

HISTÓRIA E
CULTURA

OS REQUEBROS DO MAXIXE

RAÇA, NACIONALIDADE
E DISPUTAS CULTURAIS

RIO DE JANEIRO
1880-1915

MATHEUS PIMENTEL
DA SILVA TOPINE

INTER
SEÇÕES EDITORA
PUC
RIO



Reitor

Prof. Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Prof. Pe. Anderson Antonio Pedroso SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Ricardo Tanscheit

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Sidnei Paciornik (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

HISTÓRIA E
CULTURA

OS REQUE BROS DO MAXIXE

RAÇA, NACIONALIDADE
E DISPUTAS CULTURAIS

RIO DE JANEIRO
1880-1915

MATHEUS PIMENTEL
DA SILVA TOPINE

INTER
SEÇÕES EDITORA
PUC
RIO

Série História e Cultura
Programa de Pós-Graduação em História Social e Cultura da PUC-Rio

©**Editora PUC-Rio**

Rua Marquês de S. Vicente, 225 – Casa da Editora PUC-Rio
Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900
T 55 21 3527-1760/1838
edpucurio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio

Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Hilton Augusto Koch,
José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Sidnei Paciornik,
Luiz Roberto Cunha e Sergio Bruni.

Coordenador e editor

Felipe Gomberg

Editora Assistente

Lívia Salles

Produtora editorial

Tatiana Helich Lopes

Revisão de originais: C&C Criações e Textos Ltda.

Projeto gráfico de capa e miolo: Flávia da Matta Design

Diagramação de miolo: SBNigri Artes e Textos Ltda.

Fotografia de capa: Frances Benjamin Johnston (1864-1952). Dancers Vernon and Irene Castle. Gelatin silver print. Fonte: Library of Congress CALL NUMBER: LOT 11735. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vernon_and_Irene_Castle2_crop.jpg

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Topine, Matheus Pimentel da Silva

Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915) / Matheus Pimentel da Silva Topine – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2021.

1 recurso eletrônico (160 p.)

Descrição baseada na consulta ao recurso eletrônico em 20 de agosto de 2021

Inclui bibliografia

Exigências do sistema: conexão com a Internet, World Wide Web browser e Adobe

Acrobat Reader

Disponível em: <http://www.editora.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1005&csid=3>

ISBN (e-book): 978-65-88831-36-6

1. Maxixe (Dança) – Rio de Janeiro – 1880-1915. 2. Rio de Janeiro (RJ) - História - 1880-1915. 3. Negros - Danças. 4. Escravos - Emancipação. 5. Conflito Social. 6. Conflito de culturas. I. Título.

CDD: 793.33098153

Elaborado por Lizandra Toscano dos Santos – CRB-7/6915

Divisão de Bibliotecas e Documentação – PUC-Rio

Agradecimentos

Este livro é resultado de uma pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da PUC-Rio entre os anos de 2016 e 2018. Da feitura até a publicação deste texto, foi necessário contar com o auxílio de muita gente que seguiu comigo no mesmo compasso.

Ao orientador do trabalho original, professor Leonardo Pereira, agradeço pela confiança depositada e pela generosa atenção. É impossível imaginar como este texto seria sem o seu incentivo e as suas comprometidas sugestões. A Margarida de Souza Neves, Martha Abreu, Diego Galeano e aos membros do Laboratório de Conexões Atlânticas da PUC-Rio agradeço pelas discussões e comentários em diferentes fases da pesquisa.

À Capes e a PUC-Rio, agradeço imensamente pelas bolsas que garantiram as condições materiais para a feitura deste texto.

Ao amigo Vitor Leandro de Souza, agradeço pela fundamental ajuda e interlocução. Andrea Forti, Ismael Wolf e Lucas Miranda completam o time de colegas da pós-graduação.

Alexandre Lazzari, Álvaro Nascimento, Graciela Garcia, Jonas Lana, Lúcia Silva e Marcelo Balaban são professores e professoras que

contribuíram de diferentes formas nesta empreitada. Ainda na construção do projeto, pude contar com sugestões do saudoso Tiago de Melo Gomes, a quem agradeço em memória.

Faltam palavras para agradecer a Fernando Krieger e Elias Silva (Instituto Moreira Salles), Sérgio Santos (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) e Anderson Figueiredo (Biblioteca da Escola de Música da UFRJ) por tamanha solicitude.

Agradeço ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, do Iphan, pelo reconhecimento deste trabalho através do Prêmio Silvio Romero de Monografias sobre Folclore e Cultura Popular no ano de 2018. Da mesma forma, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio que, através do concurso para coleção História e Cultura, viabilizou esta publicação.

Por fim, esse baile não estaria completo sem aqueles que me cercam no cotidiano. Aos meus pais, Valmir e Estefania, é impossível não agradecer pelo constante apoio. Em nome da pequena Clarice, agradeço também a Anderson e Luanda. Pela companhia e ajuda durante o período, agradeço a Carolina Bittencourt, Guilherme Cabral, Juliana Corrêa e Thais Cruz.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1: Um meteorito no Largo da Sé	16
“Admite-se toda a espécie de gente”	18
Um maxixe na Cidade Nova	31
O feitiço das Hidras cariocas.....	38
Capítulo 2: O processo de uma dança tropical	51
A maxixópolis teatral	56
Permissões para o prazer	62
Um carioca moderno	76
Guerra ao maxixe	87
Capítulo 3: Entre o Atlântico e a Rua do Ouvidor	99
Rótulos, ritmos e significados.....	103
A invasão do <i>Cake Walk</i>	111
A crítica do maxixe francês	122
Epílogo: “A Europa curvou-se ante o Brasil”	138
Referências	149
Sobre o autor	160

Introdução

Em setembro de 1915, o dançarino Antônio Lopes de Amorim Diniz, conhecido como Duque, retornava ao Brasil após uma elogiada temporada no exterior. Vindo de Nova Iorque, trazia consigo a sua parceira francesa Gaby e uma bagagem cheia de experiências que interessavam ao público brasileiro. Enquanto esteve fora, na turnê iniciada em Paris, as notícias de seus êxitos internacionais fizeram parte do cotidiano da imprensa e alimentaram acalorados debates sobre a imagem do país no exterior. Por essa razão, o *Jornal do Brasil* noticiou que uma “festiva recepção por parte dos literatos e jornalistas cariocas” o aguardava para o desembarque na Praça Mauá.¹

A notoriedade do dançarino não se restringia ao fato de ser um bem afortunado compatriota. Em maior medida, os contemporâneos comemoravam o feito do artista em ter introduzido a dança do maxixe num estimado circuito transnacional de entretenimentos. Para os literatos que viam com bons olhos a exportação da coreografia, a exemplo de Paulo Barreto, Duque seria o “maior propagandista e

1. “Palcos e Salões – Sr. Duque e Mlle. Gaby”. *Jornal do Brasil*, 7 de setembro de 1915, p. 10.

o menos dispendioso dos nossos patriotas”, em razão de ter lançado “no mundo o Brasil, pelo prisma da dança”.² Não por acaso, as folhas da imprensa atribuíram ao dançarino a conhecida máxima de que “a Europa curvou-se ante o Brasil” – consagrada anteriormente numa canção de Eduardo das Neves em exaltação aos feitos de Santos Dumont (Diniz, 2009, p. 232).

Ao longo de algumas décadas, o público carioca já havia testemunhado as polêmicas e os muitos usos daquela dança de par enlaçado apresentada por Duque e suas parceiras no exterior. Entre os anos de 1870 e 1900 a palavra “maxixe” funcionava como designação de práticas dançantes e musicais muito presentes nos espaços de divertimento da Capital. Assim, o sucesso alcançado por Duque sugeria o reconhecimento internacional de uma dança de características consolidadas, compreendida por muitos como uma criação genuinamente brasileira.

Na atualidade, este gênero outrora presente com fôlego no cotidiano do Rio de Janeiro costuma ser lembrado como uma prática perdida e antecessora numa linha evolutiva que tem o samba alçado como símbolo nacional. Nesta narrativa, difundida sobretudo por almanaques e produções para o grande público, a história do maxixe é totalmente dependente dos resultados posteriores ao seu processo (Lopes; Simas, 2015, p. 184). De fato, muito do que fora estabelecido a respeito do gênero tem como base o livro *Maxixe: A dança excomungada*, escrito por Jota Efegê em 1974.

Efegê (1974, p. 16) narra a trajetória do maxixe como uma dança sensual perseguida por moralistas, na ideia sintetizada pelo subtítulo de “dança excomungada”. Em diálogo com seus pares, o escritor determinou o surgimento da coreografia nos bailes pobres da Cidade Nova durante a década de 1870, construindo uma narrativa que

2. João do Rio. “Duque em Paris: o sonho que se realizou...”. *Gazeta de Notícias*, 13 de março de 1914, p. 1.

acompanhava a trajetória dessa dança monolítica – “espúria, indecente, dança da ralé” – conquistando posições mais elevadas e tornando-se febre através dos teatros e dos clubes carnavalescos de maior prestígio. Ao definir tal origem, o autor trabalha com uma interpretação unívoca sobre a coreografia, cujos contornos de sensualidade, supostamente estabelecidos desde a sua criação, colocavam barreiras para a sua aceitação por toda a cidade. Por essa razão, o dançarino Duque ocupa um lugar de absoluto destaque em sua investigação. Num esforço semelhante ao dos literatos que acompanharam os feitos do patricio, Jota Efege destaca este personagem – a quem dedica o livro – como herói responsável por tirar o maxixe da marginalidade.

Numa construção diretamente herdada das teorias folcloristas de escritores como Mário de Andrade e Renato Almeida – que em 1926 afirmava que o maxixe era “a dança essencialmente brasileira” –, a ascensão narrada por Efege (1974, p. 172) estava pautada na defesa de determinados preceitos de brasilidade que se expressariam através dos passos da dança. Na visão do autor, mais que uma simples coreografia, o maxixe era uma “dança genuinamente nossa”, que guardava na sua forma a natureza sensual e irreverente atribuída a um comportamento brasileiro. Essa noção também aparece de forma cristalina na interpretação de José Ramos Tinhorão (2013, p. 71-112) – referência menos comum para o assunto. Para o pesquisador, o acompanhamento musical para o maxixe teria sido inventado pelos músicos “naturalmente inclinados a esses transbordamentos de dengo, de malícia e de lascívia” – na definição de essência que se expressaria no estilo. Com efeito, essas obras reduzem os conflitos que envolviam a prática dançante a tramas binárias entre uma brasilidade idealizada e a moralidade, num movimento em que Duque aparece como o maior vencedor.

Apesar dos evidentes problemas dessas análises, o historiador José Geraldo Vinci de Moraes (2006, p. 132) destaca que esse tipo de produção, na qual os limites entre memória e história são pouco delimi-

tados, ainda serve de “suporte documental básico” para os acadêmicos que se ocupam das questões musicais brasileiras. Mesmo trabalhos relevantes como os de Mônica Pimenta Velloso (2011), John Charles Chasteen (2004) e Micol Seigel (2009) orientam suas temáticas por um maxixe de significados fechados, herdando involuntariamente do binarismo e das taxações essencialistas antes construídas.

Na percepção dos prejuízos dessa narrativa consolidada, o presente livro objetiva investigar o processo de construção social do maxixe através de uma perspectiva em que este objeto não seja tratado como sujeito que conjuga os verbos de sua própria trajetória. Evitando a interferência da historiografia que consagrou o tema, o texto tem como foco os personagens e meios de comunicação que construíam o gênero e disputavam os seus sentidos diante das muitas tensões vividas no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX. No lugar de um objeto pronto, entendido de forma unívoca, o maxixe é observado aqui como uma prática em elaboração, cujos significados eram preenchidos estrategicamente por sujeitos e grupos heterogêneos.

Esse tipo de tratamento em relação aos gêneros musicais tem sido elaborado por um campo interdisciplinar de estudos em música popular. Num balanço sobre o desenvolvimento desses estudos na América Latina, o historiador e musicólogo chileno Juan Pablo González (2016, p. 96) resume que “os estudos em música popular tendem a evitar o uso de critérios essencialistas para definir gênero musical, pois, finalmente, gênero pode ser mais uma categoria do discurso do que um traço intrínseco à própria música”. Na sugestão, que norteará as páginas a seguir, “a ideia de gênero [musical] apresenta-se como uma construção social, uma peça móvel às necessidades de um grupo”.

Ao empreender um olhar que contempla os dinamismos e os usos estratégicos do maxixe, este trabalho toma em vista as contribuições da historiadora Natalie Zemon Davis (1997; 2007) e do antro-

pólogo Fredrik Barth (2000) para um conceito de cultura. No lugar de pensar em padrões culturais fechados que explicam sujeitos e suas escolhas, tais abordagens encorajam ao enfrentamento dos fluxos, trocas, contradições e heterogeneidades por trás do objeto. Assim, essas referências se convertem num olhar interessado no maxixe como prática compartilhada e dinâmica, para além das atribuições unívocas e idealizadas que o acompanham.

Para isso, serão necessárias fontes que permitam acessar os espaços onde o maxixe funcionava como uma “peça móvel” aos diferentes interesses sociais da virada do século XIX para o XX. Neste sentido, as publicações da imprensa periódica assumem a maior importância no conjunto documental. Tratando-se de produtos comerciais já naquele contexto, os jornais vendiam espaços de divulgação e dedicavam relevante parte das suas atenções para os acontecimentos do mundo do entretenimento, como as associações carnavalescas, os clubes dançantes e os espetáculos teatrais. Além disso, um importante espaço de crítica e produção literária se desenvolvia em meio a modernização desses veículos impressos. Entendidos como “um campo de negociação entre diferentes grupos sociais”, os jornais servirão como base para visualizar o maxixe e os significados atribuídos a ele pelos seus muitos enunciadores (Pereira, 2016).

Músicas e peças teatrais produzidas naquele período somam-se ao conjunto de fontes analisadas. Compreendidas pela historiografia como objetos comerciais que articulavam diferentes agentes e setores sociais, esses documentos oferecem indícios de como o maxixe era forjado em seus próprios espaços de atuação e consumo. Assim, para além do evidente conteúdo que definia o próprio objeto em sua forma coreográfica e musical, essas fontes devem ser questionadas frente ao contexto em que foram produzidas.³

3. A utilização de peças teatrais e músicas como fontes são discutidas, respectivamente, em Mencarelli (1999) e Moraes (2000).

Perseguindo as formulações e significados diversos em torno do maxixe, essa pesquisa inicia-se no Rio de Janeiro da década de 1880, quando a menção à palavra se tornou frequente na imprensa carioca. No lugar de referir-se a um tipo de dança, porém, a palavra servia como um apelido para determinados salões dançantes. Através das denúncias e notícias policiais que traziam esse termo, o primeiro capítulo do livro procura entender o que eram os bailes chamados por esse nome e os conflitos sociais que os permeavam. Em diálogo com a historiografia sobre a polícia, o cotidiano e as festividades dos trabalhadores no espaço urbano carioca, o entendimento dessas experiências fornece os indícios sobre as possíveis matrizes do estilo de dança que tomaria forma na década seguinte.

O segundo capítulo se ocupa em analisar a formação do maxixe como uma coreografia utilizada em espaços como os teatros e sociedades carnavalescas, entre meados dos anos 1890 e a década de 1900. Com base nos discursos sobre o gênero dançante, a intenção é compreender as disputas sobre esse objeto em meio aos projetos modernizadores e ao pensamento sobre uma identidade nacional para o país. Considerando as tensões raciais e a masculinidade que marcavam as representações sobre a prática, o material literário da imprensa e dos teatros ajuda a perceber como o maxixe era construído num processo articulado com os muitos anseios da jovem República brasileira.

Por outro caminho, o terceiro capítulo amplia os limites do Rio de Janeiro e procura apontar o papel das conexões atlânticas na formação do maxixe durante a década de 1900. Diante de uma intensa circulação transnacional promovida pelo mercado do entretenimento, observa-se que a prática musical também se desenvolvia num espaço fora do alcance dos jornalistas e autores brasileiros, preocupados com questões locais. Analisando produtos musicais e artistas em movimento, o capítulo procura demonstrar o horizonte expandido em que o maxixe era desenvolvido, bem como as possibilidades abertas

pelo mundo atlântico. Por fim, o epílogo do trabalho retorna à empreitada do dançarino Duque, no evento que abre esta introdução, para expor as conclusões desta pesquisa que não o toma como protagonista.

Com isso, é pretensão oferecer uma leitura pautada na História Social sobre os conflitos e desigualdades em curso no Rio de Janeiro do pós-abolição, evidenciando sobretudo as violências que se afirmam junto a uma ideia de brasilidade sensual e festiva.

Um meteorito no Largo da Sé

As coisas pareciam bastante agitadas na madrugada do dia 20 de novembro de 1893, num sobrado descrito pelo jornal *Correio da Tarde* como uma “casa de bailes baratos, a que o populacho chama expressivamente de *maxixe*”, localizado no Largo da Sé. A folha dizia que “constantemente dão-se naquela casa bulhas mais ou menos alarmantes entre os seus frequentadores”, mas que naquela noite os ânimos teriam ultrapassado “as simples rugas provocadas pela *elevação de temperatura*, para assumir as proporções de um sério conflito”.¹ Em narrativa novelesca – artifício que aguçava o interesse dos consumidores do jornal – um escritor do jornal *O Paiz* abusou da pilhéria para noticiar este conflito, que teria terminado com um inusitado acidente com carabinas no quartel. Dizia o repórter que, após o fim do baile, “as mulatas desciam, batendo chinela, pela escada abaixo, e ia rareando a luz do vasto salão em que haviam deixado seus aromas axilares”. Ali, fora do salão, “forma-se um rolo, exultam as Vênus cobiçadas e arranham-se os homens cobiçosos” – descrição de uma

1. *Correio da Tarde*, 20 de novembro de 1893, p. 2.

briga motivada pela cobiça amorosa entre os “amadores do maxixe”, conforme os descreveu.²

Munidos daquela ideia de brasilidade irreverente e sensual que costuma acompanhar a historiografia sobre o maxixe, estas notícias podem soar como exaltação da farra e dos tipos populares brasileiros. Afinal, na interpretação consagrada por Jota Efegê (1974), os bailes chamados de “maxixes” se tratavam de espaços populares onde a coreografia libidinosa de mesmo nome era praticada. Essa visão, porém, faz esconder o deboche e o preconceito empregados pelo jornalista ao caracterizar esses frequentadores – na menção ao cheiro das axilas das “mulatas” ou na descrição de uma briga que aponta para a promiscuidade dos dançantes.

Ao contrário do proposto por Efegê, o significado da palavra “maxixe”, àquela altura, estava bastante distante da imagem de uma coreografia consolidada. Em junho de 1889 uma folha paranaense publicou um glossário de gírias da capital federal que ajuda a compreender o sentido que os contemporâneos poderiam atribuir ao termo. Dentre o registro de expressões como “burro sem rabo” para o “sujeito que conduz cargas em carrocinhas” e o terrível “treze de maio” para “pretinho calçado e bem vestido”, dizia o periódico que “baile ordinário” atendia por “*chinfrim, forrobodó, mambembe e maxixe*”.³ Sem qualquer menção a um estilo particular de dança que justificasse essa nomenclatura, era esse o sentido da palavra que predominava nos periódicos das décadas finais do século XIX, especialmente nas publicações de denúncias sobre salões e ocorrências policiais que aconteciam durante essas festividades. Uma vez que as primeiras menções à palavra na imprensa não apontavam para o gênero dançante, se faz necessário oferecer uma leitura capaz de entender esses espaços através das suas próprias experiências, sem uma ideia simplista e pre-

2. *O Paiz*, 21 de novembro de 1893, p. 1.

3. *Gazeta Paranaense*, 2 de junho de 1889, p. 2.

concebida que direciona a interpretação de notícias como a do jornal *O Paiz*.

Além do sentido da palavra, os contemporâneos do periódico estavam familiarizados com o local onde aconteceu a confusão. Desde 1887, apareciam rotineiramente na imprensa os pedidos de providência sobre um “escandaloso *maxixe* no Largo da Sé”, mas foi apenas em 1889 que o baile celebrou-se ao ser chamado de Bendegó.⁴ O nome fazia referência ao meteorito que no ano anterior fora removido do sertão da Bahia e posto em exposição no Museu Nacional.⁵ A complicada saga de remoção e transporte da pedra, que pesava cerca de cinco toneladas, aguçou a curiosidade do público e foi assunto corriqueiro na imprensa em 1888. Como uma novidade que cai do céu, o Bendegó tomava para si a imagem de um fenômeno capaz de chamar a atenção e abalar as estruturas do solo onde atingisse.

Este capítulo toma este baile como ponto de partida para buscar entender o que eram esses espaços identificados como “maxixes” pelas denúncias, narrativas e ocorrências policiais presentes na imprensa durante as últimas duas décadas do século XIX. Com especial atenção às complexidades deste período de intensas transformações sociais no Rio de Janeiro, o texto caminha na tentativa de expor os múltiplos significados e utilizações dessa palavra para os diferentes sujeitos que observavam e construía um universo de sociabilidades dançantes, para além do olhar essencialista que simplifica os conflitos e distribui papéis num jogo binário de oposições.

“Admite-se toda a espécie de gente”

Ao longo do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro cultivava numerosos hábitos festivos. Desde a chegada da família real e a con-

4. “1º distrito do Sacramento”. *Gazeta de Notícias*, 23 de março de 1887, p. 2.

5. Uma notícia sobre sua chegada ao Rio de Janeiro se encontra em *Diário de Notícias*, 17 de junho de 1888, p. 1.

sequente transformação da cidade em capital do Império, não foram poucas as opções de divertimento musical para todos os segmentos sociais que viviam e interagiam naquele espaço. Enquanto as famílias ricas dedilhavam pianos importados no ambiente privado, com os quais animavam seus bailes particulares, um vasto calendário festivo garantia à população carioca diferentes oportunidades para a dança (Zamith, 2011; Leme, 2006; Alencastro, 1997). Além dos sempre aguardados folguedos dos dias de Momo, que proporcionavam toda a sorte de atividades dançantes pela cidade, o povo ávido pelo balanço poderia formar seus pares ou rodas em alguma barraca montada para a Festa do Divino, ou mesmo nos arredores da Festa da Penha – eventos religiosos que, entre tantos outros, mobilizavam diferentes ritmos e sujeitos (Abreu, 1999; Soihet, 2002).

Diante dessa mistura, as camadas abastadas urbanas – compostas por comerciantes, intelectuais e aqueles que exerciam ofícios de prestígio – trataram de organizar as suas próprias e reservadas folias. Na década de 1860, as chamadas Grandes Sociedades Carnavalescas começaram a desempenhar esse papel. Além de promoverem prêmios luxuosos aos modelos europeus, concorridos e admirados durante os dias de carnaval, esses clubes se constituíam como atividades dançantes permanentes e exclusivas aos sócios que pagavam uma alta mensalidade. Durante todo o ano, os Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo enchiam as páginas da imprensa com anúncios de suas festas, sempre animadas com o auxílio das bebidas caras e das mais estimadas bandas musicais da cidade (Cunha, 2001).

Na efetiva aproximação do século XX, o fim do regime escravista e o golpe republicano pontuaram a emergência de uma configuração social que, em virtude das progressivas medidas de emancipação escrava, já subvertia pouco a pouco as antigas hierarquias senhoriais. Ofertas de moradias populares e de entretenimentos baratos apareciam para atender aos imigrantes recém-chegados e aos indivíduos

libertos que passavam a compor na paisagem urbana carioca um massivo estrato de trabalhadores assalariados de baixa renda.⁶ Enquanto a cidade experimentava uma “febre dançante” de proporções atlânticas, observava-se o surgimento e a proliferação de diversos espaços de sociabilidade musical que pudessem suprir essa demanda crescente – a exemplo das pequenas sociedades, que garantiam aos trabalhadores pobres um espaço periódico de diversão com a cobrança de uma baixa mensalidade (Pereira, 2013, p. 102-103).

Foi nesse contexto que os empreendimentos como o Bendegó se tornaram cada vez mais frequentes. Numa queixa publicada pelo *Jornal do Commercio* em março de 1889, dizia o redator que, mesmo terminado o carnaval daquele ano, a polícia continuava a “licenciar um baile público, denominado Bendegó”.⁷ Além de advertir as autoridades para o incômodo causado aos vizinhos, a denúncia informava que a atividade do Largo da Sé se tratava de um “baile público”.

Por definição, esses bailes públicos – que existiam na cidade desde os meados do século XIX – eram espaços dançantes que funcionavam através do pagamento das entradas.⁸ Como atividades que exploravam o lucro, era necessário que esses salões atendessem a uma regulamentação própria, diferente daquelas destinadas às sociedades recreativas ou festas particulares. Por isso, além da necessidade de passarem pela inspeção e aprovação da polícia (procedimento padrão para os demais divertimentos), esses salões estavam sujeitos aos impostos destinados ao exercício de ofícios e comércio, sendo uma taxa provincial a título de “imposto de contribuição de polícia”, fixada em 40\$000 anuais a partir de 1881, e outro emolumento municipal que poderia variar de 5\$000 a 10\$000 por baile realizado, nos valores de

6. Na forma de pedidos de licença para a polícia, esta demanda é bem abordada no capítulo “A polícia e os cidadãos” (Bretas, 1997, p. 71-97).

7. *Jornal do Commercio*, 20 de março de 1889, p. 1.

8. Bailes públicos desde os anos 1840 são mencionados em Abreu (1999, p. 265-267).

1880 – a mesma necessária para concertos e espetáculos dramáticos nos teatros.⁹

Em janeiro de 1885, um delegado chamado Cyro de Azevedo se notabilizou na imprensa ao fiscalizar algumas festividades que estariam cobrando ingressos sem as devidas permissões. Segundo o jornal *O Paiz*, o delegado atestou que um “baile de máscaras na praça da Aclamação” se tratava de um “baile público, pois a entrada era paga”. Após solicitar ao dono da festa a documentação que permitia a cobrança das entradas, notou que “desse documento se inferia que ele a solicitara para uma diversão particular e não para um baile público retribuído”.¹⁰ Duas noites depois, o delegado observou a “venda de bilhetes à porta” das sociedades chamadas Club dos Pindobas e Club dos Aristocráticos, cujo dinheiro arrecadado deveria se limitar às mensalidades do quadro de sócios. Por isso, informou *O Paiz* que “como não tivessem a licença da lei, receberam ordem de fechar”.¹¹

Em busca de alguma renda momentânea, não era incomum que as pequenas sociedades de trabalhadores pobres burlassem seus regulamentos ao promoverem bailes abertos ao público geral. Para disfarçar a cobrança irregular de ingressos, algumas delas alegavam receber as mensalidades na entrada dos salões (Pereira, 2018, p. 19). Assim,

9. O periódico *Mercantil* informa que para o ano de 1891, vigorava para os bailes públicos “uma taxa fixa anual, segundo o art. 1º, § 12, do Decreto de 31 de dezembro de 1891, além da taxa municipal de 5\$000 a 10\$000, que foi marcada pelo art. 23 da Lei n. 2.491, de 4 de janeiro de 1888” (*Mercantil*, 28 de outubro de 1891, p. 1). Seguindo essas informações, encontrei para o início da década de 1880 a situação semelhante, onde a taxa fixa anual destinada a polícia pertence ao art. 16, § 18, do Decreto n. 2.756, de outubro de 1880, a valer a partir de 1881 (*Annaes da Assembleia Legislativa Provincial do Rio de Janeiro*, 1880, p. 445-461). Já o imposto municipal, criado no art. 3º da Lei n. 2.279, de 1877, recebeu o referido valor na atualização da tabela, ocorrida na sessão de 9 de outubro de 1880 (*Annaes da Assembleia Legislativa Provincial do Rio de Janeiro*, 1880, p. 194-196).

10. *O Paiz*, 20 de janeiro de 1885, p. 2.

11. *O Paiz*, 22 de janeiro de 1885, p. 1-2.

sociedades e empresários improvisados se valiam da lucratividade do divertimento oferecido a quem pudesse pagar.

Conforme relatou em setembro de 1894 o *Diário de Notícias*, o baile “denominado *Bendegô*” cobrava “a importância de mil réis para a entrada”.¹² Não por acaso, a notícia de novembro de 1892 no jornal *Correio da Manhã* classificava o salão do Largo da Sé como uma “casa de bailes baratos” – indicativo de que o valor era atrativo aos trabalhadores pobres da cidade.¹³ Tendo em conta que as pequenas sociedades sobreviviam, davam festas regulares e até financiavam seus prêmios carnavalescos com mensalidades entre 1\$000 e 2\$000, é de se imaginar que os bailes públicos tinham relevantes retornos financeiros em suas atividades semanais, mesmo que destinadas aos *habitués* de baixa renda.¹⁴

Não era isso, no entanto, o que acreditava o redator encarregado das notícias sobre o delegado Cyro de Azevedo. Apesar de reconhecer a rentabilidade do negócio, o jornalista acreditava que a principal fonte de renda desses empreendimentos não estava na venda dos bilhetes:

Pretextando diversões carnavalescas tem aparecido ultimamente a indústria rendosa de bailes públicos, mais ou menos fantasiados, sem licença da Ilma. Câmara e da Polícia. Não foi a economia dos emolumentos municipais e policiais que levou os ardilosos empresários a dispensá-la, mas a fiscalização e a vigilância da polícia, que não lhes permitiria explorar a parte mais lucrativa do negócio.

Entregues a si mesmos e a indulgente e interessada fiscalização dos próprios empresários, esses bailes adoram musa que em muito pouco se parecem com Terpsícore do Parnaso. A divindade daqueles tempos assemelha-se mais à Vênus Caldeia do que ao Momo dos Helenos.¹⁵

12. *Diário de Notícias*, 26 de setembro de 1894, p.1.

13. *Correio da Tarde*, 20 de novembro de 1892, p. 2.

14. A mensalidade das pequenas sociedades foi abordada em Pereira (2000, p. 166-167).

15. *O Paiz*, 22 de janeiro de 1885, p. 1-2.

Para o escritor, as atividades surpreendidas pelo delegado evitavam a fiscalização da polícia sobre “a parte mais lucrativa” dessas reuniões dançantes, na afirmação de que alguma atividade ilegal era praticada no interior dos salões. Através de uma analogia com o culto à Vênus mesopotâmica – figura de uma mulher exagerada nas formas corporais –, o redator opinava que a verdadeira vocação comercial desses bailes consistia na exploração da prostituição. Ainda que o delegado não tenha encontrado nenhuma irregularidade fora os papéis de funcionamento, o jornalista demonstrava ter uma ideia preconcebida sobre o que chamou de “indústria rendosa de bailes públicos” – uma visão taxativa compartilhada por muitos jornalistas do período.

Na grande maioria das vezes, esses empreendimentos apareciam nos jornais acompanhados de fartas acusações contra seus donos e frequentadores, especialmente através das páginas policiais que traziam denúncias sobre esses espaços ou notícias sobre sujeitos conduzidos pelos agentes durante as festanças. Nesses casos, porém, eles raramente respondiam pelo nome legal “bailes públicos”, mas pelo recorrente apelido de “maxixes”, designação que predominava no grande volume de queixas que buscavam combater essas atividades. Em junho de 1884, um escritor da *Gazeta de Notícias* utilizava a palavra como um sinônimo, ao chamar a atenção da polícia para “um baile público, ou, por outra, *maxixe*, da rua da Ajuda que traz vizinhos sobressaltados com os constantes barulhos e palavras que a decência manda calar”.¹⁶ De forma semelhante, uma denúncia publicada no jornal *O Paiz*, em outubro de 1896, dizia que um baile na rua Espírito Santo tinha licença de sociedade para “se tornar legalmente viável”, mas que “o certo é que não passa de um *Maxixe*” – lugar em que se ofereciam

16. “Ao Ex.mo Sr. desembargador chefe de polícia e ao subdelegado do 2º distrito de S. José”. *Gazeta de Notícias*, 19 de julho de 1884, p. 4.

danças “a tanto por cabeça”. Taxava o redator que a sociedade era um “maxixe” porque bastava “pagar a entrada: 1\$000”.¹⁷

No lugar de oferecer dados sobre uma forma de dançar, a busca por essa nomenclatura nos periódicos cariocas das últimas décadas do século XIX revela a dimensão da presença desses bailes de entrada paga na cidade (Figura 1).

Figura 1 – Mapeamento dos “maxixes” na imprensa carioca entre 1882 e 1899.



	Endereço	Ano(s)	Freguesia	Nº Queixas	Nº Ocorrências
1	Rua do Catete	1882	Glória	2	-
2	Rua do Riachuelo	1882	Santo Antônio	1	-
3	Rua Princesa do Catete	1883	Glória	1	-
4	Rua da Ajuda	1884 e 1887	São José	2	-
5	Praça Onze	1884	Santana	4	-
6	Senhor dos Passos, n. 167	1886 e 1887	Sacramento	1	2
7	Largo da Sé	1887 a 1895	Sacramento	9	17
8	Rua Visconde de Inhaúma	1887	Santa Rita	1	-
9	Rua Visconde de Itaúna	1887	Santana	-	4
10	Largo de S. Domingos	1888 a 1892	Sacramento	1	7
11	Senhor dos Passos, n. 131	1890 a 1894	Sacramento	6	9
12	Rua do Lavradio	1895 e 1899	Sacramento	3	-
13	Rua do Espírito Santo, 15	1895	Sacramento	1	2
14	Rua da Saúde, próx. ao 105	1897	Santana	2	-
15	Rua do Catete	1898	Glória	1	-
16	Rua Senador Eusébio	1898	Santana	1	1
17	Rua Visconde de Rio Branco	1899	Santo Antônio	-	1
18	Rua do Propósito	1899	Santana	1	-

17. “Um baile de cafêns”. *O Paiz*, 1º de outubro de 1896, p. 2.

