenômeno de expansão mundial da polca, como vimos, talvez possa ser explicado pelo fato de sua força musical estar baseada num ritmo de marcha bastante

como efetuada pelos “músicos barbeiros” escravos ou ex-escravos com mais tempo livre entre uma barba e um bigode para praticarem seja a flauta, a rabeca ou o violão” (MACHADO, Idem, p. 34-35).

Logo, circulando pelas diversas camadas sociais cariocas, a polca funcionou como mediador cultural, traduzindo “*não a ideia de harmonia ou síntese entre opostos e apagando os conflitos, mas descrevendo uma ideia de ‘trânsito ou troca’*” (Idem, p. 21), onde opostos nem sempre se diluem, mas permaneceu inscrita na memória, desvelando toda a ambiguidade existencial em um momento de inseguranças futuras, a proclamação da república, que de modo algum prometida inclusão aos excluídos da monarquia.

2.3. A aceitação do maxixe

Forjado, portanto, durante o último quartel do século XIX como sublinhado nas linhas anteriores, o maxixe surge como dança a partir do início de 1880¹¹ e como gênero musical em de fins da mesma década, a partir da articulação entre o lundu novecentista, ligado à sociabilidade negro-mestiça, carregando consigo sua “bamboleante” (EFEGÊ, p. 26) expressividade corporal e adaptando-se ao “puladinho” da dança de par enlaçado desta nova época; e a polca, dança de salão, ligada em seu início às classes altas e médias da sociedade cosmopolita deste lado do Atlântico Sul, mas aceita e incorporada pelas camadas “subalternas” da Belle Époque. E abaixo, citamos as páginas iniciais dos maxixes anônimos *João Lopes* e *Ou vai, ou racha!*, gentilmente cedidas por Régis Duprat de seu arquivo pessoal, ambos pesquisados, revisados e preparados para a gravação do selo Copacabana por Régis Duprat & Rogério Duprat no volume 2 da Série Três Séculos De Música Brasileira – Vol. 2 – Maxixes (1978). Gostaríamos de frisar que esta coleção está disponibilizada em sua totalidade no site youtube.com, o que facilita sua escuta.

simples, binário, capaz de se adaptar com facilidade às tradições locais. Na Alemanha, virou *Schnellpolka* (polca-galope); na Polônia, polca-mazurka; e no Brasil, polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca...”

¹¹ Cf. EFEGÊ, Jota. Maxixe – a dança excomungada. Rio de Janeiro, Conquista, 1974, capítulo, *Aparecimento*, em que o autor cita um anúncio do Clube dos Democratas de 1883, onde a palavra o substantivo maxixe, designando a dança, pelo visto, já em voga no Rio de Janeiro.

1 2 3

Violon

Violoncelle

3 Violoncelle

2 Alto

1 Horn

Violon

Violoncelle

Tuba

2 Trompe

3 Trompe

Basson

Tuba

1 2 3

etc. complete equal requinte
(transposé pour DO)

1-2, 8^e accorde
3^e, égal violon

am a3

Handwritten musical score for a full orchestra and choir. The score is written on ten staves, with the following instruments and parts labeled on the left:

- Flute
- Clarinet
- Violin
- Viola
- Cello
- Double Bass
- Percussion
- Bombardier
- Trumpet
- Tuba
- Choir
- Chorus

The score is divided into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4. A box containing the number 8 is written above the first measure. The notation includes various rhythmic values, dynamics (such as *f*), and articulation marks. The music is written in a common time signature. The bottom of the page features a large handwritten flourish and the numbers 2, 3, and 4.

3. O maxixe como expressividade diaspórica

A ideia de diáspora que norteia nossa discussão parte de dois direcionamentos fundamentais: um, a dispersão de populações para outras localidades geográficas; outra, as adaptações socioculturais decorrente dessa dispersão. Na leitura de Philip V. Bohlman, a diáspora moderna tem início no ano de 1492, com expulsão do povo judeu e mulçumanos da Península Ibérica e com a chegada de Cristóvão Colombo no Novo Mundo (Bohlman, 2002, p.111). Outro autor que marca nossa discussão, Paul Gilroy, centraliza sua teoria no que denominou *O Atlântico negro* (2010), focalizando sua análise na grande dispersão do povo africano para o nosso continente.

Não podemos deixar de registrar que, antes da Espanha alcançar este lado d Atlântico e da expulsão da comunidade hebraica e mulçumana dos países católicos, Portugal já se encontrava no norte da África desde 1415 (ROOSEL-WOOD, 214) e que chegará à América de Vespúcio no ano de 1500, e será responsável por uma das maiores transferências populacionais que implicará, numa perspectiva de longa duração, em uma transformação do panorama sociocultural em seus domínios e articulada à mudanças que afetará a produção política, social e cultural, inclusive, na Europa¹².

