

“Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular

*José Geraldo Vinci de Moraes**

RESUMO

A recente produção do conhecimento histórico em torno da música popular no Brasil é tributária de uma geração de memorialistas, cronistas e jornalistas cujas obras começaram a aparecer nas décadas de 1960-1970. Esse conjunto permaneceu até o final do século XX como o principal acervo da memória e da história da música popular. O jornalista e cronista carioca Jota Efegê (1902-1997) foi um dos protagonistas desse processo. Sua trajetória de vida foi importante na constituição de certa memória e algumas de suas obras ocuparam lugar de destaque na produção de uma historiografia da música popular. Este artigo tem como objetivo examinar de modo crítico aspectos deste conjunto para compreender melhor o papel de Jota Efegê na construção de uma narrativa historiográfica que se estabilizou e se “naturalizou” com o tempo como a “história da música popular brasileira”.

Palavras-chave: historiografia; música popular; narrativas; historiadores; Jota Efegê.

ABSTRACT

The recent production of the historical knowledge on Brazilian popular music stems from a generation of memoirists, chroniclers and journalists, whose works began to emerge back in the 1960s and 1970s. This collection of works remained as the main body of memory and history of popular music until the late twentieth century. Journalist and chronicler Jota Efegê (1902-1997), born in Rio de Janeiro, was one of the leading figures in this process. The course of his life was important for the establishment of part of this memory, and some of his works gained a prominent place in the development of the historiography of popular music. This article aims to critically examine aspects of this collection of works so as to better understand the role of Jota Efegê in building a historiography narrative that stabilized and “naturalized” itself over time as “the history of Brazilian popular music.”

Keywords: historiography; popular music; narratives; historians; Jota Efegê.

Carlos Drummond de Andrade estabelece uma curiosa distinção entre o cidadão carioca João Ferreira Gomes e o jornalista Jota Efegê. O primeiro, nascido no Rio de Janeiro em 1902 no antigo morro do Castelo, era filho dos mestiços Antonio Gomes do Carmo e Catarina Maria Ferreira. Com a morte prematura da mãe, foi criado durante certo tempo pela avó materna, uma negra baiana conhecida como Tia Leandra, frequentadora da casa da Tia Ciata, posteriormente tornada célebre pela memória e a história da música popular no Brasil. O pai casou-se novamente com uma francesa que tratou de criá-lo, aproximando pai e filho da nova cultura e língua. Os problemas econômicos enfrentados pela família não impediram que João Ferreira tivesse formação escolar regular, fato raro no período, quando aprendeu ofício nas artes gráficas.¹ Mas essas mesmas dificuldades o obrigaram a ingressar no mundo do trabalho muito cedo, como era comum aos jovens pobres da época. E foi justamente na seção gráfica do *Jornal do Brasil* que ele encontrou seu primeiro emprego estável, abrindo caminho, ainda que de maneira oblíqua, no mundo do jornalismo.²

A partir desse momento começa a ganhar vida própria a carreira do jornalista Jota Efegê. E gradativamente o cronista que se tornou “conhecido por toda gente, pesquisador imbatível de coisas ligadas à cidade e ao povo do Rio de Janeiro”³ acabou envolvendo e ofuscando completamente a existência de João Ferreira. Ocorre que o curioso apelido Jota Efegê é um criativo acrônimo que associa as primeiras letras do nome João Ferreira Gomes (jota, efe, gê), provavelmente uma forma de manter viva a lembrança da denominação original e da vida do cidadão comum. Como jornalista, Efegê trabalhou desde muito jovem em diversos periódicos cariocas: no *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca*, *O Jornal*, entre outros, e neles circulou por várias seções. Foi repórter, redator, cronista, crítico esportivo e até de teatro. Nesta última condição, avaliava em 1946, em tom de autocrítica, que essa dedicação a várias atividades produzia “uma crítica deficiente”,⁴ que o fez abandonar a multiplicidade de papéis. Embora tenha tido carreira bastante diversificada, sua trajetória de jornalista começou na cobertura carnavalesca do *Diário da Noite* nas primeiras décadas do século XX e foi nela, depois extensiva à música popular, que se consagrou.

Quando Efegê dá início a essas atividades, a crônica carnavalesca carioca havia alcançado, nos anos 1920 e 1930, certo espaço e relativo prestígio nos periódicos, tal era o impacto social e cultural do carnaval na capital do país. Esse tipo de crônica, na verdade, surgiu ainda na segunda metade do século XIX acompanhando o crescimento da festividade nos espaços urbanos. Primeiro na forma dos pufes publicados como anúncio nos jornais, depois

¹ MPB sem Jota Efegê. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 maio 1987.

² LUNA, Luis. O cronista do Rio alegre. *Boletim ABI*, Rio de Janeiro, p. 8, maio/jun. 1987. Disponível em: <www.docvirt.com/WI/hotpages/hotpage.aspx?bib=Tematico&pagfis=3031&pesq=o+cronista+do+rio+alegre,+boletim+abi&url=http://docvirt.com/docreader.net>. Acesso em: 1º nov. 2012,

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. A pequena história contada com leveza e seriedade. In: EFEGÊ, Jota. *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 5.

⁴ PEREIRA, V. H. Adler. *A musa carrancuda: teatro e Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998. p. 173 e 175.

nas próprias gazetas humorísticas das recém-criadas sociedades carnavalescas. A finalidade era divulgar de maneira jocosa, por meio de paródias, versos, poemas, trocadilhos, anedotas, informações sobre a festa e seus foliões.⁵ Na linguagem carnavalesca eles informavam e ao mesmo tempo divertiam o leitor, já prenunciando o clima festivo. Este universo mais informal se expandiu e evoluiu junto com a imprensa nacional, instalando-se definitivamente em periódicos importantes, principalmente na capital do país. Além dos pufes e mensagens folionas, nos primeiros anos do século XX suas colunas e seus cronistas começaram a emitir avaliações um pouco mais opinativas e informativas, deixando de lado a linguagem foliona. Outro fato importante foi o envolvimento concreto dos jornais na festa. Foram eles que criaram as primeiras disputas com prêmios e concursos como forma de apoiar e amparar o nascente carnaval popular dos cordões e ranchos. Por isso, no período pré-carnavalesco diretores e foliões apareciam nas redações para apresentar as canções do ano, divulgar os grupos, esquentar a animação e participar do ritual da “entrega dos estandartes”.⁶ Os jornais permaneceram nesta condição de provedores e animadores do carnaval de rua até meados da década de 1930, quando foram substituídos gradativamente pelas políticas do Estado e, principalmente, as ações da indústria fonográfica e radiofônica. Essa nova condição acabou também enfraquecendo aos poucos o papel dos cronistas carnavalescos.