A reunião sistemática de queixas e notícias policiais mostra que os bailes retribuídos foram uma prática comum na cidade – número certamente incompleto, já que se tratam apenas das atividades denunciadas.¹⁸ Estes empreendimentos não estavam restritos a um ponto específico, mas espalhados por todo o centro da Capital. Enquanto a Cidade Nova é apontada pela historiografia como morada do maxixe, foi na freguesia do Sacramento que se encontrou o maior número de casas de bailes, bem como aquelas que parecem ter funcionado por períodos mais longos – muito em razão do Bendegó, casa mais citada pela imprensa, pertencer a este trecho.

Ao mesmo tempo em que essas queixas evidenciam que os bailes públicos se tornaram relevantes opções de lazer para mulheres e homens de baixa renda do Rio de Janeiro, elas também demonstram que essas atividades se faziam visíveis através do incômodo que causavam aos vizinhos ou jornalistas. A forma pela qual se caracterizou o Bendegó numa denúncia publicada pelo jornal *Cidade do Rio* em abril de 1889 demonstra bem como esse incômodo se expressava:

Continuam as cenas pouco edificantes que todos os sábados oferece aos olhos da população indignada, o celeberrimo club denominado – *Bendegó*, que existe no Largo da Sé. Quando termina o maxixe, começa a desordem mais desenfreada, por parte dos *habitués* desse velhacouto de vagabundos e desordeiros. O sarilho domina; a rasteira impera e as na-

18. Trabalhei sobre o mapa do projeto *ImagineRio* (ImagineRio.com) correspondente ao ano de 1899. Como as denúncias nem sempre traziam endereço certo, optei por assinalar as ruas e colocar nelas uma localização ilustrativa com a referência dos bailes. Fora do recorte do mapa, a freguesia da Glória tem sua direção indicada através dos bailes correspondentes. Na tabela, mostro também a quantidade de queixas (denúncias destinadas às autoridades) e ocorrências (notícias de prisões ou ações policiais) onde essas localizações foram fornecidas. Entre todo o volume levantado, separei as fontes que pareciam se referir a atividades periódicas de entrada paga, já que a palavra “maxixe” poderia ser utilizada para maldizer pequenas sociedades e festividades eventuais, com ou sem cobrança de entradas. Compõem estas informações os periódicos *O Paiz*, *Correio da Tarde*, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta de Notícias*, *Cidade do Rio*, *Jornal do Commercio*, *Jornal do Brasil*, *Novidades*, *A Notícia*, *O Tempo*, *O Combate* e *Corsário Júnior*; entre 1882 e 1899.

valhadas e cabeças quebradas são o resultado deste conluio de marotos disfarçado em divertimentos.

Já uma vez pedimos providências ao Sr. desembargador chefe de polícia; não sendo ouvidas nossas reclamações insistimos hoje para que se faça cessar este tristíssimo espetáculo degradante, que semanalmente, em todos os sábados, se repete para a vergonha de uma cidade que tem foros de civilizada.¹⁹

Para o redator, o baile do Largo da Sé nada mais era que um esconderijo de “vagabundos e desordeiros”, um simples disfarce para um “conluio de marotos” que desferiam rasteiras, navalhadas e quebravam as cabeças uns dos outros. Por isso, a publicação insistia em chamar a atenção da polícia sobre essas noitadas de sábado. A razão da sua indignação, porém, ia além da simples promoção de “cenas pouco edificantes” para a ordem pública. Como revelava no final do texto, o jornalista acreditava que o Bendegó, descrito como “espetáculo degradante”, colocava em risco “uma cidade que tem foros de civilizada”.

Desde meados do século XIX, divertimentos públicos cariocas chamavam a atenção das autoridades preocupadas com a manutenção dos ideais de civilidade e moral, pautados na “emergência de uma disciplina social urbana”, nas palavras de Martha Abreu (1999, p. 304). Essas ideias ganharam contornos mais claros a partir de 1889 – mesmo ano em que o baile retribuído do Largo da Sé se consolidou com o nome de Bendegó. A partir de então, o recém-instaurado regime republicano lidava com o desafio de adequar o país a uma nova lógica econômica imposta pelo fim do regime escravista, provocando a emergência de uma ideologia do trabalho que influiria principalmente sobre o cotidiano dos indivíduos que passavam a formar uma classe de trabalhadores livres. Neste cenário, homens e mulheres estavam na

19. “Club Bendegó”. *Cidade do Rio*, 9 de abril de 1889, p. 1.

mira de um discurso que passava a entender no trabalho assalariado a maior das virtudes morais, enquanto a ociosidade ou qualquer inadequação a este novo modo de produção configurava, aos olhares do poder, uma espécie de patologia social a ser combatida e remediada. Assim, a pobreza passava a ser interpretada através do seu suposto potencial de perigo para a sociedade, ao ponto de juristas se referirem aos conjuntos de trabalhadores de baixa renda pelo termo “classes perigosas”, dando ênfase aos seus supostos vícios, maus hábitos e má educação (Chalhoub, 2012, p. 64-80).

É dentro desta lógica que se inseriam as queixas e comentários que ajudaram a compor o mapa dos bailes públicos. Da mesma forma que jornalistas condenavam as habitações populares apelidadas de “cortiços”, peças fundamentais na dinâmica urbana carioca no final do século XX, as denúncias sobre os “maxixes” na imprensa são marcadas por uma forte hostilidade na tentativa de caracterizar as atividades dançantes patrocinadas pelas “classes perigosas” como ambientes degradantes e ameaçadores à ordem pública, como se representassem um obstáculo ao projeto de civilidade da nação – exatamente como era feito com o Bendegó.²⁰

Um bom exemplo dessa caracterização está num anúncio fictício publicado no *Diário de Notícias* pelo Club dos Fenianos, em dezembro de 1886. Composta por homens da elite urbana, a sociedade já havia caluniado os luxuosos bailes do Club dos Democráticos, rivais carnavalescos, ao chamá-los anteriormente de “maxixes de vagabundos a 1\$000 por cabeça”.²¹ Poucos dias depois, numa piada mais elaborada, os foliões deram forma à publicidade de um “grande maxixe” promovido por um certo Club dos Defuntos, cujas iniciais remetem imediatamente ao nome dos rivais (Figura 2).

20. A visão lançada sobre as habitações populares é abordada em Chalhoub (1996).

21. *Diário de Notícias*, 28 de novembro de 1886, p. 4.

Figura 2 – “Club dos Fenianos”.

C. D.



CLUB DOS DEFUNTOS

GRANDE MAXIXE
EM HOMENAGEM A' INVEJA

Para realizar se, se nos der na cabeça, no
SALÃO DA ESQUINA
EM 7 DE DEZEMBRO DE 1886
(NÃO ACREDITEM NO ANNUNCIO)

Admitte-se toda a especie de gente.
Entrada franca para quem apresentar attestado de não ter domicilio certo.
Bebidas brancas á disposição.
Grand souper á freguezias.
Charanga de pancadaria sob a direcção do fallecido Bruzundanga.
Só se dança no passo do kagado, pois por cá a seriedade acabou-se.

Toilettes para homens :
Casaca de couro da Russia, com rabicho e manta, luvas e sapatos de ferro por causa do suor.

Toilettes para damas :
Albardão sem cauda e sem rabicho, com manta e anquinha.
Luvas e sapatos de ferro por causa do idem acima.
Não se admite perfume nos lenços, em razão de ficar a sala perfumada depois da meia-noite.

Fonte: *Diário de Notícias*, 5 de dezembro de 1886, p. 2.

Através da brincadeira, que anunciava com detalhes as atrações da festa imaginária, percebe-se claramente como uma sociedade capitaneada por sujeitos de posse entendia as sociabilidades chamadas

de “maxixes”. O ambiente era descrito como pobre e insalubre, fosse pelo excesso de suor no salão, pelo consumo de “bebidas brancas” como a cachaça ou pelo grande banquete à “frege-moscas” – expressão para restaurantes sem a menor higiene. A música era caracterizada como “pancadaria” e a dança conduzida sem nenhuma seriedade, enquanto a sugestão da indumentária para os participantes incluía itens de montaria, como o albardão, rabichos, mantas e ferraduras – as “luvas e sapatos de ferro”. Assim, os Fenianos descreveram uma festividade onde “admite-se toda a espécie de gente” – simples baile público aberto a qualquer pessoa que pudesse pagar. Na visão dos carnavalescos, que se organizavam em sociedade e conheciam-se entre si, a porta aberta aos desconhecidos autorizava a presença e atuação de sujeitos considerados vadios, conforme sublinharam na chistosa oferta de “entrada franca para quem apresentar atestado de não ter domicílio certo”.²² Em forma de galhofa aos rivais, os foliões da elite acabavam por maldizer os empreendimentos de dança com entrada paga, caracterizados como experiências rudes e bárbaras porque abertas aos trabalhadores pobres.

Ainda de forma genérica, essa leitura aparece num artigo intitulado “Os Maxixes”, publicado em agosto de 1895 no *Diário de Notícias*. Preocupado com a proliferação dos salões assim identificados, o redator elaborou uma definição sintética na tentativa de alertar aos leitores sobre os supostos perigos daquilo que considerava uma “praga” urbana:

Como muitas outras, o maxixe é uma praga que atualmente persegue a nossa população, fazendo-a assistir a cenas vergonhosamente imorais.

O maxixe é uma nova instituição consagrada aos devassos das últimas camadas e funciona nos centros mais populosos da capital, sem respeito nem ao pudor nem às conveniências da gente séria.

22. “Club dos Fenianos”. *Diário de Notícias*, 5 de dezembro de 1886, p. 2.

É um amontoado de homens e mulheres sem educação, que, nada tendo a perder, ignoram o quanto vai de imoral no vocabulário torpe que usam e nos gestos e meneios indecentes que praticam.

Inaugurou-se a série dessas asquerosas diversões uma casa existente no Largo da Sé, onde tem sido frequentes as desordens, motivadas por ciúmes inspirados por umas frineias muito improvisadas, a tresandarem a zarrupa [vinho barato] e a aguardente.²³

Mais uma vez, os bailes denominados “maxixes” eram descritos através do seu público, mencionados no texto como “devassos das últimas camadas” que nada têm a perder – os trabalhadores de baixa renda. Em oposição aos pudores e conveniências da “gente séria”, o redator associava de forma taxativa a pobreza com a promoção de imoralidade, desordem e violência, como fossem características impostas por esses sujeitos aos salões de dança que permitiam suas entradas. Os “maxixes”, supostamente iniciados pela afamada casa no Largo da Sé, eram tidos pelo jornalista como espaços em que se manifestavam os imaginados vícios e maus hábitos dos dançarinos pobres da cidade.

Fosse para se referir ao fenômeno de forma genérica ou denunciar festas específicas, o apelido funcionava como um termo pejorativo que extrapolava o mero sinônimo de baile público. Através da sua utilização, sublinhavam-se as taxações negativas a respeito dos frequentadores desses divertimentos. Portanto, a noção de imoralidade não estava atrelada à prática de uma coreografia específica, mas ao comportamento vulgar atribuído à natureza dos sujeitos que compunham essas festividades, em razão das suas subjugadas classes sociais. Nesse contexto, os bailes chamados de “maxixe” apareciam como um tipo de experiência que guardava pouca relação com as idealizações expressas pela historiografia sobre o gênero dançante de mesmo nome.

23. “Os maxixes”. *Diário de Notícias*, 8 de agosto de 1895, p. 1.

Um maxixe na Cidade Nova

No início de 1886, uma representação desses bailes públicos era levada para os palcos do popular teatro ligeiro. Envoltos em uma disputa pelo público com *O Bilontra*, um dos arrebatedores sucessos de Arthur Azevedo, os produtores da peça *A Mulher-Homem*, escrita por Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, incluíram um novo número chamado “Um maxixe na Cidade Nova”, na intenção de renovar o interesse da audiência e prolongar o número de exibições do espetáculo. Os anúncios oficiais da empresa Heller dão alguns indícios sobre a forma pela qual essa atividade foi abordada na criação ficcional. Publicadas em jornais como a *Gazeta de Notícias*, as publicidades divulgavam a novidade como um “baile característico nacional, com fado e cateretê da roça a qual vai assistir Diógenes com a mulatinha do caroço”.²⁴

Naquele contexto, o gênero chamado de “fado” não fazia referência ao estilo de música portuguesa conhecido na atualidade, mas sim às danças de roda associadas aos festejos dos escravos nas senzalas e dos seus descendentes, como a personagem da “mulatinha de caroço”. Confundida entre muitas nomenclaturas, essa também era a imagem atribuída ao chamado “cateretê”, igualmente mencionado como atração do baile pelo anúncio.²⁵ Numa descrição que serviria aos jongs, sambas, batuques e tantas outras designações das práticas dançantes relacionadas à diáspora africana, o folclorista Sylvio Romero definiu num texto de 1879 o estilo como “predileção dos pardos e mestiços em geral”, que consistia na prática dos “bailes rústicos” organizados em roda em que os pares destacavam-se nos movimentos de “umbigada”.²⁶

24. “Theatro Sant’Anna”. *Gazeta de Notícias*, 12 de fevereiro de 1886, p. 4.

25. Os muitos nomes e estilos associados aos costumes das senzalas, bem como a utilização nos espetáculos teatrais, são abordados em Abreu (2017).

26. Romero, Sylvio, “A poesia popular no Brasil”. *Revista Brasileira*, ano I, tomo II, p. 269.

A escolha da Cidade Nova como o cenário para este “baile característico nacional” também ajudava a definir contornos para a experiência. Apesar de a historiografia já identificar a fluidez das relações sociais no espaço urbano carioca, muitos contemporâneos enxergavam uma configuração binária que tinha o Campo de Santana como um ponto divisor. Através de crônicas, romances e peças teatrais, intelectuais construíam uma oposição entre a modernidade e a civilidade, atribuídas à Cidade Velha, com as ideias de atraso e degeneração que supostamente se expressavam na Cidade Nova. Afinal, a região era afamada por concentrar as moradias dos trabalhadores de baixa renda, especialmente imigrantes, negros e pardos (Carvalho, 2013). Assim, a localização do baile e os estilos musicais anunciados para o novo quadro indicavam ao público que o “maxixe” representado pela peça guardava relações com os “batuques” oriundos das senzalas, na criação de uma imagem atrasada e colonial para a festividade atribuída aos descendentes de africanos.

Foi também relacionado às danças do cativo que o apelido já havia aparecido na imprensa carioca em maio de 1873 – a mais antiga utilização de “maxixe” como sinônimo para baile encontrada nessa pesquisa. O contexto, no entanto, era completamente diferente daquele representado na peça *A Mulher-Homem*, já que o texto era uma notícia originalmente publicada no *Jornal do Commercio* da cidade de Pelotas, reproduzido na íntegra pela versão carioca do jornal. O escritor narra uma pequena revolta dos “escravos do Sr. Major João Mendes de Arruda, em número de dez, capitaneados pelo pardo livre Caetano”, onde alguns policiais teriam sido espancados no exterior de um botequim da cidade gaúcha “aos repetidos berros de *viva a liberdade*, proferidos pelos escravos”. Em maior número e providos de montaria, os escravos teriam fugido da cena do conflito para um “*candombe* ou *machiche*, que havia nas proximidades do cemitério”. Quando os reforços policiais chegaram no local, disse o jornalista que

“o *baile* converteu-se logo em balbúrdia” e mais uma vez os escravos encararam as forças policiais, que apesar de “toda coragem e energia” não conseguiram deter os revoltosos. Com todas as letras, um baile escravo era identificado pelos nomes de “*candombe* ou *machiche*”.²⁷

O termo “candombe”, mencionado como sinônimo, já era utilizado no Brasil desde o início do século XIX. Mas foi na região do Prata que a palavra se consolidou ao ponto de identificar estilos musicais e festividades nativas de afrodescendentes até os dias atuais. Naquela região a palavra designava genericamente as diferentes reuniões dançantes promovidas por descendentes de africanos, constituídas em atividades plurais e sincréticas, que chegavam a dialogar com a religião católica e com o militarismo. O que prevalecia aos olhares dos observadores externos, no entanto, era a aparência da manifestação de tradições e ritos religiosos africanos, dada a musicalidade executada pelos cantos e tambores que animavam as rodas de danças ou umbigadas – uma imagem semelhante àquelas atribuídas por Sylvio Romero ao cateretê e outras práticas de matriz africana (Borucki, 2015, p. 147-182). Percebe-se assim que, anos antes de se consolidar na imprensa carioca como um apelido para os salões de entrada paga, a palavra se referia diretamente a um baile de escravos na província do Sul do país, caracterizado como uma típica batucada da diáspora negra no Atlântico.

Seria imprudente traçar uma linha direta entre o “*machiche*” de Pelotas e o “maxixe na Cidade Nova”, representado em 1886 num teatro carioca. No entanto, a nota dá um bom indício de que o termo utilizado no Rio de Janeiro – já relacionado aos divertimentos de entrada paga – poderia ter em suas origens as imagens da escravidão. Guardadas as diferenças de contexto, foi possível encontrar numa notícia policial do *Jornal do Commercio*, em 1887, a presença de escravizados num baile da rua Senhor dos Passos. Dizia a breve nota que

27. *Jornal do Commercio*, 5 de maio de 1973, p. 1.

foram detidos “os escravos Alexandre, de Manoel Gonçalves Dias; Manoel, de Antonio Martins Siqueira; Braz, do Visconde de Timbaré; Justino, do desembargador Ferreira Souto; Thomé, de Manoel Braga”.²⁸ No mês anterior a esta notícia, o jornal *O Paiz* dizia que o local era “vulgarmente denominado *maxixe*”, taxado de reunir “vagabundos, desordeiros e messalinas da mais baixa esfera”. Como em outros salões, o divertimento composto por sujeitos livres e cativos era visto como “um perigo latente” para a civilidade.²⁹

Porém, não era necessário que escravizados fossem frequentadores desses festejos para que os “maxixes” fossem entendidos como atividades de origem africana, conforme fizeram os autores da peça *A Mulher-Homem*. Num editorial de maio de 1892, a *Revista Illustrada* sugeria que, ao invés da “oratória balofa” que exaltava a classe política por ocasião das festividades em comemoração ao 13 de maio, fossem realizados “cateretês, sambas africanos e maxixes públicos” – na configuração de uma negritude para esses festejos que provavelmente seria compreendida por qualquer contemporâneo.³⁰ Neste sentido, o termo “maxixe” cumpria o papel de associar os bailes de entrada paga aos costumes da população negra da cidade.

Essa visão é reiterada por um cronista chamado Pescatore que, em outubro de 1889, refletia sobre os supostos prejuízos da abolição através das páginas do jornal *Novidades*. Insatisfeito, dizia o cronista que “depois da lei da abolição redobrou a ruindade dessa gente e de tal maneira que não há meio de conseguir-se em casa serviço que preste”. No exercício de apontar as supostas “condições de bem viver e servir” que os criados negros passaram a gozar diante da liberdade, o escritor reclamava que as folgas ultrapassavam os “domingos e dias santificados, que Deus Nosso Senhor manda guardar”, incluín-

28. “Desordem no baile”. *Jornal do Commercio*, 27 de março de 1887, p. 2.

29. “A S. Ex [desembargador chefe de] polícia”. *O Paiz*, 16 de fevereiro de 1887, p. 3.

30. Farfarello. “Echos e notas”. *Revista Illustrada*, maio de 1892, p. 2.

do agora os “sábados, à noite, que são consagrados aos bailaricos do *maxixe*”.³¹ Na visão do cronista, o “maxixe” parecia uma atividade indissociável do cotidiano desses trabalhadores negros.

Nos anos seguintes, muitos seriam os testemunhos a corroborarem a associação feita pelo cronista. Na *Gazeta de Notícias*, uma nota publicada em 1893 sobre a prisão de uma criada de cor parda, acusada de ter roubado os patrões, fazia questão de narrar que ela se encontrava “num maxixe que houve anteontem numa casa do Encantado”.³² Na série de crônicas “Os fâmulos”, publicada naquele mesmo ano pelo jornal *Cidade do Rio*, o cronista Gil considerou verossímil que uma cozinheira tenha gasto “em *toilettes* e cheiros e pomadas Hollanda, com que se enfeitara e perfumara para um baile maxixe”, os 30\$000 cedidos pelo patrão para que velasse o corpo de sua própria filha.³³ A alusão ao “maxixe”, visto já como espaço de vício e imoralidade, se tornava assim um meio de desqualificar os descendentes de africanos que agora compunham o numeroso estrato de trabalhadores livres na Capital.

Casos como estes indicam as linhas de continuidade que podem ligar os bailes cariocas das décadas de 1880 e 1890 ao “*candombe* ou *machiche*” dos escravos revoltosos de Pelotas. Do mesmo modo, a atribuição da negritude para esses festejos justificava a produção do novo quadro da peça *A mulher-homem*, onde um baile da Cidade Nova com fado e cateretê era visitado pela “mulatinha do caroço”. No entanto, ao contrário do que a ficção se esforçava em mostrar, as denúncias e notícias sobre ações policiais demonstram que esses indivíduos negros e pardos estavam vivenciando uma experiência muito diferente daquela associada aos costumes das senzalas.

31. Pescatore. “Água vai...”. *Novidades*, 23 de outubro de 1889, p. 1.

32. “Gatuna”. *Gazeta de Notícias*, 14 de abril de 1893, p. 2.

33. Gil. “Typologia – Os fâmulos (continuação)”. *Cidade do Rio*, 6 de setembro de 1893, p. 2.

Em dezembro de 1886, no ano anterior à detenção dos cinco sujeitos escravizados no baile da rua Senhor dos Passos, um cronista policial da *Gazeta da Tarde* narrou outra confusão ocorrida naquele endereço. Segundo Légris, “fazia-se ouvir uma charanga bem afinada e uns pares todos cheios de massada requebravam-se ao som de provocantes *habaneras* no espaçoso salão”, quando então começou a “mais descomunal desordem” que terminou na intervenção policial por ele noticiada.³⁴ A narrativa revelava, assim, que o baile frequentado no ano seguinte por escravizados promovia danças de salão em par enlaçado, além de ser animado por bandas compostas por instrumentos de sopro, as charangas. Diferente das práticas denominadas candombes ou cateretês, os *habitués* daquele salão dançavam aos compassos de gêneros como a *habanera* – a mesma musicalidade que animava as luxuosas festas das Grandes Sociedades.

Numa notícia muito semelhante, escrita pelo mesmo cronista para o *Cidade do Rio* em janeiro de 1888, dizia o redator que “a rapaziada estava justamente dançando o *Quem comeu do Boi* quando rompeu o *zazerdo*” no baile do Largo de São Domingos.³⁵ Para compor o cenário da notícia, Légris recorreu ao título de um tango que chegou a ser publicado em arranjo para piano pela editora da casa Buschmann & Guimarães (Barata, 1887). Tratava-se de um exemplar típico da musicalidade que acompanhava as modas dançantes do mundo atlântico no final do século XIX, cujo ritmo é também encontrado em partituras publicadas em Paris e Nova York.³⁶

Em junho de 1898, um repórter da *Gazeta de Notícias* descreveu o que supostamente presenciou no interior de um desses “maxixes”. Na ocasião em que acompanhava um destacamento noturno da polí-

34. Légris. “Galeria policial”. *Gazeta da Tarde*, 9 de dezembro de 1886, p. 2.

35. Légris. “Galeria policial”. *Cidade do Rio*, 23 de janeiro de 1888, p. 2.

36. Exemplos encontrados facilmente em repositórios internacionais são Carreras (1890) e Barbieri (1884).

cia, narrou o fato que aconteceu pouco antes de a patrulha passar pelo morro do Pinto, “a Babilônia dos viciosos”, e de recolher sujeitos que dormiam ou se embebedavam no canal do Mangue:

À luz do pálido astro da noite fomos andando (é o repórter quem fala) e vimos há 1 hora da madrugada um *maxixe*. Um trombone soprava, um candeeiro de querosene fingia que iluminava, e pretos e pretas agarravam-se em reboços, muito convencidos de que dançavam.³⁷

O breve depoimento reiterava que um “maxixe”, frequentado por “pretos e pretas”, promovia danças em par animadas ao som de um trombone – instrumento desvinculado das ideias sobre as tradições africanas. Apesar de reconhecer essa característica, compartilhada pelos bailes luxuosos da cidade, o cronista opinava que os dançarinos “agarravam-se” e estavam apenas “convencidos de que dançavam” – num comentário que manifesta a crença sobre a inferioridade racial dos descendentes de africanos, como fossem esses sujeitos incapazes de executarem uma dança moderna. Alimentadas pelo racismo científico, ideias como essa reforçavam a suposta selvageria e degradação moral dos indivíduos negros e pardos, na construção de noções que afastavam esses sujeitos dos ideais de civilidade e modernidade baseados em modelos europeus (Schwarcz, 1993).

Portanto, apesar dos “maxixes” cariocas serem experiências dançantes que já não guardavam relações com os antigos batuques, a visão essencialista sobre seus frequentadores proporcionava representações distorcidas dessa realidade, a exemplo do que acontecia no quadro “Um maxixe na Cidade Nova”. Num contexto em que as teorias científicas reforçavam as supostas imoralidades e vícios dos descendentes de africanos, essas reuniões dançantes eram também definidas através dos estigmas racistas que pesavam contra seus frequentadores – na ca-

37. “Uma ronda na 10ª circunscrição”. *Gazeta de Notícias*, 6 de junho de 1898, p. 1.

racterização do atraso, perigo e promiscuidade. Por mais que estivessem nitidamente alinhados aos divertimentos modernos que existiam ao redor do Atlântico, o termo “maxixe” imprimia nos bailes públicos uma representação acabada desses estereótipos negativos.

O feitiço das Hidras cariocas

Marcadas por lógicas de exclusão e preconceito, as queixas que permitiam visualizar os bailes públicos na imprensa não eram discursos vagos ou meras representações estéreis. Sempre endereçadas às forças policiais, essas denúncias tinham a real finalidade de clamar pela intervenção sobre o funcionamento daquelas atividades, interpretadas por eles como perigosas. Fosse na intenção de reforçar a imagem negativa dos festejos ou avaliar o resultado das reclamações impressas, os jornalistas acompanhavam com frequência as ações de segurança pública que ocorriam naqueles salões. Assim, entre os incisivos desejos de controle expressos nessas fontes, encontram-se brechas para observar os bailes mais de perto, através da ação dos indivíduos que efetivamente se aproximavam das experiências dançantes dos trabalhadores pobres, ao contrário dos escritores confinados em suas redações.

Essa dinâmica entre as notícias, queixas e ações policiais é bem exemplificada pelo caso de um baile na rua Senhor dos Passos – dessa vez, no imóvel de número 131. Durante dois anos, a imprensa se farto de comentários que apontavam para as possíveis ameaças dessas festanças, sobretudo em razão do grande número de prisões efetuadas no salão. Em junho de 1890, o *Jornal do Commercio* noticiava que numa “noite bem principiada e mal acabada” teriam sido detidos nove dançarinos “como desordeiros”, incluindo três mulheres.³⁸ Em maiores proporções, a *Gazeta da Tarde* publicou em março do ano seguinte a quantidade expressiva de trinta nomes de sujeitos que

38. “Terminou mal o baile!” *Jornal do Commercio*, 3 de julho de 1890, p. 1.

“faziam parte do maxixe da rua Senhor dos Passos” e foram recolhidos juntos ao xadrez.³⁹

Por vezes, o referido baile serviu de cenário para alguns casos célebres, como a prisão de indivíduos já procurados pela polícia. Diferentes jornais, a exemplo do *Novidades*, noticiaram a prisão do “gatuno” Octávio Xavier Simões, conhecido como Cadete, “no baile denominado Maxixe, à rua Senhor dos Passos”. A fama do sujeito não era por acaso: na tentativa de suborno, disse o jornal que teria oferecido ao cabo a vultosa quantia de 600\$000 e um anel.⁴⁰ Menos afortunado era o “gatuno” que atendia pelo apelido de Coxixo, que fora encontrado em sua residência com apenas 15\$000 – somente o resto de um roubo, cuja maior parte teria gasto “em uma fantasia para ir no sábado ao baile *maxixe* da rua Senhor dos Passos”, dizia uma nota no *Diário de Notícias*.⁴¹

Comuns aos demais bailes de entrada paga, eram notícias deste gênero que sustentavam a má fama dos salões. Através delas, formavam-se as imagens de desordens promovidas pelos frequentadores, além de apontar a efetiva presença de notáveis criminosos. Por isso, em julho de 1891 um redator do jornal *O Paiz* dizia que “aquele *Maxixe* da rua Senhor dos Passos é uma fonte de desordens muito conhecida, que está sempre a dar assunto para as páginas policiais” – como se a aparição nessas páginas confirmasse os estigmas já relacionados ao termo “maxixe”, por ele utilizado.⁴²

Sustentadas as ideias de perigo, um escritor do *Diário de Notícias* elogiou a decisão tomada em agosto daquele ano pelo capitão Magalhães, subdelegado do 2º distrito do Sacramento, a qual chamou de “um golpe decisivo em todos os bailes denominados *bendegós* e

39. “Caçada”. *Gazeta da Tarde*, 25 de março de 1891, p. 2.

40. “Cadete”. *Novidades*, 31 de dezembro de 1890, p. 2.

41. “Por bem fazer...”. *Diário de Notícias*, 22 de janeiro de 1891, p. 2.

42. *O Paiz*, 31 de julho de 1891, p. 2.

maxixes”. Segundo a nota, o capitão teria respondido às constantes denúncias realizadas pela imprensa ao decretar “a extinção dos bailes populares, vulgo *maxixes*, o maior foco de imoralidades que o espírito depravado hipocritamente inventou”.⁴³ No mesmo dia, porém, a *Gazeta de Tarde* trazia uma informação diferente, na alegação de que a medida não fora posta em prática em razão do afastamento do seu responsável:

Não sabemos de onde provém tão escandalosa proteção a esses antros de depravação dos costumes sociais – *casas de jogo e Maxixes!*

Eles por aí funcionam apesar das boas intenções de algumas, mas muito poucas autoridades, dando a mais triste prova do quanto tem descido o nível da moralidade pública que deve ser mantido e acatado por quem cumpre fazê-lo.

Ainda ontem noticiamos e louvamos o ato do Sr. Luiz Pinto de Magalhães, 2º suplente de subdelegado do 2º distrito de sacramento, caçando a licença do maxixe da rua Senhor dos Passos.

Pois, senhores, a moralidade pública não esteve por muito desafiada e satisfeita porque o Sr. Luiz Pinto de Magalhães foi forçado a passar a vara para que continuasse tal imoralidade, tendo sido, no entanto, aprovado pelo Ex.mo Sr. Dr. Oliveira Ribeiro em ofício de 18 do corrente o procedimento desta autoridade.

Já se viu maior poderio que esse dos *maxixeiros* da rua Senhor dos Passos?

Estamos a ver o dia que eles procurem elevar mais alto suas vistas. É o caso de porem as barbinhas de molho os srs. secretários de estado ou mesmo o cidadão Presidente da República! E, vivam os *maxixes!*⁴⁴

43. *Diário de Notícias*, 22 de agosto de 1891, p. 1.

44. “Maxixes”. *Gazeta da Tarde*, 22 de agosto de 1891, p. 1.

Especulava o escritor que os bailes públicos teriam uma “escandalosa proteção”, assim como as casas de jogo. Neste caso, sobre o salão da rua Senhor dos Passos, o jornalista apontava para o suposto “poderio” do dono daquela casa, acusado de exercer uma interferência nas decisões institucionais da polícia carioca e provocar o desligamento do capitão encarregado, na intenção de manter suas atividades. Em pouco tempo, o desfecho dessa breve história foi exposto nas páginas do *Diário de Notícias*, que informava em agosto que já estava “novamente concedida a licença para os *maxixes* do 2º distrito do Sacramento”.⁴⁵

Na interpretação de que suas queixas não eram verdadeiramente acolhidas pelas ações de segurança pública, essas reclamações vinham muitas vezes acompanhadas de um imenso sentimento de descrédito, a exemplo da grave acusação feita pelo jornalista. Os redatores pareciam não conceber razões para que esses “maxixes”, consolidados como um mal a ser combatido, permanecessem funcionando. Por isso, essa insatisfação logo se convertia em acusações sobre o possível envolvimento dos agentes da lei na manutenção das atividades dançantes. É o que se nota no conteúdo produzido sobre muitos desses bailes, como num comentário sobre o Bendegó, publicado em novembro de 1889 pelo jornal *Novidades*. Em claro tom de acusação, o redator afirmava que o inspetor de quarteirão designado para fazer o patrulhamento do Bendegó era também um dos sócios do empreendimento dançante, qualificado por ele como reunião de “capoeiras”. Além de destacar o seu possível envolvimento, a nota sublinhava a ineficiência do agente da lei ao descrever um “insólito procedimento” que expunha a sua bebedeira durante a festa. O agente, supostamente conivente, era caracterizado pelos vícios e imoralidades normalmente atribuídos aos frequentadores daquele lugar.⁴⁶

45. *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1891, p. 1.

