

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR

Matheus Pimentel da Silva Topine

**A TRADIÇÃO QUE NÃO FOI:
MAXIXE, MORALIDADE E IDENTIDADE NACIONAL (1911-1926)**

NOVA IGUAÇU

2014

MATHEUS PIMENTEL DA SILVA TOPINE

**A TRADIÇÃO QUE NÃO FOI:
MAXIXE, MORALIDADE E IDENTIDADE NACIONAL (1911-1926)**

Monografia apresentada ao curso de História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Alexandre Lazzari

NOVA IGUAÇU

2014

MATHEUS PIMENTEL DA SILVA TOPINE

A TRADIÇÃO QUE NÃO FOI:
MAXIXE, MORALIDADE E IDENTIDADE NACIONAL (1911-1926)

Monografia apresentada ao curso de História
como requisito parcial para a obtenção do
Título de Licenciado em História, do Instituto
Multidisciplinar da Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro.

Banca examinadora

Prof. Alexandre Lazzari (Orientador)

UFRRJ

Prof. Álvaro Pereira do Nascimento

UFRRJ

Prof^a. Lucia Helena Pereira da Silva

UFRRJ

TOPINE, Matheus. *A tradição que não foi: maxixe, moralidade e identidade nacional (1911-1926)*. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Nova Iguaçu: 2014.

RESUMO

Criada por volta de 1880 nos clubes recreativos da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, a hoje “extinta” dança do maxixe esteve bastante presente no cotidiano do divertimento carioca, condenada pelos moralistas e exaltada pela crônica teatral e carnavalesca. Em 1913, a imprensa noticiava que o dançarino Antônio Lopes de Amorim Diniz, o “Duque”, fazia sucesso na capital francesa apresentando o gênero dançante, que passava a “representar” o Brasil para o mundo, tornando-se motivo de orgulho ou levantando questionamentos sobre sua legitimidade. Esta pesquisa toma as notícias de Duque como ponto de partida para avaliar os reflexos deste episódio na crônica jornalística e sua relação com os múltiplos pensamentos sobre a identidade brasileira, tendo por objetivo principal a tentativa de desvendar o desaparecimento e o fim da prática da dança e os motivos de sua não consagração enquanto símbolo nacional. Utilizando como fonte o Jornal do Brasil, será possível observar um rico debate que revela os desacordos sobre a imagem que se pretendia para a nação, os anseios sobre uma nacionalidade frente a “invasão” cultural estrangeira do pós-Primeira Guerra e a moralidade no centro do pensamento sobre a identidade nacional brasileira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Alexandre Lazzari pela preciosa orientação, o tempo dedicado e as numerosas conversas que fizeram desta ideia bruta, ou desorientada, uma verdadeira pesquisa.

Aos membros da banca, pela gentileza de avaliarem este trabalho.

Aos professores, funcionários e amigos da UFRRJ por toda trajetória.

Aos meus pais, pelo apoio e paciência.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: <i>Jornal do Brasil</i> , 25 de Fevereiro de 1911	17
Figura 2: <i>Jornal do Brasil</i> , 16 de Junho de 1912	18
Figura 3: <i>Jornal do Brasil</i> , 10 de fevereiro de 1913	20
Figura 4: <i>Jornal do Brasil</i> , 03 de Março de 1913	21

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: Da Cidade Nova à Cidade Luz	13
CAPÍTULO II: Maxixe, moralidade e identidade nacional	25
CAPÍTULO III: Elegâncias	36
CONCLUSÃO	48
FONTES	51
BIBLIOGRAFIA	51

INTRODUÇÃO

Numa charge do jornal *O Malho*, em 13 de Janeiro de 1914, vemos um cavalheiro abordando uma mulher bem vestida com a pergunta: "*Sua mamãe consente que V.Exa. dance o tango?*". E a moça responde: "*Deus me livre! Mamãe é muito patriota - prefere que eu dance o maxixe*". No ano anterior, a imprensa carioca já noticiava com grande exaltação o sucesso do dançarino brasileiro Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque, que excursionara a Paris apresentando nos teatros a dança do maxixe. A notícia despertaria opiniões de amor e ódio, levantando debates sobre a legitimidade desta dança como representante do Brasil na Europa.