Esse cenário de afinidades entre foliões e cronistas, sociedades carnavalescas e jornais no início do século XX foi muito bem apresentado por Jota Efegê em sua obra inaugural de pesquisa, que aborda a história justamente de uma sociedade carnavalesca: o rancho Ameno Resedá. Em um capítulo exclusivo, nomeado “Relações com a imprensa”, ele expõe a “cordialidade plena” entre as duas partes e como essa amistosa proximidade se manifestava de diversas formas. Os cronistas, por exemplo, além da cobertura jornalística que realizavam — condição que os obrigava a se tornar “*habitués* da agremiação” — eram também “deklaradamente seus fãs”.⁷ As associações carnavalescas, de modo geral, o Ameno, de maneira especial, retribuía o entusiasmo e as matérias afetuosas de apoio ao carnaval e ranchos, oferecendo durante o ano bailes, festas e jantares em suas sedes. Seguindo aquela ética de fundo afetivo e personalista, para eles não se tratava de simples promoção ou bajulação do grupo, mas uma forma de expressar o reconhecimento pelo apoio e a importância da imprensa à festa. Essa condição de proximidade afetiva, aliás, permaneceria muito viva e atuante de modo geral na crítica e na historiografia da música popular em formação.

A multiplicação deste tipo de cronista e jornalismo pelos periódicos cariocas foi bem evidente no período. Eles estavam presentes nas gazetas, folhas e tabloides desconhecidos, como *O Suburbano*, *A Vanguarda*, *A Rua*, *A Batalha* etc., mas também em diários importantes, ainda que de forma secundária, como o *Jornal do Brasil*, *Diário da Noite*, *Correio da Manhã*,

⁵ TINHORÃO, J. R. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. São Paulo: Hedra, 2000.

⁶ COUTINHO, Eduardo G. *Os cronistas de momo*. Imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

⁷ EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965. p. 111 e 112.

Diário Carioca. Jota Efegê identificou pelo menos 58 destes “cronistas especializados”⁸ e ressaltou que a lista estava incompleta. O perfil deles era muito semelhante: gente humilde, com formação escolar errática, geralmente originária do meio folião e boêmio, fato que os levava a embarçar em suas crônicas as informações com seus desejos e identificações pessoais. E, tal como Efegê, todos usavam apelidos curiosos: A. Zul, Encantador, Fofinho, João da Gente, K. Dete, K. K. Reco, Pé de Cana e os populares Vagalume (1877-1947) e Peru dos Pés Frios (1882-1956). Este último ficou mais conhecido como coautor da polêmica canção de Donga *Pelo telefone*. Frequentador da Casa da Tia Ciata, ele convivía com os jovens que estavam construindo naquele momento as bases do samba urbano. O fato é indício de como esses jornalistas estavam diretamente envolvidos com a vida e as experiências culturais de seu objeto jornalístico, muitas vezes tornando-se sujeitos de suas próprias narrativas. Aliás, esses jogos e passagens entre a memória e a história acabaram se tornando uma das características centrais deste tipo de escritura, como se verá.

Já Vagalume era considerado o “mais dedicado e ardoroso”⁹ cronista carnavalesco e mantinha no sugestivo apelido evidente alusão à vida noturna e boêmia. Ele se distinguiu e marcou época, pois, além de precursor deste tipo de colunismo, foi forte influência e referência aos demais. E também porque em 1933 foi o primeiro a publicar um livro sobre o samba urbano ainda em decantação, *Na roda do samba*, condição que em retrospecto acentuou sua importância para a historiografia da música popular. O livro relata suas experiências nas rodas de samba, na boêmia e no carnaval carioca, mas o autor o qualifica a princípio apenas como a reunião de “um punhado de crônicas”.¹⁰ Jota Efegê parece concordar com ele na resenha da obra que fez para o *Diário Carioca* logo após o lançamento em 1933. Mas ele segue um pouco mais adiante na sua qualificação e identifica Vagalume como historiador: “numa ronda de arqueólogo, misto de repórter e de boêmio, ele gira com ela, ouvindo a sua gente, opinando sobre sua produção (...). Como um bom historiador, ‘começa do princípio’, e dá-nos nas primeiras páginas de seu livro a origem do samba”.¹¹ De certo modo, Efegê sintetiza neste pequeno trecho traços que parecem ser predominantes nesta “primeira geração de historiadores” da música popular. A participação ativa nos eventos representada pela vida boêmia, a escuta da memória do outro, a informação jornalística e do repórter de rua e, finalmente, as aspirações historiográfica, antropológica e sociológica.¹²

⁸ Ibid., p. 113-114.

⁹ Ibid., p. 118.

¹⁰ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. p. 19.

¹¹ Ibid., p. 237.

¹² Utilizo esse marco para designar um conjunto de cronistas e memorialistas, nascidos entre o final do século XIX e início do século XX, como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos. Ver sobre o assunto em MORAES, J. Geraldo Vinci de. História e historiadores da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*, Texas, v. 28, p. 1-63, 2007; MORAES, J. Geraldo Vinci de. Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, v. 24, n. 2, p. 349-367, 2011; e MORAES, J. Geraldo Vinci de. Entre

Realidade ou ficção?

Jota Efegê iniciou sua carreira respirando todo esse oxigênio cultural das classes populares e da vida urbana, associando-se ao precário ambiente da “república das letras” pelo jornalismo, mesmo que em um tipo de colunismo secundário na grande imprensa. Nele desenvolveu atento trabalho de cronista da vida boêmia carioca e, posteriormente, da música popular de maneira especial. E apresentou um mundo cultural que corria em circuito paralelo à cultura oficial e institucional, mas que dele se alimentava muitas vezes. Ao avaliar esse quadro fracionado, no início do século XX um cronista da revista *Fon-Fon* esquematizou uma possível divisão da vida cultural carioca:

A literatura brasileira atualmente está dividida em dois campos opostos: o dos escritores que têm casaca e o dos que não têm. Ao modesto artista do paletó curto e chapéu mole, vedam a entrada no Palácio Monroe; em compensação esse mesmo de paletó-saco e chapéu mole nega aos outros, os de casacas, o direito de fazerem arte cá fora.¹³

Curioso como Vagalume reforça na apresentação da primeira obra de Jota Efegê, chamada *O Cabrocha (meu companheiro de farras)*, essa posição dos “escritores sem casaca”. Dizia que Efegê não era justamente um desses “homens de letras... promissória”, ironizando evidentemente a cultura formal do período. Na contramão da literatura tradicional, Jota escapava “por completo à vaidade do colorido e do estilo” formalista e focalizava “nitidamente os flagrantes, desprezando preâmbulos recheados da monotonia de uma literatura massante e futurista”.¹⁴ Vagalume defendia a linguagem das ruas que se revelava, sobretudo, no colunismo e no tipo de literatura que Efegê tentava realizar. Como um “modesto artista”, ele representava as experiências e os flagrantes de certa boêmia carioca combinando reportagem com literatura. Trata-se de um livro que apresenta evidente compromisso com os recursos ficcionais, mas que ambiciona fotografar a realidade segundo avaliação do próprio autor:

Neste livro, falho de literatura, porém abundante de descritiva, Kodak fiel dos seus modos, filho espontâneo de reportagens boêmias, não há melindre aos meus irmãos na cor, nem deboche permanente aos seus centros de recreio. É a fotografia certa e precisa de horas de alegria, revelada na câmara da sinceridade em banhos de humorismo.¹⁵

a memória e a história da música. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 217-265.