46. “Forrobodó de pau”. *Novidades*, 7 de novembro de 1889, p. 1.

Essa ideia de ineficácia era construída em diversas denúncias endereçadas ao alto escalão da segurança pública, na forma de alertas ao suposto comportamento reprovável dos responsáveis pela vigilância dos salões. Era o que se encontrava numa nota sobre um baile da rua Senhor dos Passos, publicada em fevereiro de 1887 no jornal *O Paiz*. Endereçada ao chefe de polícia, a notícia tinha verdadeiros sujeitos dos agentes de segurança que aparentemente abandonavam os deveres do ofício ao balançar das damas: “A título de garantir a ordem, para ali vão os inspetores; porém estes entretêm-se mais em observar os indecentes meneios das divas, nos can-cans, do que em cumprir os seus deveres de autoridades”.⁴⁷

Ainda que a polícia fosse entendida como a força do Estado responsável por realizar um controle social através da vigilância do cotidiano dos trabalhadores pobres, o ofício desses agentes da linha de frente – como os inspetores de quarteirão, em contato direto com os bailes – proporcionava espaços de convivência e negociação muitas vezes invisíveis aos olhares exteriores. No lugar de medidas automaticamente repressivas, como tantas vezes desejavam os queixosos, os agentes da lei construíam relações, costuravam acordos e nutriam afinidades e desavenças pessoais com os sujeitos das ruas, com os quais estavam diariamente misturados (Bretas, 1997). Na incapacidade de perceberem essa complexa atuação, as reclamações sobre os “maxixes” mostravam-se ambivalentes ao denunciarem as atividades promovidas pelas “classes perigosas” ao mesmo passo em que insinuavam a inoperância das autoridades na forma de uma presumida condescendência.⁴⁸

Com isso, não é de se estranhar que algumas dessas interações construídas no cotidiano fossem mal interpretadas pela imprensa,

47. “A S. Ex. desembargador chefe de polícia”. *O Paiz*, 16 de fevereiro de 1887, p. 3.

48. Essa ambivalência é mencionada sobre as queixas anônimas enviadas diretamente aos policiais, em Bretas (1997, p. 75-77).

sempre vigilante às queixas. Publicada pelo jornal *A Notícia* em dezembro de 1899, referindo-se a um baile na rua do Lavradio – bem próximo ao gabinete do chefe de polícia –, uma nota acusatória dizia que “o dono do maxixe conseguiu que um inspetor se prestasse a servir de porteiro”, na intenção de evitar confusões promovidas pelos caloteiros que foram pegos tentando entrar sem pagar os 2\$000 de entrada.⁴⁹ O redator tratava o fato como evidência para apontar uma relação censurável entre os agentes da lei e os donos dos empreendimentos, ainda que seja possível supor que esta ação ajudaria a manter a ordem naquele salão. Na tentativa de reforçar a ideia de proteção e envolvimento, são comuns as menções de que policiais e inspetores se misturavam ao público quando não estavam em serviço, como dizia o jornal *Cidade do Rio* em outubro de 1890 sobre o “célebre maxixe do Largo de S. Domingos, onde reúne-se grande número de praças à paisana”.⁵⁰

Ainda que este tipo de comentário reflita as típicas desconfianças dos jornalistas, não se pode ignorar que as atividades possuíam atrativos capazes de despertar o interesse dos agentes da lei. Em 1891, o jornal *Diário de Notícias* reproduziu uma circular emitida pelo gabinete do subdelegado do 2º distrito do Sacramento, região que compreendia os famosos bailes do Largo de São Domingos, rua Senhor dos Passos e o Bendegó:

Faz ciente aos inspetores de quartelão deste distrito, que fica vedada a entrada nas casas de bailes públicos, salvo com o cartão do dono das mesmas, aos praças de qualquer corpo, agentes de polícia e inspetores de quartelão, mesmo deste distrito, que não estejam designados para serviço nas referidas casas; sendo-me imediatamente comunicado o nome daquele que não obedecer a esta ordem, a fim de ser punido

49. *A Notícia*, 12 de dezembro de 1899, p. 2.

50. *Cidade do Rio*, 22 de outubro de 1890, p. 1.

de acordo com as ordens do cidadão general sr. chefe de polícia, bem como o inspetor policial que ocultar qualquer ocorrência.⁵¹

Numa possível reação às constantes insinuações da imprensa, a circular revelava a preocupação do chefe de polícia em relação aos agentes que frequentavam as “casas de bailes públicos” em seus tempos livres. Na ameaça de punir aqueles que desrespeitassem a ordem, percebe-se que a presença desses sujeitos nos salões e seu convívio ao lado dos presumidos desordeiros e imorais dançarinos eram realidades acima das calúnias impressas.

Quatro meses antes da publicação deste comunicado, um episódio sangrento protagonizado por um cabo já permitia visualizar os problemas que o chefe de polícia parecia determinado a evitar com a medida proibitiva. Contavam os jornais que Arthur Benigno de Carvalho, “um conhecido capoeira”, fora assassinado por arma de fogo na frente de um botequim da rua Visconde de Rio Branco, após uma discussão com um grupo de policiais e bombeiros que teriam saído “de um baile denominado *Maxixe*, no Largo da Sé” – conforme o *Jornal do Commercio*.⁵² Segundo o depoimento dado pelo dono do bar, entre os dois praças dos bombeiros, um militar, um cozinheiro e dois cabos da polícia envolvidos na confusão, “entrou junto uma mulher de cor preta [...], parecendo-lhe que aquela mulher pertencia a Taparica” – o referido policial acusado pelo assassinato, por motivos descritos como pessoais.⁵³

O episódio flagrava, assim, um grupo de policiais que frequentavam com naturalidade o baile do largo da Sé, deixando evidente as relações amigáveis e amorosas construídas pelos diferentes sujeitos

51. *Diário de Notícias*, 23 de fevereiro de 1891, p. 1.

52. “O homicídio da rua Visconde do Rio Branco”. *Jornal do Commercio*, 10 de outubro de 1890.

53. “Assassinato”. *Jornal do Commercio*, 9 de outubro de 1890.

que compunham essas atividades. Ao mesmo passo em que alimentava a desconfiança dos queixosos, essa proximidade ajuda a entender que os agentes da lei tinham uma interpretação diferente sobre as atividades chamadas pejorativamente de “maxixes”.

Por isso, algumas ações policiais contrariavam os muitos preconceitos condensados pelo termo, a exemplo do que fora noticiado pelo jornal *O Tempo* no início de 1894. Dizia o redator que o subdelegado do 2º distrito do Sacramento deu cerco numa casa da rua General Câmara, “onde uns dez pares de etíopes dançavam alegre e requebradamente [sic]”. Mesmo composto por dançarinos negros, chamados de “pares de etíopes”, consta na notícia que “o dono da casa alegou que tinha licença do inspetor para *o maxixe*, que era homem ordeiro e as autoridades deixaram toda a alegre gente em paz” – num desfecho incompatível com as atribuições negativas que se faziam a essas reuniões dançantes.⁵⁴

Para além da avaliação dos agentes da lei, alguns poucos documentos reiteravam esse perfil de público ordeiro e moral nos bailes de entrada paga, como acontece numa denúncia que se voltava exatamente contra a presença de um inspetor da polícia, publicada em abril de 1898 pela *Gazeta de Notícias*. Provavelmente enviada ao jornal por frequentadores do baile ou pelo seu empresário, a nota chamava a atenção “para o procedimento irregular que tem tido um inspetor seccional da 13ª circunscrição, em um *maxixe* na rua do Catete”. Diferente dos textos que incluíam os agentes na presumida bagunça desses festejos, a nota afirmava que “ainda há dias dar-se-ia um sério conflito se não fosse a pendência com que foram toleradas as provocações do referido inspetor”, na defesa de uma postura de ordem que estaria ameaçada pelo policial em serviço.⁵⁵

54. *O Tempo*, 14 de janeiro de 1892, p. 2.

55. *Gazeta de Notícias*, 28 de abril de 1898, p. 2.

Mais interessante era o que acontecia numa reclamação singular a respeito de um baile na rua Senador Eusébio, publicada em março de 1899 no jornal *O Paiz*. Em direção oposta às denúncias sobre possíveis ameaças dos seus frequentadores, a nota dizia:

A inferioridade social desses amantes da dança, pouco importa para o caso, porque o baile não é privilégio dos ricos, tanto mais que não temos a levantar nenhuma acusação contra os *bailarinos*. O que, porém, importa, e importa muito aos moradores da rua Senador Euzébio e Visconde de Itaúna, é o berreiro infernal da orquestra, só e exclusivamente composta de um maldito flautim, soprado furiosamente até o romper do dia, como que a afirmar que quando há alegria no tal sobrado do *Livre Cambio* ninguém na vizinhança tem licença para pregar o olho.

É contra o desalmado do flautim que protestam os prejudicados e é para o flautim que pedimos atenção da autoridade competente.

Eia, Sr. Delegado! O direito de reunião é libérrimo; mas, que diabo! Não seria possível conseguir-se a substituição da orquestra?⁵⁶

Sem deixar de definir a “inferioridade social” dos *habitués*, a denúncia era um exemplar único em que se reconhecia o direito dos indivíduos pobres ao divertimento – numa visão que se aproximava ao que era percebido pelos policiais que conviviam nesses espaços. De maneira cômica, o queixoso se voltava exclusivamente contra o “desalmado do flautim”, uma pequena flauta de altura estridente que incomodava o sono dos vizinhos, entendendo ainda que a substituição da orquestra seria medida suficiente para solucionar o problema.

Diante desses múltiplos olhares, percebe-se que os bailes públicos eram experiências bastante diferentes daquelas retratadas pela maioria de textos ao seu respeito. Sem a justificativa de uma repressão efetiva, na comprovação de atividades ilegais ou prática de crimes, esses

56. “Que flautim!”. *O Paiz*, 30 de março de 1899, p. 1.

empreendimentos de má fama permaneceram em atividade durante muitos anos – a exemplo do Bendegó, que funcionou pelo menos entre 1887 e 1895. Apesar das muitas notícias a seu respeito, é importante perceber que a garantia da atuação durante longos anos estava na contrariedade dos estigmas que o definiam.

Segundo uma nota publicada pelo *Diário de Notícias* em janeiro de 1889 um bando de marinheiros – “lobos do mar em terra” – promovia uma enorme algazarra nas proximidades do Largo da Sé, quando o inspetor que estava em serviço no interior do Bendegó percebeu a bagunça e procedeu com a primeira abordagem sobre os sujeitos que sequer intencionavam subir ao sobrado.⁵⁷ Apesar da efetiva presença do vigia, a única ocorrência de perigo e desordem presenciada por ele naquela noite não tinha relação alguma com o baile dançante taxado como ameaça para a cidade – uma noite que provavelmente se repetia na maioria dos sábados naquele salão.

Isso não significava, porém, que nenhuma ação em nome da ordem era tomada naquela casa de bailes baratos. Sem muitas explicações, os leitores das folhas cariocas foram informados sobre as reclusões forçadas de homens e mulheres como Sabino José Sant’Anna;⁵⁸ Constâncio Fernandes Pinheiro e Manoel Antonio Santos;⁵⁹ Antonio Vieira dos Santos, Manoel Vieira Fontes e Dario Amaral de Brito;⁶⁰ Maria Rosa de Souza, Jeronymo Maria do Nascimento e José Ignácio Gomes Braga;⁶¹ Carolina Julia da Conceição⁶² e Alfredo de Souza

57. “Lobos do mar em terra”. *Diário de Notícias*, 21 de janeiro de 1889, p. 2.

58. *Cidade do Rio*, 18 de fevereiro de 1889, p. 2.

59. *Cidade do Rio*, 13 de maio de 1889, p. 3.

60. *Cidade do Rio*, 20 de maio de 1889, p. 3.

61. *Cidade do Rio*, 27 de setembro de 1889, p. 1 e *Gazeta da Tarde*, 27 de setembro de 1889, p. 2.

62. *Gazeta da Tarde*, 10 de janeiro de 1890, p. 1.

Guimarães, “capoeira incorrigível”⁶³ – todos detidos por promoverem “rolo” ou “desordem” no salão de danças, designações abertas que certamente aguçavam a imaginação dos leitores.

Como acontecia a outros tantos divertimentos públicos até o final do século XIX, esforços foram feitos para a cassação da licença do Bendegó, a exemplo do que fora noticiado pelo jornal *Cidade do Rio* ainda em abril de 1889, acompanhado de “um bravo ao Dr. Pio de Souza” em virtude das “enérgicas e imediatas providências contra aquele famigerado elemento de desordem”.⁶⁴ Apesar das felicitações, no mês seguinte já se encontravam novas ocorrências dentro do salão, demonstrando seu funcionamento.⁶⁵ Por isso, outra cassação foi noticiada no mês de junho pelo *Jornal do Commercio*, desta vez por iniciativa do “Sr. desembargador chefe de polícia”, que “em virtude dos frequentes distúrbios praticados” deu ordens para “cassar a licença que autorizava a realização de tais bailes”⁶⁶ – apenas mais uma notícia ao vento, que viria a se repetir no ano seguinte.⁶⁷ Simbolizando as tentativas frustradas de acabar com o Bendegó, um redator do *Cidade do Rio* saiu com uma conhecida metáfora para explicar essa dificuldade:

Recebemos continuamente um sem-número de reclamações contra o famoso *Club Bendegó*, do Largo da Sé, que semelhantemente à Hidra de Lerna, surge impávida e petulantemente afrontando a moral pública, quando todos julgam que o *bicho* não pode mais dar sinal de existência.⁶⁸

63. *Gazeta da Tarde*, 26 de dezembro de 1889, p. 1.

64. “Club Bendegó”. *Cidade do Rio*, 25 de abril de 1889, p. 2.

65. *Cidade do Rio*, 13 de maio de 1889, p. 3 e *Cidade do Rio*, 20 de maio de 1889, p. 3.

66. “Bendegó... cassado.” *Jornal do Commercio*, 19 de junho de 1889, p. 1.

67. “O Bendegó”. *Gazeta da Tarde*, 12 de março de 1890, p. 1.

68. “Club Bendegó”. *Cidade do Rio*, 13 de agosto de 1889, p. 2.

Na comparação da persistência do baile com a Hidra – criatura mitológica que desenvolve duas cabeças para cada uma cortada pelos seus inimigos –, o redator acabava por resumir não apenas a história do Bendegó, mas de todo o fenômeno dos bailes públicos conforme forçosamente retratados nos jornais do final do século XIX. Num paralelo distante, o mito da Hidra era utilizado desde o século XVII por governantes ingleses na intenção de sublinhar as dificuldades de impor a ordem sobre fenômenos sociais de organizações múltiplas, sobre as quais não tinham controle – a exemplo das embarcações piratas (Linebaugh; Rediker, 2008, p. 9-15). Do mesmo modo, a analogia aplicada aos bailes públicos não falava somente sobre os seus possíveis perigos, mas sobre a complexidade da formação desses espaços.

A dinâmica entre denúncias e ações policiais revelam que os bailes públicos se constituíam num conjunto comercial de muita força, primeiro por resistirem aos desejos de repressão, resguardados pelos instrumentos legais que os empresários dispunham a seu favor, e depois por se apresentarem enquanto experiências atraentes, capazes de seduzir os diferentes trabalhadores do Rio de Janeiro – incluindo os próprios agentes das forças policiais. Por este caminho, as queixas e denúncias deram forma e visibilidade para estes potentes monstros que à distância pareciam ladrar para a ordem pública, mas que de perto se revelavam como excitantes e modernas atividades ligadas aos prazeres dos trabalhadores de baixa renda.

Os bailes públicos se constituíam como espaços disputados e apreciados por sujeitos variados, ainda que associados num primeiro momento à população negra e seus costumes ditos africanos. Fruto das complexas interações que se desenhavam no traçado urbano carioca do final do século XIX, esse fenômeno ganhava relevância pública pela sua capacidade de articulação entre diferentes indivíduos.

os, na formação de espaços dançantes heterogêneos onde se embaralhavam ritmos, práticas e experiências sociais. Num contexto em que se acompanhava a reconfiguração de antigas hierarquias senhoriais, a proliferação de salões como o Bendegó fazia ver uma alegórica chuva de meteoritos, que espalhava pela cidade uma série de empolgantes novidades que mexiam com a curiosidade e eram pouco compreendidas por seus observadores.

Numa representação entre o desconhecido e o atraente, a imprensa simplificava essas experiências através de um olhar estigmatizado em relação aos frequentadores pobres, negros e pardos, cujos preconceitos eram condensados no termo “maxixe” – apelido pejorativo que apontava para a desordem e a promiscuidade supostamente promovida por esses trabalhadores. Os mesmos relatos, no entanto, faziam ver os prazeres vivenciados pelos diferentes homens e mulheres que subiam aos sobrados como o do Largo da Sé, onde depois das onze horas da noite “os saracoteios do passo de valsa cedem lugar a uma dança macabra que faria inveja aos companheiros de Belzebu, no reino das sombras” – na descrição de um redator do *Cidade do Rio*, que ainda não se referia a uma coreografia consolidada com o nome de “maxixe”, mas somente reproduzia estereótipos que demonstravam a sua incompreensão sobre o que era praticado nesses espaços plurais.⁶⁹

Como o meteorito de Bendegó, removido do sertão da Bahia e posto em exposição no Museu Nacional para a contemplação geral, um certo “maxixe” passaria ainda no final do século XIX a figurar longe das experiências associadas aos indivíduos marginalizados, fazendo-se presente nos anúncios dos salões das Grande Sociedades e dos palcos de espetáculos teatrais, no formato que se perpetuaria enquanto um identificável gênero de música e dança.

69. “Club Bendegó”. *Cidade do Rio*, 13 de agosto de 1889, p. 2.

O processo de uma dança tropical

No final de 1901, o jornal *Cidade do Rio* publicava uma série de crônicas chamada “Cartas para a terra”, assinada por um certo Amélio. Assumindo o ponto de vista de um forasteiro, o remetente apresentava para um conterrâneo – “meu caro Mário” – diferentes práticas recreativas que observava no Rio de Janeiro do início do século XX, a exemplo dos esportes e dos muitos bailes que faziam dançar a agitada capital, fossem as festas particulares das elites ou os “choros” da região da Saúde.¹ Na décimo número da série, o cronista escrevia ao amigo sobre uma verdadeira febre dançante que atingia a todas as classes sociais da cidade, na carta intitulada “O Maxixe”. Nela o remetente enfatizava o poder de contágio do ritmo, ao afirmar que, “caindo no Rio de Janeiro, escapará o estrangeiro do micróbio da febre amarela, não se livra porém do bacilo do maxixe”, que “em dezembro começa a reinar como epidemia”.² Numa primeira leitura, pode parecer que Amélio se referia ao “maxixe” como o fenômeno dos bailes públicos

1. Os temas citados se encontram respectivamente nos exemplares do *Cidade do Rio* de 11 de dezembro, 13 de novembro e 27 de novembro de 1901.

2. Amélio (Baptista Coelho). “Cartas para a terra – X – O Maxixe”. *Cidade do Rio*, 4 de dezembro de 1901, p. 1.

das décadas passadas. Afinal, não seria de se estranhar que a sedutora experiência que povoara as páginas policiais fosse agora uma “epidemia” que atingia as diferentes classes sociais e alcançava o auge nos dias “sob o patronato de Momo”. No entanto, o autor fez questão de explicar ao conterrâneo sobre o que se referia:

E afinal, o que é o maxixe?

Uma dança como outra qualquer, pensarás, tu que só o tens visto dançar, quase respeitosamente aí, na nossa pacata e honesta terra. Um tango um pouco mais requebrado, dirás, na tua ignorância bendita de provinciano, nunca iniciado nos mistérios hipercivilizados da Capital Federal.

Qual o que, digo-te eu; o maxixe que tu conheces é nada, ao pé do nosso, do autêntico, do legítimo. [...]

Das danças todas é o maxixe a mais humana, a mais sincera, a mais original, a mais dança. É bela a valsa, o *schottisch* gentil, o *pas-de-quatre* fidalgo, a quadrilha solene, a polca saltitante, a *mazurca* langorosa, o galope impetuoso. Pois o maxixe é ao mesmo tempo tudo isso, e mais fogoso, vivo, empolgante, mole, sensual, voluptuoso. Os que dançam, agarram-se, enroscam-se, unificam-se, fazem de dois corpos um corpo só. E é um corpo que gira, ginga, remexe, contorce-se, volteia, abaixa, curva-se, ergue-se, bamboleia. [...] Já tens uma ideia do que é essa doença brasileira, essencialmente brasileira...³

Amélio não se referia ao “maxixe” como um baile de entrada paga, mas como a designação para um estilo de dança “fugoso, vivo, empolgante, mole, sensual” e “voluptuoso”, numa descrição que sugere o contorcer frenético dos pares enlaçados. No lugar do juízo negativo que costumava acompanhar a palavra “maxixe”, na sua caracterização de atraso e perigo, o autor definia a coreografia como um

3. Amélio (Baptista Coelho). “Cartas para a terra – X – O Maxixe”. *Cidade do Rio*, 4 de dezembro de 1901, p. 1.

traço “hipercivilizado” da capital federal, cuja moda fazia ver uma epidemia dançante “essencialmente brasileira” capaz de demonstrar certas características da nação.

É principalmente nessa forma de coreografia que o maxixe é conhecido e trabalhado na historiografia até a atualidade. Na repetida máxima do pesquisador Jairo Severiano (2008, p. 31), a “primeira dança urbana brasileira” é sempre caracterizada através de uma referida volúpia e sensualidade, descrita com as mesmas qualidades já enfatizadas por Amélio em sua carta de 1901.

Não era segredo para os leitores daquele tempo que o autor por trás das “Cartas para a terra” era José Baptista Coelho, que passou a integrar o time do *Cidade do Rio* no ano anterior ao chegar à capital federal. Completamente desconhecido na atualidade, o santista atuou por cerca de 15 anos na imprensa carioca, sendo especialmente consagrado através do pseudônimo de João Phoca, com o qual assinou a maior parte da sua produção no *Jornal do Brasil* entre 1903 e 1916, ano do seu falecimento. Dedicando-se à prosa humorística, João Phoca teve o maxixe e o cotidiano festivo da capital federal como recorrentes temas de sua produção para os jornais e para o teatro ligeiro – incluindo o seu maior sucesso, a peça “O Maxixe”, escrita em parceria com Manuel Bastos Tigre em 1906. Dessa forma, o autor foi um dos principais intérpretes da coreografia que considerava “essencialmente nacional, dança tropical, para gente amorável, que fala sibilando [assoviando] e dança vadiamente” – por isso mesmo, “criada para o nosso temperamento, para o nosso feitio”.⁴

Seja reforçada pela canção icônica que exalta os hábitos festivos de um “país tropical” ou pela sugestão de que “não existe pecado do lado de baixo do Equador” – versos repetidos há mais de 30 carnavais –, a visão do literato traz imagens ainda muito recorrentes no imaginário sobre uma identidade brasileira e carioca, afirmada através do

4. Baptista Coelho. “Vencidos!”. *Jornal do Brasil*, 31 de julho de 1904, p. 1.

clima quente, da alegria e da sensualidade do povo.⁵ Para o autor, a dança do maxixe era um reflexo deste suposto temperamento do brasileiro, que já se fazia presente no início do século XX.

A percepção de que o maxixe é fruto de uma idealizada brasilidade sensual é também constante na historiografia sobre o assunto. No prefácio do livro de Jota Efegê, o historiador Arthur Cezar Ferreira Reis chegou a afirmar que a referida obra acabaria “desmentindo a tese do brasileiro triste”, na percepção de que a trajetória desenhada para a dança voluptuosa tinha o poder de “definir o brasileiro” como um povo alegre e espirituoso (Efegê, 1974, p. 14). De fato, Efegê encarava o maxixe como uma dança consolidada que, na qualidade de representar esse temperamento nacional, alcançava aos poucos os espaços mais prestigiados como os palcos do teatro carioca e as respeitadas sociedades carnavalescas, tendo apenas a crítica moralista como obstáculo para este triunfo. Desta forma, os “inimigos” do maxixe são interpretados por ele como figuras ranzinzas que se opunham à expressão de uma brasilidade atribuída ao estilo de bailado.

No capítulo anterior, procurei argumentar que o “maxixe” associado aos pequenos bailes de entrada paga não tinha um caráter de coreografia definida, mas ao suposto comportamento imoral dos trabalhadores negros e pobres que frequentavam aqueles espaços. Diferente do caso anterior, o uso da palavra para se referir a uma dança não se daria nas páginas policiais, mas nos anúncios teatrais e nas publicidades e coberturas especiais sobre o celebrado carnaval. Foi através desses espaços que os sentidos para a prática dançante foram expostos a partir de meados dos anos 1890, quando uma breve polêmica sobre a coreografia já tomava um relevante espaço

5. Refiro-me a duas canções muito conhecidas que reforçam esse imaginário. Jorge Ben. “País Tropical”. In: *Jorge Ben*. Phillips, 1969; e Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra. “Não existe pecado ao sul do equador”. In: Chico Buarque de Hollanda. *Calabar, o elogio da traição ou Chico canta*. Phonogram, 1973.

nas folhas diárias. Diante disso, é necessário questionar como uma palavra pejorativa passou a ser utilizada para identificar uma dança aceita e relacionada à alegria dos brasileiros, num processo de transição que chegou a ser cantado pelo ator Leonardo numa música da peça “Fandanguassú”, em 1899:

Hoje, até mesmo em salões
de muito espavento
bem claro se prova
que o domínio desse invento
não é só Cidade Nova.⁶

Atribuída inicialmente à Cidade Nova – na típica configuração da negritude que faz lembrar os bailes públicos – a dança estaria agora nos salões “de muito espavento”, numa opinião que evidenciava uma disputa pelos “domínios desse invento”. Mais do que o simples uso e aceitação de uma coreografia pronta, portanto, são os agentes do mundo literário, carnavalesco e teatral que estavam, através de seus discursos e práticas, construindo a dança e suas narrativas.

Encarando o maxixe como objeto inacabado, o presente capítulo perseguirá as ideias de Baptista Coelho como forma de acessar as dinâmicas sociais e os agentes que formulavam e disputavam os sentidos sobre a dança do maxixe na imprensa e nos teatros. Com atenção às complicadas relações de classe, gênero e raça que se expressavam na capital federal do início do século XX, a intenção é observar a formulação desta novidade moderna que assume um relevante papel no pensamento e na discussão sobre uma identidade tropical e sensual para o povo brasileiro, procurando evidenciar as contradições e ambiguidades de uma jovem e desigual república que ainda buscava sua definição.

6. Augusto Fábregas. “Fandanguassú”. *O Rio Nú*, 7 de outubro de 1899, p. 2.

A maxixópolis teatral

Quando chegou ao Rio de Janeiro, em 1900, Baptista Coelho se deparou com uma cidade culturalmente efervescente, onde a busca pelos ideais de civilização e progresso marcava o vertiginoso cotidiano urbano que tentava se constituir como vitrine da modernidade para todo o país. Na tentativa de sublimar uma imagem de atraso, fruto da recente herança colonial, a cidade vivia na intensa busca e implementação de novidades supostamente capazes de colocar a nação nos trilhos em direção ao futuro (Neves, 2003). Assim, os costumes observados pelo cronista e relatados através das fictícias cartas ao conterrâneo Mário, no *Cidade do Rio*, em nada faziam lembrar os Caiçaras de sua terra natal – protagonistas do seu único livro – descritos pelo autor como “criaturas simples, rudes [...], a dois passos da civilização e do progresso” (Coelho, 1917, p. 3).

Na década que precedeu sua chegada, a imprensa carioca já fazia ver a novidade que encantaria o cronista em seu primeiro ano de atividade na capital. Além da relevante proliferação dos bailes, peças teatrais de sucesso como *O Aquidaban* (1895), de Assis Pacheco, e *Pão pão, queijo queijo* (1897), de Souza Bastos, anunciavam em seus programas a existência de atos, personagens ou números musicais que não mais se referiam ao “maxixe” como um cenário onde as histórias se desenrolavam, mas como uma ação a ser encenada para o público.⁷ Para alguns críticos que acompanharam este processo, a incorporação do ingrediente pouco conhecido – mas notadamente apimentado – não passava de uma apelação de baixo nível com a finalidade de atrair o público às bilheterias. Era como opinava em 1895 o escritor Alvarenga Fonseca, no editorial de um ano da *Revista Theatral*:

7. A publicidade das duas peças se encontra, respectivamente, em *Gazeta de Notícias*, 12 de junho de 1895, p. 8, constando um “grande maxixe” como número musical, e *O Paiz*, 3 de junho de 1897, p. 8, com seu ato “apoteose do maxixe”.

Considero-me feliz por estar em minoria, nesta bacanal artística que nos assoberba; o otimismo que fique para esses pândegos que descebriram a graça no maxixe, para esses vendidos da Arte, que fizeram do palco a indecente *montre* de pernas e braços nus, a que assistimos.⁸

Para o teatrólogo, o maxixe dos palcos era uma coreografia indecente, de “pernas e braços nus”, à qual recorriam sem escrúpulos os artistas em busca do sucesso. Mais que isso, o autor se considerava parte de uma “minoria” no panorama teatral, demonstrando acreditar na predominância deste tipo de número nos espetáculos da capital. Com recorrentes doses de pessimismo, não foram poucos os escritores que reforçavam a visão de Fonseca e demonstravam ver o Rio de Janeiro como uma verdadeira *Maxixópolis* – título de uma peça de “crítica ao maxixe” que, apesar de anunciada pela *Gazeta da Tarde* em junho de 1896, não chegou a ser encenada para o público.⁹

Àquela altura, polêmicas envolvendo o chamado teatro ligeiro não eram nenhuma novidade. Assumindo a missão pedagógica de conduzir o povo e a nação aos valores ditos civilizados, os homens das letras constantemente questionavam o conteúdo produzido para o mais popular meio de entretenimento da cidade, tomado por simples e de pouco valor literário. Na difícil tarefa de sobreviver do ofício das letras, autores como Artur Azevedo – o mais prestigiado do gênero – tinham plena consciência de que produziam ao teatro ligeiro exemplares menores de suas escritas, já que era necessário agradar e provocar o riso fácil ao amplo público pagante.¹⁰ Foi neste ambiente conflituoso que Baptista Coelho desembarcou para desenvolver uma carreira, trazendo na bagagem a experiência prévia

8. Alvarenga Fonseca. “O nosso aniversário”. *Revista Theatral*, 8 de junho de 1895, p. 2.

9. “Artes”. *Gazeta da Tarde*, 21 de junho de 1896, p. 1.

10. O tema é bem abordado em Siciliano (2014).

de escrita no *Diário de Santos* e uma formação incompleta em engenharia.¹¹ Com muitos dos seus pares, encontrou no pseudônimo de João Phoca uma estratégia para exercitar as letras diárias, escrevendo nas páginas do *Jornal do Brasil* uma vasta obra humorística “feita sobre o joelho, na necessidade apressada de atirar para o forno do jornal o pão cotidiano” – nas palavras da amiga Júlia Lopes de Almeida (1917).

Mesmo inserida no debate sobre a qualidade das artes, a discussão sobre o maxixe que começava a aparecer nos espetáculos não se encerrava nos limites do fazer literário. Afinal, o próprio nome utilizado para identificar a prática era aquele empregado de maneira pejorativa para maldizer os bailes de entrada paga frequentados pelos trabalhadores pobres da cidade. Diante disto, alguns comentários permitem ver que o juízo negativo sobre a coreografia guarda relação direta com o fenômeno dançante retratado pelas páginas policiais – a exemplo do que coloca o colaborador de iniciais H. M. em seu panorama sobre a utilização da dança, num *Diário de Notícias* de abril de 1895:

O ator, mais que qualquer outro homem, tem a necessidade de popularidade, porque o seu ordenado está na razão direta da simpatia que goza do público. Daí o esforço que todo ator emprega para colher aplausos, mesmo quando esses não sejam das pessoas que sabem o que é arte. Geralmente, é coisa sabida, os aplausos ruidosos são os de frequentadores das *torrinhas* e das *gerais*, que não são os *habitués* mais inteligentes e conhecedores da matéria. [...]

Um maxixe bem quebrado é o seu regalo e o artista quanto mais “quebrar” mais aplaudido... Daí passar de artista a palhaço. [...] Não é raro ver-se no teatro a ofensa a moral, não partida da frase do escritor, mas

11. Alguns dados biográficos foram condensados na ocasião de sua morte. “Faleceu ontem José Baptista Coelho – A obra deixada pelo jornalista João Phoca”. *Gazeta de Notícias*, 4 de julho de 1916, p. 2. A formação em engenharia é um dado levantado em Saliba (2002).

da gesticulação do artista. E o público das “gerais” aplaude com entusiasmo, bisa a coisa... e está o artista de nome feito.¹²

Para o crítico, não eram os escritores culpados pela execução da coreografia que supostamente ofendia a moral, mas sim os atores que efetivamente requerebravam em troca de aplausos. Assim, é relevante a opinião de que a estratégia dos dançarinos fosse destinada a um tipo específico de público: inculto – que nada conhece de arte – e ocupante das torrinhas e gerais, os lugares mais baratos de um teatro. Mais que uma crítica de arte, portanto, há uma associação explícita entre a imoralidade e os trabalhadores pobres que frequentavam os espetáculos.