Segundo o jornalista e pesquisador Jota Efegê, autor do principal estudo sobre o maxixe¹, o gênero teria surgido por volta dos anos 1880 nos clubes dançantes e sociedades carnavalescas da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, caracterizando-se como uma dança de par enlaçado, com movimentos requebrados e licenciosos, que derivava das danças europeias em voga no período. De fato, seu caráter sensual foi a principal pauta daqueles que tentaram descrevê-la, a exemplo do escritor português João Chagas, em 1897: "*O maxixe pode definir-se desta forma - enlace impudico de dois corpos; ou assim - conjunção indecorosa dos dois sexos*"². Em pouco tempo, a dança, que inicialmente se praticava com ritmos musicais europeus, deu origem ao gênero musical também conhecido como "maxixe" e tornou-se atração fundamental no carnaval e no popular Teatro de Revistas. Em 1913, fazia sucesso na capital francesa por intermédio de Duque e suas parcerias Maria Lino e Gaby.

Dado este panorama, é curioso notar como a dança desapareceu das práticas culturais do país, restando hoje apenas alguns resquícios de seu gênero musical ainda preservado como parte do repertório dos músicos de choro. Mais que isso, o livro de Efegê, lançado em 1974, já carregava o caráter do resgate de uma memória perdida, motivado por um escrito de Mário de Andrade, da década de 1940, que alertava sobre a ausência de trabalhos que promovessem tal resgate³. O que teria ocasionado, afinal, o desaparecimento do maxixe?

Os poucos autores que debruçaram-se sobre o tema parecem concordar que o maxixe é sobreposto pelo samba, então alçado como "música nacional por excelência" nos anos 1930. No entanto, nenhum deles consegue explicar este processo. Ao final da maioria de seus capítulos, Efegê sinaliza esta conclusão com a naturalidade de quem pontua uma frase, sem a

¹ EFEGÊ, Jota. "*Maxixe – A dança excomungada*". Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

² CHAGAS, João. *De Bond*. 1897. *Apud* EFEGÊ, op. cit, p. 51.

³ *Ibidem*, p. 16.

aparente intenção de entender seus motivos. A narrativa do autor é construída em cima da constante ideia de que o maxixe, dança popular e licenciosa, vivia perseguida pelo moralismo das elites e da Igreja, mas saía sempre “triumfante” e vitorioso destes embates. Portanto, a possibilidade de um “fracasso” ou “decadência” da dança parece algo impossível de se presenciar neste texto. Um bom exemplo disto está no final do capítulo “Aparecimento”, onde, após citar o ano de 1914, mostrando o maxixe em pleno sucesso e associado ao nacionalismo⁴, conclui:

Assim foi indo até os anos 30 quando, aos poucos, cedeu lugar ao samba, que na textura melódica e rítmica aparecia mostrando certa influência, e bem identificável, do maxixe [...]. A dança, lúbrica, imoral, *excomungada*, após predominar triunfalmente, chegou ao ocaso.⁵

Fica evidente o “apagão” histórico entre seu sucesso, em 1914, e seu ocaso nos anos 1930. No entanto, é a mesma premissa da perseguição moralista que permite especular, em outra passagem, o que o autor vê como motivo da predominância do samba sobre aquela dança popular:

O samba, com aceitação pacífica, talvez esnobado por alguns da elite, aí está dominante, sem provocar ataques, sem causar escândalo, sem se ver acossado pelos moralistas, que certamente ainda há, como no tempo em que o maxixe, fazendo furor, resistia a seus inimigos e empolgava a cidade.⁶

Aqui, Efegê dá sinais de acreditar que a *aceitação pacífica* do samba seria um facilitador neste processo. Por outro lado, tirar esta conclusão implica em autocontradizer-se, supondo que, afinal, o maxixe chegou ao ocaso por não resistir a toda perseguição moralista.

Ao estudar as transformações do samba no Rio de Janeiro, o musicólogo Carlos Sandroni divide a história dos ritmos musicais brasileiros em dois paradigmas: o *paradigma do tresillo* e o *paradigma do Estácio*⁷. O primeiro, leva o nome da célula rítmica que, para o autor, definia a música brasileira a partir de meados do século XIX, abarcando gêneros como o lundu e o maxixe, além de estar presente em partituras de composições brasileiras para gêneros estrangeiros como a polca ou a habanera. O segundo leva o nome do morro do Estácio, onde

⁴ Como exemplo, a charge citada no início desta introdução, que associa o maxixe ao patriotismo, está entre o conteúdo que precede o trecho citado.

⁵ EFEGÊ, 1974, p. 31.

⁶ *Ibidem*, p. 166.