¹³ BILHETES à coroa. *Fon-Fon!*, 19 out. 1907 apud SALIBA, Elias T. Cultura. Apostas na República. In: SCHWARCZ, Lilia M. (Org.). *Abertura para o mundo (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. p. 252.

¹⁴ EFEGÊ, Jota. *O Cabrocha (meu companheiro de farras)*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931. p. 10-11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 163.

Narrada na primeira pessoa, a obra descreve as alegres aventuras passadas nos salões de baile, bares e festas nos bairros e centro do Rio de Janeiro, quase sempre escoltado pelo mulato Cabrocha. O personagem que nomeia o livro foi conhecido boêmio e alcança na obra aquela aura mística do malandro carioca bem-sucedido, transformando-se em personagem fictício. Acompanhando os dois, o leitor conhece um pouco da vida nos salões populares como Kananga do Japão e Flor Tapuya; passeia por associações carnavalescas como Ameno Resedá e Flor do Abacate; e passa por festas residenciais e rodas religiosas. Se os personagens e suas histórias, reais e fictícias, não têm como foco central a música popular, elas surgem e acontecem em uma cidade repleta de sons, danças, salões e festas populares, revelando as redes de sociabilidade nas quais personagens e seus autores estavam enredados à época. Assim, *O cabrocha* combina elementos da realidade com criações ficcionais, impregnados de tintas autobiográficas. Vagando entre a reportagem, as reminiscências, a crônica e os contos, sem conseguir definir um gênero para a obra, Jota ressalta que as histórias ali presentes “não são estudos de etnologia ou antropografia, nem mesmo sequer pequenas divagações sobre estas ciências, mas simples e humorísticas observâncias de sociologia e psicologia”.¹⁶ Ao tentar captar aqueles instantes da boêmia carioca, vividos intensamente por ele também, Jota começa a estabelecer aquilo que seria os elementos formadores das primeiras narrativas sobre a música popular: registro factual exato (“fotográfico”), memórias de si mesmo e do outro, aspirações sociológicas e historiográficas, e, por que não, uma boa dose de (re)invenção também.

O livro seguinte, *Eva e suas irmãzinhas*,¹⁷ publicado seis anos depois, prossegue neste caminho em que seu universo pessoal serve de cenário para suas criações literárias. Porém, diferentemente de *O Cabrocha*, nesta obra sua escolha foi estritamente ficcional. São contos protagonizados por Eva e as histórias têm como enquadramento novamente o carnaval, suas associações, clubes e o teatro de revista. Tudo leva a crer que ambas as obras serviram como uma espécie de laboratório para suas futuras experiências literárias e jornalísticas. No entanto, um novo livro surgiria somente após três décadas: a história do rancho carnavalesco Ameno Resedá (1965). Durante esse longo intervalo de pouco menos de 30 anos Jota continuou militando na crônica carnavalesca que, porém, gradativamente perdia importância e espaço nos periódicos para a nascente crítica da música popular. Ele acompanha esse passo e amplia seus interesses para a música na medida em que esta ganhava relevância cultural, ocupando espaço nas mídias de modo geral.

Meninos eu vi... ouvi... escrevi!

Durante esse período, Efegê conservou no jornalismo o fôlego invejável para contar e narrar de maneira viva fatos e personagens presentes na vida cultural e musical da capital do

¹⁶ Ibid., p. 13.

¹⁷ EFEGÊ, Jota. *Eva e suas irmãzinhas*. Rio de Janeiro: Canton & Reile, 1937.

país. Como contador de histórias por excelência, conservou aquela dinâmica dos primeiros cronistas carnavalescos de descrever principalmente o que foi vivido diretamente como experiência. E como cronista o que importava em primeiro lugar era relatar as suas experiências e a alheia, sem necessariamente buscar exatidão.¹⁸ Prevalencia assim o sabor da história, do relato e também da reminiscência que produz certa tradição e mantém a memória oral ativa.

Acontece que o espírito do repórter também já estava incorporado à sua escrita e com ele a concepção clássica da “testemunha ocular” e da “memória viva”. Assim a investigação e a narrativa evoluíam também a partir do princípio clássico do “eu vi” — aliás, não sem razão, título de uma obra sua de 1985: *Meninos eu vi!*¹⁹ Essa tensão é identificada desde logo pelo jornalista e historiador Ary Vasconcelos ao indicar que Jota “fala quase sempre não de gente que ele ouviu falar, mas que conheceu pessoalmente”.²⁰ Carlos Drummond segue na mesma direção ao apresentá-lo na dupla condição de “pesquisador que, antes de o ser, já era personagem atuante da vida carioca”.²¹ Mas se por acaso presenciar o acontecimento fosse impraticável, já que perdido no tempo morto do passado, a alternativa seria escutar aquele que o vivenciou, ou seja, se “não viu”, o investigador poderia interrogar “aquele que viu”. Testemunhar o fato ou ouvir quem o assistiu seria pressuposto para acessar o passado, revivido desse modo no presente por meio de uma ponte (ou fonte) direta, sem intermediações.²² Ver ou ouvir quem viu era a maneira de saber e conhecer o que ocorreu. Assim, repousados neste incrível e criativo jogo, seus textos misturavam práticas narrativas do contador de histórias, fundadas basicamente na oralidade, busca das informações de caráter jornalístico e informativo, recheadas de memórias autobiográficas e biográficas.

Esse rico e fragmentário universo cultural formado por diversas pontas estava presente de maneira eloquente em suas crônicas. Mas o reconhecimento de sua importância para a construção da memória da música popular carioca se deu somente após, com a reunião de boa parte delas em três livros: nos dois volumes de *Figuras e coisas da música popular brasileira* e *Figuras e coisas do carnaval carioca*.²³ São mais de três centenas de textos escritos basicamente

¹⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁹ EFEGÊ, Jota. *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. O título da obra certamente alude à passagem presente no canto X que encerra o poema *I-Juca-Pirama* de Gonçalves Dias, a partir do qual a expressão integrou-se ao uso comum em nossa cultura.

²⁰ VASCONCELOS, Ary. *Figuras e coisas da música popular*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980. v. 2, p. 1.

²¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. A pequena história contada com leveza e seriedade, op. cit. p. 5.

²² Esses são elementos da tradição helênica que deram origem à historiografia ocidental. Tais princípios seriam combatidos pelo novo regime historiográfico moderno surgido no final do século XVIII e, sobretudo, no XIX, quando prevalece a ideia de uma “historiografia científica” em que o documento escrito prevalece como testemunho e verdade. Sobre o assunto ver HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999; e HARTOG, François. *Evidência da história*. O que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autentica, 2011; MOMIGLIANO, A. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: Edusc, 2004; DOSSE, François. *A história*. Bauru: Edusc, 2000; KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2011.