Na prática usual de ridicularizar os descendentes de africanos através da imitação e criação de personagens, um texto publicado pela *Gazeta de Notícias* em fevereiro de 1898 aprofunda esse estigma com absoluta clareza. Embarcando nas polêmicas sobre a qualidade do fazer teatral, escrevia um redator com o pseudônimo Manduca a “carta de um crioulo” para Artur Azevedo:

Ouvi dizer que V.S. não queria mais escrever revistas de ano. Eu, espantado, porque sempre fui admirador do *Bilontra* e do *Abacaxi*, não podia atinar com o motivo desta resolução desesperada. Então, ouvi dizer, cada vez mais espantado, que V.S. queria regenerar o teatro nacional – porque isto de revistas era uma coisa à toa. Creia que chorei, de desespero; para que queria eu saber de comédias e de dramas? A gente branca pode gostar desses divertimentos franceses... mas eu, crioulo de cigarro atrás da orelha e de chapelinho de palha no alto da sinagoga, só gosto de um bom maxixe, com mulheres de pernas de fora, cantando modinha que mexem com a alma da gente. Não tenho medo de dizer minha opinião: quem me der belódromos, frontões e revistas de ano, não pode me dar coisa melhor.¹³

12. H. M. “Colaboração – O Theatro”. *Diário de Notícias*, 7 de abril de 1895.

13. Manduca. “Cartas de um crioulo – a Artur Azevedo”. *Gazeta de Notícias*, 8 de fevereiro de 1898, p. 1.

Inventando a voz de um personagem negro que se inseria no debate literário, o texto procurava fazer graça através de um evidente e já conhecido estereótipo racista. Ao contrário da “gente branca”, a quem a regeneração do teatro parecia servir, o fictício “crioulo” dizia gostar apenas de “um bom maxixe, com mulheres de perna de fora”, lamentando as notícias de que Artur Azevedo abandonaria a fórmula.¹⁴ Assim, o olhar preconceituoso sobre a erotização como um traço dos descendentes de africanos também servia ao “maxixe” coreográfico – como se o modo de dançar fosse um exemplar do que ocorria no interior dos estigmatizados bailes de entrada paga. Agora, no entanto, a discussão não se confinava nos espaços marginalizados e distantes da realidade dos intelectuais – ela subia aos palcos de suas disputas a respeito das artes e da nação.

Do outro lado das críticas, os autores teatrais utilizavam seus espaços na imprensa para responder e defender suas visões particulares sobre o tão falado ingrediente dos espetáculos. Numa breve troca de farpas com o poeta e romancista Coelho Netto – que escreveu duras palavras contra a peça *O Jagunço*, de 1898¹⁵ – Artur Azevedo chegou a questionar através das páginas do *A Notícia*: “Porventura o *can-can* é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe espera ainda o seu *Offenbach* [...]”, demonstrando acreditar que o juízo negativo sobre o gênero era incoerente.¹⁶ A discussão prosseguiu, e na semana seguinte Azevedo reproduziu em sua coluna uma carta em que o amigo e autor teatral Valentim Magalhães refletia sobre o mesmo assunto, onde afirmava:

14. Sobre o teatro ligeiro de Arthur Azevedo e as negociações empreendidas entre o autor e seu público, ver Mencarelli (1999).

15. Durante esse período, Coelho Netto fazia muitas críticas em relação ao teatro popular. Na defesa de uma ideia mais elevada de arte, o literato acreditava que os teatros deveriam servir para a elevação do público, ao contrário do que julgava acontecer no gênero praticado por Azevedo. Ver o capítulo “No turbilhão” em Pereira (2016).

16. Artur Azevedo. “O Theatro – Carta a Coelho Netto”. *A Notícia*, 17 de fevereiro de 1898, p. 2.

Entre os muitos prejuízos e falsos juízos formados acerca do teatro e postos em circulação geral, figura o *maxixe*. Por que razão guerreiam, anatematizam e fulminam os imaculados Messias da arte teatral brasileira? O que é o *maxixe*, em primeiro lugar? Há, porventura, alguma música ou dança brasileira assim denominada? Não. Generalizou-se a denominação *maxixe* ao tango, ao fadinho, à polca langorosa; de modo que é tocar, cantar e dançar em cena alguma dessas composições caracteristicamente nossas [...].¹⁷

A defesa de ambos os autores se pautava em desconstruir uma visão cristalizada do que os críticos entendiam pelo “maxixe” dos palcos – uma prática indecente que remetia aos bailes de trabalhadores pobres e negros. Justificando seu próprio ofício, Magalhães chegou a afirmar que, em vez de uma “música ou dança brasileira” de características definidas, o termo era apenas uma generalização para “tocar, cantar e dançar em cena” uma série de gêneros já consagrados nos palcos – esforço argumentativo que não combatia o estigma lançado sobre a população de baixa renda, mas somente distanciava a imagem negativa desses sujeitos daquilo que colocava em cena. Assim, o autor demonstrava que o “maxixe” não era ainda uma dança definida, mas somente a expressão do preconceito mais geral contra esses bailados populares.

Além de documentar a efetiva utilização de uma novidade dançante nos palcos da cidade, todo o debate permite flagrar um objeto cujos sentidos estavam ainda em construção. Isto é, mais que apontamentos críticos em defesa ou repúdio de uma coreografia de características unívocas, os literatos que interpretaram a novidade na imprensa estavam também disputando os significados da prática frente aos dilemas compartilhados pelo ofício da escrita e os anseios que mobilizavam a jovem república em busca de modernidade. É deste

17. Valentim Magalhães em Artur Azevedo, “O Theatro”. *A Notícia*, 24 de fevereiro de 1898, p. 2.

objeto de sentidos abertos que João Phoca se tornaria, na década seguinte, um relevante intérprete e construtor.

Permissões para o prazer

Apenas no final de 1904 Baptista Coelho utilizaria seu próprio nome para opinar diante do persistente debate a respeito do uso da coreografia no teatro ligeiro; o fez em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* que se inicia como uma crítica à peça *O Badalo*, do amigo Raul Pederneiras:

Dir-se-á que estou a fazer apologia dessa música e dança, que catões para rir apodam de imoral e indecente e condenam impiedosamente. Faço-a em verdade, porque não vejo nisso nada mal. Como música encanta-me, como dança não me parece mais ridícula que outra qualquer, antes a acho mais que todas sincera, espontânea, natural, dança feita para ser executada, não por pessoas que se toleram apenas por submissão e convenções sociais, mas por criaturas que têm o prazer de dançar uma como outra.

Depois ela é predileção do povo, não há de negar. O povo aprecia a piada brejeira, o dito ambíguo, a pilheria grossa, muito salgada e muito apimentada, como adora o maxixe bem quebrado. Se lhe dão a primeira, porque negar-lhe a segunda? E, se não encaixar o maxixe na revista, onde então caberá ele? Se a revista é a reprodução de fatos e de costumes, não pode deixar de reproduzi-lo, porque ele existe em nossos hábitos, está vigorosamente arraigado nos usos da terra e dia não há em que nesta capital um par alegre, ao menos, não o dance.¹⁸

Assumindo o quinhão do humorismo, Baptista Coelho entendia o seu papel como um escritor compromissado em agradecer ao público, na elaboração de uma defesa que versava sobre a legitimidade do seu

18. Baptista Coelho. “Ribaltas e gambiarras”. *Jornal do Brasil*, 3 de novembro de 1904, p. 1.

próprio ofício. Por isso, seu argumento passa pela ideia de que a dança é uma “predileção do povo”, e que atender a esta demanda não caracterizava nenhum problema – ao contrário do que pensavam os “catões” da crítica que constantemente diminuía o fazer literário endereçado às amplas plateias. Além disso, o cronista entende que o maxixe – “vigorosamente arraigado nos usos da nossa terra” – é uma realidade cotidiana que não pode deixar de ser retratada nos palcos, já que o gênero de revista exigia a “reprodução de fatos e de costumes” da capital. Para o autor, portanto, o teatro apenas refletia uma *Maxixópolis* que se observava através dos hábitos dançantes dos homens e mulheres da cidade.

De fato, o noticiário da imprensa deixa claro que desde a década de 1890 um “maxixe” coreográfico também começava a se fazer presente fora do espaço das críticas e anúncios teatrais. Nas páginas relacionadas às atividades carnavalescas – que narravam especialmente as festividades das chamadas Grandes Sociedades – a menção tornava-se recorrente, demonstrando que o ingrediente também passava a apimentar os bailes promovidos por uma camada mais abastada de foliões. Ainda em 1894, um redator do jornal *O Paiz* escrevia sobre um encontro no Club dos Fenianos:

Grande baile anunciaram para anteontem esses destemidos foliões carnavalescos e na verdade foi uma festa excepcional e uma das melhores da época atual.

Em todo aquele conjunto de flores, de mulheres e de convivas a ornarem o vasto salão dos invencíveis Fenianos, notava-se uma animação extraordinária e a mais franca e decidida harmonia. As polcas requêbradas, os can-cans desenfreados, quadrilhas, valsas e o dengoso maxixe que arrasta e seduz, foram sucessivamente apreciados, reinando sempre o maior entusiasmo.

E nada faltou; e à ceia foram erguidos vários brindes, correspondidos a *champagne*.¹⁹

19. “Club dos Fenianos”. *O Paiz*, 11 de junho de 1894. p. 2.

O testemunho é um exemplar típico da exaltação das Grandes Sociedades promovida pela imprensa, onde repórteres – convidados aos reservados bailes – ajudavam a construir a imagem de luxo e imponência que essas agremiações desejavam mostrar ao público geral. Neste tipo de texto, o maxixe aparecia como um ingrediente na “animação extraordinária” dos foliões, que se divertiam sem conflitos, em “decidida harmonia”, ainda que extasiados pelo *champagne* – na descrição de um festejo que nada fazia lembrar o “grande maxixe” do “Club dos Defuntos”, invenção pejorativa dos próprios Fenianos na década passada.

Como cronista do cotidiano, não foram poucas as vezes que Baptista Coelho, através do pseudônimo de João Phoca, se ocupou em fazer graça com os bailes da capital. Além de uma aplaudida conferência sobre o assunto, apresentada em turnê por alguns estados brasileiros, o escritor redigiu esporadicamente sobre o que considerava – assim como o maxixe – um relevante traço da vida carioca.²⁰ Numa crônica intitulada “Os Bailes”, publicada em janeiro de 1905, o escritor procurou descrever de maneira genérica as atividades promovidas pelas Grandes Sociedades que já incluíam um “maxixe” em seu cardápio de danças:

Meses antes do carnaval já os grandes “clubs” carnavalescos começam a dar forrobodós todos os sábados. No sábado de carnaval, porém, é que a coisa começa a tornar-se delirante. [...]

À porta do edifício, carros de capota arriada param a todo instante e despejam máscaras masculinas e femininas. A comissão de porta fiscaliza a entrada do pessoal, examinando recibos dos sócios e convites das damas. Não se entra como nas mais casas, naturalmente, a passo. Nada disso. Transposta a porta da rua, deixa-se cá fora o juízo, o hábito pacato, moderado, e logo no corredor começam os gritos e os pinchos e as cabriolas. [...]

20. Em Curitiba, por exemplo, apresentou a conferência “Os bailes nos arrabaldes do Rio de Janeiro”. *A Notícia* (Curitiba), 21 de dezembro de 1906. p.2.

Não há cansaço que vença um carnavalesco, não há fadiga que prive um maxixeiro de remeleixar nas quatro noites de bailes carnavalescos. Lá na quarta-feira de cinzas poderá ele não ir no escritório, mas nas noites de fandanguassú faltar ao “club”? Não vá...²¹

Aos olhos do cronista, os bailes dos “grandes clubs” eram espaços onde os foliões livravam-se das amarras do cotidiano e deixam-se experimentar uma alegria irrestrita. Em oposição à rua, onde os homens de respeito nutriam um “hábito pacato”, o interior do salão é entendido pelo escritor como um ambiente permissivo e desajuizado em que os sócios poderiam extrapolar suas contidas energias festivas através da farra e das danças – uma ideia sobre o carnaval já muito difundida e sempre presente nas páginas da imprensa. Como muitos textos que reforçavam essa visão, o desenho publicado em agosto de 1903 pela revista *Rio Nú* (Figura 3) poderia muito bem ilustrar o baile à fantasia descrito por João Phoca.

Figura 3 – “O Maxixe”.



Fonte: *O Rio Nú*, 22 de agosto de 1903, p. 4.

21. João Phoca (Baptista Coelho). “Os bailes”. *Jornal do Brasil*, 5 de janeiro de 1905, p. 1.

Nela, observa-se um salão repleto de casais executando uma dança de passos “agarrados”, onde as mulheres brancas se vestiam de maneira provocante, com decotes nas costas e saias curtas que faziam ver a “perna entre perna” da coreografia – como descrita pelo poema. Além da visível animosidade dos bailarinos, o pequeno texto destaca “a delícia” do festejo, na exaltação do papel que o bailado de “requiebros” e “volúpia” desempenhava ao fornecer prazeres aos foliões. Ao contrário de representar uma característica negativa dos frequentadores, a enfatizada sensualidade do estilo da dança era apresentada como um componente ansiado frente aos hábitos permissivos do carnaval – como para esses sujeitos a licenciosidade fosse uma virtude, não um problema.²²

De fato, os foliões das Grandes Sociedades faziam questão de exibir um modo de vida boêmio e irreverente que forjava a autoimagem de “senhores da alegria” – aqueles que tudo podem em matéria de folia. Essas agremiações eram construídas e comandadas por homens que assumiam o cargo de “donos da festa”, responsáveis por distribuírem e delimitarem os papéis dos diferentes sujeitos nos festejos do Momo. Como narrou João Phoca sobre o genérico baile à fantasia, examinava-se na entrada do salão os “recibos dos sócios e convites das damas”, na descrição de que as mulheres eram somente convidadas a participarem das atividades que pertenciam aos outros.²³ Dentro da lógica de permissividade e extrapolação, as damas presentes no baile desempenhavam a função de instrumentos a serviço do exaltado prazer dos foliões. Por isso, as atraentes dançarinas não se tratavam de moças distintas ou esposas dos próprios carnavalescos – às quais restava a passividade da admiração do luxo dos préstitos à distância das sacadas –, mas sim das “filhas do pecado” contratadas para a fol-

22. “O Maxixe”. *O Rio Nô*, 22 de agosto de 1903, p. 4.

23. João Phoca (Baptista Coelho). “Os bailes”. *Jornal do Brasil*, 5 de janeiro de 1905, p. 1.

gança, tantas vezes prostitutas. A imoralidade, portanto, estava longe de ser um problema para esses homens que, sob o benção de Momo e o argumento da extravagância, demonstravam seu estilo de vida como um troféu.²⁴

De um modo geral, o fundamento do prazer masculino dava a tônica dos incontáveis textos que envolveram o maxixe no universo das Grandes Sociedades, a exemplo da descrição de um baile dos Democráticos, feita pela *Gazeta da Tarde* em dezembro de 1898:

Os temíveis carnavalescos, acompanhados do *frou frou* das sedas, dos lampejos das joias e do ardor inebriante que exalava das carnes acetinadas das formosas filhas de Eva, não se cansavam de dar com toda a elegância os passos do *maxixe*, fazendo assim com que o baile só terminasse quando no horizonte o indiscreto sol mostrou aos habitantes que ele ia aparecer.²⁵

Os sujeitos da nota são os “temíveis carnavalescos” – membros da elite urbana carioca – e a descrição do baile apresentava os elementos do prazer por eles experimentados naquela noite. Além dos usuais marcadores de luxo e elegância, a nota descreve as mulheres, “formosas filhas de Eva”, pelo “ardor inebriante” de suas “carnes”, numa evidente erotização de suas presenças. Desta forma, o citado “maxixe” aparecia como um componente a favor da enaltecida devassidão dos sócios em suas relações utilitárias com as mulheres contratadas para a festa.

Mesmo fora do contexto carnavalesco, é possível encontrar a reverberação deste tipo de significação sobre sensualidade do maxixe e o prazer masculino. Em janeiro de 1905, a revista *Rio Nú* publicava em sua página erótica uma sugestiva ilustração (Figura 4).

24. Para a caracterização dos foliões e suas relações de gênero, ver Pereira (2002).

25. Noel. “Democráticos”. *Gazeta da Tarde*, 5 de dezembro de 1898, p. 2.

Figura 4 – “Maxixeira”.



Fonte: *O Rio Nú.* 28 de janeiro de 1905, p. [s/n].

A imagem genérica de uma mulher com os seios à mostra e a silhueta bem marcada pela camisola ganhava significados mais consistentes ao ser intitulada como “maxixeira” – o que certamente levava a imaginação dos leitores às descrições das festividades com mulheres atraentes ao seu serviço.²⁶ Se não bastasse a sugestão do título, uma provocante legenda que dava voz à personagem formatava essa imagem com absoluta clareza:

Na ciência do maxixe sou deveras bem profunda! Não há quem não se enrabiche vendo como em mim abunda tanta queda pela dança! Requebro com tal perícia, que todo o corpo balança causando... aos

26. *O Rio Nú.* 28 de janeiro de 1905. p. [s/n].

homens loucura!²⁷

Assumindo a voz da “maxixeira”, o redator não só reforçava a ideia de uma submissão sensual feminina conforme o estilo de vida dos foliões da elite, mas procurava reproduzir a experiência dos salões ao publicar um conteúdo com a mesma intenção de causar “aos homens loucura” – uma das principais finalidades da revista de “gênero alegre”, destinada ao público masculino.²⁸

Para além de uma criação ficcional, certas mulheres realmente carregaram o rótulo de “maxixeiras” e os seus infelizes significados durante o mesmo período. Foi o caso da cançonetista e dançarina Icaínara, mais conhecida nos pequenos teatros e cafés-concertos da capital federal pelo apelido racista de “Bugrinha”.²⁹ Contratada por diferentes sociedades no início dos anos 1900, as menções sobre Icaínara nos festejos não são raras, como num baile dos Democráticos em junho de 1901, onde um importante sócio foi “vencido num maxixe pela admirável especialista naquela dança, a Bugrinha” – dizia o *Jornal do Brasil*.³⁰ No baile da semana seguinte, o mesmo periódico lembrava “das intemeratas e fiéis *castelãs* Bugrinha, Maria Luiza, Ernestina, Albertina e outras que representam dignamente o belo *habitué* das festas dos Democráticos”.³¹ Ao lado das outras moças, Icaínara desempenhava o reservado papel de abrilhantar os salões sob o comando dos “senhores da alegria”.

27. *O Rio Nú.* 28 de janeiro de 1905. p. [s/n].

28. A imprensa de “gênero alegre” entendia-se “como um contraponto crítico e boêmio da imprensa séria e moralizada”, utilizando-se do mesmo estilo de “troça” tão comum aos textos das Grandes Sociedades. Pereira (1997, p. 77).

29. O apelido é uso naturalizado do diminutivo feminino para “bugre”, um termo de origem racista e pejorativo usado para se referir a indígenas e seus descendentes, entendidos como selvagens e depravados. (Guisard, 1999).

30. “Democráticos”. *Jornal do Brasil*, 3 de junho de 1901, p. 3.

31. “Democráticos”. *Jornal do Brasil*, 10 de junho de 1901. p. 2.

Ainda que subjugada, o prestígio dos salões permitiu que Icaínara desse passos maiores até construir uma carreira modesta como cançonetista e dançarina, tirando proveito do título de “rainha do maxixe” pelo qual era sempre anunciada. Em agosto de 1905, o pequeno teatro de variedades *Maison Moderne* chegou a promover um “deslumbrante espetáculo” em benefício da atriz – show de variedades que destinava parte de sua renda à homenageada. Reconhecida no meio e já admirada por muitos, a dançarina não escaparia de ser observada através dos estigmas que uma “rainha do maxixe” carregava, conforme o soneto publicado pelo *Rio Nú* em janeiro de 1907, assinado por um certo Humot:

Esta morena formosa
É do maxixe rainha
Teria vida ditosa
Si essa mulher fosse minha

E, quando a bela Bugrinha
Dança, minh'alma nervosa
Perde o bom tom, perde a linha
e aquela dança ela goza. [...]

Sabes, Bugrinha, eu queria
Um maxixe de arrelia
Dançar contigo na... grama.³²

Como a “maxixeira” das páginas pornográficas, a dançarina é tratada por objeto de desejo a serviço do prazer masculino. Aqui, o domínio do “maxixe” é elemento fundamental para que a Icaínara seja rotulada como uma mulher sensual e suscetível às tentações sexuais do escritor. Por isso, chama a atenção a forma como a cançonetista

32. *O Rio Nú*. 5 de janeiro de 1907, p. 4.

apareceria, no ano seguinte, retratada por uma fotografia publicada pela revista *Fon-Fon* (Figura 5).

Figura 5 – “A arte... brejeira (Café-concertos)”.



Fonte: *Fon-Fon*, junho de 1908, p. 7.

Mesmo sobre a legenda de “cançonetista brasileira e rainha do maxixe”, Icaínara posava com trajes masculinos e salto alto – possivelmente o figurino de algum espetáculo do qual fazia parte –, contrariando a recorrente erotização da sua figura.³³ Com autonomia sobre sua atuação, a dançarina demonstrava que o estereótipo ao redor do “maxixe”, com o qual lidava em sua carreira, tinha pouco a dizer sobre sua própria figura enquanto artista e não era mais que uma construção restrita às autoafirmações masculinas.

Não só o “maxixe” era um elemento capaz de produzir um imaginário sensual sobre determinadas mulheres. A imprensa permite

33. “A arte... brejeira (Café-concertos)”. *Fon-Fon*, junho de 1908, p. 7.

observar situações em que o dado da sexualidade feminina precedia a prática dançante – como no caso das mulheres mestiças, chamadas pelo termo de “mulatas”. Naquele contexto, as teses do racismo científico já trabalhavam na ideia de que a mestiçagem causava degenerações físicas e morais. Para o caso das mulheres pardas, especificamente, dizia-se que essa presumida falha genética se expressava na forma de uma sensualidade exacerbada, descrita por Nina Rodrigues (2011) em 1894 como uma “excitação genésica” que atingia “as raiais quase das perversões sexuais mórbidas”. No cotidiano, essas ideias se expressavam no campo do entretenimento através da formação de um estereótipo sensual para a mulher mestiça, observado com muita frequência em canções, romances e peças de teatro.³⁴

Quando a ideia de uma dança libidinosa tomou consistência, não era incomum encontrar na imprensa a figura da “mulata” associada aos requebros da coreografia. Esta imagem aparecia bem cristalizada num usual concurso de mote e glosa promovido nas páginas do *Rio Nu*. Em junho de 1906, os concorrentes foram desafiados pela revista a construírem um poema com os versos “no requebro dos quadris” e “ninguém excede a mulata”. Se não bastasse a ideia que os dois versos passavam sozinhos – a suposta excelência da “mulata” no balanço dos quadris – a glosa assinada por Pelintrinha dizia ainda mais:

Um velho adágio nos diz,
Que a mulata brasileira,
É, sem dúvida, a primeira
No requebro dos quadris!...
E disse o padre Muniz,
Conhecidíssimo empata:
A mulatinha nos mata,

34. Sobre essas representações, ver Carvalho (2016); Lopes (2009, v.13, p. 80-100); e Abreu (2004, v. 16, p. 143-174).

Sabe amar e querer bem!
E no maxixe, também,
*Ninguém excede a mulata!...*³⁵

Por sua própria conta, o autor dos versos de qualidade duvidosa (talvez um mero leitor do periódico) associava o “requebro dos quadris” ao maxixe, apontando-o como uma especialidade da atraente “mulata brasileira” – como tivesse, em razão da sua formação racial, predisposição para a volúpia do bailado.

Essa ideia recorrente era também utilizada como um chamariz por alguns empresários que abriam os salões dos teatros da capital para bailes públicos à fantasia durante o período do carnaval. Com o novo estilo de dança em voga, assim se divulgava através de versos no *Jornal do Brasil* o baile do São Pedro de Alcântara, na Praça Tiradentes, para o carnaval de 1902:

Num maxixe requebrado
Com uma mulata no braço
Quem é velho fica novo
E grita: Oh! ferro! Oh! aço! [...]

Esta dança que é tão boa
que, quase homem mata
Quando está uma pessoa
A remexer com uma mulata.³⁶

No baile em questão, os ingressos custavam de 2\$000 por pessoa, nas gerais, até 40\$000 por camarotes de 1ª ordem, que permitiam assistir a “passagem dos imponentes préstitos carnavalescos” através

35. “Mote a concurso”. *Rio Nú*, 9 de junho de 1906, p. 3.

36. *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1902, p. 10.

das janelas ou no terraço da casa.³⁷ Deste modo, o anúncio da empresa parecia estrategicamente conjugar dois universos: ao mesmo tempo em que se apoiava na ideia de exaltação do prazer e da folia, aos moldes das Grandes Sociedades, a idealizada “mulata” – interpretada como par ideal para a dança – fazia também menção aos *habitués* mais pobres, como aqueles que frequentavam os marginalizados bailes públicos que ainda persistiam em abrir passagem pelo século XX.

Mesmo depois da formatação de uma imagem festiva e celebrada a respeito do maxixe dos salões da elite, os bailes periódicos frequentados por trabalhadores pobres e negros continuavam a ser chamados pela mesma palavra que maldizia essas experiências desde a década de 1870. Em vez de demonstrarem prazeres irrestritos, no entanto, as páginas policiais continuavam a apontá-los como focos “de desordem onde se reuniam os mais perigosos desordeiros” – a exemplo de como o *Cidade do Rio* descrevia o “maxixe da rua Larga” em 1901.³⁸ Sobre um “maxixe na rua Espírito Santo” – localizado a alguns passos do teatro São Pedro de Alcântara – dizia um repórter do *Jornal do Brasil* em 1902 que “a entrada naquele club, a tudo quanto há de mais asqueroso na escória social, é cobrada a mil réis por cabeça”, num tipo de taxaço que permanecia inalterado por cerca de 20 anos, sobretudo porque cobrava ao chefe de polícia “providências enérgicas para que seja proibido de funcionar”.³⁹ Portanto, os trabalhadores pobres e negros que se divertiam nos pejorativos “maxixes” ainda estavam longe de gozar das liberdades que a mesma palavra, como rótulo de dança, fornecia aos foliões abastados da capital.

Este olhar excludente é também observado no modo de atuação das pequenas sociedades formadas por trabalhadores negros e pobres,

37. *Jornal do Brasil*, 9 de fevereiro de 1902, p. 10.

38. “O maxixe da rua Larga”. *Cidade do Rio*, 15 de janeiro de 1901, p. 3.

39. “‘Maxixe’ na rua Espírito Santo – Foco de desordens”. *Jornal do Brasil*, 4 de julho de 1902, p. 2.

que tomavam o modelo de associativismo como uma crescente possibilidade para o lazer dançante. Num fenômeno que se intensificou a partir dos anos 1900, a organização em sociedade parecia uma alternativa para eliminar o principal receio a respeito dos bailes públicos, ou seja, a entrada de qualquer pessoa que pudesse pagar. No entanto, o estigma sobre as peles e classes desses associados não afastava a desconfiança pública sobre suas atividades, mesmo que seguissem agora os modelos das Grandes Sociedades. Assim, os pedidos de licença e os estatutos desses clubes, enviados para apreciação da polícia, mostram que as diretorias precisavam provar que seus componentes não se tratavam de pessoas desordeiras ou promíscuas que atentavam à moral, como eram automaticamente taxados pelo preconceito. Através dos documentos e das aparições na imprensa, esses clubes desenhavam-se enfatizando um caráter familiar, ordeiro e trabalhador – num perfil oposto ao do condenado ócio –, e davam ênfase aos códigos de moralidade – determinadas regras de conduta contrárias à imoralidade que o racismo lhes impunha. Com efeito, sociedades como o Club Dançante Familiar Jandira (1907) e o Rancho Carnavalesco Progresso dos Operários de Santa Cruz (1913) chegaram a incluir em suas regras de conduta a proibição do sensual maxixe.⁴⁰

Partindo de uma noção que julgava sujeitos por indecentes em virtude de suas cores e classes, a palavra “maxixe” passava a designar um estilo de dança adotado no contexto permissivo das Grandes Sociedades. No entanto, no mesmo movimento em que a coreografia era uma diversão valorizada nessa alta roda masculina, os trabalhadores de baixa renda tentavam se afastar dos prejuízos associados ao termo. Nessa relação desigual de poder e prestígio social, os significados da prática dançante eram disputados e construídos, com muita

40. Sobre esses clubes, seus estatutos e códigos de moralidade, conferir os dados e conclusões de Pereira (2017).

vantagem, pelos únicos sujeitos que possuíam a franca permissão para o prazer.

Um carioca moderno

Enquanto testemunhavam as reformas urbanas promovidas pelo prefeito Pereira Passos, que em 1904 promovia uma rápida mudança na paisagem baseada em modelos europeus, muitos contemporâneos experimentaram a sensação de ver com os próprios olhos o Rio de Janeiro caminhando aos tão ansiados eixos da modernidade (Neves, 2003). Da mesma forma que os indivíduos que saíram ilesos das obras do prefeito ignoravam as contradições sociais impostas por este processo – na construção de uma vitrine para a nação baseada na exclusão da população pobre – os conflitos em torno da significação do “maxixe” não pareciam impedir o desenvolvimento de uma dança com características que a cada dia pareciam melhor definidas. Pelo contrário, a consolidação de uma coreografia de baile sinalizava também para o sucesso da modernização do Rio de Janeiro – como fosse a cidade capaz de contribuir, com seus próprios volteios, para o bojo das danças modernas que circulavam pelo mundo atlântico e marcavam o cotidiano das grandes capitais.⁴¹

Na sua epidemia particular, o “maxixe” deixava de ser uma novidade enquanto se integrava das mais variadas formas ao cotidiano da capital. Além da constante presença nos espetáculos teatrais e nas folias carnavalescas, os cariocas dos anos 1900 se acostumaram a eleger seus reis e rainhas da dança através de concursos – como o que fora realizado no Casino Nacional em março de 1905.⁴² Numa propagação que extrapolava os salões, o público encontrava o “cavalo de Mr. Germain dançando o maxixe” no intervalo de uma corrida de

41. Sobre a circulação atlântica das danças modernas, são bons exemplares os capítulos 2 e 3 de Seigel (2009) e o livro de Abreu (2017).

42. *O Paiz*, 9 de março de 1905, p. 2.

touros em 1906,⁴³ e nem se olhassem para o céu escapariam de observar essa “dança original brasileira, executada por um novo sistema de fogo animado”, como ocorrera numa engenhosa queima de fogos durante a Exposição Nacional de 1908.⁴⁴ Qualquer contemporâneo deveria concordar, portanto, que o Rio de Janeiro tinha uma dança para chamar de sua.

Conforme demonstram as ilustrações de K-Lixto (Figura 6) para um artigo de Raul Pederneiras, de 1906, as características formais da dança ganhavam contornos mais definidos com a formatação de passos como o “miudinho”, o “feniano” – menção ao clube carnavalesco –, o “passo largo” e o “descaído”, representados da maneira emblemática pela qual a dança do maxixe já era remetida: voluptuosa e frenética.⁴⁵

Figura 6 – Ilustrações de K-Lixto para texto de Raul Pederneiras.



Fonte: “O maxixe”. *Século XX*, maio de 1906, p. 43-46.

Assim, não é difícil imaginar a surpresa que muitos leitores tiveram diante das notícias que começaram a chegar de Paris, cidade matriz da modernidade carioca, no final de 1905. Atentos aos aconte-

43. *O Paiz*, 21 de outubro de 1906, p. 8.

44. “Os fogos de hoje”. *O Paiz*, 15 de agosto de 1908, p. 3.

45. Raul Pederneiras. “O maxixe”. *Século XX*, maio de 1906, p. 43-46.

cimentos estrangeiros, a imprensa brasileira reverberou a informação de que um certo “maxixe” estaria causando furor nos salões parisienses com o afrancesado nome de *La Mattchiche*. Em janeiro de 1906, explicava um correspondente do *Correio da Manhã*:

Quem atualmente visitar Paris encontrará nos *boulevards* um cantor ambulante acompanhado de uma rabequista cantando a letra de um novo bailado, importado da Espanha, a que dão o nome de Maxixe. [...] A revista *Annaes Políticos e Literários* publicou ultimamente a música deste novo bailado, dizendo proceder de Espanha.

O caso é que o maxixe está invadindo *tout* Paris, e inovação que seja bem recebida por esta grande capital repercute pelas cinco partes do mundo.

Como dissemos, todos julgam o maxixe oriundo da Espanha, e com efeito, a música parece ter o cunho castelhano, a calcular pelas cançonetistas espanholas que há tempos se apresentam em diferentes cafés-concertos. [...]

Infelizmente a imprensa de Paris e os correspondentes dos jornais brasileiros não se ocupam do caso, por isso é de presumir que o maxixe fique sendo espanhol, embora nascido e criado no Brasil.⁴⁶

Além de detectar a prática dançante na Cidade Luz, o correspondente se mostrava nitidamente incomodado com o equívoco de atribuírem a ela uma nacionalidade espanhola, já que “nascida e criada no Brasil”. A julgar pelas fotografias (Figura 7) publicadas no parisiense *Le Journal du Dimanche* em dezembro de 1905, o escritor tinha razão em demonstrar tamanho estranhamento. O casal de bailarinos posava com pouca desenvoltura e velocidade, em figuras muito diferentes daquelas que seriam desenhadas por K-Lixto no ano

46. Leon Tour. “De Paris”. *Correio da Manhã*, 7 de janeiro de 1906, p. 3.

seguinte.⁴⁷ As roupas tradicionais espanholas não sugeriam somente outra nacionalidade para a prática, mas atribuíam um caráter rural e exótico que conflitava com a imagem moderna que alguns cariocas acreditavam projetar através da coreografia.