⁷ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. – 2.ed. ampl. - Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

teria surgido o ritmo que reconhecemos hoje como o samba, no início dos anos 1930. É utilizando estes termos que o autor explicará a premissa de seu livro:

[...] existe uma ligação entre o tipo de contrametricidade (ou concepção de que seja música “sincopada”) configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção de “afro-brasileiro” e do “tipicamente brasileiro”. E que essas concepções musicais e não musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e a novas ideias sobre o que é “ser brasileiro”, ao mesmo tempo que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência.⁸

Para o autor, o que cede lugar ao samba não é o maxixe em si, mas os *gêneros confundidos*. Em outra passagem, Sandroni percebe que todos os gêneros abarcados pelo *paradigma do tresillo* confundiam-se uns com os outros, ao constatar que encontravam-se partituras com o mesmo ritmo nos diferentes rótulos de maxixe, tango, polca, habanera, lundu, fado, entre outros. Até mesmo o nome “samba”, que passa a ser grafado como um gênero após 1917, na música “Pelo telefone” de Donga, estaria ainda sob o primeiro paradigma e conservava a mesma célula rítmica do maxixe.

É nesse contexto – o da “enorme misturada” mencionada por Mário de Andrade – que o problema da terminologia aparece embaralhado, e ele não se desembaralha completamente até meados dos anos 1920 – até que a “misturada” se resolva pela imposição do samba como “tipo característico e principal da dança brasileira de salão” e pela adoção de um novo paradigma rítmico; contexto em que finalmente o verdadeiro fator de confusão era algo de novo que se estava criando, algo que ainda procurava forma definitiva e, com mais razão, nome.⁹

Portanto, em sua análise, temos o novo paradigma musical como algo melhor definido e detentor de uma identidade própria, em contraposição ao *fator de confusão* que não permitia distinguir forma e nome para o ritmo que então definia o tipicamente brasileiro – o *tresillo*.

É assim que chegamos à pesquisa do antropólogo Hermano Vianna, de grande repercussão na academia como aquela que explica o processo de adoção do samba enquanto símbolo da nação¹⁰. Para este autor, o projeto intelectual de valorização de um Brasil mestiço, desencadeado especialmente após “*Casa Grande & Senzala*”, encontrou no samba um fiel representante para seus preceitos. Vianna, que apresenta como episódio simbólico um encontro entre os intelectuais Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda com os músicos populares

⁸ SANDRONI, 2012, p. 34.

⁹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁰ VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba* – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Donga e Pixinguinha em 1926, esboça alguns comentários sobre a sua primazia aos demais ritmos existentes anteriormente no país.

No início do século XX o campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. [...] Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época. Nenhum deles era considerado nacional por excelência.¹¹

Justifica, então, a preferência do samba em decorrência dos outros ritmos tratarem-se de *modas passageiras*, sem *fôlego suficiente* para serem considerados nacional por excelência, como exemplifica:

O samba, em pouco tempo, alcançou a posição de música nacional e colocou em plano secundário os outros gêneros “regionais”. Por exemplo: em 1932 a dupla Jararaca e Ratinho juntou-se ao dançarino de maxixe Duque e à atriz Dercy Gonçalves para criar, na Praça Tiradentes do Rio de Janeiro, a Casa do Cabloco, também chamada de “casa da canção nacional”. O Cenário do primeiro espetáculo ali apresentado era uma casa caipira. Em 1935 o palco já era ocupado pela peça *Reino do samba*.¹²

Fica claro, neste trecho, que o autor minimiza o conceito de “canção nacional” anterior a adoção do samba como atração. É um bom exemplo do porquê Vianna é criticado por autores como Tiago de Melo Gomes, ao dar importância demais ao papel dos intelectuais neste processo e fechar os olhos para as demais noções de “nacional” que transitavam no período. Gomes, em artigo que associa a “malandragem” ao projeto de nação dos anos 1930¹³, traça o comentário:

Assim, em relação à análise de Vianna, é possível concordar que o sucesso do samba tenha sido fruto da procura de um “ritmo nacional por excelência”, mas é igualmente possível questionar o porquê de o samba ter sido o gênero escolhido. Pode-se lembrar que o maxixe fazia sucesso há muitas décadas, e os gêneros então chamados ‘sertanejos’ seduziam o público pelo menos desde os anos 1910, e muitos dos sucessos dos anos 1920 remetem a estes estilos. Ao não indagar por que o samba teve a primazia sobre estes outros gêneros de música popular ao ser transformado em ‘música nacional’, Vianna parece crer que, em uma visão ‘mestiça’ na nacionalidade, apenas o samba poderia ser visto como o ritmo nacional por excelência, quando, na verdade, o maxixe e os gêneros sertanejos pareciam estar mais próximos da consagração, tendo em

¹¹ VIANNA, 2012, p. 111.