²³ EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. v. 1; Rio de Janeiro:

para os jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Jornal* durante as décadas de 1960-1970.²⁴ Esse volume representativo para o período pode ser considerado também indício das discussões que ocorriam naquela época em torno do tema. Esse dado é importante, pois neste momento o discurso e as narrativas em torno da música popular começavam a ganhar novos significados e reconhecimento cultural, social e até institucional. Além dos quentes debates pela imprensa envolvendo artistas, críticos e intelectuais, a partir de meados dos anos 1960 se iniciou também o processo de transição destas “memórias vivas” para a “memória de papel”,²⁵ que ainda precisa ser mais bem observado e pesquisado.²⁶ Essa passagem foi oficializada em instituições como o Museu da Imagem e do Som (1965) e em seu Conselho Superior de Música Popular (1966), na Funarte (1975) e sua Divisão de Música Popular, na Associação dos Pesquisadores da Música Popular (1975) e seus congressos,²⁷ e começou finalmente a formar o acervo público da história da música popular no Brasil. Foram 10 anos de um grande esforço político e institucional para dar credibilidade e reconhecimento cultural ao tema, seus acervos e, principalmente, aos investigadores de outrora e aos do seu tempo presente. As três compilações de crônicas de Efege foram publicadas como produto desta dinâmica geral e mais especificamente como esforço da política editorial desenvolvida na Funarte, conduzida principalmente por Hermínio Bello de Carvalho, diretor na época da Divisão de Música Popular da Funarte,²⁸ aliás, amigo incondicional e admirador confesso de Jota.²⁹

Análise cuidadosa destas obras revela como Jota foi pavimentando os caminhos para a consolidação da memória e a construção de uma história da música popular. Os temas

Funarte, 1980, v. 2; EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

²⁴ Na verdade elas alcançam período um pouco mais extenso entre os anos 1940 e 1980 e algumas publicadas em outros jornais e revistas. Contudo, elas estão basicamente concentradas nestes três jornais e nas décadas de 1960-1970. Em *Figuras e coisas da MPB*, v. 1, por exemplo, são quase uma centena de crônicas publicadas basicamente nos anos 1960, como algumas poucas (6) para o período entre 1940-1955. No volume 2 são aproximadamente 150 textos concentrados exclusivamente na década de 1970. Em *Figuras e coisas do carnaval*, são 152 textos publicados entre 1963 e 1980. Já *Meninos eu vi*, a centena de textos foi publicada nos anos 1970, com apenas um em 1968.

²⁵ NORA, Pierre, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*. In: NORA, Pierre. *Lieux mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, p. XXVI.

²⁶ MORAES J. G. V de; MACHADO, C. Música em conserva. *Auditório*. Revista do Instituto Auditório Ibirapuera, São Paulo, v. 1, p. 163-184, 2011.

²⁷ I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira, Curitiba, 1975; II Encontro Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, 1976; III Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira, Rio de Janeiro, RJ. Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, 15-17 abr. 1982.

²⁸ Ocorreu uma avalanche de obras coletivas e individuais escritas por colecionadores, jornalistas e acadêmicos, como as biografias do concurso Lúcio Rangel publicadas pela Funarte entre fins dos anos 1970 e início dos 1980; a série de biografias da coleção de discos História da Música Popular Brasileira, Ed. Abril Cultural, São Paulo, iniciada em 1970, e a *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular* (São Paulo: Art Editora, 1977). De modo geral, os mesmo atores estavam presentes e se alternavam nestas publicações.

²⁹ Ver os inúmeros artigos escritos por Hermínio sobre Jota no seu acervo na página web: <www.acervohbc.com.br/BuscaSimples.aspx>. Ver também entrevista dada ao programa *Entre amigos*, TVE do RJ, em 1984, de que participam, além de Hermínio Bello, Nássara e Carlos Drummond de Andrade: <www.youtube.com/watch?v=TX3CiKEEKhc>.

abordados nelas são bem variados e quase sempre têm como referência os personagens, casos, histórias e o disse-que-disse das pessoas envolvidas com a produção e a difusão da música e do carnaval carioca. Suas crônicas procuram restituir a dimensão dos sujeitos e dos eventos do passado em suas pequenas passagens cotidianas. A riqueza de suas percepções e a compreensão das culturas populares com que convive no dia a dia impedem que tenha aquela visão simplista de polaridade absoluta e reducionista opondo “alta” e “baixa cultura”, como era típico à época. A circularidade de culturas e personagens neste mundo parece que era muito presente para Jota, que não se recusa em exibi-las, seja na forma dos conflitos e tensões, como também nas atenuações permanentes. No entanto, no final das contas, se fosse necessária uma posição, a dele sempre era a “defesa” da cultura musical “do povo”.³⁰

Seus textos revelam também a dinâmica da extensa rede musical carioca do período, como também suas reminiscências, seus interesses e desejos pessoais. Em primeiro lugar se evidencia o gosto e a prevalência para os casos biográficos, que constituem a maioria das crônicas. Claro, interessam sempre ao cronista os personagens que dão vida à memória e aos casos vividos. Em seu caso, são pessoas com as quais conviveu diretamente ou cujas histórias “ouviu falar” de testemunhas diretas. Ele conta casos e aspectos da vida de gente como Sinhô, João da Baiana, Cartola, Pixinguinha, Carmem Miranda, Lamartine Babo, Eduardo Souto, Donga, Ary Barroso, Chiquinha Gonzaga, entre os mais lembrados e citados nos livros. Personagens que logo formariam o panteão dos mitos da música popular. Acontece que eles não estão lá por condição natural, embora a força de suas criações artísticas muitas vezes apontasse nessa direção. Os textos de Jota — e também dos colegas de sua geração — colaboraram definitivamente para o ingresso e a permanência deles no universo canônico em construção em torno da música popular. Mas também aparecem nas crônicas artistas menos concorridos — e certamente menos citados — como Mario Ramos (Vassourinha), Aristides Borges, Sobrinho Junior, Freitinhas, Eloy Antero, Sylvio Vieira e Jeanete Tadeo.

A preferência biográfica é clara entre os autores do período e muito evidente nas três obras de Efegê, como se vê no quadro a seguir.³¹ Tudo indica que eles precisavam apresentar e queriam demarcar os personagens centrais desta cultura subterrânea que começava a ganhar nitidez. Curioso é que, embora desejasse dar vida aos personagens e à cultura vivida, muitas vezes é o motivo necrológico que movimenta Efegê a falar da carreira do artista morto e sua criação musical. A morte surge assim como motivo para não relegar o artista popular ao esquecimento e evitar que sua obra desapareça.

³⁰ A foto presente no volume 1 de *Figuras e coisas da música popular brasileira*, p. 8, talvez seja bastante representativa desta circularidade cultural: nela, Jota carrega Cartola em seus ombros ladeado por Marcel Camus, que carrega em seus ombros Lamartine Babo.

³¹ Esse quadro e os seguintes foram construídos a partir da quantificação das crônicas reunidas nas três obras, como já foi salientado logo anteriormente. Baseando-se nelas, estabeleceram-se os seguintes critérios de organização com objetivo de fazer uma espécie de autópsia das obras e refazer seu caminho por vias, digamos, mais historiográficas: personagens, temas, periodização, jornal e ano da publicação.

Quadro 1

Temas de *Figuras e coisas da música popular*, v. 1 e 2



Fonte: Elaboração do autor.