Figura 7 – *Le Journal du Dimanche*, 17 de dezembro de 1905, p. 9.



Diante da notícia, alguns esforços foram postos em prática para defender a patente do verdadeiro “maxixe” moderno e carioca. Disse um redator da *Gazeta de Notícias*, em fevereiro de 1906, que um certo Léo escrevera à revista *Les Annales Politiques et Littéraires* uma carta com a finalidade de apresentar aos franceses este maxixe legítimo. Para isso, chegou a enviar uma partitura do tango “Brejeiro” – “e que os parisienses já devem estar pronunciando *Bredjeiro*” – como um exemplar fiel da música apropriada para a dança brasileira. Para o autor da nota, Léo promovia assim “uma reabilitação em regra, não só do maxixe, mas ainda do nosso nome”.⁴⁸

47. *Le Journal du Dimanche*, 17 de dezembro de 1905, p. 9.

48. “A reabilitação do maxixe”. *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1906, p. 1

Pouco antes de os jornais cariocas noticiarem a confusão, João Phoca dizia em uma crônica que imaginava seu futuro em Paris, com “um contratozinho para um café-cantante terciário, meio vagabundo”, para “mostrar ao povo de lá como é que se dança o maxixe”.⁴⁹ Ferrenho defensor da dança, o escritor deve ter experimentado uma amarga surpresa ao descobrir que a “doença brasileira” não contagiou Paris da forma que imaginava. Foi em resposta ao acontecimento que Baptista Coelho escreveu ao lado de Manuel Bastos Tigre aquela que se tornaria sua mais relevante obra: a peça “O Maxixe”.

Após aguardada expectativa da imprensa teatral, curiosa sobre a primeira empreitada dos dois humoristas para os palcos, a peça entrou em cartaz em março de 1906 no teatro Carlos Gomes, onde ficou por mais de cem exhibições que ajudam a estimar a arrecadação total em cerca de cem mil ingressos. Atores já estimados como Machado Careca e Maria Lino ajudavam a carregar os cariocas ao teatro, que ainda poderiam ouvir um já conhecido sucesso requeitado para a nova peça – o “Vem cá, mulata”, de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre – e conhecer as melodias da estrondosa “O Vatapá”, que ainda seria cantada por muitos carnavais.⁵⁰

Como típico exemplar do teatro ligeiro, o espetáculo se constituiu pelo uso dos chamados personagens-tipo – estereótipos e simplificações que transformam grupos sociais, lugares, práticas, instituições e objetos em personagens de carne e osso que interagem entre si.⁵¹ Neste sentido, é possível extrair do caderno de canções algumas informações mais diretas que ajudam a entender como João Phoca e Bastos Tigre

49. João Phoca (Baptista Coelho). “No Bangú”. *Jornal do Brasil*, 12 de outubro de 1905, p. 2.

50. Resumo essas informações através do trabalho de Marcelo Balaban (2017), que em pesquisa sobre Bastos Tigre dedicou um capítulo à mesma peça que analiso aqui.

51. A construção de “tipos” é assunto bem abordado em Lopes (2006, v. 21, p. 69-83).

deram vida aos estereótipos que representam o “maxixe” e interpretaram o Rio de Janeiro em pleno processo de modernização.⁵²

Na história, que se principia em Paris, o personagem do Rei Boulevard descobre por intermédio de um casal de brasileiros que *La Mattchiche* não era uma dança genuína. Por isso, o monarca decide enviar ao Brasil uma correspondente para conhecer a verdadeira dança, como dizia em canção:

Eu, El-Rei Boulevard Único
Monarca das doidas gentes,
Senhor da troça e da Pandega
E mais ilhas adjacentes,
De todo meu poder cheio
Aqui Fifi te nomeio
Enviada extraordinária
Na capital dos Brasis
Para aprender o maxixe
E o ensinar por Paris. (Coelho; Tigre, 1906, p. 5)

Assim, o trecho revela o enredo básico do espetáculo: uma criação ficcional onde o legítimo maxixe brasileiro tomaria seu devido lugar diante da polêmica trazida pelas notícias de Paris. A partir das ordens do Rei, a peça se desenrolava com os acontecimentos vividos pela correspondente Fifi em sua missão na “capital dos Brasis”. Em princípio, é interessante notar que um “monarca” francês ganhava vida através do personagem-tipo de Rei Boulevard – uma síntese das grandes avenidas que naquele momento pareciam o símbolo maior do progresso em que o Rio de Janeiro se espelhava. Mais que uma apresentação do “maxixe” ao povo parisiense, portanto, a história iria

52. Desta peça, foi possível localizar apenas a “parte cantante”, depositada nos arquivos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Portanto, estão disponíveis as letras dos 51 números musicais que compunham o repertório e pontuavam o texto completo.

sugerir a inserção da coreografia brasileira no seio de uma ansiada modernidade.

Ao que tudo indica, encontrar o Maxixe não foi uma tarefa difícil para a francesa. Logo na canção nº 9, o próprio personagem se apresentava para Fifi com uma reveladora estrofe inicial:

Minha mãe não conheci,
Nem meu pai;
O dia em que apareci
Já longe vai.
Mas sempre sarado e moço,
Maxixe sou;
E num angu de caroço
A letra dou. (Coelho; Tigre, 1906, p. 9)

Dizendo-se sem pai nem mãe, de origem perdida em algum lugar do passado, o estereótipo para o personagem do Maxixe assumia uma posição que contornava o debate sobre os sujeitos que compunham a prática dançante. Assim, a dança se apresentava através de uma imagem consolidada que pairava sobre o conturbado contexto social – como se fosse um elemento perene da vida carioca, que apenas existia e se bastava. No entanto, apesar da nítida intenção dos autores, algumas cenas da peça acabavam por revelar que este Maxixe ocupava, sim, lugares bastante específicos na narrativa sobre a cidade e o seu povo.

Após ser apresentada para diversos estados da República – todos personagens, que cantavam um a um sobre suas características – Fifi era conduzida pelo Maxixe para conhecer a cidade do Rio de Janeiro. Os destinos escolhidos pelo personagem foram a Avenida Central e a Rua do Ouvidor, que protagonizavam um bate-boca na canção nº 19, disputando entre elas quem seria a mais luxuosa e preferida dos

cariocas. Neste ambiente, entram em cena ainda o Dr. Picareta – que simbolizava as obras de urbanização – e algumas peças de vestuário, como a Roupa Clara e o Chapéu de Rabo, que mostravam a Fifi como a capital federal se modernizava e nutria costumes civilizados, como os de Paris (Coelho; Tigre, 1906, p. 9).

As expectativas do Maxixe eram frustradas quando uma grande desordem entrava em curso Rua do Ouvidor. Apesar da dificuldade de compreender os acontecimentos que não foram narrados nas canções, os números musicais passavam a envolver figuras policiais, que entravam em cena para apartar alguns “perturbadores da ordem pública”, conforme cantava um soldado (Coelho; Tigre, 1906, p. 18). É neste contexto que o personagem chamado Lotero aparece pela primeira vez, discutindo com um guarda que queria conduzir alguns homens à prisão.

Talvez encantada pela valentia do sujeito, Fifi se apaixonava por Lotero e declarava seu amor no final do segundo ato. É na resposta cantada pelo pretendente que se consegue entender um pouco melhor sobre o tipo característico que ele representava:

Porém Nhá-Ofrasia o que dirá

Se eu fô se imbora com *vencê*?

Ai! não me bote tal *olhá*

Que eu sou capaz de me peldê. (Coelho; Tigre, 1906, p. 19)

Aqui, os autores lançam mão do recurso da fala para caracterizar o personagem com um linguajar rude e cheio de falhas – o que sugere sua condição social como um indivíduo iletrado, pobre e possivelmente negro.⁵³ Apesar da hesitação, Lotero cedia aos caprichos de Fifi e prometia acompanhá-la “seja onde *fô*” (Coelho; Tigre, 1906, p. 19). A formação deste par romântico lança alguma luz para o entendimen-

53. Nos teatros, esse recurso se manifestava com frequência no que era chamado de “língua de preto”. O assunto é tratado em Abreu (2004b, p. 235-276).

to do terceiro ato da peça – sem dúvidas, o mais prejudicado pela falta do texto completo. Sem a menor indicação de cenário ou de quais personagens presentes, entravam em cena um bando de selvagens “mordedores”, que apesar de cantarem sobre o hábito de abocanhar transeuntes, tratavam-se de sujeitos que viviam de pedir dinheiro, seguindo a gíria da época (Pederneiras, 1922, p. 35). Um caixeiro, com seus doces e bebidas, também fazia parte do cenário onde o Tira-Cismas e os chamados Fósforos eleitorais explicavam como “fabricar um deputado” (Coelho; Tigre, 1906, p. 21-23). O mais curioso, no entanto, é um terceto protagonizado pela Navalha, o Petrópolis (espécie de cassetete) e o Revólver:

Navalha: Eu sou cortante

Petrópolis: Eu contundente

Revólver: Eu perfurante

Os três: Em nossa frente / Não vemos gente / Que se levante. (Abreu, 2004b, p. 23)

Sem dúvidas, a presença de um bando perigoso e dos instrumentos de violência demonstram que este Rio de Janeiro tinha uma imagem bem diferente daquele que o Maxixe apresentava à visitante francesa. É possível, portanto, que Fifi estivesse agora sendo conduzida pelo seu amásio, caracterizado como pobre através do recurso da fala, demonstrando que os autores estariam escorados no preconceito corrente de pensar uma cidade incivilizada e atrasada associada aos modos de vida dos trabalhadores pobres e negros, como um contraste ao ambiente de luxo e progresso da Avenida Central e da Rua do Ouvidor. O Maxixe, por sua vez, não pertencia a este ambiente retratado pela violência. Pelo contrário, no número musical seguinte ao terceto das armas, descobre-se que Fifi sofreu uma decepção amorosa ao descobrir que Lotero não passava de um “malandro e ordinário”, nas

palavras do próprio Maxixe, que confessou reprovar a união desde o princípio (Coelho; Tigre, 1906, p. 23-24).

Apesar de se apresentar com origens indefinidas, o Maxixe de João Phoca e Bastos Tigre se coloca num lugar preciso diante dos contrastes sociais que a própria peça aborda. O esforço em apresentar uma cidade civilizada para a francesa demonstra a preocupação do personagem em expor suas credenciais como um elemento moderno que pertencia a um universo aproximado àquele do Rei Boulevard. Para marcar as distinções, os autores utilizaram Lotero como um contraponto do progresso, relegando ao personagem um lugar de violência e selvageria. Nessa construção, portanto, negros e pobres eram incompatíveis com a modernidade carioca que o Maxixe dizia fazer parte.⁵⁴

As matrizes desta construção tornam-se explícitas na apoteose final do espetáculo, que coroa o final feliz em que o Maxixe livra Fifi da enrascada amorosa em que se meteu. Tratam-se de nove números musicais protagonizados por figuras e clubes do carnaval, que ocorrem logo após a Praça Tiradentes se apresentar à Fifi como um “bom recreio pra quem foge a paz do lar” – um ambiente de festividades e alegrias na moderna capital (Coelho; Tigre, 1906, p. 24). Além do Zé Pereira, que dá início à algazarra, participam com canções e coplas os personagens do Club dos Lords, Club dos Fenianos, Tenentes do Diabo, Club dos Democráticos e Club dos Políticos – em textos que exaltam a imponência das agremiações, suas permissividades festivas e o próprio Maxixe como um elemento central na folia. É diante destes festejos que Fifi concretiza sua missão de aprender o Maxixe, prometendo levar consigo a dança para o mundo e prevendo seu triunfo durante a última canção (Coelho; Tigre, 1906, p. 24-32).

54. Concorro, portanto, com as conclusões que Marcelo Balaban (2017) fez sobre a construção do personagem do Maxixe, percebendo sua conveniente distinção de raça e classe como uma característica do próprio fazer teatral.

Portanto, o Maxixe da peça – exemplar da modernidade carioca a ser exposta aos parisienses – é também aquele que pertencia ao universo das Grandes Sociedades carnavalescas, constituindo-se a partir das ideias de exclusão compartilhadas pelos foliões da elite carioca. É o que fica claro três anos depois, quando João Phoca escreveria ao lado do português André Brum a peça “Fado e Maxixe”, onde o personagem voltaria a aparecer com as mesmas características – desta vez, ele próprio viajando para Lisboa a pretexto de um intercâmbio entre nações. Ao ser recebido pelos repórteres em seu desembarque, assim se apresentava aos portugueses:

Podem tomar notas. Sou carioca da gema, maior do que quem for mais baixo que eu, solteiro e vacinado até contra mordedura de cobra. Nasci dançando um tango e fui batizado num club carnavalesco.⁵⁵

A fala apenas reforça com nitidez o que foi observado pela revista “O Maxixe”, isto é, a caracterização por uma origem indefinida – que ignora suas possíveis matrizes nos bailes de trabalhadores pobres e negros – que apenas se determina a partir do batismo nos clubs carnavalescos. Mais uma vez, João Phoca colocava o Maxixe como uma vitrine dos costumes modernos cariocas a ser apresentado num contexto internacional. No seu universo ficcional, envolvendo seus parceiros nas duas peças, a dança cumpria um papel muito semelhante ao da própria Avenida Central naquele momento: ao mesmo tempo em que se pretendia uma síntese da nação moderna, o seu próprio conceito escondia as contradições sociais incômodas para esse processo, como por ilusão de ótica.⁵⁶

55. Coelho; Brum. *Fado e Maxixe*. Manuscrito, [s/d], p. 18 do 2º ato.

56. A ilusão de ótica das reformas urbanas é o tema de Neves (2003).

Guerra ao maxixe

No ano seguinte à montagem de “O Maxixe”, um relevante evento trouxe a dança e sua possível brasilidade de volta às páginas da imprensa. Como as notícias explicavam, o então ministro da guerra Hermes da Fonseca teria se irritado porque músicos militares executaram o tango “Vem cá, mulata” – uma das atrações da peça de João Phoca e Bastos Tigre – durante uma solenidade oficial do exército, ordenando assim que essas bandas fossem proibidas de executar maxixes. A cena foi representada por um desenhista do *Jornal do Brasil*, na edição de 15 de setembro de 1907, através de uma charge (Figura 8) em que o ministro dava as ordens de proibição a um músico militar de traços negros, enquanto as silhuetas mostravam os pares executando as provocantes figuras da dança.⁵⁷

Figura 8 – “Guerra ao maxixe”.



Fonte: *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1907, p. 11.

57. “Guerra ao maxixe”. *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1907, p. 11.

Para literatos como João Phoca, que há muito já proferia a irrisita brasilidade da dança, as medidas de Hermes da Fonseca pareciam soar como a rejeição institucional a esse traço da modernidade do próprio país. Colocando-se como um patriota defensor, o personagem se manifestava sobre o ocorrido assumindo o papel caricato que lhe cabia:

Segundo tais notícias, S. Ex. resolveu dar cabo da música essencialmente nacional, brasileira da gema, indígena da Silva e até vai proibir que as bandas militares toquem tangos e maxixes. [...]

S. Ex. tenha santa paciência, Deus Nosso Senhor que me perdoe se é pecado, mas cabo do maxixe, assim sem mais nem menos, ninguém dá que eu me oponho.

Oponho-me sim, meto os pés à parede, pinto o Simão e o caneco, e até pego em armas se for preciso. [...] Nem são brasileiros legítimos, marca registrada, esses, porque quem é mesmo “nacioná”, de verdade, já nasce sabendo a teoria do remelexo tal qual peixe que nada e cabrito que pinoteia de nascença, sem ninguém ensinar. [...]

E o Sr. Ministro da Guerra querendo acabar com ele... pois sim!... Para o fazer há de passar por cima do meu cadáver...⁵⁸

Interpretando-a como uma expressão genérica da brasilidade – onde o remelexo seria a essência do povo – o cronista só poderia concluir que “nem são brasileiros legítimos” aqueles que se opunham à prática dançante. Afinal, como já havia deixado claro em sua peça teatral, o seu “maxixe” era um elemento perene da vida carioca tão bem representada pelos foliões das Grandes Sociedades. Não por acaso, uma outra defesa contra a medida do ministro foi publicada pela revista *Rio Nô* naquele mesmo dia:

58. João Phoca (Baptista Coelho). “O maxixe”. *Jornal do Brasil*, 3 de outubro de 1907, p. 5.

Protesto. O maxixe é uma instituição nacional e sagrada, tem movimentos e remelexos que acostumam a gente a todos os ademanos mais necessários em certas ocasiões. O maxixe é o diabo de botas, basta dizer que é uma coisa que se dança com mulher, bem agarradinho e movendo-se com ritmo. Não sei o que possa haver de feio nisso.⁵⁹

Na típica abordagem de “gênero alegre”, que utilizava da troça carnavalesca como recurso textual, a nota apenas reforçava o perfil masculino da permissividade dos foliões da elite – para os quais, de fato, nunca foi problema dançar “agarradinho e movendo-se com ritmo”. Da mesma forma que João Phoca, o redator utilizava os parâmetros das Grandes Sociedades para pensar na dança enquanto uma “instituição nacional” e justificar o seu protesto contra a medida de Hermes da Fonseca.

As medidas, no entanto, poderiam efetivamente impactar nas atividades das Grandes Sociedades, uma vez que as bandas militares – as melhores da cidade – eram atrativos determinantes para a realização dos seus festejos. No mesmo dia em que João Phoca e o *Rio Níu* publicavam suas defesas humorísticas, representantes das três principais sociedades deixavam de lado a pilhéria característica das suas publicações para escreverem uma nota endereçada a um jornalista do *Correio da Manhã*. Nela, os foliões voltavam-se contra as notícias de proibição, que aos seus olhos significavam “a queda inevitável dos clubs carnavalescos”. Dessa forma, o posicionamento se transformava na defesa das próprias atividades:

Ninguém melhor que V.Ex. como jornalista que é, pode calcular a luta em que vivem os clubs carnavalescos para se manterem no carnaval, sem auxílio de espécie algum, como ainda este ano, em que o governo não nos auxiliou em qualquer quantia, para os préstitos de terça-feira

59. “Comentários”. *Rio Níu*. 3 de outubro de 1907, p. 2.

de carnaval! [...]

Uma dança brasileira e de sensação não pode jamais ser esquecida, para bem do povo, que só tem uma festa popular, que é o Carnaval. E quem sustenta o Carnaval, senão as três grandes sociedades: Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo. Defendamos, que não elabora em erro.⁶⁰

Numa visão que ignorava deliberadamente os pequenos clubes que àquela altura já eram muito populares, os carnavalescos que acreditavam ditar as regras do carnaval argumentavam que seus importantes papéis estariam ameaçados pela medida do ministro, já que a “dança brasileira e de sensação” não seria por eles entregue ao povo nas ocasiões dos concorridos préstimos públicos. Assim, a nota procurava direcionar os alvos da contestação, atribuindo a responsabilidade sobre a proibição a uma associação chamada *A Caravana*, que era presidida pelo literato Coelho Netto:

A Caravana deseja somente que as bandas injetem os ouvidos dos pobres habitantes desta *Sebastianópolis* com *Marchas Fúnebres*, etc. e tal, onde possam com a lentidão das execuções adormecer o povo, como naquela célebre história, em que o pessoal, desde a princesa até o mais ínfimo empregado dum palácio dormiram por espaço de cem anos! A teoria dos *Músicos Clássicos*, não é má, mas não pega, nem a pau, porque senão fica tudo doido!⁶¹

Para eles, estava em jogo uma disputa pela hegemonia das práticas dançantes e carnavalescas. O grupo sentia-se ameaçado pela associação, que supostamente influenciava o ministro utilizando de uma ideia de “maxixe” diferente daquela exaltada pelos foliões. Por isso, julgavam a ação como “hipocrisia e nada mais”, na percepção de que seus exaltados modos de vida – propagados por escritores como João

60. “As bandas militares e o maxixe”. *Correio da Manhã*, 3 de outubro de 1907, p. 3.

61. “As bandas militares e o maxixe”. *Correio da Manhã*, 3 de outubro de 1907, p. 3.

Phoca na forma de um generalista temperamento nacional – eram os verdadeiros alvos da decisão institucional sobre as bandas.⁶² Os foliões percebiam, enfim, que poderiam não ser os absolutos “donos da festa” que acreditavam ser.

De fato, muitos são os olhares diferentes a respeito do “maxixe”, ainda que o discurso carnavalesco fosse predominante nos meios de comunicação. Diante da mesma polêmica envolvendo o Ministro Hermes da Fonseca, uma opinião publicada na coluna “Pequenos Echos” do jornal *A Notícia* ajuda a expandir o universo que as Grandes Sociedades imaginavam resumir. Dizia o redator que concordava com a proibição nos eventos oficiais, onde só deveriam ser entoados dobrados e hinos – “não deve haver exceção nem mesmo para os extratos de ópera”. Porém, defendia que as bandas pudessem executar o repertório popular nos concertos informais em jardins e coretos, conforme justificava:

É preciso não esquecer que cada povo tem sua originalidade musical, bem característica, ingênua e despreziosa, natural e espontânea. Nessa fonte, apesar de humilde, os grandes gênios têm ido beber inspirações para rapsódias, para berceuses, para motivos de ópera; e como o maxixe, que é talvez o produto de uma mistura histórica de transplantação dos fados para este meio tropical, que injetou na suave melancolia da canção portuguesa e na cadência saudosa e selvagem da música africana a exuberância e a sensualidade do nosso clima; como o maxixe é bem nosso e tem uma grande beleza própria, não é justo que destermos de todo, como coisa indigna das bandas militares.⁶³

Enquanto o personagem inventado por João Phoca e Bastos Tigre não tinha pai e nem mãe, o redator da coluna caracterizava o “ma-

62. “As bandas militares e o maxixe”. *Correio da Manhã*, 3 de outubro de 1907, p. 3.

63. “Pequenos Echos”. *A Notícia*, 6 de setembro de 1907, p. 1.

xixe” como resultado da miscigenação – uma “mistura histórica” entre a canção portuguesa e a “cadência selvagem da música africana”, que uma vez transpostas para o Brasil receberam a “exuberância e a sensualidade” do clima tropical. Ainda que o texto fosse em defesa dos interesses dessas agremiações, o argumento utilizado para descrever o “maxixe” configura uma nação mestiça – ideia totalmente contrária à que os excludentes defensores da modernidade se baseavam.

Desde o final do século XIX, intelectuais, cientistas e instituições já se debruçavam sobre a questão da raça na formação de um povo brasileiro. A inspiração nas doutrinas raciais europeias – que delimitavam hierarquias biológicas baseadas na cor da pele – encontrou uma especificidade no contexto deste país que lidava com os desafios do fim da escravidão e o desenvolvimento populacional que passava a envolver um alto contingente negro e livre. Assim, a questão da mestiçagem se tornava o principal ponto de discussão sobre a formação étnica da nação. Para além de uma hierarquia entre branco e negro, as doutrinas pensavam no mestiço como um fruto degenerado do hibridismo racial – não por acaso, os termos “mulato” e “mulata”, destinados a esses casos, nascem da comparação dessas pessoas às mulas, o resultado estéril e cheio de falhas do cruzamento entre as espécies do cavalo e do jumento. Sob essa ótica, o mestiço era a representação maior da degeneração humana, cujos defeitos genéticos convertiam-se em falhas no intelecto e na moral. Portanto, o mestiço era um desafio frente ao progresso de um povo e a prosperidade de uma nação (Schwarcz, 1993).

Esse olhar racista – já presente nas críticas teatrais e nos pedidos de intervenção policial aos bailes públicos – era o maior desafio para a consolidação da imagem genérica, branca, brasileira e moderna que as Grandes Sociedades e escritores como João Phoca buscavam imprimir ao “maxixe”. Afinal, além de portar um nome já empregado anteriormente para atacar os bailes de trabalhadores pobres e negros,

bastava a ideia da sensualidade para que a prática dançante fosse prontamente associada aos supostos desvios morais e costumes selvagens dos descendentes de africanos. Em diferentes variáveis, foi este tipo de questão racial que pautou a maior parte do debate público sobre o “maxixe” e o seu possível papel em representar a brasilidade – assunto que tomava evidência diante de polêmicas como o de *La Matichiche* e a proibição do ministro. Ao discutir sobre a dança, portanto, muitos literatos estavam expondo as suas visões sobre a participação do elemento negro no desenvolvimento da nação, para além da simples moralidade e da “hipocrisia”, como julgaram os carnavalescos.

Era o que se notava num comentário sobre as notícias de *La Matichiche*, ainda em dezembro de 1905, no jornal *Gazeta de Notícias*:

Não há muito os jornais noticiaram que o Maxixe, a nossa maior glória em matéria coreográfica, havia sido introduzido na França. O nosso patriotismo impou a essa nova realmente desvanecedora. Era a Gamboa premiada por Paris, a Cidade Nova glorificada pela cidade-luz. E no fim de contas era também uma gentileza que a França nos devia. Efetivamente, depois de adotar a dança dos negros da America, esse famoso e furioso *Cake Walk*, a pátria do Sr. Loubet não podia deixar de estender a sua benevolência à dança desses outros selvagens do sul, que somos nós, os criadores do imortal maxixe.⁶⁴

Em sua análise, o redator localizava a dança nos recortes urbanos da Gamboa e da Cidade Nova, na típica caracterização de uma prática reservada aos negros e pobres que formavam a maioria de moradores dessas regiões. A presença desses indivíduos parecia suficiente para que o autor taxasse o povo brasileiro como os “selvagens do sul” – generalizados a partir da própria inclusão do autor neste conjunto. A selvageria, portanto, seria uma contribuição negra às características

64. “O maxixe em França”. *Gazeta de Notícias*, 18 de dezembro de 1905, p. 1.

nacionais – tal qual os negros norte-americanos ofereceriam ao seu país através do *Cake Walk*, um estilo de dança associado aos descendentes de africanos.⁶⁵ Desta forma, a inclusão da dança no circuito parisiense sequer é vista como uma empreitada moderna, mas como uma “benevolência” da capital francesa em adotar as práticas negras e “selvagens”.

Apesar da dificuldade em detectar o grau de ironia do texto – que parece, ainda assim, exaltar o feito – os desconfortos em torno da utilização do “maxixe” como parte da simbologia nacional eram bastante evidentes. Em resposta às Sociedades Carnavalescas, que acusavam a associação *A Caravana* de ter influenciado o ministro na “guerra ao maxixe”, o escritor Coelho Netto escreveu ao mesmo *Correio da Manhã* para contradizer a provocação. Em sua ótica, “S. Ex. resolveu proibir a execução de ‘maxixes’ ou tangos pelas bandas militares para evitar que se repetisse a cena, deprimente para nosso Exército”. Ainda que se eximisse da responsabilidade, o escritor não escondia o desconforto em ouvir a música “ante o pavilhão nacional desfraldado”, considerando uma cena deprimente.⁶⁶ Alguns meses antes do episódio, um sentimento semelhante parecia ter acometido parte do público que assistia a peça “O casamento do maxixe”. Narrou o crítico teatral do jornal *O Paiz* que, na sessão por ele presenciada, um personagem que representava a bandeira nacional foi retirado do palco sobre vaias, porque estava “prestes a dançar o maxixe”.⁶⁷ Mesmo para indivíduos que estavam assistindo uma peça em que a dança era um dos personagens principais, o envolvimento de um símbolo nacional funcionava como perfeito gatilho para as manifestações contrárias mais exaltadas.

65. A pretexto de entender o maxixe diante de suas conexões atlânticas, o *Cake Walk* será melhor trabalhado num item do Capítulo 3 desta obra.

66. Coelho Netto. “As bandas militares e o ‘maxixe’”. *Correio da Manhã*, 4 de outubro de 1907, p. 2.

67. “Artes e artistas”. *O Paiz*, 24 de março de 1907, p. 5.

Enquanto a peça “O Maxixe” expunha sua narrativa para o amplo público dos teatros, este tipo de rejeição aparecia de forma sutil num texto de Olavo Bilac publicado em maio de 1906 pela revista *Kosmos*. Promovendo um passeio por regiões cariocas, o texto de Bilac – auxiliado pelas ilustrações de Calixto Cordeiro – se propunha a descrever as diferenças das práticas dançantes entre bairros e recortes urbanos da capital, afirmando que “Botafogo não dança como Catumbi, a Tijuca não dança como a Saúde”, e completando que “cada bairro tem a sua dança”. Nessa lógica, o lugar do maxixe era bastante definido:

A Cidade Nova!... Um mundo novo, onde a quadrilha foi banida... Aqui, tem o *maxixe* seu reino incontestado. O *maxixe*! A Espanha tem o *bolero* e a *cachuca*, Paris tem o *chahut*, Nápoles tem a *tarantela*, Veneza tem a *furlana*, Londres tem a *Giga*, – e a Cidade Nova não lhes inveja essas riquezas, porque possui o *maxixe*. Aqui, já não se tocam apenas os corpos: colam-se. As mãos dela pesam – jugo doce! – sobre os ombros dele; nos braços dele, como num estojo apertado, anseia a cintura dela.⁶⁸

Conforme outras vezes já acontecera, Bilac localizava a prática dançante como uma característica da Cidade Nova. Num contexto em que se discutia o papel deste “maxixe” como um símbolo para o país, o autor não estava apenas construindo uma narrativa conflitante com aquela que o público assistia no teatro Carlos Gomes, na qual o personagem do Maxixe se associava aos clubes carnavalescos e aos espaços ditos modernos e civilizados da capital. Ao traçar comparações com tradições dançantes de países e cidades europeias, o autor faz questão de concluir pela especificidade da região entendida por negra e pobre como detentora da prática – e não toda uma cidade

68. Fantasio (Olavo Bilac). *Kosmos*, maio de 1905, p. 51.

ou uma nação – rejeitando assim um estatuto nacional por trás dos estigmatizados requebros.

Facilmente associada à população negra – por mais que João Phoca e os carnavalescos se esforçassem em afirmar outra imagem –, o “maxixe” poderia ser lido, portanto, como um elemento capaz de simbolizar o atraso e a degeneração de uma nação composta por ingredientes de herança africana. Um texto publicado pela *Gazeta de Notícias* em maio de 1908 e assinado por Alberto Nuñez é um exemplar que leva esta ideia ao extremo:

Nos grandes países, como a França, a Itália, a Alemanha, a formação da literatura deu-se paralelamente à do povo e da raça, de modo a existir hoje perfeita ligação comunicativa e amistosa entre o povo e o poeta.

No Brasil, muito diversamente: – o povo herdou dos presídios de Portugal, dos negros da África e dos indígenas brasileiros, o analfabetismo, o maxixe e a preguiça, e seguiu a passo de tartaruga para o futuro; enquanto o poeta teve a herança do sangue beletrístico dos Camões, dos Bocage e dos Herculano de Portugal; dos Byron da Inglaterra; dos Lamartine da França e dos Hugo, de todo o mundo, e rompeu em voos de águia para os dias vindouros.⁶⁹

A pretexto de refletir sobre as letras nacionais, o autor procurava demarcar o descompasso entre os literatos e o povo do Brasil. Diz ele que, ao contrário do que ocorria nos “grandes países” europeus – onde a cultura literária caminhava junto com os modos e a educação da população – a formação do povo brasileiro foi muito diferente daquela recebida pela classe letrada do país. Em sua leitura, as heranças populares seriam o analfabetismo dos portugueses, a preguiça dos índios e o “maxixe” dos africanos, resultando numa mestiçagem cultural que levava a nação em “passos de tartaruga para o futuro”, ou

69. Alberto Nuñez. “Esboços de crítica”. *Gazeta de Notícias*, 31 de maio de 1908, p. 2.

seja, que representava sua degeneração e seu atraso, do mesmo modo que a mestiçagem étnica era lida pelos seus contemporâneos das ciências e instituições.

Essa breve exposição ajuda a entender que a “guerra ao maxixe” serviu para que os “donos da festa” finalmente percebessem que, apesar de terem suas narrativas reforçadas num amplo espaço na imprensa e nos palcos populares do teatro, essas noções generalistas sobre o “maxixe” e a brasilidade estavam longe de ser uma unanimidade aceita sem questionamentos – especialmente porque o olhar racista sobre a dança associava sua evidente sensualidade a uma suposta natureza imoral dos descendentes de africanos. Para tantos outros agentes, não era uma tarefa fácil aceitar que uma prática atribuída à população negra e mestiça fosse um elemento capaz de representar a essência desse país tropical que desejava se desenhar moderno e branco sobre uma tela que, a contragosto, já era composta por muitas cores e práticas que ainda buscavam significados. Mais do que uma coreografia acabada e capaz de representar o país, o “maxixe” era um elemento que se disputava por diferentes sujeitos a partir de suas próprias ideias sobre a almejada configuração social da jovem República.