¹² *Ibidem*, p. 127.

¹³ GOMES, Tiago de Melo - *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. Topoi 9, Volume 05, 2004a.

vista seu sucesso duradouro e seu prestígio relativamente consolidado quando a década de 1920 caminhava para seu final.¹⁴

Assim, Gomes traz a questão que será o ponto de partida para este trabalho. Apontar a predominância do samba sobre os demais ritmos não explica, afinal, porque o maxixe viria a desaparecer após uma duradoura presença nos clubes dançantes, no carnaval e nos palcos teatrais do Rio de Janeiro. A questão torna-se ainda mais interessante quando lembramos que o tango, contemporâneo ao maxixe e também muito criticado¹⁵, é até hoje exibido aos turistas como elemento da identidade argentina. Portanto, mesmo diante de tais explicações, a pergunta persiste: porque o maxixe não tornou-se um símbolo da nacionalidade brasileira? Porque ele seria deixado de lado na construção de uma imagem nacional?

Ao observar a transformação do carnaval brasileiro entre 1880 e 1920, Maria Clementina Pereira Cunha depara-se com um farto espaço de “negociação” entre as tradições festivas populares e o crivo das elites e intelectuais¹⁶. Assim, pontua o *esquecimento*, o abandono de práticas, como algo essencial a ser perseguido pela História, para além da premissa da revitalização de uma memória perdida.

Se [o carnaval] é a festa principal do calendário brasileiro, se está incorporada ao “sangue” ou a “alma” nacionais, se é aquilo que define ou diferencia – como for –, é preciso, antes de mais nada, perseguir a construção desta ideia, identificar os momentos e as razões pela qual ganhou corpo; mas também seguir atentamente o ritmo dos velhos festejos a que não se atribuiu tal significado em seu próprio tempo.¹⁷

Junto a isto, está a ideia da “invenção das tradições”, cunhada no livro de Hobsbawn e Ranger¹⁸, onde entende-se por premissa que toda tradição, por mais que pareça longínqua, que sempre esteve presente numa cultura, foi em algum momento definida e escolhida como tal. Desta forma, o exercício histórico de desvendar as origens de uma tradição – quem a inventou e porque – pode ser de extrema relevância para aprofundar o entendimento sobre um determinado contexto histórico. Portanto, observar as práticas deixadas de lado na construção de uma tradição nos auxilia a entender com maior complexidade o pensamento daquele período e as motivações destas escolhas.

¹⁴ GOMES, 2004a, p. 182

¹⁵ Como veremos mais a frente, o tango chegou a ser condenado pelo Papa Pio X.

¹⁶ CUNHA, Maria Pereira Clementina. *Ecos da folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

¹⁷ CUNHA, 2001. p. 15 e 16

¹⁸ HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra. 1997.

Em vias práticas, este trabalho busca entender o desaparecimento do maxixe, abordando as questões sociais e culturais que contornavam a discussão em torno da dança e sua relação com a identidade nacional brasileira. Além de revelar significantes características do pensamento nacional do contexto, os resultados podem também sugerir uma nova abordagem para o estudo da invenção da tradição do samba.

Utilizando os recursos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, buscaremos no *Jornal do Brasil* uma narrativa da trajetória do ritmo e da dança entre o período que rodeia o ano de 1913, quando faz sucesso na Europa, até o marco de 1926, ano do episódio simbólico de Hermano Vianna, com a intenção de iluminar o “apagão” deixado por Efegê e compreender os sentidos do maxixe em seu próprio tempo. O periódico foi escolhido por sua popularidade e abrangência, o que ajuda a visualizar o maxixe em diferentes recortes temáticos e entendê-lo em sua pluralidade de sentidos, além de permitir, através da publicidade do entretenimento, a visualização de sua recorrência e do seu sucesso na capital. Sendo um jornal fundado por monarquistas, e portanto desenvolvendo um papel de crítica ao sistema republicano¹⁹, será igualmente interessante notar como a discussão sobre “ser brasileiro” se configura nestas páginas, mesmo não sendo este um fator de escolha para a pesquisa.