Temáticas associadas às biografias e que imediatamente saltam aos olhos são a da produção e a das obras artísticas dos personagens. O autor comenta de modo recorrente os assuntos relacionados aos gêneros musicais, destacando o samba e as marchinhas, como também as histórias relacionadas ao processo de criação e composições de canções específicas. Às vezes as canções ou os gêneros parecem ganhar vida própria, tornando-se eles mesmos personagens com uma dinâmica autônoma, constituindo uma história própria: a dos gêneros da música popular e as criações que os constituem. Assim canções como *Pelo telefone*, *Tem papagaio no poleiro*, *Pé de anjo*, *Cidade maravilhosa* ganham destaque e têm suas histórias de invenção contadas. Mas as crônicas de composições menos conhecidas como *Calças largas*, *Vatapá da Bahia*, *Ai seu Mé* etc. também aparecem nos seus textos. Derivados neste universo, aparecem como temas e foco de seus comentários os concursos musicais, o teatro musicado e, claro, o carnaval.

Quadro 2

Temas de *Figuras e coisas do carnaval*



Fonte: Elaboração do autor.

Na verdade o carnaval tem uma compilação própria de artigos que constituem o livro *Figuras e coisas do carnaval*. Seu quadro temático é muito semelhante ao anterior, predominando assim a biografia dos carnavalescos e foliões, mas que muitas vezes se confunde com as trajetórias (ou biografias) dos ranchos e blocos, como, aliás, ocorre no livro sobre o *Ameno Resedá*. E certamente ocupam lugar de destaque as histórias e o diz-que-diz dos ranchos, blocos, clubes carnavalescos e seus desfiles, enredos, músicas etc.

Não são apenas a seleção e a eleição de temas e personagens do passado que Efegê arquiteta nas crônicas. Curiosamente quando elas tomam a forma de livro, apresentam, ainda que de maneira dispersa e fluida, uma periodização. Uma recomposição razoavelmente organizada de seus textos evidencia a preeminência de certos recortes ou preferências temporais. Como se vê nos quadros seguintes, a prevalência dos anos 1910-1930 é manifesta e pode ser avaliada de diversos modos. Em primeiro lugar, são os anos de sua juventude e provavelmente esses textos escritos entre 1960-1970 servem como uma espécie de reminiscência de quem já começava a transitar da faixa etária dos 60 para os 70 anos. Tudo indica que neste caso a memória autobiográfica se apresenta vigorosa, rememorando um “tempo bom” já perdido no passado. Ao lado disso, há o fato de que os personagens com quem ele conviveu na juventude e selecionou para as crônicas têm a vida artística concretizada principalmente neste período. E trata-se, como se sabe, de uma época de grande riqueza das expressões musicais populares na capital do país, marcadas pela evolução da indústria fonográfica, radiofônica e do carnaval. Desse modo, o tempo da memória interna converge e se confunde com o tempo da cultura, concorrendo ambas para a concentração do conjunto temporal nessas décadas.

Quadro 3

Recortes temporais: *Figuras e coisas da música popular*, v. 1 e 2



Fonte: Elaboração do autor.

Quadro 4

Recortes temporais: *Figuras e coisas do carnaval carioca*



Fonte: Elaboração do autor.

O exercício comparativo entre os dois quadros revela uma dinâmica intrigante de polos invertidos. Se a quantidade de crônicas em torno dos temas da “música popular” se concentra principalmente na década de 1930, diminuindo em 1920 e 1910, as que comentam o carnaval se agrupam nos anos 1920 e 1910, seguidas em menor número na década de 1930. Essa situação aponta para o período de auge dos carnavais dos ranchos e blocos e sua decadência com a ascensão das escolas de samba nos anos 1930. E no sentido inverso, indica a “evolução” da música popular da década de 1910 até seu fastigioso “período dourado” a partir dos anos 1930. E, como já foi salientado, essa dinâmica indica também as curvas descendente do periodismo carnavalesco e a ascendente da crítica da música popular. Observando assim, a conclusão salta aos olhos: interessa a Efegê principalmente o período das décadas de 1910-1930, que a periodização da historiografia consagraria de maneira linear como dos “primórdios” ao apogeu da “época de ouro” da música popular.

Provavelmente ao organizar em forma de livro grande parte de suas crônicas, Jota pretendia deixar, já perto dos 80 anos, um testemunho de suas memórias e de certa cultura vivida no Rio de Janeiro. Ocorre que, para além de dar vida em suas crônicas às várias formas da cultura musical popular e seus personagens, em seus livros começa a aparecer um autêntico e criativo “historiador de domingo”,³² que apresenta um corpo sólido de personagens, fatos, acontecimentos, temáticas e recortes temporais, consagrando-os definitivamente para a história. Ao agir assim, ele também colaborava para estabelecer, ao lado dos críticos e historiadores de sua geração, as novas fronteiras da memória de papel sobre as quais se ergueriam as narrativas historiográficas mais organizadas e as futuras pesquisas acadêmicas. Talvez por isso possa se dizer que seus textos de imprensa, ainda que com fortes tinturas memorialista e

³² ARIÉS, Philippe. *Um historiador dileitante*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

de reminiscência, indicavam certa inclinação historiadora. E provavelmente é dessa variada experiência que ele retira as referências e práticas para sua primeira obra de pesquisa.

Jornalista ou historiador?

As três décadas de jornalismo exercido principalmente na crônica carnavalesca e musical foram determinantes para a escrita de *Ameno Resedá. O rancho que foi escola*, publicado em 1965. Embora o livro contenha aquela estrutura característica de sua geração, fundada nas lembranças pessoais, na memória do outro, associadas ao trabalho de pesquisa documental, a prática do repórter e a aspiração de ser historiador parecem querer se impor com mais ênfase.

Efegê estabelece duplo objetivo com o livro: ser um “documentário do carnaval carioca”, como, aliás, registra seu subtítulo; e produzir um “retrospecto biográfico do Ameno Resedá”.³³ A ideia original era a de registrar a memória e a história de uma cultura prestes a se extinguir, isto é, o carnaval dos ranchos, blocos e cordões, já que a geração envolvida com sua criação no começo do século XX estava a ponto de desaparecer nos anos 1960. Essa percepção, de salvar os bens preciosos na “casa em chamas”, ou seja, registrar e documentar antes de seu desaparecimento, era evidentemente influenciada pelas práticas folcloristas. O prefácio à obra de Edison Carneiro reforça essa postura e chega mesmo a anunciar que ela teria sido planejada como uma das publicações da Campanha de Defesa do Folclore. A presença de intelectuais importantes como Carneiro apresentando os livros e os autores jornalistas não era incomum e constituía-se em uma forma de dar reconhecimento e respaldo aos cronistas e críticos. Ao mesmo tempo, esses autores faziam uso recorrente das obras dos intelectuais para legitimar seus trabalhos. Almirante, por exemplo, talvez o maior pesquisador desta geração, para dar peso aos seus programas radiofônicos citava livro e autor ao vivo. Em contrapartida, eles eram acompanhados e respeitados por gente como Renato Almeida e Câmara Cascudo. Edison Carneiro era um intelectual respeitável no período, sendo um dos idealizadores e líderes do movimento folclorista iniciado em 1958 e, posteriormente, presidente do Museu do Folclore (1968). Essas proximidades pessoais e afinidades intelectuais, associadas a certas práticas e concepções relacionadas ao folclore, podem sugerir uma espécie de “folclorismo urbano” praticado por esses jornalistas pesquisadores. Ocorre que o mundo que eles pretendiam “salvar” não era o “do outro”, mas a sua própria cultura e também, por que não, sua juventude. Por isso, o forte caráter de reminiscência que essas obras assumem. Além disso, eles reuniam tradições de origens aparentemente irreconciliáveis para a época, como a da “cultura de massa” (carnaval, disco, rádio, jornalismo) e da boêmia, que convi-