Integrada aos diferentes costumes cariocas, a novidade coreográfica lançava uma luz sobre os trabalhadores negros e pobres que se divertiam nos bailes de entrada paga. Ainda que seus direitos permanecessem ameaçados, a progressiva aceitação da prática dançante colocava esses sujeitos em evidência e demonstrava o interesse de múltiplos segmentos da capital federal sobre o que se imaginava praticar no interior de salões como o Bendegó. Antes marcados por um completo desejo de repressão, os presumidos costumes dançantes desses trabalhadores eram agora representados nos palcos teatrais e exaltados nos permissivos salões da elite. Ainda que trabalhada na forma de debo-

che, reforçando estigmas de inferioridade sobre os negros e pobres, a formatação do estilo demonstra a negociação de espaço e legitimidade para suas práticas cotidianas, que já não podia ser ignorada ou simplesmente combatida.

No entanto, o “maxixe” estava longe de ser uma atividade com contornos definitivos. Promovida por muitas frentes, a novidade era interpretada através de ideias plurais, geralmente relacionadas aos anseios sobre a brasilidade. Após as polêmicas que se iniciaram no campo das artes teatrais, as respostas aos episódios como a *La Mattchiche* e a “guerra ao maxixe” mostravam um objeto estrategicamente adaptado aos diferentes discursos sobre a modernidade, a nação e o fazer artístico, sendo assim um elemento que permanecia com seus significados abertos, ainda que a sensualidade da sua forma apontasse diretamente para os sujeitos que eram os verdadeiros alvos dessas falas.

Diante desses sentidos abertos, percebe-se que a potente narrativa dos foliões da elite – reforçada por cronistas como João Phoca – é aquela que aparece naturalizada pela historiografia, especialmente no importante trabalho de Jota Efege. Acatando a tese de uma brasilidade sensual, os trabalhos que não problematizam a natureza desse discurso deixam de olhar para as complexidades da construção do maxixe, reduzindo todos os seus conflitos numa ideia de “cruzada moralizadora” – expressão utilizada por Mônica Pimenta Velloso (2007). Em direção oposta, os episódios aqui abordados ajudam a perceber que eram as questões de raça, classe e gênero que norteavam a imoralidade e configuravam os eixos para a condenação da coreografia. Enquanto uma parte da elite letrada gozava da plena exaltação do prazer, outros tantos enxergavam a sensualidade como um traço da negritude e da mestiçagem do qual não desejavam compartilhar.

Entre o Atlântico e a Rua do Ouvidor

Através de um anúncio pago, publicado pela *Gazeta de Notícias* em junho de 1904, a Casa Edison anunciava que, graças ao domínio pioneiro das tecnologias de gravação e impressão de discos musicais, era possível “apreciar uma cançoneta, um lundu, uma chistosa valsa, polca ou maxixe, puramente entre família, sem sair-se de casa”.¹ Situada no número 107 da Rua do Ouvidor, a empresa pertencia ao negociante tcheco Fred Figner, que se fixou no ramo da produção fonográfica diante do panorama em que diferentes engenhocas importadas disputavam a atenção dos cariocas ávidos por novidades modernas (Fanceschi, 2002, p. 18-26).

Diferente do que acontecia mais frequentemente na imprensa do período, a nota encomendada por Figner utilizava a palavra “maxixe” como designação de um estilo de música, em sentido mais próximo daquele atualmente atribuído ao termo. Nos dias de hoje, o termo remete a um ritmo musical de características consolidadas, ao passo que a indicação do nome “maxixe” nas partituras publicadas é o suficiente

1. *Gazeta de Notícias*, 5 de junho de 1904, p. 6.

para que os músicos saibam o que fazer em sua execução.² Ainda que essas convenções se propaguem através das tradições musicais, alguns manuais ajudam a visualizar como o gênero é usualmente encarado – a exemplo do que acontece no livro *Levadas brasileiras para violão*, do violonista Zé Paulo Becker (2013). O mesmo aparece em trabalhos de pesquisadores que voltaram suas atenções para as práticas musicais cariocas entre os séculos XIX e XX, como no livro do pianista e musicólogo Bruno Kiefer (1983, p. 53-54), no qual o padrão é exposto pelo autor como o “ritmo de acompanhamento predominante” dos maxixes.

Figura 9 – O ritmo do maxixe.



Fonte: adaptado de Kiefer e Becker.

Foi na obra musicológica do modernista Mário de Andrade (1933, p. 142), no entanto, que essa figura rítmica desempenhou um importante papel na análise das práticas musicais cariocas daquele período. Além de reparar que se tratava de uma “constante rítmica, usada como formula básica por Tupinambá e a grande maioria dos compositores de maxixes”, Andrade (1989, p. 475-476) cunhou para esta célula o conceito de “síncope característica” da música brasileira – fruto do exercício de decifrar e caracterizar uma brasilidade baseada nos fazeres populares.³ Numa máxima

2. As publicações recentes de partituras do universo do choro – destinadas à prática em conjunto – trazem apenas melodia e harmonia cifrada, sem determinar exatamente o ritmo que o acompanhamento deve seguir. Assim, as designações de gênero operam sozinhas para, num entendimento consolidado, indicarem as características rítmicas de determinadas peças. Um exemplo comum deste material é Chediak (2007).

3. Sobre essa busca do modernista pela brasilidade, ver Neves (1998).

replicada à exaustão pela historiografia, afirmava o modernista com poucas palavras que “foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que originou-se o maxixe”, conformando esse objeto como um resultado brasileiro diante das musicalidades presentes no cotidiano do século XIX.⁴

Pouco tempo depois, porém, Mário de Andrade questionaria suas próprias conclusões sobre a “originalidade brasileira do maxixe”. Com o auxílio dos discos gravados pela multinacional Victor – “uma discoteca admirável do folclorismo americano”, que já havia instalado em diversos países da América – o modernista percebeu que o mesmo ritmo, antes entendido por ele como característico nacional, estava presente em gêneros musicais ao redor do continente, a exemplo dos “instrumentais de certas danças da América Central e das Antilhas”. Diante destes documentos sonoros, Andrade (1930, p. 45) concluía que o maxixe não guardava uma originalidade nacional, mas compartilhava características musicais comuns a diferentes territórios: “O que parece mais acertado afirmar é que o Maxixe é uma resultante de processos afro-americanos de musicar. Mas esses processos não são exclusividade nossa...”.

Nessa reflexão, sintomaticamente pouco lembrada pela historiografia sobre o maxixe, Mário de Andrade percebia que o gênero não se explicava através dos limites da nação. Negando a presença de uma brasilidade pré-concebida no ritmo, o modernista passava a entender que o maxixe pertencia a um contexto musical Atlântico – ideia que é a premissa básica deste capítulo. De fato, o processo de criação de estilos musicais identificados com a nação acontecia paralelamente em diversas cidades da América. Enquanto, no início do século XX, o Rio de Janeiro dava forma ao seu maxixe, cidades como Buenos Aires e Montevideo viram surgir a *milonga*, ao mesmo passo em que

4. Conferência de 1926, publicada em (1933, p. 152).

o *danzón* tornava-se uma realidade em Havana – práticas especialmente identificadas pela presença e contribuição da população negra (Chasteen, 2004). Mais que processos isolados, as cidades em torno do Atlântico seguiam num mesmo compasso, compartilhando referências musicais e vivenciando conexões que exerciam influências mútuas na formação dos estilos, significados e identidades em torno das práticas musicais e dançantes.⁵

Numa perspectiva local, observava-se a complexa formação do maxixe enquanto uma prática dançante identificada com noções de brasilidade, num movimento em que trabalhadores pobres, negros e pardos eram colocados em evidência através de duros estigmas raciais. Na percepção de que o maxixe se desenvolvia fora dessas fronteiras – conforme Mário de Andrade percebeu tardiamente –, se faz necessário dar um passo a mais na compreensão deste processo. Por isso, este capítulo intenciona observar as conexões atlânticas que ajudavam a formatar o gênero dançante e ampliavam o espaço de atuação e possibilidades dos agentes que disputavam seus sentidos.

O mercado do entretenimento musical se apresenta como um campo privilegiado para empreender essa análise. Tratadas como mercadorias, as obras musicais circulavam por variados espaços através da performance de artistas ou de registros em partituras ou fonogramas, na configuração de um comércio que colocava o maxixe e outros gêneros musicais em movimento, forjando suas próprias conexões. Graças ao talento para a música, foi também nesse cenário que alguns indivíduos negros e pardos alcançaram uma notabilidade pública de maneira positiva.⁶ Assim, seguindo as proporções atlânticas da invenção do maxixe, este capítulo se preocupa

5. É o que se encontra como base de trabalhos como Putnam (2013); Karush (2017) e Abreu (2017).

6. A atuação de artistas negros no campo musical brasileiro é abordada em Shaw (2018) e Abreu (2017).

em perceber como essa prática era disputada por sujeitos que conquistavam seus raros espaços de expressão no mundo atlântico e nas ranhuras dos discos de cera.

Rótulos, ritmos e significados

Em janeiro de 1885, os foliões dos Tenentes do Diabo anunciaram através do *Jornal do Commercio* um baile “ao som maravilhoso e atraente da música do futuro, a polca maxixe”.⁷ Os carnavalescos tinham certa razão em classificar a atração como a “música do futuro”. Durante este período, foram bastante raras as utilizações da nomenclatura “maxixe” para se referir a um estilo de música. De uma forma geral, a historiografia concorda que o gênero musical assim designado teve uma aparição tardia, como se fosse criado em decorrência do estilo de dança que já existia.⁸ Por isso, encontram-se curiosos anúncios nos jornais onde partituras de peças chamadas “O maxixe” e “O maxixeiro” eram assinaladas com gênero de “tango”.⁹

Em diversas oportunidades, a imprensa revelava este tipo de confusão em relação às terminologias aplicadas aos produtos musicais que envolviam o maxixe, dando a ver aquilo que Mário de Andrade chamou de “enorme misturada” entre os gêneros musicais.¹⁰ Na produção de críticos teatrais, por exemplo, é possível notar algumas dificuldades na delimitação das práticas musicais através dessas designações fechadas. Ao analisar uma queda nas bilheteria em 1896, Lulu Júnior da *Gazeta de Notícias* opinou que “o próprio

7. *Jornal do Commercio*, 31 de janeiro de 1885, p. 3.

8. Para Tinhorão (2013, p. 73-74), por exemplo, os músicos teriam formulado o gênero musical a partir dos “transbordamentos de denego, de malícia e de lascívia” já presentes no estilo de dança designado “maxixe”.

9. Respectivamente em “Imprensa musical”, *Jornal do Commercio*, 17 de julho de 1896, p. 4. e “Novidades musicais”, *A Estação*, 7 de dezembro de 1899, p. 13.

10. Ponto bem abordado em Sandroni (2012, p. 31).

maxixe já não consegue chamar gente”, porque o público estava “aborrecido de ver sempre a mesma coisa com diferentes nomes” – como se o rótulo apontasse para práticas já muito conhecidas com outras denominações.¹¹ Em 1904, uma crítica do *Correio da Manhã* para a revista “Avança” – escrita por Álvaro Peres e Álvaro Colás –, descrevia o redator que “sobrepujando todo gênero de música, vê-se em todos os atos o gênero alegre, ruidosamente alegre, escandalosamente alegre, se quiserem, e que se chama ora cateretê, ora maxixe e ora samba”, fornecendo diferentes nomenclaturas para um mesmo fato musical.¹²

Apesar da relevância desses depoimentos – que já sugerem a misturada mencionada por Mário de Andrade –, os textos impressos não possibilitam conhecer o conteúdo musical apreciado pelos críticos ou divulgado em suas publicidades. Neste sentido, os fonogramas produzidos pela Casa Edison tornam possível o contato com as próprias músicas, conforme foram executadas pelos artistas e arranjadas pelos mestres de banda, além de fornecerem relevantes informações impressas nos rótulos e as apresentações faladas que principiam cada disco.¹³ Com atenção às características rítmicas – ou seja, aquilo que costuma definir o maxixe até a atualidade – é possível encontrar alguns exemplares onde as relações entre as formas musicais e suas designações genéricas não se apresentavam com contornos unívocos ou completamente definidos. Publicados aparentemente em sequência, dois discos lançados pela gravadora ajudam a perceber as possíveis dificuldades dos ouvintes diante dessas rotulações (Figura 10).

11. Lulu Júnior. “Artes e manhas”. *Gazeta de Notícias*, 1º de fevereiro de 1896, p. 1.

12. “Notas de teatro”. *Correio da Manhã*, 9 de outubro de 1904, p. 3.

13. Nessas apresentações, ouve-se um narrador que anuncia o título, o gênero e os intérpretes daquela gravação.

Figura 10 – Os rótulos de “Fandanguassú” e “Sataniel” (Acervo do Instituto Moreira Salles).



Identificada como “maxixe” no rótulo e na introdução falada, a música “Fandanguassú” seria um reconhecível exemplar do gênero na atualidade, já que apresenta no acompanhamento o mesmo ritmo indicado pelos manuais de música.¹⁴ No entanto, é também essa célula que serve como base para a música “Sataniel”, apresentada no selo e na gravação como “polca”.¹⁵ Embora compartilhassem a mesma característica rítmica, as duas músicas foram rotuladas diferentemente.

Outro caso exemplar se encontra na música “Será possível?”, lançada em proximidade com os dois exemplos anteriores.¹⁶ Anunciada na introdução falada como um “maxixe”, a peça executada pela banda da Casa Edison se constrói numa constante rítmica comumente associada ao gênero da polca (Kiefer, 1983, p. 16). Portanto, sua estrutura é bastante diferente daquela que se escutava no fonograma de “Fandanguassú”, apesar de possuírem a mesma designação.

14. Banda da Casa Edison. *Fandanguassú*. [S.l.]: Zon-o-phone, 1902-1904.

15. Banda da Casa Edison. *Sataniel*. [S.l.]: Zon-o-phone, 1902-1903.

16. O rótulo deste exemplar não está disponível nos arquivos do Instituto Moreira Salles. Banda da Casa Edison. *Será possível?*. [S.l.]: Zon-o-phone, 1902.

Figura 11 – Rótulos de “Cabeça de porco” e “Negra” (Acervo do Instituto Moreira Salles).



Em alguns casos, a análise musical não se faz necessária para demonstrar esse tipo de confusão, conforme acontecia nesses dois exemplares com o selo Odeon (Figura 11). No fonograma de “Cabeça de porco”, música do maestro negro Anacleto de Medeiros, ouve-se na apresentação falada a designação de “polca”, embora o rótulo indique tratar-se de um “maxixe”.¹⁷ Procedimento semelhante era encontrado no disco da música “Negra”, onde o narrador também apresenta a performance como uma “polca” enquanto o selo do disco promete um “tango” aos ouvintes.¹⁸ Em ambos os exemplares, portanto, os discos contavam com duas designações diferentes para um mesmo produto musical. Fossem essas diferenças fruto da vontade dos compositores ou meras estratégias de venda, os casos analisados demonstram a existência de um espaço para combinações maleáveis entre as rotulações de gênero e as diferentes formas musicais, conforme demonstra o quadro comparativo dos fonogramas analisados (Tabela 1).

17. Banda do Corpo de Bombeiros. *Cabeça de porco*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.

18. Banda da Casa Edison. *Negra*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.

Tabela 1 – Comparativo dos fonogramas analisados.

Título	Intérprete	Gênero no selo do disco	Gênero anunciado na gravação	Ritmo principal
Fandanguassú	Banda da Casa Edison	Maxixe	Maxixe	
Sataniel	Banda da Casa Edison	Polca	Polca	
Será possível?	Banda da Casa Edison	–	Maxixe	
Cabeça de porco	Banda do Corpo de Bombeiros	Maxixe	Polca	–
Negra	Banda da Casa Edison	Tango	Polca	–

Por vezes, musicólogos da segunda metade do século XX interpretaram essa complexa “misturada” a partir dos seus próprios critérios de definição dos gêneros. Ignorando as classificações que as peças recebiam em seu próprio tempo, acabaram por oferecer soluções arbitrárias na tentativa de corrigir essas designações confusas, interpretadas por eles como erros ou imprecisões. Pelo viés da etnomusicologia – área interessada na visão dos próprios sujeitos sobre o fato musical – Carlos Sandroni (2012, p. 84) compreendeu que tais rotulações, embaralhadas aos nossos ouvidos, seriam adequadas e funcionais para os ouvintes contemporâneos a elas. Assim, concluía que “não se trata propriamente de uma imprecisão terminológica, mas de uma indiferença substantiva”.

No entanto, é necessário lembrar que o substantivo “maxixe” estava distante de qualquer indiferença. Como vimos, desde os anos 1870 a palavra carregava o peso de um olhar pejorativo sobre as práticas festivas dos trabalhadores pobres e negros do Rio de Janeiro, funcionando como sinônimo de lugar perigoso, violento e promíscuo. Na forma de dança, o substantivo evocava os estigmas da sensualidade associada ao povo negro e mestiço, bem como as permissividades dos foliões da elite que apenas reforçavam o dado da imoralidade.

Portanto, ainda que não apontasse para formatações sólidas no ponto de vista estritamente musical, a rotulação “maxixe” imprimia imagens, interpretações e significados particulares aos produtos sonoros assim reconhecidos.

Neste sentido, as músicas cantadas ajudam a visualizar mensagens e definições que ultrapassavam essas características musicais supostamente indiferentes. Bom exemplo é o da cançoneta “Maxixe aristocrático”, sucesso do compositor José Nunes que despontou na revista “Cá e Lá”, da companhia Dias Braga, em 1904.¹⁹ Na interpretação gravada por Pepa Delgado e Alfredo Silva para a Casa Edison, percebe-se um acompanhamento de piano caracterizado pelo andamento rápido e o padrão rítmico irregular, composto por duas figuras que se alternam com pouco critério definido. Sem um discurso musical unívoco, os versos cantados caracterizavam aquele material musical:

O maxixe aristocrático
Ei-lo que desbancará
Valsas, polcas e quadrilhas
Quantas outras dança há

O maxixe tem ciência
ou pelo menos tem arte
Para haver proficiência
basta mexer certa parte

Mexe, mexe, mexe e remexe [...]
Quebra, quebra, quebra e requebra [...]²⁰

19. Nunes, José; Silva, Alfredo; Delgado, Pepa. *Maxixe aristocrático*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.

20. Nunes, José; Silva, Alfredo; Delgado, Pepa. *Maxixe aristocrático*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.

A letra deixava clara a intenção de mexer e quebrar “certa parte” aos compassos da música, numa típica exaltação da alegria e da volúpia que se ancorava nas ancas dos dançantes. A denominação deste maxixe como “aristocrático”, porém, deslocava a prática para um contexto social diferente daquele que o caracterizava. Ao afastá-lo do espaço dos bailes populares do qual era atribuído e associá-lo a setores sociais mais acostumados com salões elegantes como os do Tenentes do Diabo, o título apontava para a tentativa de depurar o ritmo dos estigmas já a ele associados, fazendo sobrar apenas uma sensualidade que estava em harmonia com os padrões de permissividade dos foliões da elite.²¹

O mesmo peso negativo do substantivo se faz notar numa das raras tentativas de definição formal do estilo musical, ainda no final do século XIX. Escrito pelo professor de piano Oscar Guanabara – um dos fundadores da crítica musical no Brasil (Grangeia, 2005) – o texto publicado pelo jornal *O Paiz* em fevereiro de 1896 apresentava a trajetória daquilo que o autor considerava a “depravação do gosto” do público carioca, interpretando o surgimento do maxixe como o ponto final de uma “evolução retrógrada” musical:

E o povo [...] pendeu para a música rítmica: veio a polca e cruzou-se com as *habaneras* importadas do Rio da Prata pelas bandas do exército, que voltaram triunfantes dos campos do Paraguai.

Desse consórcio, num meio depravado e quase corrupto nasceu o *maxixe*, que pode e deve ser classificado como música lasciva, sensual, e essa denominação é importantíssima para o caso.

O *maxixe* das ruas, das serenatas, foi levado aos salões das sociedades carnavalescas e tornou-se tão popular que foi introduzido nos teatros pelos fabricantes de *revistas*.

O teatro foi o ponto de irradiação e por isso tudo foi invadido, sendo certo que nos saraus familiares, nos salões mais sérios da sociedade

21. Ver Pereira (2002, p. 311-339).

fluminense, o *maxixe* já é a música que substituiu o ritmo da polca, assim como já se tem dançado por gracejo essa dança em casas de família, deixando prever que há de se generalizar.²²

Com nitidez, percebe-se que o crítico não se limitou a interpretar o gênero como a mistura entre a polca e a habanera. Para ele, a sensualidade era uma característica intrínseca ao estilo, que definiu também como “música lasciva”. Os motivos ficam bastante evidentes quando ele opina por sua invenção no “meio depravado e quase corrupto” das ruas, de onde se espalharia para espaços mais prestigiados. Mais que uma análise centrada nos aspectos rítmicos, as imagens negativas já presentes no substantivo “maxixe” é que imprimiam as características elencadas pelo crítico.

Cinco dias depois, o *Jornal do Commercio* publicou uma longa e consistente carta em resposta ao texto de Guanabarino, onde um escritor anônimo colocava em xeque sua interpretação e seus conhecimentos musicais. Preocupado em apontar “a má-fé de suas discussões e a falta de critérios de seus julgamentos”, o redator questionava as afirmativas sobre o gênero, que o associavam a “tudo que há de mais grosseiro e imoral”:

Não é por certo culpa do *maxixe* música, se os foliões carnavalescos, e se a gente de vida alegre aproveitam o seu ritmo sugestivo para executar a dança do ventre *a deux*.

Se o crítico impertinente d’*O Paiz* tivesse ao piano execução bastante que o habilitasse a tocar a *Valsa lenta em lá menor* de Chopin, verificaria que essa gente dançaria da mesma forma ao som dessa música, sem a compreensão do sacrilégio que cometiam: esse é o fato – impossível de evitar e infelizmente incontestável.²³

22. Oscar Guanabarino. “Artes e artistas – O teatro”. *O Paiz*, 24 de fevereiro de 1896, p. 3.

23. “Decadência do nosso teatro”. *Jornal do Commercio*, 29 de fevereiro de 1896, p. 3.

Ao contrário de Guanabarro, o escritor não considerava a imoralidade um aspecto musical presente no gênero. Embora tivesse um “ritmo sugestivo”, a sensualidade é tratada como marca própria à “gente de vida alegre” – pessoas incultas que dariam a um clássico de Chopin ou a um simples maxixe o mesmo tratamento. Ao tentar valorizar o estilo, portanto, o redator procurou desassociar a prática musical daqueles indivíduos sempre remetidos pelo “maxixe” – os trabalhadores negros e pobres, observados através da palavra como ignorantes e promíscuos. Na incapacidade de abrir mão da leitura estereotipada sobre essa parcela de indivíduos, a crítica demonstrava a força dos significados atrelados ao substantivo.

A disputa sobre os significados do “maxixe” em forma sonora revelava assim um objeto de características pouco consolidadas. Como na elaboração de um arranjo, seus sentidos musicais eram construídos por muitas vozes que, uníssonas ou polifônicas, ocupavam os espaços deixados em aberto pela “misturada” dos gêneros musicais. Assim, não era somente um estilo de música que se fazia ouvir nos “maxixes” lançados em disco pela Casa Edison, mas também as sugestões de todas aquelas imagens construídas cotidianamente sobre a prática. A julgar pelas violentas páginas policiais e pelos desavergonhados anúncios das Grandes Sociedades, parecia uma estratégia acertada anunciá-los para o consumo “puramente entre a família, sem sair-se de casa”.²⁴

A invasão do *Cake Walk*

Ainda que o preconceito contido no termo fosse a mais relevante fonte de caracterização do maxixe, os contemporâneos elaboravam suas análises tendo outros gêneros por referência. Assim, traçavam comparações, sugeriam possíveis misturas e apontavam as similaridades que ajudavam a explicar o conteúdo musical através de palavras.

24. *Gazeta de Notícias*, 5 de junho de 1904, p. 6.

Era o que acontecia na mesma polêmica envolvendo o texto de Oscar Guanabarro. Na resposta crítica publicada em anonimato pela *Gazeta de Notícias*, o escritor procurou definir o gênero musical do maxixe dessa forma:

Em viagem a Nova York tivemos ocasião de passar em Havana, a capital da pérola das Antilhas. Era pelo carnaval. Chegamos tarde e o paquete teve que passar a noite no porto. Convidado por oficiais a bordo, fomos a terra e passamos a noite na cidade visitando os bailes carnavalescos nos teatros, onde fomos singularmente surpreendidos ouvindo tocar-se um *maxixe* e vendo que todos o dançavam, requebrando-se em movimentos de quadris, conservando-se no mesmo ponto, tal qual se faz nos nossos teatros pelo carnaval! Perguntamos que dança era aquela e responderam-nos: uma *habanera*. [...] Afinal de contas, o que é o nosso *maxixe* senão a mesma *habanera* americana?²⁵

Mais que igualar o ritmo à “*habanera* americana”, opinando assim pela sua falta de originalidade, o autor dizia detectar um processo paralelo da mesma construção musical em outro ponto do mapa. Com efeito, sugeria a existência de um processo de formação musical que acontecia em escala Atlântica, onde o Rio de Janeiro seria apenas um ponto neste conjunto. Alvo das críticas do texto, Oscar Guanabarro demonstrava pensamento semelhante ao afirmar que o maxixe era composto pela mistura entre a polca e “as *habaneras* importadas do Rio da Prata pelas bandas do exército, que voltaram triunfantes dos campos do Paraguai”.²⁶ Na descrição de uma história mirabolante, o autor criticado também demonstrava crer na relevância da circulação musical para a formação do estilo que analisava.

25. “Decadência do nosso teatro”. *Jornal do Commercio*, 29 de fevereiro de 1896, p. 3.

26. Oscar Guanabarro. “Artes e artistas – O teatro”. *O Paiz*, 24 de fevereiro de 1896, p. 3.

Para que as músicas estrangeiras chegassem ao Rio de Janeiro, no entanto, não era necessário que nenhum soldado retornasse da guerra com elas. Iniciado em 1820, o comércio musical de partituras impressas se consolidou nos meados do século XIX, atendendo as demandas do público carioca pelo repertório de salão, peças operísticas e manuais didáticos. Buscando oferecer atraentes novidades aos consumidores, os editores desempenhavam um importante papel na propagação de modas e costumes musicais – fosse através da importação de conteúdo estrangeiro ou no fomento da composição de determinados estilos em solo nacional. Desde então, o mercado de música impressa já se constituía com uma grande variedade de gêneros e nacionalidades, fazendo ver uma verdadeira babel musical em qualquer catálogo de publicações (Leme, 2006; Zamith, 2011; Magaldi, 2013, p. 42-85). Em posse de hábeis instrumentistas, partituras de gêneros como a habanera, a polca e o schottisch – todos identificados por nacionalidades distintas – embalavam cotidianamente os salões familiares, bailes públicos, Grandes Sociedades e as mais variadas atividades musicais da capital.

No início do século XX, os teatros de variedades pautavam suas programações nos crescentes anseios modernos pela novidade e pelo surpreendente. Sempre em busca de modas que pudessem interessar ao público, suas publicidades enfatizavam as diferentes nacionalidades das atrações que compunham em seus palcos as “danças cosmopolitas” – como uma vez foram anunciadas.²⁷ Na criação de expectativas, esses estabelecimentos faziam questão de mostrar os artistas que vinham de outros países compor os seus espetáculos. Foi por isso que, em 1903, o Casino Nacional anunciou aos leitores a chegada da “célebre *troupe* do nouveau *Cirque de Paris*, na sua criação do *american Cake Walk*”, trazida do Atlântico pelo “vapor Clyde”.²⁸

27. Anúncio do Casino Nacional em *Correio da Manhã*, 29 de janeiro de 1904, p. 4.

28. *Jornal do Commercio*, 25 de junho de 1903, p. 8.

Para além dos gêneros musicais que já faziam parte do cotidiano da capital desde o século XIX, a chegada do *Cake Walk* no Rio de Janeiro sinalizava uma nova conexão capaz de mostrar, com nitidez, os sentidos dinâmicos por trás do gênero do maxixe e o seu possível lugar no espaço Atlântico. Isso porque, como explicava no *Correio da Manhã* o escritor Souza Bandeira, a prática dos norte-americanos tinha explícita associação com a população negra daquele país:

Os últimos jornais franceses vêm cheios de interessantes notícias sobre a introdução nos salões parisienses, da dança americana que tem o título acima, *a dança do bolo*. Originária dos pretos dos Estados Unidos, começou pelos cafés concertos e pelas exibições dos *Minstrels*, e acabou se tornando moda universal, graças ao indiscutível movimento a que William Stead chama de *Americanização do Mundo*. [...]

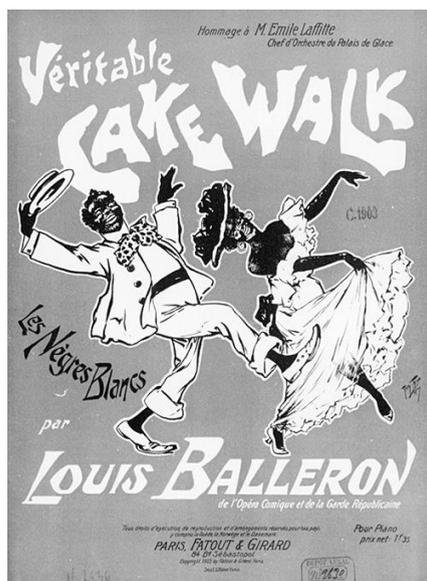
Segundo descreve um jornal francês, o passo característico do *Cake Walk* se assemelha aos movimentos de ‘um cão que se forçasse a ficar em pé pelas patas traseiras. O dançarino se desloca por pequenos pulos, conservando as mãos exatamente na mesma posição em que o cão traria as patas dianteiras, devendo esticar os rins do modo mais exagerado que for possível’.²⁹

De fato, o *Cake Walk* é um dos exemplares daquilo que a historiadora Martha Abreu chamou de “canções escravas”. Sua presença já se observava nas festividades das senzalas norte-americanas, onde os escravos se ocupavam de debochar das quadrilhas e danças dos seus senhores. Assim, em vez de passos que se assemelham aos cachorros em duas patas, a coreografia tratava-se da caricatura dos trejeitos refinados dos bailes da elite branca, num exagero cômico de suas etiquetas e poses. Para os brancos que ditavam as regras no mundo do entretenimento, no entanto, a dança era tida como uma hilariante

29. Souza Bandeira. “The *Cake Walk*”. *Correio da Manhã*, 19 de fevereiro de 1903, p. 1.

performance em que negros – entendidos por selvagens, incivilizados – tentavam sem sucesso demonstrar algum refinamento. Por isso, como citou Souza Bandeira, a prática foi muito comum nas performances dos chamados *Minstrels*, artistas que em *blackface* – rostos pintados de preto –, faziam rir as plateias ao ridicularizarem os costumes dos descendentes de africanos.³⁰ Numa partitura do gênero impressa em Paris, em 1903, observam-se as características típicas da sua representação (Figura 12).

Figura 12 – L. Balleron. *Les négres blancs*. Paris: Fatout & Girard, 1903.



Com roupas elegantes, a pose dos dançarinos negros remete aos sempre descritos movimentos contorcidos da coreografia. Na demonstração jocosa dos modos requintados, a dama toma o cuidado de levantar a barra da saia, enquanto os dois sustentam-se apenas pelas pontas dos pés. O título da peça para piano, “*Les négres blancs*”,

30. O estilo é bem explicado no capítulo “Das plantations às partituras nos Estados Unidos”, de Abreu (2017).

condensava a visão a respeito da cena retratada – uma dança em que negros mimetizavam o comportamento dos bailes da gente branca e refinada.³¹

Não demorou muito para que a novidade fosse incorporada no circuito de entretenimentos da capital brasileira. Lançada a moda pelos teatros de variedades, a imprensa mostrava a prática nas Grandes Sociedades, nos salões de pompa como o *Modern-Style-Club*, nos bailes públicos promovidos pelos teatros e até nas fitas importadas exibidas pelos cinematógrafos. Ao lado do “Maxixe aristocrático”, o *Cake Walk* também fazia parte do programa da revista “*Cá e lá*” e tornava-se repertório obrigatório das bandas marciais em eventos públicos e privados.³² Com efeito, num anúncio publicado pelo *Jornal do Brasil* pouco antes do carnaval de 1904, o professor de dança Alfredo da Silva tinha “o prazer de comunicar aos seus discípulos que incluiu no seu programa de ensino o célebre *Cake Walk*”.³³ Dias depois, como testemunhou a cobertura carnavalesca do *Correio da Manhã*, a dança que veio do Atlântico ganhava espaço nos concorridos festejos de Momo na rua do Ouvidor:

Precedido de uma banda de música da marinha, numeroso grupo de rapazes passou pela rua do Ouvidor ao som do *Cake Walk*, que foi artisticamente dançado.

Os foliões carnavalescos, com a originalidade de suas vestimentas e das suas máscaras, despertaram francos aplausos.

Eram uns pândegos os homens do *Cake Walk* e por isso um viva ao espirituoso grupo.³⁴

31. Louis Balleron. *Les nègres blancs*. Paris: Fatout & Girard, 1903.

32. Com maiores detalhes, a incorporação do *Cake Walk* no Rio de Janeiro é abordada no capítulo “O *Cake Walk* (e o maxixe) no Rio de Janeiro”, em Abreu (2017).

33. “Dança”. *Jornal do Brasil*, 8 de fevereiro de 1904, p. 4.