Evidentemente que nosso estudo centraliza-se em meados do século XIX caminhando para o final deste, e que os parágrafos precedentes têm somente a intenção de apontar para a longevidade desta realidade – os encontros propiciados pela diáspora negra – que ainda perdura nos dias atuais, intensificada nas trocas possibilitadas pelos meios de difusão digitalizados. O que nos interessa, evidentemente, é que esses grandes movimentos populacionais proporcionam “encontros” entre modos de vida distintos (não sem conflitos ou abusos) redimensionando modos de vida diversos (às vezes de modo sutil ou radicalmente distintos) produzindo objetos simbólicos possibilitados por esses encontros e trocas.

Ou seja, ao se confrontarem num processo de curta e/ou longa duração, portanto conjunturais e estruturais, se autoproduziram ao longo da história. E mais, como pelas necessidades do projeto expansionista e universalista europeu, no Brasil capitaneado por Portugal, se tentou forjar uma sociedade aos moldes desse projeto, qual, seja, busca por uma “civilização capitalista universal”¹³, e como esse projeto ao adaptar-se propiciou a elaboração de bens culturais diversos. Assim a polca, como um gênero “transnacional”¹⁴ *avant la lettre*, ao ser incorporada pela população local, negro-mestiça, funcionou como um mediador, uma territorialização simbólica, já na segunda metade do século XIX, para “encontros” e a produção de identidades diversas; e como o lundu, por seu turno, também mediou trocas entre terreiros, as “casas mais honestas e palácios”, deste o último quartel do século XVIII, fornecendo nesse entremeio sua expressividade negro-mestiça à cultura de matriz lusitana (Cf. LIMA, 2011).

Num primeiro momento, entendemos que a ideia da diáspora, afastando-se de essencialismos como raça, etnia, nacionalidade, e aproximando-se de “*formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos complexos que elas não só incorporam, mas também modificam e*

¹² Para uma discussão mais detalhada, consultar os capítulos 1, 2 e 3 de GILROY, Paul, *Atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

¹³ A fim de iniciar essa questão, indico os livros: WALLERSTEIN, Immanuel. *Capitalismo histórico & civilização capitalista*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2001 e WALLERSTEIN, Immanuel. *Universalismo europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁴ Cf. nota de rodapé de número 10.

transcendem” (GILROY, 2012, p. 25), produzindo “*formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente de Atlântico negro*” (Idem, p. 35).

Dentro desse processo, pertencer “e/ou” estar fora do sistema parece ser um realidade uma particularidade negra, doravante sempre entendida em seu aspecto identitária híbrido, mestiço. Desse modo, a realidade diaspórica produziu uma “ser de exceção”: escravos ou ex-escravos que tinham que administrar sua herança africana – presente não só na memória, mas também inscrita no próprio corpo negro – e incorporar o modo de vida da cidade do Rio de Janeiro, a *Belle Époque* tropical (SALIBA, 2002), sem ser incorporado por completo à sociedade como cidadão integral, em “*uma rede entrelaçada, entre o global e o local*” (GILROY, 2012, p. 82), experimentando “*uma preocupação com a notável duplicidade dessa posição – dentro de um Ocidente expandido, mas ao mesmo tempo não fazendo parte completamente dele*” (Idem, p. 131) ¹⁵.

É nesse sentido, enfato, que interpretamos a “dupla consciência” da realidade diaspórica: a “particularidade” negra, inscrita na memória, no próprio corpo e experimentada na existência cotidiana; e a busca de inserção dentro do projeto universalista europeu lutando pela emancipação civil, logo política e, conseqüentemente, existencial, que possibilitaria sua inclusão definitiva na construção de um projeto onde a “negritude” não precisasse ser anulada, ou seja, branqueada, para poder expressar-se em sua plenitude humana e, conseqüentemente, histórica. Dentro dessa perspectiva, as identidades diaspóricas formar-se-iam de modo complexo, híbrido, articuladas nas trocas “interculturais” propiciadas, ou forçadas, pelo projeto capitalista ocidental universalista, o sistema-mundo capitalista, como teorizado por Immanuel WALLERSTEIN (2001 e 2007).

Nesse contexto, polca e lundu bem representam essa realidade: a polca, difundida no ocidente e seus domínios como um sucesso “internacional”, ou já devidamente “transnacionalizada”¹⁶, ao ser apropriada pela cultura “negro-mestiça” local participou, juntamente com o lundu, na elaboração do maxixe. Portanto, uma identidade musical não mais entendida como um processo essencialista, seja em sentido etnocêntrico ou nacionalista. E mesmo dentro do projeto de estado-nação, o ocidente e as várias nacionalidades se formaram a partir da consciência do “outro”, e neste caso, a cultura negra que lhe serviu de contraponto, logo pelas trocas articuladas entre identidade e diferença possibilitando uma auto compreensão a “partir de” e “com” o outro interno.