³³ *Ameno Resedá. O rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965. p. 173.

viam com a busca de “certa pureza da cultura popular” (neste caso específico, do Ameno Resedá). Conectavam a tradição dos memorialistas, práticas de repórter, com a ambição “cientificista” e “objetiva” de certa metodologia histórica fundada na verdade documental e no biografismo. Associavam a memória individual com a nacional e assim por diante. Logo, o pensamento de autores como Jota Efegê é fragmentário, repleto de rebarbas, pontas e influências, de idas e vindas que impedem uma base sólida e permanente, tornando-o, por isso, mais errante, independente e complexo do que a simples e automática classificação de “folclorista urbano”.

O livro *Ameno Resedá* apresenta justamente este horizonte fragmentado e de práticas variadas, embora Carneiro quisesse identificá-lo como uma obra de folclore, uma vez que certamente queria engrossar o movimento folclorista. Mas Jota segue caminho mais intrincado. Intenciona reconstruir a trajetória (ou a biografia) e avaliar a importância do grupo carnavalesco, estabelecendo uma linearidade tradicional fundada no trinômio “origem-apogeu-decadência”. Para materializar esse objetivo central, procura documentação comprobatória e subsídios precisos “que permitisse informação cronológica de seus feitos com detalhes de sua vitoriosa existência”. Mas, numa cultura basicamente oral e dispersa, e num agrupamento com finalidade estritamente boêmia e por isso despreocupado com a posteridade, essa condição era praticamente inexistente. Jota diz que seus “arquivos, quando existem, são precários (...) e contam muito pouco” e que não há “fontes exatas, absolutas, que possibilitem reconstituir sua vida”.³⁴ Como não as encontra, recorre “aos velhos resedaenses, fundadores e veteranos”,³⁵ que enumera e agradece logo no início do livro. O conjunto de 23 depoentes torna-se então sua principal fonte de informações. Certamente sua experiência de repórter e os contatos criados na vida folion e na boêmia lhe permitiram encontrar os resedaenses e em seguida convencê-los a conceder-lhe os depoimentos. Efegê procurou ouvir deles “tudo quanto sua memória permitiu. Pediu-se-lhes também fotos, fantasias, recordações quaisquer que testemunhassem” a história do rancho e seus personagens. Como essas reminiscências muitas vezes eram questionáveis e divergentes, o autor procurou recorrer, de acordo com seu juízo, a fontes com maior credibilidade. Foi por essa razão que partiu “à cata dos jornais da época e nas publicações de então”, principalmente a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil*, que incentivavam o festejo e davam notícias dos ranchos. Desse modo, os periódicos aparecem como fontes públicas e confiáveis, fato raro à época. Certamente o método tinha duplo sentido: “complementar as averiguações”³⁶ e dar veracidade às recordações.

Diante de informações tão “dispersas”, “divergentes” e “deturpadas”, seu conhecimento do mundo carnavalesco associado à sua memória foi importante não só para selecionar o material memorialístico, o da imprensa, como também organizá-los numa narrativa. As-

³⁴ Ibid., p. 37.

³⁵ Ibid., p. 25.

³⁶ Ibid., p. 37-38.

sim, “a observação pessoal do autor do trabalho através de sua militância como cronista de carnaval”³⁷ foi importante para alinhar as informações, organizar coerentemente a obra e construir a biografia do *Ameno*. São 12 capítulos que partem da “fundação” do rancho (capítulo 1) em direção ao seu “ocaso” (capítulo 12), e que pretendem contar de maneira documentada a história do “rancho que foi escola”. E nesta trajetória a narrativa do livro associa a experiência vivida, as lembranças dos outros, as recordações de si mesmo, sempre confrontadas com as informações de imprensa. Num misto de repórter, pesquisador de acervo e periódicos, memorialista, folclorista e historiador oral *avant la lettre*, Jota constrói uma obra cuja prática de certo modo seria recorrente entre os pesquisadores de sua geração. Na verdade, esses elementos são as chaves do discurso dessa geração que viveu, participou e se viu na obrigação de lembrar, memorizar para finalmente contar essas histórias. Agindo deste modo, ela foi construindo gradativamente as balizas daquilo que seria a história da música popular.

Uma história excomungada: entre o útil e o fútil

Embora sua condição de cronista da vida carioca tenha permanecido central em suas atividades profissionais, tudo indica que as preocupações historiográficas de Jota se ampliaram e se aprofundaram com o tempo. Foi provavelmente olhando nesta direção que uma década após a publicação de *Ameno Resedá* ele escreveu a obra *Maxixe: a dança excomungada*.³⁸ O maxixe à época era tema raramente estudado de modo sistemático e, talvez por isso, ainda muito controverso. A obra lançada em 1974 rapidamente tornou-se referência de estudo, gerando também pequenas polêmicas e debates entre especialistas no assunto,³⁹ além de servir de roteiro para filmes e programas de TV.⁴⁰ Diferentemente dos livros anteriores, neste o memorialista e o cronista quase desaparecem, ainda que este último sobreviva na forma e no estilo vivo e fluido, que aproxima o leitor da narrativa. Parece então que o movimento iniciado no *Ameno* se acelera no texto sobre o *Maxixe*, evidenciando aquela dinâmica básica de afastamento das reminiscências com objetivo de produzir uma história mais investigativa.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. (Temas Brasileiros)

³⁹ O musicólogo e historiador Mozart de Araújo, em resenha elogiosa publicada em 20 de abril de 1974 no *Jornal do Brasil*, apresenta também dúvidas e controvérsias sobre o tema e a obra. Diz, por exemplo, que Eféê se escorou inteligentemente em Mário de Andrade para apresentar as origens musicais do gênero, associadas ao tango, mas que as informações e os estudos surgidos depois da morte do modernista apontaram outros caminhos e discussões.

⁴⁰ A série *As Muitas Histórias da Música Popular Brasileira*, da TV Cultura, produção de Jaime Lerner, apresentou, em 1974, interessantíssimo programa temático sobre o maxixe, com a participação de Eféê e José Ramos Tinhorão. E em 1980 Alex Viany produziu e dirigiu com apoio da Seac/MEC e Embrafilme o documentário de 32 minutos, *Maxixe, a dança perdida*, tendo Jota como protagonista.