34. “O grupo do *Cake Walk*”. *Correio da Manhã*, 15 de fevereiro de 1904, p. 2.

É bem possível que a música executada pela banda da marinha, nessa ocasião, fosse “*At Georgia Camp Meeting*”, composição de Kerry Mills. Sem indicação do título ou compositor, a peça figurou como um sinônimo do gênero nas partituras impressas e gravações fonográficas pela cidade.³⁵ Foi com a receita musical deste título que o pianista Aurélio Cavalcanti compôs o seu “*Brazilian Cake Walk*”, em 1904.³⁶ Na sugestão de uma versão abrazeirada para o estilo, a música de Cavalcanti parecia demonstrar o bom acolhimento da prática estrangeira nos salões cariocas.

De fato, os requebrados norte-americanos pareciam tão acomodados na cidade que até Baptista Coelho, ferrenho defensor do maxixe, entregou os pontos numa crônica para o *Jornal do Brasil* em julho de 1904:

O maxixe teve a sua derrota completa neste carnaval, nos clubs mil desta carnavalesca cidade, e depois a viu confirmada no teatro, onde a dança norte-americana o vence por completo, faz o mais ruidoso dos sucessos. [...]

Pobre tango, pobre Maxixe, desventuradas e derradeiras instituições nacionais, eis-vos de vez vencidas, banidas, escorraçadas! [...]

Lembrai-vos sempre, entretanto, ó Maxixe, ó Tango, que um cronista houve, que, registrando a vossa morte, chorou por vós uma crônica insípida...³⁷

No texto, o cronista afirmava que o teatro e os clubes carnavalescos eram os espaços do maxixe por excelência. Por isso, o cronista revelava o seu receio diante da adesão da prática estrangeira nesses

35. Sobre as partituras e gravações do *Cake Walk* no Brasil, há um levantamento detalhado no capítulo “O *Cake Walk* (e o maxixe) no Rio de Janeiro”, em Abreu (2017).

36. “*Brazilian Cake Walk*” é o que consta na indicação de gênero, em Cavalcanti. *Cake Walk* [s/d]. (A notícia sobre o lançamento foi dada em *A Notícia*, 30 de dezembro de 1904, p. 3.)

37. Baptista Coelho. “Vencidos!”. *Jornal do Brasil*, 31 de julho de 1904, p. 1.

espaços, o que supostamente colocava em desuso o que chamou de “instituições nacionais” – não somente maxixe, mas também o tango.³⁸ Na construção de uma oposição binária e caricata, João Phoca separava essas práticas através da idealização das suas nacionalidades.

Ainda que a moda estrangeira fosse notável, os comentários encontrados na imprensa contrariavam as opiniões alarmistas do escritor. Explicitamente ligado às imagens da negritude, o *Cake Walk* foi muito associado e comparado ao maxixe – visto como um paralelo local dessa nova experiência que chegava do Atlântico. É o que acontece no texto do correspondente de pseudônimo Polymyxus, que escrevia sobre os acontecimentos da capital federal para o jornal *O Pharol*, da cidade de Juiz de Fora. Em junho de 1903, opinava o escritor sobre a dança que “a excentricidade americana arrancou de seus negros do sul”:

Os leitores já ouviram, sem dúvidas, falar de uma dança que está fazendo grande sucesso nesta boa terra, como já fez por outras mais cultas, e que dá pelo extravagante nome de *Cake Walk*. [...]

Essa dança é [...] uma mistura do jongo dos negros, dos languidos dançares mestiços, tão característicos da *habanera* das Antilhas, na *zamacueca* das terras espanholas americanas do Pacífico, no fadinho e mais propriamente no *maxixe* brasileiro, combinação moderada, completada pelo harmonioso arranjo das quadrilhas. Assim posto, a sua razão de ser, o seu *exercício*, só se compreende bem, só se admite, no meio em que nascem, provavelmente obedecendo às condições climáticas e não menos às morais, essas relativas à gente que a inventou. [...]

O que não se compreende, [...] é a sua entusiástica adaptação às salas aristocratas que a alta sociedade parisiense teimosamente tentou. [...]

Senhoras da alta sociedade a dançar o *Cake Walk*!... Que formidável esbodegação não será a moral nos meados do século XX?!...³⁹

38. Nesse contexto, o “tango” ainda não tinha a ver com o gênero argentino assim conhecido. Era “um nome genérico para canção e danças considerados de influência negra, no quadro do mundo ibero-americano”, segundo Carlos Sandroni (2005, p. 181).

39. Polymyxus. “No Beco”. *O Pharol* (Juiz de Fora), 16 de junho de 1903, p. 1.

Na complexa explicação, o autor caracterizava o *Cake Walk* através de muitas referências do mundo Atlântico. Para além dos “dançares mestiços” da América, onde o maxixe aparecia incluído ao lado da habanera cubana e da *zamacueca* peruana, fazia parte da mistura o “jongo dos negros” africanos – um tipo de prática relacionada aos batuques que, de fato, encontrava paralelos em muitos pontos que receberam os sujeitos da diáspora africana.⁴⁰ Em dia com o racismo científico, o escritor acreditava que o “meio em que nascem” os seus inventores determinava a suposta imoralidade da coreografia. Por isso, visualizava a dança sendo praticada somente por aqueles que compartilhavam das “condições climáticas e não menos morais” da “gente que o inventou” – os negros africanos e os mestiços do continente americano, entendidos como parte de um mesmo processo. Através deste olhar, era incompreensível o fato de que as “senhoras da alta elite” nas “salas aristocráticas” fossem seduzidas pelas imagens de incivilidade e degeneração atribuídas à natureza da outra raça.

Descritas minuciosamente pelo escritor em sete parágrafos, as características da coreografia não pareciam importar para o seu julgamento, assim como as suas especificidades musicais – “uma agradável combinação do chocalho batuque, o languido lundu ritmado por contrabaixos de orquestra, ao mesmo tempo participando da *habanera*”.⁴¹ Na avaliação do escritor, que conclui pelo temor da imoralidade num mundo dito civilizado, faziam valer para o *Cake Walk* os mesmos estigmas racistas que alimentavam os significados do maxixe.

Por isso, não é de se estranhar que o *Cake Walk* tenha sido encarado por parte da imprensa carioca como uma espécie de “maxixe americano” – expressão utilizada numa charge política da revista *O*

40. Sobre as matrizes do jongo e sua presença no mundo atlântico, ver Slenes (2007, p. 109-156).

41. Polymyxus. “No Beco”. *O Pharol* (Juiz de Fora), 16 de junho de 1903, p. 1.

Malho, em abril de 1905.⁴² Compartilhando dos mesmos estereótipos, o nome da dança americana poderia substituir o termo “maxixe” quando a intenção fosse evocar os preconceitos contidos em ambas as palavras. Nenhum contemporâneo deve ter estranhado quando o pequeno teatro *Maison Moderne* anunciou em seu programa “O *Cake Walk*, grande sucesso das artistas Theodora e Bugrinha” – numa apresentação em que a já conhecida “rainha do maxixe” tomava parte na novidade.⁴³ Do mesmo modo, parecia fácil assimilar o “novo aperitivo ou nova dança, misto de *Cake Walk* e de maxixe” que os produtores da peça “Avança” prometeram ao público em 1904.⁴⁴ Afinal, as lentes do racismo observavam as duas danças num conjunto coeso que conformava sobre ambas os mesmos estereótipos da imoralidade associados aos descendentes de africanos. Com absoluta clareza, uma charge publicada em fevereiro de 1908 pelo jornal *O Malho* demonstrava essa mistura (Figura 13).

Figura 13 – “Um choro no cafundó dos subúrbios”.

UM CHORO NOS CAFUNDORIOS DOS SUBURBIOS



Fonte: *O Malho*, 15 de fevereiro de 1908, p. 24

42. *O Malho*, 15 de abril de 1905, p. 3.

43. *Jornal do Brasil*, 25 de dezembro de 1903, p. 8.

44. *A Notícia*, 26 de maio de 1904, p. 1.

Conforme o texto que acompanhava a ilustração, a cena dizia respeito a um “pessoal que, apesar de todos os pesares da época, se desengonça no maxixe, e, depois de avançar no paraty [cachaça], avança nas goelas dos convidados”.⁴⁵ O próprio texto dizia ainda que essa representação fora feita “*vide jornais*” – por certo, referindo-se às páginas policiais que enfatizavam a suposta desordem e violência das festividades dos trabalhadores pobres. No desenho, observa-se ao fundo alguns dançarinos negros em par enlaçado, na típica caracterização do maxixe que a publicação dizia retratar. Chama a atenção, no entanto, a pose dos dançarinos em primeiro plano: seus corpos estão separados e os seus movimentos acontecem na ponta dos pés, enquanto a dançarina ergue a barra da saia. O que se vê, portanto, se assemelha com as imagens e descrições do *Cake Walk*, cuja representação na cena parecia um artifício para marcar com ironia o primitivismo desses negros que tentavam parecer elegantes.

Diante das recorrentes combinações e afinidades, uma diferença gritante ainda persistia entre as duas experiências. Enquanto o maxixe era uma prática disputada no território nacional e reconhecida como uma invenção carioca, o *Cake Walk* era uma novidade que chegava do Atlântico em meio a tantos costumes e ideais de modernidade ansiados pela jovem República. Por isso, desde quando os bailados norte-americanos foram observados na civilizada Paris, era possível conjecturar sobre as novas possibilidades abertas para a dança carioca, a exemplo do que fez Xavier de Carvalho através de uma correspondência para o *Correio da Manhã*:

Está produzindo fama em Paris essa velha dança dos negros africanos, muito em uso na América do norte: *the Cake Walk*. [...]

45. “Um choro nos cafundós dos subúrbios”. *O Malho*, 15 de fevereiro de 1908, p. 24.

Hão de ouvir que seria bem engraçado se viesse o maxixe triunfar em Paris. E por que não? Pois o *Cake Walk*, esse prazer da negralhada *Yankee* não está se transformando em dança da moda?⁴⁶

Ao perceberem que uma dança identificada com a “negralhada” poderia ser valorizada e considerada moderna em Paris, um novo e potente significado se somava à polifonia de definições do maxixe. Incorporada aos espetáculos e atividades festivas da capital brasileira, a novidade dançante conectava o Rio de Janeiro a este espaço Atlântico onde o maxixe poderia ser entendido para além dos conflitos sociais localizados que lhes davam sentidos pejorativos. Se os estigmas raciais pareciam afastar a dança brasileira dos ideais de progresso europeus, o movimento atlântico que colocava o *Cake Walk* em circulação mostrava aos cariocas que as práticas musicais e dançantes associadas aos descendentes de africanos interessavam ao mundo moderno e dito civilizado.

A crítica do maxixe francês

Sempre atenta aos acontecimentos parisienses, a imprensa carioca especulou algumas vezes sobre a possível circulação do maxixe pelo Atlântico. Bastava a menção vaga de certa “*danse brésilienne*” no programa de um café concerto em Paris para que a pergunta viesse à tona: “Será o maxixe?” – como questionou o redator da coluna “Palcos e Salões” no *Jornal do Brasil* em maio de 1900.⁴⁷ Antes disso, a presença de uma anônima “jovem atriz brasileira” que apresentaria “uma dança verdadeiramente *fin de siècle*” naquela capital foi motivo suficiente para que a mesma coluna afirmasse categoricamente: “Lá temos o *maxixe* na grande capital!”⁴⁸

46. Xavier de Carvalho. “Carta parisiense”. *Correio da Manhã*, 18 de fevereiro de 1903, p. 3.

47. “Palcos e salões”. *Jornal do Brasil*, 2 de maio de 1900, p. 4.

48. “Palcos e salões”. *Jornal do Brasil*, 18 de junho de 1897, p. 2.

De forma geral, as informações sobre a dança no exterior eram sempre vagas e imprecisas. Na descrição de um baile realizado pelos Democráticos, pouco antes do carnaval de 1904, dizia o escritor da *Gazeta de Notícias* que “uma conhecida *chanteuse* que introduziu o maxixe em Paris” estava “apimentando os convites” dos sócios.⁴⁹ Numa crônica em data próxima, o jornalista Vagalume, do jornal *A Tribuna*, afirmou que “a rainha da festa era a encantadora Plácida dos Santos” (Pereira; Costa, 2018), atriz e cançonetista parda que afirmou ter dançado o maxixe na França numa entrevista de 1933 (Efegê, 1974, p. 50). Apesar de Plácida ser lembrada pela historiografia em razão deste proclamado feito, a imprensa carioca e seus correspondentes estrangeiros não se ocuparam do acontecimento em seu próprio tempo.

Entre 1905 e 1906, as notícias sobre *La Matichiche* despertaram a sensação de que, enfim, “o *maxixe*, exercício coreográfico puramente chulo, conseguiu atravessar o Atlântico e instalar-se em Paris e Londres, duas cidades cuja civilização já não admite dúvidas” – conforme escreveu um redator da *Gazeta de Notícias*, munido de muitos preconceitos.⁵⁰ Mesmo que não se tratasse da coreografia praticada nos salões cariocas, a notícia se transformou numa consistente polêmica que discutia a possível legitimidade dessa dança – indissociável dos costumes dançantes negros e mestiços – na representação de uma imagem da brasilidade no Atlântico.

Por isso, as primeiras notícias efetivas sobre a prática nos palcos da capital francesa podem ter incomodado a escritores como João Phoca, Bastos Tigre e todos aqueles que, nessa discussão, concebiam uma noção de modernidade exclusivamente branca e europeizada. Em setembro de 1908, escrevia com alguns detalhes um redator do *Jornal do Brasil*:

49. “Club dos Democráticos”. *Gazeta de Notícias*, 1º de fevereiro de 1904, p. 2.

50. “Ginástica Nacional”. *Gazeta de Notícias*, 17 de dezembro de 1905, p. 3.

O Brasil não está fazendo má figura na Europa, o mundo dos *music-halls*, com o duo dos Geraldos, os populares cançonetistas brasileiros. Os dois Geraldos começaram fazendo obra de propaganda com o *maxixe*. O *Vem cá mulata* foi um sucesso por muitas semanas no *Abbaye de Thélème*, o restaurante *chic* da praça Pigalle.

Lá, todos os brasileiros iam ajudar os estrangeiros de todas as partes do mundo a aplaudir os Geraldos, que depois, apenas veio o verão, foram fazer o mesmo sucesso no Bois de Boulogne, no *Pré Catelan*.

Em Paris, graças a esses propagandistas *nouveau jeu*, e que nem por isso o são menos que os que mais o são, já não se escreve muito o espanholado *matthiche*.

Os Geraldos fazem-se anunciar como “*les rois du maxixe*” [os reis do maxixe]. E ganham um dinheirão.⁵¹

Conhecidos e “populares” no Rio de Janeiro, a dupla Os Geraldos era formada pelo casal Geraldo de Magalhães e Nina Teixeira, ambos pardos e nascidos no Rio Grande do Sul. Assim, a notícia informava aos cariocas que a conquista dos salões parisienses e a ansiada exposição de uma modernidade à brasileira no Atlântico era levada a cabo por artistas que carregavam na pele a marca da mestiçagem que muitos dos seus contemporâneos gostariam de esconder. Elogiosa, a nota parecia decretar a vitória de uma dança legítima sobre o “espanholado *matthiche*”, consagrando a carreira dos artistas que ainda seriam muito aplaudidos nos palcos da capital federal. Numa leitura recente, a historiadora inglesa Lisa Shaw interpretou que a razão do bom acolhimento dos artistas estava na imagem cosmopolita que passaram a ter a seu favor. Em sua opinião, as menções ao êxito internacional colaboravam para que os artistas fossem “ao pouco ‘bran-

51. “Palcos e salões”. *Jornal do Brasil*, 7 de setembro de 1908, p. 14.

queados' para agradar ao público da elite" – como se o sucesso local, portanto, estivesse relacionado a negação das suas cores.⁵²

No capital federal das décadas seguintes à abolição da escravidão, o mercado do entretenimento musical se configurou como uma das raras oportunidades de ascensão e notabilidade aos indivíduos negros e pardos (Abreu, 2017b). Para esses sujeitos, na mira do racismo científico e das ações concretas de segregação, alcançar os holofotes públicos através de uma admiração positiva não era uma tarefa nada fácil. O início da trajetória de Geraldo demonstra bem essas dificuldades e as estratégias traçadas pelo cançonetista na intenção de ganhar espaço e notabilidade.

Em crônica de 1909, Paulo Barreto lembrava que “muitas vezes, às três horas da manhã, encontrava Geraldo fazendo serestas” nas ruas da cidade, antes do sucesso.⁵³ Por isso, tudo leva a crer que o cantor, ainda desconhecido, era o protagonista de um curioso incidente publicado nas páginas policiais da *Gazeta da Tarde*, em dezembro de 1897. Com o título jocoso de “Trovador de esquina”, afirmava a nota que à meia-noite do dia anterior fora “preso na rua do Catumbi o indivíduo de nome Geraldo de Magalhães, que à porta da casa nº 51 recitava em voz alta versos de Castro Alves acompanhado ao piano”.⁵⁴ Aparentemente, os moradores daquela vizinhança se incomodaram com o volume sonoro que perigava entrar pela madrugada. No entanto, a especificação do nome de Castro Alves na ocorrência permite pensar no possível desconforto causado pela figura de um afrodescendente que, em público, entoava os famosos versos do escritor abolicionista sobre os horrores da escravidão.

52. “By referring to their successes in Europe (and Paris, in particular) and the appearances on stage in Rio alongside ‘exotic’ foreign attractions, as well as stressing their pseudo-aristocratic bearing, they were increasingly ‘whitened’ to appeal to elite audiences” (Shaw, 2018).

53. Joe (Paulo Barreto). “Cinematógrafo”. *Gazeta de Notícias*, 6 de junho de 1909, p. 1.

54. “Trovador de esquina”. *Gazeta da Tarde*, 15 de dezembro de 1897, p. 2.

Ainda nas palavras de Paulo Barreto, desde aquele tempo “era evidente que Geraldo almejava se ‘classar’”, atingindo um *status* mais elevado como artista.⁵⁵ Para isso, no entanto, o cançonetista precisaria abrir mão de parte da autonomia que experimentava como um artista de rua, já que os espaços de divertimentos musicais da cidade pertenciam a empresários em busca do lucro. Não por acaso, o mesmo cronista considerou que a ascensão do cançonetista aos “nossos primeiros music-halls” foi conduzida com “prudência e tato”, numa opinião que destacava o planejamento e perspicácia do artista na conquista desses espaços.⁵⁶

Aparentemente, o pontapé inicial para a fortuita carreira nos palcos da capital aconteceu por intermédio de Alvarenga Fonseca – figura influente no meio teatral e na imprensa especializada. Era ele o editor do *Almanack dos Theatros*, que abordava esse apadrinhamento em sua edição do ano 1909, numa matéria elogiosa sobre os feitos internacionais do cantor.⁵⁷ Alguns anos antes, era ele quem bradava no editorial de uma das suas revistas contra a “bacanal artística” que a “graça do maxixe” impunha aos espetáculos teatrais – na típica caracterização de imoralidade para a dança associada aos descendentes de africanos.⁵⁸ Ao contrário de uma condução passiva ao sucesso, portanto, Geraldo de Magalhães precisou conquistar a confiança e a admiração do escritor que já havia se mostrado hostil aos sujeitos de sua descendência.

Para atingir esse feito, o cantor procurava contrariar os fortes estigmas negativos relacionados à cor da sua pele – aqueles pelos quais

55. Joe (Paulo Barreto). “Cinematógrafo”. *Gazeta de Notícias*, 6 de junho de 1909, p. 1.

56. Joe (Paulo Barreto). “Cinematógrafo”. *Gazeta de Notícias*, 6 de junho de 1909, p. 1.

57. “Os Geraldos”. *Almanack dos Theatros*, 1909, p. 120.

58. O texto em questão foi abordado no primeiro item do Capítulo 2. Alvarenga Fonseca. “O nosso aniversário”. *Revista Theatral*, 8 de junho de 1895, p. 2.

o “maxixe” era definido. Paulo Barreto lembrava que, desde os seus primeiros espetáculos, o cançonetista se apresentava “já de luvas e de smokings e de monóculos” – na demonstração de uma figura elegante, pouco relacionada às possíveis imoralidades do meio teatral. Na opinião de um redator do jornal *A Tribuna*, esse tipo de representação foi essencial para que o artista se destacasse no concorrido mercado musical da cidade, conforme reproduziu *O Malho*:

Havia trinta rivais do Geraldo, berrando canções e *chorando* lundus. Mas nenhum sabia conservar a *linha* do Geraldo, caprichoso nas roupas, melhorando a dicção, nenhum tinha a sua voz. Desapareceram todos, descambando para a embriaguez, acanalhando-se.⁵⁹

Dando a ver essa imagem de valor e sofisticação, o “trovador de esquina” alcançou os holofotes que lhe permitiram um sucesso crescente. Em 1900, um redator do *Jornal do Brasil* o considerava “incontestavelmente uma das figuras mais simpáticas do elenco do Alcazar Parque”, já possuidor de “numerosos amigos e admiradores”.⁶⁰ Até meados da mesma década, seu nome raramente era escrito desacompanhado de adjetivos como “popular”, “estimado” ou “aplaudido” – fosse nas resenhas críticas ou nos anúncios publicitários dos palcos por onde trabalhou. Durante este período, sem dúvidas, não foram poucos os cariocas que conheceram a “linha” e o capricho do cançonetista que jamais deixaria de ser representado com elegância através das páginas da imprensa, como aparecia em 1913 na revista *Fon-Fon* (Figura 14).

59. “Os Geraidos”. *O Malho*, 17 de abril de 1909, p. 24.

60. “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 2 de abril de 1900, p. 3.

Figura 14 – “Os Geraldos”.



Fonte: *Fon-Fon*, 26 de abril de 1913, p. 37.

Além do reconhecível talento, os elogios que Geraldo recebia também eram conquistados pelo cançonetista na base da negociação, através de uma relação construída por ele com os veículos da imprensa. Foram muitas as visitas pessoais e as correspondências enviadas por Geraldo às redações das folhas cariocas, nas quais ele próprio fornecia as informações sobre seus espetáculos, suas viagens, e até as fotografias que eram publicadas – a mesma estratégia utilizada por outros artistas negros e pardos como Benjamin de Oliveira e Eduardo das Neves.⁶¹ Em 1901, o *Jornal do Brasil* publicou uma curiosa nota a pedido do cançonetista, que partia para uma das suas muitas excursões pelo país:

Despedida – Geraldo de Magalhães tendo partido ontem para S. Paulo e não podendo despedir-se pessoalmente de seus amigos, vem por este meio apresentar suas despedidas a todos em geral e oferecer-lhes seus préstimos naquela Capital.

Rio, 26-11-1901.⁶²

61. Tópico “Benjamin de Oliveira and Eduardo das Neves”, do primeiro capítulo de Shaw (2018).

62. *Jornal do Brasil*, 26 de novembro de 1901, p. 4.

Num gesto amigável para o público e para a redação do jornal, Geraldo conseguia espaço para representar-se de maneira positiva entre as páginas que geralmente hostilizavam e reforçavam os estigmas sobre a suposta incivilidade e má educação dos descendentes de africanos. Não era incomum, portanto, que o reconhecimento do cançonetista convivesse lado a lado com o enraizado preconceito aos seus semelhantes de cor, usualmente retratados nas páginas policiais.

É o que acontece com bastante clareza na crônica de Vagalume para o jornal *A Tribuna* do dia 21 de março de 1904. Naquela noite, a caminhada noturna do escritor começou por um espetáculo no Passeio Público – “aquele belo e poético parque” que abrigava o principal palco da carreira do cantor. Na avaliação do cronista, que chegou a transcrever uma de suas cançonetas na íntegra, “o Geraldo de Magalhães, conhecido e estimado cançonetista, brilhou”. Apesar do apreço à figura do cantor, os caminhos da crônica levavam o escritor ao “maxixe da rua Espírito Santo”. Na usual caracterização dos divertimentos identificados por esse termo pejorativo, o cronista dizia que o lugar era frequentado pelos “principais desordeiros e valentões desta cidade” e que nenhum “homem pacato” se fazia presente pelo receio “de perder a própria vida”. Com efeito, Vagalume chamava a atenção do Chefe de Polícia para os supostos perigos da atividade (Pereira; Costa, 2018, p. 123-134). Assim, a crônica permite ver o sucesso das estratégias de Geraldo na demonstração dos seus valores enquanto cantor. Agente do seu próprio reconhecimento, o cançonetista tinha a sua figura completamente desassociada dos sujeitos nada “pacatos” que frequentavam o baile da rua Espírito Santo. Costurando relações, negociando espaços na imprensa e construindo uma autoimagem respeitável, o cançonetista de descendência africana se mantinha num lugar de destaque através dos palcos de uma cidade que ansiava por um progresso que se afastasse do preconceito das imagens habituais associadas aos homens e mulheres de sua origem.

Durante este período, não houve nenhuma menção de que a atuação musical do artista estivesse relacionada à prática do maxixe. Afinal, o próprio gênero era definido pelos mesmos estigmas que Geraldo se esforçava para contrariar. Atuando nos teatros de variedades, o cançonetista teve contato com toda sorte de artistas que circulavam o Atlântico apresentando suas musicalidades e identidades particulares na forma de empolgantes novidades. Diante de eventos como a invasão do *Cake Walk* e a polêmica sobre um ilegítimo *mattchiche* em Paris, Geraldo era capaz de visualizar um horizonte de possibilidades onde o maxixe e a sua própria mestiçagem poderiam ser valorizados como modernos – num panorama diferente daquele observado dentro dos limites nacionais. Em dupla com a sua esposa, a também parda Nina Teixeira, o cançonetista lançou-se nesses promissores caminhos atlânticos, levando consigo o maxixe e a persistente afirmação dos seus valores.

Em setembro de 1907, quando a dupla já estava se apresentando em Buenos Aires, uma breve polêmica na imprensa já ajudava a dimensionar os novos desafios que os dançarinos teriam que enfrentar. Segundo o *Jornal do Brasil*, os artistas nomeados como “reis do maxixe” estavam sendo anunciados pelos teatros argentinos como “cançonetistas portugueses”.⁶³ Apesar da insatisfação demonstrada pelo redator da nota, a notícia soou como alívio para o escritor da coluna “Bastidores”, da revista *O Rio Ní*:

Estão trabalhando no Casino de Buenos Aires “Os Geraldos”, cançonetistas portugueses. A semelhança desse nome com o de dois mulatinhos pernósticos que andam a percorrer os teatros do Brasil, dizendo-se cançonetistas, fazem supor que estão em Buenos Aires. Felizmente, já se sabe que são portugueses Os Geraldos. Felizmente!⁶⁴

63. *Jornal do Brasil*, 20 de setembro de 1907, p. 3.

64. “Bastidores”. *O Rio Ní*, 18 de setembro de 1907, p. 6.

Numa evidente demonstração de preconceito, o texto, escrito em um periódico voltado para os homens de boa renda que costumavam usufruir da prostituição de luxo (Pereira, 1997), caracterizava o casal como “mulatinhos pernósticos” e sem talento, que apenas diziam-se cançonetistas. Na rejeição de que artistas mestiços, descritos com hostilidade, pudessem ser legítimos representantes da brasilidade no exterior, o redator comemorava o fato de terem sido anunciados como portugueses. Dessa forma, o comentário tinha lugar no panorama das ideias entrecruzadas que disputavam e construía os significados da nação, onde a formação de uma identidade nacional que incluísse a participação dos descendentes de africanos ainda era uma polêmica sem qualquer resolução.

Os Geraldos, porém, estavam longe de ser sujeitos passivos nessa disputa. Num ato de evidente afirmação, os dançarinos mandaram “imprimir cartões postais com o seu retrato” para serem enviados de Buenos Aires aos veículos da imprensa brasileira.⁶⁵ Através deles, fizeram questão de informar aos cariocas que partiriam em viagem para Paris, prometendo “uma verdadeira edição de maxixe, em que são exímios”, como afirmava o jornal *A Notícia*.⁶⁶ Em fevereiro de 1908, o correspondente estrangeiro da *Gazeta de Notícias* informava que o popular casal já estava exibindo na capital francesa “os passos mais complicados e mais sábios do nosso [...] maxixe”, num teatro de variedades chamado *Etoile-Palace*.⁶⁷ De fato, foi como atração neste teatro que o nome da dupla apareceu no jornal francês *Le Martin*, que anunciava um número de “*chants et danses brésiliens*” – canções e danças brasileiras.⁶⁸

65. “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1907, p. 5.

66. “Palcos e Salas”. *A Notícia*, 26 de dezembro de 1907, p. 3.

67. “O Brasil e os brasileiros na Europa”. *Gazeta de Notícias*, 25 de fevereiro de 1908, p. 4.

68. “Théâtres et concerts”. *Le Martin* (Paris), 2 de fevereiro de 1908, p. 4.

Publicadas pela revista *O Malho* em abril de 1909, as fotografias da dupla em Paris permitem observar as características daquilo que foi apresentado no exterior (Figura 15).

Figura 15 – “Os Geraldos”.



Fonte: *O Malho*, 17 de abril de 1909, p. 24 e 25.

Em duas das fotos, percebe-se o casal vestido com roupas elegantes, em poses finas e comportadas. Outra delas, na qual Nina Teixeira aparece caracterizada de baiana, vinha acompanhada da legenda “*Viens çá, mulatree / Je n’y vai pas!*” – a tradução do refrão da música “Vem cá mulata” para o francês.⁶⁹ Mais que uma simples demonstração de requinte, o uso do maxixe e a interpretação da “mulata” mostram que a dupla assumia e valorizava as suas identidades mestiças, dando a elas um sentido positivo. Ao contrariarem estigmas racistas da sensualidade e da desordem, Geraldo e Nina disputavam os significados abertos do gênero dançante e defendiam um maxixe que poderia ser ao mesmo tempo mestiço, moral e moderno.

Por essa razão, é impossível concordar com a leitura que atribui ao feito internacional um efeito simbólico de branqueamento dos artistas, na suposta justificativa da sua aceitação no Brasil. Assim como

69. “Os Geraldos”. *O Malho*, 17 de abril de 1909, p. 24 e 25.

outros sujeitos negros e pardos, conhecidos ou anônimos, a afirmação desses valores positivos – entendidos preconceituosamente como exclusividade dos brancos – significava a valorização da própria negritude, e não a negação dos seus traços raciais.⁷⁰ Bom exemplo desse exercício de valorização está no fonograma do dueto “O Maxixe”, onde Eduardo das Neves e Isaura Lopes anunciavam-se no primeiro verso como “morenos quebrados”, numa evidente exposição das suas cores, que não eram negadas. Ao invés de uma exaltação indiscriminada da sensualidade da dança, cantava-se sobre a moralidade durante a sua prática, como na estrofe solada por Isaura:

Parece ser coisa à toa
Mas precisa se assentir
Para a coisa ser bem boa
E chegar ao seu por fim.⁷¹

Alegada a necessidade de “se assentir”, uma mulher colocava limites nos prazeres masculinos desenfreados sempre associados à dança. Na mesma faixa, Eduardo das Neves lembrava do “bom tom” que era necessário ter com a “perna entre as duas da menina” – na demonstração pouco usual de que a dança executada pelos “morenos quebrados” era decente e ordeira.

Munidos de um maxixe com seus próprios significados, os Geraldos observariam a vitória da sua empreitada através das reações da imprensa carioca. Um redator da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, demonstrava surpresa e admiração ao narrar que os “dois mulatinhos sacudidos” fizeram com o maxixe a “propaganda do Brasil na Europa”.⁷² De modo semelhante, o *Almanack dos Theatros* de

70. A valorização da negritude pelos próprios sujeitos está presente em trabalhos recentes, como Pereira (2018, p. 19) e Pereira (2017).

71. Neves; Eduardo; Lopes; Isaura. *O maxixe*. [S.l.]: Odeon, 1907-1912.

72. “O ‘Maxixe’ na Europa”. *Gazeta de Notícias*, 31 de janeiro de 1909, p. 3.

Alvarenga Fonseca afirmou que “se não fizeram a Europa curvar-se ante o Brasil”, os cançonetistas “conseguiram sem dúvida torná-lo conhecido, pelo curioso aspecto de suas danças características”.⁷³ Até o hostil escritor da coluna “Bastidores” recebeu uma visita dos “apreciados artistas” na redação da revista *O Rio Nú*. Na breve nota, apenas afirmava que os cantores voltavam da França “mais corados que um pedaço de carne assada na panela” – numa analogia que tornava mais palatável a conquista dos “mulatinhos pernósticos”, a qual teve que engolir.⁷⁴

Uma relevante prova do reconhecimento chegou enquanto a dupla ainda estava na França. Na ocasião do anúncio do retorno dos artistas “a bordo do vapor Araguaya”, o *Correio da Manhã* já informava que vinham eles “contratados pela Casa Edison a fim de gravarem seu seletto repertório”.⁷⁵ Da imensidão do Atlântico para o pequeno estúdio na rua do Ouvidor, os Geraldos registravam em discos o orgulho dos seus êxitos internacionais, certamente compartilhado por muitos cariocas. Na gravação de uma peça já muito conhecida pelo público, a apresentação falada escapava do padrão ao anunciar “o popular *Vem cá mulata*, cantado pelos Geraldos para a Casa Edison como se estivessem em Paris” – na exaltação de um feito que dava um novo significado para a antiga canção.⁷⁶ Mais curioso, porém, foi um dueto inédito registrado no disco de número 108286 (Figura 16).