¹⁵ Observemos que à época do surgimento do maxixe, entre 1880-90, o Brasil vivia as discussões abolicionistas e republicanas. Também nessa época o projeto de “branqueamento” apontava para a inserção do negro dentro da estrutura capitalista não como um cidadão pleno dentro do projeto político-econômico liberal, mas como mão de obra “subalterna”, obrigado a ocupar os escalões inferiores do sistema. E a fim de ampliar essa discussão e trazê-la para a primeira metade do século XX, bem como para uma ainda perdura nos dias de hoje, Cf. ALENCASTRO, Luís Felipe. O trato dos viventes. São Paulo: Cia. das Letras 2000; CASTLE, Stephen & DAVIDSON, Alastair. Citizenship and Migration. New York: Routledge, 2000; SOUZA, JESSÉ. A tolice da inteligência brasileira. São Paulo: LeYa, 2015.

¹⁶ Segundo citação efetuada por Cacá Machado do texto de Lorenzo Mami, o “fenômeno de expansão mundial da polca (...) talvez possa ser explicado pelo fato de sua força musical estar baseada num ritmo de marcha bastante simples, binário, capaz de se adaptar com facilidade às tradições locais. Na Alemanha, virou *Schnellpolka* (polca-galope); na Polônia, polca-mazurca; e no Brasil, polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca...” (MACHADO, 2007, p. 41-42)

É a partir dessa visão que a diáspora, nas palavras de Philp Bohlman, “*torna um contexto musical para o encontro*” (Bohlman, p. 114), um “local” tanto de “ser” como “tornar-se” (Idem, p. 115), apontando para a “*riqueza plural das culturas negras em diferentes partes do mundo em contraponto a suas sensibilidades comuns – tanto aquelas residualmente herdadas da África como as geradas a partir da amargura especial da escravidão racial do Novo Mundo*”, como enfatizado por Paul Gilroy (op. cit. p. 171).

Dentro dessa leitura, os processos construtivos identitários, possibilitados pelos “encontros”, seriam “relacionais”, um processo de “movimentos” e “mediações”, logo desterritorializados-reterritorializados, assim diaspóricos, proporcionados por um “*sistema de comunicações globais [e locais] constituído do por fluxos*” (GILROY, op. cit. p, 170) descontínuos e trocas culturais, mesmo entre os grupos étnicos negros, embaralhados nos navios em suas rotas entre África e América, no Atlântico negro.

Já o nacional e, conseqüentemente, o nacionalismo, atuaria como processo de construção ideológico, apropriações efetuadas pelas classes hegemônicas da diversidade sociocultural a fim de coordenar uma visão “imaginada” e uma “sensação” de pertencimento a uma sociedade coesa e definida por características culturais e fronteiras geopolíticas (ANDERSON, 1991). Nesse sentido, o projeto de estado nação no Novo Mundo se formou a partir dos “encontros”, portanto da consciência do “outro” articulando identidades e diferenças e possibilitando uma auto compreensão “a partir de” e “com” o outro interno.

Assim, o maxixe, como vimos discutindo, é o resultado do “encontro” entre a da polca (o mundo da sociabilidade europeia transplantada para o Brasil carioca) e o lundu (este já uma “amalgama” ocorrida nos caldeirões setecentistas) possibilitado pelas trocas populacionais dentro do projeto de expansão ocidental. E, além do elemento musical advindo da polca (tonalidade, envergadura melódica, esquema formal e o enlace entre dama e cavalheiro), elementos da manifestação “negra” estão presentes: a síncope musical (a contrametricidade)¹⁷ aliada a uma melodia entrecortada, a jocosidade da dança onde todo o corpo se entrega e se expressa! Portanto, a música aliada à *expressão corporal distintiva das populações pós-escravas* (GILROY, 2012, p. 162) como resultado *não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, nas também por sua total exclusão da sociedade política moderna* (Idem. 164).

Aqui a performatividade da musicalidade “negra” é social, um modo “só” deles de “ser”, portanto uma possibilidade de “habitar” um mundo em que tinham que viver sem ser integralmente incluídos. Logo, o modo de falar, andar, vestir, tocar, dançar, eram seus “modos” (também) políticos de experimentar a “dupla consciência”. Um modo de experienciar uma “existência de exceção”, fora e ao mesmo tempo dentro do sistema: às vezes incluídos como músico, logo dentro de uma cadeia de produção de “entretenimento”, seja como profissional ou amador nas bandas, nas revistas ou festas particulares; e excluídos como cidadãos plenos do futuro projeto republicano.