A matriz temporal condutora dessa investigação segue novamente o modelo tradicional da trajetória linear que parte das “origens”, alcança o “apogeu” para concluir na “queda”. O prefácio de Arthur Cezar Ferreira Reis,⁴¹ ex-presidente do Conselho Federal de Cultura, é eloquente nesta direção. Para ele Jota fez uma “biografia do maxixe” acompanhando sua história “das origens mais distantes ao silêncio que se fez”.⁴² De fato, Efegê pretende mesmo estabelecer uma espécie de genealogia, iniciando-a com a história do vocábulo e de seu aparecimento no final do século XIX em textos escritos nos periódicos, folhetos, jornaizinhos, dicionários e partituras para piano e bandas. Operando deste modo, ele ultrapassa os limites da cultura oral, onde germinavam os vários maxixes, rastreando sua presença na cultura escrita e não mais nos testemunhos da memória. A partir desse quadro, oferece as diversas interpretações e sentidos que o termo alcança no período até se tornar finalmente o nome de um gênero estabelecido e identificável. Dessa verdadeira exegese aparecem então os conceitos da dança (para ele e para a bibliografia do tema, mais claro e definido) e do gênero musical (mais difuso e difícil de ser estabelecido), de que trata o restante da obra.

É muito curioso como Efegê busca de maneira intensa a gênese do gênero, mas apresenta um panorama tão rico e variado que o impede de estabelecê-la de maneira categórica. Seu quadro indica mais um processo formativo por epigênese, com adições, modificações, restrições e apropriações de diversas origens.⁴³ Em seu texto essa variedade aparece tanto nas formas coreográficas populares como nas mais “civilizadas” dos salões elitizados. Elas contam com as contribuições individuais dos dançarinos, surgem nas disputas nos concursos (com “seus ‘reis’, ‘rainhas’ e campeões”) e nas experiências coletivas saboreadas nos clubes e nas associações dançantes. As práticas musicais maxixeiras são mais complicadas de serem identificadas e por isso ele se ampara nos “especialistas”. Sem uma origem clara, o gênero musical teria nascido condicionado pela dança, bebendo nos ritmos afro-brasileiros, na polca “aclimatada”, influenciado pela *habanera* e pelo tango, tornando-se daí “tanguinho” ou o “tango brasileiro”, consagrados por Nazareth e Chiquinha Gonzaga. De fato, não é nada simples a compreensão deste intrincado e complexo quadro musical de “enorme mistura rítmico-melódica”, como afirmou Mário de Andrade. “Tamanha mistura” se manifestava nos processos culturais e sociais mais abrangentes na passagem dos séculos e especialmente nos gêneros musicais em decantação, que acentuavam e revelavam as transições de uma sociedade arcaica rural para moderna urbana. E era dessa maneira indefinível que a música deslizava pelo carnaval, salões de baile e teatro de revistas. Nestes dois últimos, conectadas

⁴¹ Intelectual, historiador e político amazonense (1906-1993), foi governador do estado do Amazonas (1964 e 1967) e presidente do Conselho Federal de Cultura entre 1969-1972. Era o diretor da coleção Temas Brasileiros, cujo 16º volume publicado foi *Maxixe*, de Jota Efegê.

⁴² EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*, op. cit. p. 14 e 13. Aqui se reproduz aquele procedimento destacado anteriormente que se tornou comum nestas obras, em que “intelectual reconhecido” apresenta o livro.

⁴³ Neste sentido, sua visão de mundo e práticas investigativas distanciavam-se do “folclorismo”, embora incorporasse fatias deste discurso. VEYNE, Paul, *Foucault. Seu pensamento e sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. cap. 4.

dança e “música buliçosa”, contagiavam “a plateia, os metais rachando, os timbales sustentando a vivacidade do ritmo, a maxixada do palco arrancava palmas entusiásticas”.⁴⁴

Após percorrer a origem e a popularidade desta nova cultura popular urbana, Jota apresenta as razões de sua decadência, até quase seu desaparecimento. “Os inimigos”, nome do penúltimo capítulo, foram vários: de Ruy Barbosa a Hermes da Fonseca, que, ainda como ministro da guerra, proibiu o maxixe nos repertórios das bandas militares, embora em seguida sua esposa, já como primeira-dama, tenha tocado o *Corta-jaca* no Catete, para desespero do primeiro. Faziam parte deste conjunto hostil, a polícia, os conservadores, os moralistas e a Igreja, que teria indicado a excomunhão do gênero. Segundo o autor, as informações não sugerem esse ato oficial da Igreja Católica, embora o “povo” tenha acolhido o rumor como verdadeiro e, claro, ironizado o fato insólito com músicas e anedotas. Mas a razão de fundo para seu declínio teria sido a ascensão do samba nos anos 1920 como o gênero preferido da população e dos meios de comunicação em ascensão. Esse confronto entre maxixe e samba como mito fundador da moderna música popular urbana permaneceu vivo durante muito tempo e talvez sua maior expressão tenha sido o famoso confronto entre Donga e Ismael Silva, ocorrido em depoimento na Sociedade de Autores de Música (Sbacem) no final dos anos 1960.⁴⁵

Pois bem, Efegê se preocupa em contar todo esse intrincado processo com a objetividade da “honestá precisão”. Seguindo o caminho trilhado na obra anterior, sua perspectiva era produzir antes de tudo “documentário cuidadoso de muita fidelidade” com o propósito de cristalizar uma memória que se apagava e também “servir de subsídio para quem melhor e mais ousadamente queira falar, de maneira mais plena” sobre o maxixe. Esse documentário fiel estava fundado na imagem clássica da “documentação exata” eivada de uma veracidade intrínseca que desponta como “prova provada”, invalidando “suposições (...) alegações imaginárias (...) e simples anedotário ou faz-de-conta”. O alerta faz sentido, pois para ele o tema maxixe, como de resto boa parte dos acontecimentos sobre a música popular, vivia ainda fase marcada pelo desconhecimento, repleto de obscuridades, conjecturas e o diz-que-diz. Mas que documentação era essa, uma vez que sua investigação se afasta dos depoimentos da memória? Ela está formada basicamente por material de imprensa. Ele reuniu e consultou 48 títulos compostos por grandes periódicos como *O Paiz*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, revistas como *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, *O Malho*, *Fon-fon*, além de boletins e revistas mais especializadas como *A Música*, *Revista de Theatro*, *Ilustração Musical* e *Rio Chic*. Vasculhou também informações em memorialistas como João do Rio, Luiz

⁴⁴ EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*, op. cit. p. 96.

⁴⁵ Nele Donga defende como “samba original” sua composição *Pelo telefone* (1917), caracterizado, no entanto, por Ismael como maxixe. Já o compositor do Estácio defende sua canção *Se você jurar* (1931) como “samba de fato”, qualificado, entretanto, por Donga como marcha. Na realidade, o que estava em jogo ali eram duas concepções diversas, mas complementares, das transformações de nossa música urbana. Todos esses fatos são bastante conhecidos e já formam uma espécie de conhecimento tácito sobre o assunto, sendo reiterados centenas de vezes pela literatura. Carlos Sandroni tratou do assunto de modo consistente, tanto do ponto de vista musicológico como o cultural. Ver capítulo 5 da parte I do *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2001.