73. “Os Geraldos”. *Almanack dos Theatros*, 1909, p. 120.

74. “Bastidores”. *O Rio Nú*, 10 de abril de 1909, p. 3.

75. *Correio da Manhã*, 5 de abril de 1909, p. 2.

76. Oliveira, Arquimedes de. Os Geraldos. *Vem cá mulata*. [S.l.]: Odeon, 1907-1912.

Figura 16 – “A crítica do maxixe francês”
(Acervo do Instituto Moreira Salles).



Com uma breve menção à letra de *La Matichiche*, “A Crítica do Maxixe Francês” versava sobre o papel dos Geraldos enquanto propagadores de um maxixe legítimo na capital francesa.⁷⁷ Era, assim, uma afirmação dos seus valores enquanto sujeitos mestiços capazes de defender e representar a brasilidade no exterior. Objeto simbólico de reconhecimento da trajetória vitoriosa dos cançonetistas, o rótulo do disco trazia uma bandeira nacional com os seus dizeres de “ordem e progresso” – conceitos que, graças à luta de Geraldo e Nina contra os estigmas raciais, apareciam associados ao maxixe e aos descendentes de africanos.

Produto musical de fronteiras pouco definidas, o maxixe fazia parte de um contexto atlântico que contribuía de maneira dinâmica para a formatação dos seus significados particulares. Entre teatros, partituras impressas e gravadoras de discos, a circulação musical permitia ver como o gênero brasileiro se desenvolvia sobre uma escala que ultrapassava os limites da nação e os seus conflitos sociais localizados. Assim, os eventos aqui apresentados demonstram como essas

77. Os Geraldos. *A crítica do maxixe francês*. [S.l.]: Odeon, 1907-1912.

referências atlânticas, sobre as quais a elite carioca e os jornalistas não tinham o menor controle, desafiavam os estigmas hegemônicos sobre o maxixe e o seu papel na construção da modernidade e da identidade nacional.

Enquanto cariocas produziam textos e peças teatrais numa disputa sobre a novidade dançante – cunhada sobre o preconceito em relação aos bailes de trabalhadores negros e pobres –, as práticas musicais de descendentes de escravos já circulavam no Atlântico, dando a ver processos semelhantes na formação de musicalidades nacionais que envolviam os sujeitos da diáspora negra. Em meio aos divertimentos modernos acolhidos e propagados por Paris, o *Cake Walk* norte-americano ajudava a perceber as práticas associadas aos descendentes de africanos numa escala expandida, muitas vezes ignorada pelas interpretações locais.

Foi através desse campo ampliado que Geraldo de Magalhães encontrou um caminho para disputar os significados do maxixe e valorizar o papel da negritude na formação de uma identidade nacional. Diferente das oportunidades oferecidas pelos teatros cariocas – onde a associação com o gênero poderia lhe custar o prestígio – as rotas do oceano permitiram que o cançonetista se afirmasse brasileiro e imprimisse um sentido positivo para o maxixe e para a sua mestiçagem. Através do Atlântico, Geraldo apresentou aos cariocas uma nova ideia sobre aqueles homens e mulheres que, há duas décadas atrás, divertiram-se nas noitadas frenéticas do Bendegó. Na década seguinte ao seu primeiro feito internacional, o cançonetista fez do Atlântico o seu verdadeiro espaço de atuação. Ao lado da portuguesa Alda Soares, que assumiu o lugar de Nina Teixeira na dupla, o cançonetista passou a viver em trânsito, colecionando idas e vindas entre Brasil, Paris e Portugal – onde também conseguiu espaço na nascente indústria fonográfica.⁷⁸

78. Sobre as gravações de Geraldo em Portugal, ver Aragão (2016, p. 83-114).

Apesar do prestígio alcançado pela dupla, agora “lusu-brasileira”, o início da nova década não reservou muitas novidades em relação ao maxixe recentemente disputado pelo artista. Em junho do mesmo ano, a Sociedade Carnavalesca Reinado das Flores utilizou a imprensa para defender-se de boatos sobre a mudança do seu endereço para as proximidades do Campo de Santana. Na nota, a diretoria dizia responder “aos caluniadores que andam espalhando pelos quatro ventos que a sociedade está convertida em maxixe”, garantindo ao público e aos leitores “que a honra nunca se afastará da sociedade, pois que essa foi formada para esse fim”.⁷⁹ Numa afirmação pública de moralidade, o texto é um exemplar sobre a persistência dos significados negativos atrelados nas disputas sociais cariocas aos espaços dançantes chamados de “maxixes”, em preconceito que se afirmava em paralelo ao movimento que fazia do ritmo uma marca valorizada de nacionalidade.

79. *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1912, p. 19.

“A Europa curvou-se ante o Brasil”

Poucos anos após a primeira viagem de Geraldo, a imprensa faria ver outro acontecimento de relevância sobre o maxixe, em um movimento que traz esse texto de volta aos eventos narrados em sua introdução. Em fevereiro de 1913, um artigo na revista *Fon-Fon* informava aos cariocas que “apareceu em Paris um benemérito Mr. Duque, que se apresenta lá como *le célèbre créateur du Maxixe-Tango brésilien*”.¹ Para Blanchette, que assinava a notícia, “mais uma vez a Europa curvou-se...”, fazendo menção aos famosos versos de Eduardo das Neves sobre as conquistas de Santos Dumont na capital francesa.² Ao longo de três capítulos, o presente estudo procurou fornecer elementos que permitem analisar esse evento, tantas vezes tematizado pelos que se dedicaram ao estudo do ritmo, através de uma nova perspectiva.

Ao contrário de Geraldo de Magalhães, Duque não era um velho conhecido dos palcos cariocas. Segundo a historiografia, tratava-se de um baiano que largou a carreira de dentista para dedicar-se à dança em Paris – primeiro ao lado da atriz Maria Lino, uma das protagonis-

1. Blanchette. “De Paris”. *Fon-Fon*, 8 de fevereiro de 1913, p. 27.

2. A canção é abordada em Abreu (2010, p. 92-113).

tas da peça “O Maxixe”, de João Phoca e Bastos Tigre, e depois com a francesa Gaby (Efegê, 1974, p. 129-140). Pegando os brasileiros de surpresa, Duque tornou-se uma espécie de celebridade instantânea, admirado e exaltado pela beleza e elegância que conferia à dança brasileira. Segundo João do Rio, que alegou ter assistido ao dançarino em Paris, “a dança de Duque não era apenas o corta-jaca, o cateretê, ou o maxixe famoso dos centros carnavalescos”, mas sim “uma verdadeira criação, um maxixe em que entrara todos os passos e marcas de danças brasileiras, polvilhados da graça e da elegância de Paris”.³ De fato, as imagens do dançarino com sua parceira francesa, publicadas em 1914 pela revista *Fon-Fon*, impressionavam pela refinada plasticidade (Figura 17).

Figura 17 – “Duque e Gaby regressam do Prata”.



Fonte: *Fon-Fon*, 5 de fevereiro de 1916, p. 34.

Apesar de as fotografias serem assinaladas pelo título de “valsa do beijo”, alguns depoimentos fazem perceber que o maxixe dançado pelo patricio não era muito diferente do que fora retratado nessas

3. João do Rio (Paulo Barreto). “Duque em Paris – O Sonho que se realizou”. *Gazeta de Notícias*, 13 de março de 1914, p. 1.

imagens. Com o título de “Maxixe Helênico”, um soneto escrito por Bastos Tigre (1992, p. 143-144) dá uma boa descrição sobre essa coreografia particular e as impressões por ela causadas:

Do maxixe sensual, mole jongo carioca,
Faz o Duque surgir uma dança estilizada
Em que cada compasso é um quadro vivo e cada
Gesto, atitude, olhar, deuses da Grécia evoca.

E o sôfrego buscar da mulher desejada.
Ela que não se dá, mas o atrai e o provoca.
Um beijo que se sente e que os lábios não toca,
Êxtase em movimento e volúpia ritmada.

Essa arte de requinte e elegância promana
Do maxixe plebeu – reco-reco e matraca –
Hoje igual ao minueto, à gavota, à pavana.

Eis a dança em que Duque, heleno, se destaca,
Dando ao “balão caindo” a forma parnasiana,
No estilo de Fleubert dançando o corta-jaca.

Para o literato, o dançarino havia transformado o “maxixe plebeu” numa coreografia de “requinte”, “elegância” e “forma parnasiana”. Assim, todo o soneto é construído na forma de contrastes entre os estigmas negativos da dança e o resultado “helênico” da criação de Duque. Enquanto a coreografia era marcada pela sensualidade e pelo contato excessivo entre os corpos, a descrição de Tigre faz pensar numa volúpia meramente sugestiva, descrita por uma plasticidade poética. É bem possível, portanto, que Bastos Tigre acompanhasse a opinião de um redator da revista *Careta*, que em setembro de 1915 chamou Duque de “civilizador do maxixe”, já que teria transformado

“suas antigas letras mestiças em elegantes figuras estéticas” – numa ideia onde civilizar significava apagar os traços da origem negra associada ao ritmo.⁴

Curiosamente, ainda que o maxixe seja reconhecido como uma prática exclusiva ao passado, o fascínio sobre a figura de Duque ultrapassou a estima dos literatos contemporâneos a ele. Semelhante aos mencionados depoimentos de exaltação, a empreitada do dançarino ocupa um lugar central na historiografia sobre o assunto, encarada como o ponto máximo da trajetória vitoriosa de consolidação do gênero. Jota Efegê (1974, p. 147), que dedica em seu livro explícita homenagem ao dançarino e suas parceiras, acreditava que Duque havia apresentado em Paris o “verdadeiro maxixe, refinado, mas sempre maxixe”. Encarado de maneira unívoca, apesar das evidentes mudanças no jeito de dançar, o maxixe praticado com elegância pelo patricio representava o triunfo da coreografia nascida “nos clubes da Cidade Nova, nos *assustados*, nos *maxixes*, como acabaram sendo chamados tais centros de diversão onde a gente de baixo nível social dançava voluptuosamente o maxixe” (Efegê, 1974, p. 147). Assim, Duque assume um lugar heroico no desenho dessa narrativa onde a trajetória da dança é pautada pela sua progressiva aceitação diante das resistências moralistas.

Em consonância com recentes estudos no campo da música popular que já questionam as visões essencialistas sobre os gêneros musicais,⁵ esse trabalho evidenciou que o maxixe não era um gênero absolutamente definido em suas origens, mas uma “peça móvel” que servia aos interesses de diferentes sujeitos (Gonzalez, 2016, p. 96). Elaborada a partir das experiências dos bailes públicos como o Bende-gó, ele teve sua imagem forjada a partir de disputas e conflitos cultu-

4. *Careta*, 25 de setembro de 1915, p. 26.

5. Relevantes trabalhos cujos objetos são os próprios gêneros musicais são Madrid (2013) e Espinosa (2009).

rais. Por isso, pode-se dizer que ao invés de trabalhar sobre uma dança definida, Duque encontrou no maxixe a possibilidade de explorar a sua própria interpretação para a prática, disputando seus significados.

Não é difícil sugerir a intenção do dançarino em entrar nessa disputa. Pouco após a sua chegada na capital federal, Duque foi recepcionado junto à parceira Gaby no luxuoso Restaurante Assírio, anexo do Teatro Municipal.⁶ Além da recepção, o requintado salão abrigou diversas apresentações da dupla, como num “chá oferecido pelo Embaixador Americano à sociedade carioca” ou no baile de carnaval do ano de 1916, organizado pelo próprio.⁷ Através das fotografias publicadas na revista *Fon-Fon*, tem-se clareza da composição social do público que assistia ao casal nessas ocasiões (Figura 18).

Figura 18 – “O ‘clou’ do dia”. *Fon-Fon*, 18 de setembro de 1915, p. 24 e “The-Tango”. *Careta*, 2 de outubro de 1915, p. 17.



Entre homens de *smokings* e senhorinhas de vestidos longos e chapéus de plumas, os dançarinos colhiam o sucesso da invenção coreográfica nos salões da alta roda, onde “senhoritas de família associa-

6. “Os que chegam”. *Fon-Fon*, 11 de setembro de 1915, p. 34.

7. “O chá oferecido pelo Embaixador Americano à sociedade carioca”. *Careta*, 2 de outubro de 1915, p. 24 e “O carnaval de 1916”. *Fon-Fon*, 11 de março de 1916, p. 42.

ram-se às danças de Gaby e moços às do Duque”.⁸ O mesmo acontecia no Jockey Club, onde a dupla mostrava “à fina sociedade carioca” os passos “do tango argentino e do nosso civilizado maxixe”, dizia a revista *Careta*.⁹ Dessa forma, a empreitada de Duque no Atlântico permitiu que um maxixe dito “civilizado” pudesse ser praticado em espaços familiares – mais especificamente, os salões de pompa da elite carioca que eram também frequentados por “senhoritas de família”, ao contrário do que se observava nas permissivas Grandes Sociedades.

Tendo por base esse prestígio, o protagonismo atribuído à Duque acaba tomando as elites cariocas como os verdadeiros agentes legitimadores do maxixe, agora reconhecido como uma coqueluche vinda de Paris. Mesmo numa pesquisa mais elaborada, atenta aos conflitos sociais e negociações ao redor da dança, a historiadora Mônica Pimenta Velloso (2011, p. 277-285) interpretou o feito do baiano como uma “ação mediadora do branqueamento”. Para a autora, o dançarino promovia uma “mediação” ao remodelar a prática associada aos descendentes de africanos, conferindo “uma espécie de álibi” que assegurava a “legitimidade dos corpos negros”. Ao partirem da crença de que uma imagem parisiense seria necessária para legitimar a negritude associada às origens do gênero, esses trabalhos demonstram acreditar não somente que as elites eram os sujeitos exclusivos dessa aceitação, mas que uma prática entendida como negra não poderia ser valorizada em seus próprios termos – um lugar comum na historiografia que costuma atribuir esse reconhecimento aos esforços intelectuais dos anos 1920 e 1930 (Abreu, 2011). Associada em grande medida ao ideário modernista, que toma para si a descoberta de uma brasilidade multiétnica, essa perspectiva não consegue acessar os diálogos efetivos entre homens das letras com o mundo das culturas negras durante um período anterior.

8. “The-Tango”. *Careta*, 2 de outubro de 1915, p. 17.

9. “Jockey-Club”. *Careta*, 30 de outubro de 1915, p. 18.

No entanto, o caso do maxixe mostra que essa foi uma história construída por muitos outros sujeitos – fossem eles escritores que já tratavam de estabelecer contatos e negociações com grupos negros e suas culturas,¹⁰ ou os próprios descendentes de africanos que assumiam o controle de suas práticas e narrativas.¹¹ Ao incluí-los nesta história, percebe-se que a gestação do maxixe esteve intimamente ligada aos conflitos raciais vivenciados no espaço carioca entre os séculos XIX e XX, dando a ver que o gênero foi trabalhado estrategicamente por diferentes sujeitos em suas interpretações sobre a modernidade e a participação dos descendentes de africanos na formação de uma identidade nacional. Com efeito, o maxixe permite visualizar que a legitimação de práticas associadas à negritude se desenvolvia de forma cotidiana, através da ação de espaços e indivíduos plurais que davam forma e conteúdo para a prática dançante – como no caso de João Phoca, que visualizava na sensualidade um temperamento nacional, ou Geraldo de Magalhães, que valorizou a sua descendência através da dança.

Num processo semelhante ao de Geraldo, Duque alcançou seu lugar na capital federal através do espaço ampliado pelas possibilidades do mundo atlântico. Vendendo-se como uma atração para a alta roda, no entanto, o dançarino baiano afastava dos seus bailados os estigmas negativos a eles associados. Essa representação se fazia notar nas capas das partituras para o maxixe “Dengoso”, de Ernesto Nazareth, publicadas em Paris e em Nova Iorque durante o período em que o dançarino estava no exterior (Figuras 19 e 20).

10. Sobre essa valorização no plano intelectual, vale destacar Pereira (2016), Dantas (2010) e Abreu; Dantas (2011).

11. O esforço dos afrodescendentes é trabalhado, por exemplo, em Gomes (2003); Pereira (2013) e Pereira (2018).

Figura 19 – Capa da partitura da música *Dengozo*, de Ernesto Nazareth, publicada em Paris (1914).

Figura 20 – Capa da partitura da música *Dengozo*, de Ernesto Nazareth, publicada em Nova Iorque (1914).



Fonte: Ernesto Nazareth. *Dengozo*. Paris: Edouard Salabet, 1914. / Ernesto Nazareth. *Dengozo: the famous parisian maxixe*. New York: Maurice Richmond Music Co., 1914.

Na edição parisiense, a música anunciada como “*la célèbre maxixe brésilienne*” era ilustrada pela figura de um *gaucho* do Prata, numa representação que em nada remetia à negritude e tampouco aos anseios modernos dos cariocas. Na leitura da historiadora Micol Seigel (2009, p. 83), o mercado musical do Atlântico diluía e reorganizava as identidades atreladas aos estilos de música e dança. Neste sentido, o maxixe apresentado pelo dançarino em Paris era enquadrado num conjunto genérico de excentricidades latino-americanas, associado a “outras formações culturais ou nacionais não brasileiras e não africanas”. Irradiado por Paris, no entanto, a “última mania euro-americana” fomentada por Duque foi publicada em Nova Iorque como “o fa-

moso maxixe parisiense”, numa capa ornada com figuras modernas e um casal de dançarinos elegantes. Nesse caso, tem-se um exemplar da delimitação confusa entre as nacionalidades diluídas por esse circuito musical – algo de que Duque tirou proveito ao ser anunciado como um dançarino francês durante sua passagem pelos Estados Unidos, numa imagem que já se assemelhava àquela que passaria a gozar em seu retorno ao Rio de Janeiro (Seigel, 2009, p. 83-86).

Dessa forma, observa-se na ação do dançarino outra importante ideia aqui defendida: embora o maxixe fosse construído através dos conflitos locais, os processos de formulação dessas danças modernas e as identidades atreladas a elas desenvolviam-se também a partir das conexões atlânticas, na oferta de significados mais amplos e de oportunidades para os sujeitos desenvolverem seus campos de atuação. Apesar dos importantes esforços historiográficos que já buscam entender as práticas musicais e dançantes através dessa circulação, esse campo de estudos ainda tem muito para oferecer – especialmente pelo potencial em desnaturalizar as narrativas nacionalistas tão comuns aos objetos como o maxixe.¹²

A iniciativa de Duque se colocava como uma representação específica, fruto das diferentes relações pelas quais o maxixe se construía. Não por acaso, seus sentidos e atuações continuaram sendo assuntos em plena discussão na imprensa carioca, como exemplificam as duas ilustrações publicadas em 1913 pela *Revista da Semana*. Através delas, nota-se uma evidente diferença no olhar sobre personagens brancos e negros no contexto em que as notícias sobre o dançarino em Paris movimentavam a imprensa (Figuras 21 e 22).

12. Neste sentido, vale destacar os trabalhos de Karush (2017), Putnam (2013) e Jacotor (2013).

Figura 21 – Charge da *Revista da Semana* representando o triunfo do maxixe elegante.

Figura 22 – Charge da *Revista da Semana* que relaciona os estigmas raciais e o sucesso do maxixe em Paris.



Fonte: “O Maxixe”. *Revista da Semana*, 20 de setembro de 1913, p. 36. / “O Maxixe em Paris”. *Revista da Semana*, 2 de agosto de 1913, p. 10.

Na primeira figura, com o título “O Maxixe”, observa-se um casal branco dançando de forma elegante, enquanto a dama – curvada sobre a condução do cavalheiro – tem a palavra “Europa” escrita no braço. Com a legenda, entende-se a cena retratada: “A Europa curvou-se ante ao Brasil”.¹³ Na segunda charge, publicada no mês anterior, vê-se uma mulher negra estereotipada, com exageros no volume do corpo, alça da blusa caída e um tabuleiro de frutas na cabeça. O título dizia se tratar de “O Maxixe em Paris”, e a legenda trazia um comentário da personagem sobre essa notícia: “A Crioula – Tá bão!... Os tá de franceis já dança u maxixe nos salão!... Agora memo é que ‘a

13. “O Maxixe”. *Revista da Semana*, 20 de setembro de 1913, p. 36.

Orópa requebrou-se anti o Brasi'..."¹⁴ Diferente da máxima utilizada na imagem com dois dançarinos brancos, dizia a personagem negra com um linguajar estereotipado que a Europa "requebrou-se" ante o Brasil. Ao mesmo passo em que a conquista do dançarino poderia representar a valorização da nacionalidade através do ritmo, o evento também servia como substrato para reforçar a exclusão e o preconceito racial, longe de qualquer resolução diante do evento.

A dança seguia como uma prática dinâmica através da qual se expressavam as contradições e desigualdades vivenciadas na capital federal no início do século XX. Foi justamente em razão dessa capacidade de configurar-se de maneira polissêmica, utilizada para corresponder aos mais diferentes anseios sobre a modernidade e a nação, que o maxixe tornou-se um objeto de relevância para os seus contemporâneos. Entre palcos, salões e gramofones, os temores e potencialidades da jovem república dançavam em par enlaçado, no mesmo requebro.

14. "O Maxixe em Paris", *Revista da Semana*, 2 de agosto de 1913, p. 10.

Referências

1. Jornais e revistas

1.1. Biblioteca Nacional

Annaes da Assembleia Legislativa Provincial do Rio de Janeiro
(1880)

Almanack dos Theatros (1909)

A Estação (1899)

A Notícia (1898-1907)

A Notícia – Curitiba (1906)

Careta (1915)

Cidade do Rio (1888-1901)

Correio da Manhã (1906-1909)

Correio da Tarde (1886-1892)

Diário de Notícias (1886-1895)

Fon-Fon (1908-1916)

Gazeta da Tarde (1889-1896)

Gazeta de Notícias (1884-1916)

Gazeta Paranaense (1889)
Jornal do Brasil (1897-1915)
Jornal do Commercio (1873-1903)
Kosmos (1905)
Mercantil (1891)
Novidades (1889-1899)
O Malho (1905-1909)
O Paiz (1885-1908)
O Pharol – Juiz de Fora (1903)
O Rio Nú (1899-1909)
O Tempo (1892)
Revista Brasileira (1897)
Revista da Semana (1913)
Revista Illustrada (1892)
Revista Theatral (1895)
Século XX (1906)

1.2. Bibliothèque Nationale de France (gallica.fr)

Le Journal du Dimanche (1905)
Le Martin (1908)

2. Partituras, fonogramas e rótulos de discos

2.1. Biblioteca Nacional

BARATA, J. J. *Quem comeu do boi?:* Tango. Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, [ca. 1887].

2.2. IMS – Instituto Moreira Salles

BANDA DA CASA EDISON. *Fandanguassú*. [S.l.]: Zon-o-phone, 1902-1904.

BANDA DA CASA EDISON. *Sataniel*. [S.l.]: Zon-o-phone, 1902-1903.
BANDA DA CASA EDISON. *Será possível?* [S.l.]: Zon-o-phone, 1902.
BANDA DA CASA EDISON. *Negra*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.
BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS. *Cabeça de porco*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.
NEVES, Eduardo das; LOPES, Isaura. *O maxixe*. [S.l.]: Odeon, 1907-1912.
NUNES, José; SILVA, Alfredo; DELGADO, Pepa. *Maxixe aristocrático*. [S.l.]: Odeon, 1904-1907.
OLIVEIRA, Arquimedes de; OS GERALDOS. *Vem cá mulata*. [S.l.]: Odeon, 1907-1912.
OS GERALDOS. *A crítica do maxixe francês*. [S.l.]: Odeon, 1907-1912.

2.3. Instituto Casa do Choro

CAVALCANTI, Aurélio. *Cakewalk*. São Paulo: A. Di Franco. [s/d]

2.4. Bibliothèque Nationale de France

CARRERAS, Arthur. *La Cubanita: habanera pour piano*. Paris: Lemoine & Fils, 1890.
BALLERON, Louis. *Les négres blancs*. Paris: Fatout & Girard, 1903.

2.5. Library of Congress of United States of America

BARBIERI, Francisco Asenjo. *Love's Voyage: danza habanera*. New York: C. H. Ditson & C., 1884.

2.6. Baylor University Libraries

NAZARETH, Ernesto. *Dengoço: the famous parisian maxixe*. New York: Maurice Richmond Music Co., 1914.

2.7. Images Musicales (imagesmusicales.be)

NAZARETH, Ernesto. *Dengoço*. Paris: Edouard Salabet, 1914.

3. Gravações musicais

BEN, Jorge. País Tropical. In: *Jorge Ben*. Phillips, 1969.

HOLLANDA, Chico Buarque de; GUERRA, Ruy. Não existe pecado ao sul do equador. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Calabar, o elogio da traição ou Chico canta*. Phonogram, 1973.

4. Textos teatrais

4.1. SBAT – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais

COELHO, Baptista; TIGRE, Bastos. *O maxixe* (Parte cantante). Rio de Janeiro: Typografia Rebello Braga, 1906.

COELHO, Baptista; BRUM, André. *Fado e Maxixe*. Manuscrito, [s/d].

5. Livros e artigos

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fapesp, 1999.

_____. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, v. 16, Rio de Janeiro, 2004a.

_____. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, nº 31, 2004b.

_____. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010.

_____. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, nº 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

_____. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017a.

_____. *Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017b. [digital]

- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. Música popular e história, 1890-1920. In: LOPES, Antonio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO, Monica Pimenta. *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). *História da vida privada no Brasil: império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp., 1926.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da USP, 1989.
- _____. A originalidade do maxixe. *Ilustração Musical*, ano 1, nº 2, 1930.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda, 1933.
- ARAGÃO, Pedro. Diálogos luso-brasileiros no Acervo José Moças da Universidade de Aveiro: um estudo exploratório das gravações mecânicas (1902-1927). *Opus*, v. 22, nº 2, p. 83-114, dez. 2016.
- BALABAN, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2017.
- BARATA, J. J. *Quem comeu do boi? Tango*. Rio de Janeiro: Buschmann/Guimarães, 1887.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. *Love's voyage: danza habanera*. New York: C. H. Ditson/C., 1884.
- BARTH, Fredrik. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BECKER, Zé Paulo. *Levadas brasileiras para violão*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.
- BORUCKI, Alex. *From shipmates to soldiers: emerging black identities in the Rio de la Plata*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2015.
- BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

- CARRERAS, Arthur. *La Cubanita: habanera pour piano*. Paris: Lemoine & Fils, 1890.
- CARVALHO, Bruno. *Porous city: a cultural history of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- CARVALHO, Julia Soares Leite Lanzarini de. *Benvinda a mulata: o sentido da mestiçagem na capital federal de Arthur Azevedo*. Dissertação (Mestrado em história). PUC-Rio, Departamento de História, 2016.
- CAVALCANTI, Aurélio. *Cake walk*. São Paulo: A. Di Franco. [s/d].
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril – Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- CHASTEEN, John Charles. *National Rythms, african roots: the deep history of latin american popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook: choro*, v. 1, 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.
- COELHO, Baptista. *Os caiçaras: costumes praianos*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1917.
- COELHO, Baptista; TIGRE, Bastos. *O maxixe* (Parte cantante). Rio de Janeiro: Typografia Rebello Braga, 1906.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos: Rio de Janeiro 1903-1914*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2010.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Trickster travels: a sixteenth-century muslim between worlds*. UK: Faber and Faber, 2007.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Nova ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

- EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ESPINOSA, Christian Spencer. Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidade: el papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena. *Trans – Revista transcultural de música*, nº 13, 2009.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, 29/30, 2003.
- GONZALEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina – problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- GRANGEIA, Fabiana de Araujo Guerra. *A crítica de artes em Oscar Guanabarro: artes plásticas no século XIX*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp/IFCH, 2005.
- GUISARD, Luís Augusto de Mola. O bugre, um João-Ninguém: um personagem brasileiro. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 13, nº 4, p. 92-99, dez. 1999.
- JACOTOT, Sophie. *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2013.
- KARUSH, Matthew. *Musicians in transit: Argentina and the globalization of popular music*. Durham/London: Duke University Press, 2017.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.
- LEME, Mônica Neves. *E saíram à luz as novas coleções de Polcas, modinhas, lundus, etc*. Música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920). Tese de doutorado em História. UFF, Niterói, 2006.
- LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 21, nº 62, p. 69-83, out. 2006.
- _____. Vem cá, mulata!. *Tempo* [online], v. 13, nº 26, 2009.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MADRID, Alejandro L.; MOORE, Robin D. *Danzón: circum-Caribbean dialogues in music and dance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.
- MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.
- _____. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, nº 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006.
- NAPOLITANO, Marco; WASERMANN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: v. I (As Origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NEVES, Margarida de Souza. Da maloca do tietê ao império do mato virgem. In: PEREIRA, Leonardo; CHALHOUB, Sidney. (Orgs.). *A história contada. Capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____. Uma capital em trompe l'oeil. O Rio de Janeiro, cidade-capital da república velha. In: MAGALDI, A. M.; ALVES, C.; GONDRA, J. G. (Orgs.). *Educação no Brasil: história, cultura e política*. Bragança Paulista: Edusf, 2003.
- PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário de gírias*. Rio de Janeiro: Oficinas gráficas do Jornal do Brasil, 1922.

- PEREIRA, Cristiana Schettini. *Um gênero alegre: imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Unicamp, Campinas, 1997.
- _____. Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas Grandes Sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios em história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp/Cecult, 2002.
- PEREIRA, Juliana da Conceição. “Os sábados no Rio de Janeiro”: clubes dançantes e moralidade na primeira república (1904-1912). Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Instituto de História, 2017.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. Os anjos da meia-noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista Tempo*, v. 19, nº 35, jul.-dez. 2013.
- _____. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016a.
- _____. Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República. *História* [online], 2016b, v. 35.
- _____. Flor do Abacate: Workers of African Descent, Dancing Associations and Nationality in Rio de Janeiro, 1898-1914. *Journal of Latin American Studies*, v. 50, 2018.
- PUTNAM, Lara. *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.
- REVEL, Jaques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, v. 15, nº 45, set./dez. 2010.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2011 [1894].

- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANDRONI, Carlos. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria. (Orgs.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- _____. *Feitiço decente: transformações do samba no rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SAROLDI, Carlos. O maxixe como liberação do corpo. In: LOPES, Antônio Herculano. (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: FCRB/Topbooks, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Durham/London: Duke University Press, 2009.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SHAW, Lisa. *Tropical travels: brazilian popular performance, transnational encounters, and the construction of race*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- SICILIANO, Tatiana Oliveira. Um revistógrafo no palácio das letras. In: *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2014.
- SLENES, Robert. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogadores cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia; PACHECO, Gustavo. (Orgs.). *Memória do Jongô: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- SOIHET, Rachel. Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp/Cecult, 2002.

- TIGRE, Manoel Bastos. *Reminiscências: a alegre roda da Colombo e algumas figuras do tempo de antigamente*. Brasília: Thesaurus, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música brasileira: segundo seus gêneros*. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- VAGALUME (Francisco Guimarães). In: PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda; COSTA, Mariana. (Orgs.). *Ecos noturnos*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2018.
- VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu e maxixe. In: LOPES, Antônio Herculano. (Org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: FCRB/Topbooks, 2000.
- VELLOSO, Monica Pimenta. A escrita e a dança: uma genealogia literária da nacionalidade. *Revista Rio de Janeiro*, nº 20-21. Jan-Dez, 2007.
- _____. “É quase impossível falar a homens que dançam”: representações sobre o nacional-popular. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, out.- nov.-dez. 2007, v. 4, ano IV, nº 4, p. 12.
- _____. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. Escritos. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, ano 2, nº 2, 2008.
- _____. A invenção de um corpo brasileiro. In: LOPES, Antonio Herculano; ABREU, Martha; ULHÔA, Martha Tupinambá; VELLOSO, Monica Pimenta. (Orgs.). *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha, da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2011.

Sobre o autor

Matheus Pimentel da Silva Topine

Professor de História e mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Dissertação premiada em 2018 pelo Concurso Sílvio Romero de Monografias sobre Folclore e Cultura Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP-IPHAN). Graduado no Campus Nova Iguaçu da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ-IM).

Atualmente cursa doutorado em um acordo de cotutela entre a PUC-Rio e a *Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales* da *Universidad Nacional de San Martín* (IDAES-UNSAM) na Argentina, onde investiga as danças modernas no espaço atlântico sul-americano.

A coleção História e Cultura apresenta o resultado de investigações originais produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, no qual se cruzam os campos da história, da cultura e da arte. Os trabalhos que compõem a coleção exploram diferentes temas e objetos de análise, desenvolvendo reflexões acerca das dinâmicas das trocas e disputas culturais, da historicidade dos processos de conceituação e significação e das perspectivas críticas da análise estética e política. Ao fazê-lo, compartilham concepções sobre a cultura que, forjadas a partir da pesquisa empírica e da reflexão teórica densa, enfatizam o diálogo com as variadas disciplinas das humanidades, tal como tem sido a marca do Programa desde a sua fundação.

Livros da Coleção:

Sherlock Holmes no Brasil: Elysio de Carvalho e a construção da polícia científica no Rio de Janeiro 1907-1915, de Marília Rodrigues de Oliveira.
A morte feita de pedra: o mercado de escravizados do Valongo e a necroarquitetura, de Luis Gustavo Costa Araújo.