¹⁷ Cf. SANDRONI (op. cit. 2001), a questão do *timeline* e da contrametricidade discutida no capítulo Premissas Musicais (p. 19-37).

4. Conclusão

Ultrapassando a busca por uma origem pura, acreditamos que as identidades são construídas de modo relacional, como construções, portanto, lutas, articulando memória e história na existência real, cotidiana. Assim, é “*como mestiçagem e não como superação*”, logo,

continuidades nas discontinuidades, continuações entre ritmos que se excluem e se incluem – que estão se tornando pensáveis as formas e os sentidos que a vigência cultural das diferentes identidades vem adquirindo”, [e] “não como forma de esconder as contradições, mas sim para extraí-las, dos esquemas, de modo a podermos observá-las enquanto se fazem e se desfazem: brechas nas situações e situações nas brechas. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 262).

Nesse sentido o maxixe ao “materializa-se” nas forjas cariocas, possibilita o encontro dos contrários, tendo como substrato a expressividade negra do lundu presente nos batuques das ruas e terreiros, nos *sketches* das revistas da época, desnudando-se em suas discursividades sonoras e na coreografia da dança, amalgamada à musicalidade contagiante da peregrina e alegre e polca, propícia à festa e aos encontros, constituindo-se num verdadeiro produto da expressividade híbrida da época: assim, a presença “negra” na segunda metade do século XIX, propiciada pela longa diáspora entre África e Brasil, elaborou suas “brechas” onde o maxixe pôde se desenvolver e contaminar, mesmo em tempo de política de branqueamento, grande parte da sociedade carioca e posteriormente outras partes do território brasileiro e ser difundido no exterior, em Paris, na segunda década século XX, como enfatizado por Jota Efegê (1974, p. 130) em seu saboroso livro, *Maxixe, a dança excomungado*, já citado nas linhas anteriores.

Dentro dessa perspectiva, o maxixe, mas do que uma “simples” produção simbólica materializada em um modo de dançar e/ou tocar, ou seja, em um estilo, configura-se como um gênero discursivo, um modo de “ser” compartilhado por toda uma camada social hibridizada, não somente negra, mas tão pouco apenas branca; mas articulando as “trocas” dentro de uma estratégia de luta contínua. Assim o negro – e sempre ligado à ideia de diáspora presente em todo o Ocidente – ao se reconstruir deste ou do outro lado do Atlântico, mesmo em condições sociais “mínimas”, contribuiu de modo positivo e “mudou” o rumo da música mundial nesses últimos dois séculos, deixando-nos suas “joias”, muitas vezes “trazidas da servidão”, como tão bem sintetizou Pau Gilroy (op. cit. 157).

De qualquer modo, em nosso entender, parece que uma “verdadeira” democracia social que incluía negros, índios, mestiços e “subalternos” de toda sorte ainda está por vir. Mas enquanto lutamos cotidianamente, forjamos nosso devir: talvez nossa verdadeira ventura!¹⁸ E ao dançarmos ou escutarmos um maxixe, temos a impressão de que a luta não foi e não será em vão.

¹⁸ Venturoso(a): adj. **1.** cheio de ventura felicidade, sorte; feliz, ditoso, afortunado [estrutura do texto] **2.** em que há risco, perigo, incerteza; arriscado, perigoso, ventureiro. ANT. Desafortunado, infortunoso, mal-andante, mal-aventurado, malventuroso, ominoso, triste (HOUAIS, Antônio p. 2843. SP: Ed. Objetiva, 2001).

Referências bibliográficas

- EFEGÊ, Jota. Maxixe: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla cidadania. 2^a Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GONZAGA, Tomás Antônio. Cartas Chilenas. Cia da Letras: São Paulo, 1997[1792].
- HEYWOOD, Linda M. Diáspora negra no Brasil. São Paulo: Contexto, 2010.
- KIEFERR, Bruno. Música e dança popular: sua influência na música popular. 3^a Ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1990.
- LIMA, Edilson V. *O enigma do lundu*. REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - v. 23/2, 2010.
- MACHADO, Cacá. O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.
- _____. *Batuques: mediadores culturais no século XIX*. In História e Música no Brasil. Moraes, José G. Vinci de & SALIBA, Elias T. (Org.). São Paulo: Alameda/FAPESP, 2010.
- MATÍN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 6^a Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- RUSSEL-WOOD, John. História do Atlântico português. São Paulo: UNESP, 2015.
- SANTOS, Boaventura de S. A globalização e as ciências sociais. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- SALIBA, Elias Thomé. Raízes do Riso. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- SANDRONE, Carlos. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SCHWARCZ, Lilia M. E espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e COSTA, Ângela Marques da. 1890-1914 - No tempo das certezas. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- WALLERSTEIN, Immanuel. O universalismo europeu: a retórica do poder. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.