Edmundo, Nestor de Holanda, e encontrou referências em escritores como Lima Barreto, Manuel Bandeira e Jorge Amado. Por fim, se amparou nos trabalhos de vários pesquisadores que formavam a comunidade de historiadores da música popular de que ele também fazia parte: Ary Vasconcelos, Mariza Lira, Edigar de Alencar e José Ramos Tinhorão. Já a base bibliográfica acadêmica e intelectual ele encontra em Mário de Andrade, Luciano Gallet, Arthur Ramos, Renato de Almeida, F. Acquarone, Vasco Mariz e até mesmo o musicólogo alemão Curt Sachs. Assim, documentos e bibliografia convergem para firmar sua escrita e organizam, encadeiam e confirmam os “fatos constatáveis e capazes de abonar a contento as investigações”.⁴⁶ Essa escritura associando material de imprensa, memória escrita e/ou oral, historiadores da música popular e musicólogos se consolidou de tal forma que se tornou uma espécie de modelo sobre o qual os historiadores acadêmicos a partir dos anos 1990 iriam produzir grande parte de suas investigações.⁴⁷

Vale a observação de como a escolha do tema e seu recorte temporal reforçam a condição de Jota como um historiador da música popular das primeiras décadas do século XX. A evolução do maxixe no tempo ocorre em paralelo ao *Ameno* e ao carnaval dos ranchos, cordões e blocos, assim como a decadência de ambos até quase seu desaparecimento se manifestar nos anos 1930. E esses primeiros anos do século passado formam justamente, como já foi salientado, o cenário favorito de suas crônicas.

Porém, seus temas e interesses permaneciam excomungados de fato dos debates culturais mais amplos nos anos 1960-1970. Eram temáticas consideradas frívolas e ausentes até mesmo das quentes discussões sobre a música popular que ocorriam em torno da Bossa Nova, Linha Evolutiva, MPB e Tropicalismo, assuntos que alcançavam no período certo reconhecimento intelectual e cultural. Efegê age justamente no sentido de retirar esse universo do silêncio e refazer essas histórias excomungadas. Sem qualquer credibilidade intelectual, elas exigiam maior atenção e preocupação do pesquisador. O trabalho investigativo neste domínio era complicado, e sua prática historiadora um tanto conservadora se confrontava muitas vezes com esses objetos escorregadios, dispersos, fragmentários e turvados pela memória. Neste passo aparece sua experiência de repórter que vivia os acontecimentos no calor da hora e também a do historiador tardio, já que ambos procuravam por caminhos distintos uma objetividade iniludível, mas improvável e ilusória. Repórter e historiador pretendiam produzir, antes de qualquer coisa, a “verdade dos fatos” e um trabalho documental útil e perene. Contudo essa ambição objetivadora e utilitária não conseguia afastar sua condição original de cronista, cujos compromissos sempre estavam mais próximos de contar subjetivamente a

⁴⁶ EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*, op. cit. p. 16-17.

⁴⁷ Ver discussão sobre as relações entre a música e a história acadêmica no artigo: Modulações e novos ritmos na oficina da história. *Revista Galega de Cooperación Científica Iberoamericana*, José Geraldo Vinci de Moraes, v. 11, p. 49-56, 2005. O panorama mais atualizado desta produção acadêmica está sendo construído pelo projeto *Escrita e historiografia da música brasileira*, financiado pelo CNPq, e que pode ser visualizado desde já no banco de dados presente na página web <www.memoridamusica.com.br>.

vida ao rés do chão, sem compromissos absolutos com a verdade e a perenidade.

Essas tensões expostas nos textos de Jota já haviam sido elaboradas de certo modo por Machado de Assis em conhecida crônica de 1859 sobre “o folhetinista”. Nela comentava que o jornal moderno obrigava o tradicional jornalista a conviver lado a lado com o cronista. O primeiro tinha compromissos com os temas sérios, profundos e era dado às reflexões densas, pretendendo sempre alcançar os grandes debates e causas da humanidade. Já o folhetinista aparecia comprometido apenas com os devaneios, comentando os pequenos fatos do cotidiano e abordando a vida mundana. Ocorre que, neste panorama abrangente e variado, o cronista tinha a liberdade de tratar de todos os assuntos, inclusive os “mais sérios”, “até mesmo a política”. Deste modo ele conseguia estabelecer uma curiosa fusão “do sério consorciado com o frívolo”, realizando a admirável síntese entre “o útil e o fútil”.⁴⁸ Machado de Assis já apontava ali para um dos conflitos e traços culturais cruciais que se apresentariam pouco depois na moderna sociedade brasileira. Tensionada entre os arcaísmos do mundo rural, recém-saída da escravidão, ela passou a conviver rapidamente, no início do século XX com aspectos do mundo moderno e urbano, sem as atenuações das lentas transições culturais. E a cultura produzida e difundida nesse novo universo, voltada ao entretenimento das grandes multidões urbanas, e vivida de perto por Jota, estaria mais relacionada ao “frívolo” e ao “fútil”. Acontece que, como se sabe, muitas destas experiências culturais — como a música popular — se entranharam de tal modo na sociedade que se transformaram em chaves importantes para compreender o *éthos* nacional. Logo, “úteis” para conhecer melhor a sociedade brasileira.

Efegê parece tentar se equilibrar entre esses dois mundos aparentemente antitéticos. Na frivolidade de contar sem pompa a vida de personagens “insignificantes”, presentes e sujeitos de uma cultura popular de entretenimento. De registrar o cotidiano simplesmente anotando sua memória e as singularidades de suas pequenas histórias. De utilizar um gênero literário “menor”, com textos escritos na linguagem leve e atraente com o objetivo de alcançar antes de tudo um público mais amplo; o de Jota, justamente aquele que vivia a boêmia, lia as seções mundanas dos jornais, escutava discos e os programas musicais das emissoras de rádio. Acontece que essa escrita agradável e simples apresenta ao mesmo tempo informações confiáveis, “protagonistas admiráveis”, “fatos formidáveis”, argumentos sólidos e análises perspicazes. E esse conjunto está de tal modo organizado que conquista e convence imediatamente o leitor, criando nele aquele “efeito de realidade”, tornando-se verdades aceitas, tornadas implícitas e muitas vezes indiscutíveis. Desse modo, ele adiciona à sua narrativa uma consciência que aspira à perenidade da memória e constrói a história, dando então utilidade aos seus escritos. Tudo indica que essas tensões presentes na obra de Jota Efegê revelam um daqueles casos — aliás, não raros na historiografia da música popular — em que ela se torna conhecimento tácito e gradativamente transforma-se na “própria história”. E talvez nada seja mais valioso para uma escrita histórica do que tornar-se “a história”. Porém, neste caso,

⁴⁸ MACHADO DE ASSIS, José Maria. O folhetinista. In: MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Coleção melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2005. p. 40.

“*petite histoire*, dirá algum chato. Mas estamos fartos da História com pê grande, com suas guerras, crimes e injustiças de todo tamanho, e o que nos apraz, como reconforto, é mesmo a pequena história dos homens, contada com **leveza e seriedade** por Jota Efegê”.⁴⁹

Artigo enviado em 4 de maio de 2013 e aceito em 14 de agosto de 2013.

* Doutor em história social pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade de São Paulo. Bolsista de produtividade científica do CNPq, nível 2. São Paulo, SP, Brasil. E-mail: zgeraldo@usp.br.

⁴⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de, A pequena história contada com leveza e seriedade, op. cit. p. 6. Grifos meus.