Os capítulos seguem em ordem cronológica e pretendem separar três momentos distintos da trajetória da dança entre 1911 e 1926. No primeiro deles, o livro de Jota Efegê será melhor discutido como pretexto de entendermos a visão lançada sobre a dança oriunda da Cidade Nova, terminando na notícia da chegada do maxixe em Paris. O segundo capítulo expõe a reação imediata da imprensa e seus colaboradores sobre o sucesso de Duque na capital francesa. Nesta discussão se deflagram interessantes pontos de vista que confrontam diferentes ideais de nacionalismo e nos ajudam a entender o que Duque levava para fora. Por fim, no terceiro e último, se avaliam os possíveis reflexos causados por este episódio, até 1926, tendo o retorno de Duque ao Brasil como marco inicial.

Resta pontuar as claras limitações desta pesquisa, limitada a apenas um periódico, onde não se espera encerrar as questões aqui levantadas, mas servir como reflexão inicial sobre a *tradição que não foi* o maxixe.

¹⁹ Verbete *Jornal do Brasil* da Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/jornal-do-brasil> (Acesso em novembro de 2014)

CAPÍTULO I – Da Cidade Nova à Cidade Luz

Em junho de 1912, a Sociedade Familiar Dançante e Carnavalesca Reinado das Flores lança a seguinte declaração nas páginas do Jornal do Brasil:

A diretoria desta sociedade declara ao respeitável público e aos seus admiradores que, tendo transferido sua sede para a Rua do Hospício n. 172, não é para o fim que muitos julgam, e sim para manter-se na mesma linha que até agora se tem sustentado. Desmente-se formalmente aos caluniadores que andam espalhando pelos quatro ventos que a sociedade está convertida em maxixe. A diretoria tem o seu propósito formado, que a honra nunca se afastará da sociedade, pois que essa foi formada para esse fim.²⁰

A simples mudança de endereço do clube *familiar* para a região central do Rio de Janeiro, aos arredores da Praça da República, foi o suficiente para espalhar o boato: a sociedade convertia-se em maxixe. A região, que já há algum tempo concentrava um bom número de casas de meretrício e outras diversões populares²¹, era também palco do estigmatizado “maxixe” enquanto lugar. Em contraponto, está a honra e a moralidade – este que é o ponto central abordado por Jota Efegê em “*Maxixe – A dança excomungada*”.

Por tratar-se da única fonte bibliográfica dedicada inteiramente ao tema, o livro de Efegê acaba por planificar os poucos trabalhos produzidos sobre a dança²². O escritor e pesquisador Suetônio Soares Valença, por exemplo, afirma em artigo que “[...]terminaria [a dança] conhecida em várias capitais europeias e até no Vaticano, fato que inspirou o título do livro ‘*Maxixe – A dança excomungada*’, do cronista Jota Efegê, obra definitiva sobre o assunto”²³. A grande contribuição de Jota Efegê está formação da imagem do maxixe enquanto dança popular que “resistia” à constante perseguição moralista das elites e da Igreja, noção que se cria após a exposição de alguns episódios que tornaram-se célebres e são amplamente reproduzidos como símbolos desta perseguição.

²⁰ *Jornal do Brasil*, 20 de Junho de 1912, p.19

²¹ Vide o mapa “Espaços de Sociabilidade – Rio de Janeiro 1905” do CECULT. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/mapasgotto1905/introgotto1905.html> (Acesso em Novembro de 2014).

²² Ver, entre outros, SAROLDI, Luiz Carlos. *O maxixe como liberação do corpo*. In LOPES, Antonio Herculano (org.) – *Entre Europa e África: A invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000; CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed.34, 1999; FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Cada Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002 e VELLOSO, Monica Pimenta. *A dança como alma da brasilidade*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, mis en ligne le 15 mars 2007, disponível em <http://nuevomundo.revues.org/3709> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.3709 (Acesso em setembro de 2014)

²³ VALENÇA, Suetônio Soares. *Polca, lundu, polca-lundu e maxixe*. In LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: A invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 69

O primeiro episódio, ocorrido em 1907, conta a proibição feita por Hermes da Fonseca, então Ministro de Guerra, para que as bandas militares não executassem o maxixe em cerimônias oficiais que exigiam certo decoro. Na imprensa, o fato reverberou com certo exagero, e tratavam o episódio como “guerra ao maxixe” ou a “expulsão do maxixe das bandas militares”. Na tentativa de afirmar sua tese da perseguição moralista, Efegê parece “comprar” a ideia exagerada da imprensa, mesmo que o próprio deixe claro que não tratava-se de uma proibição plena.

O segundo episódio trata de uma recepção no Palácio do Catete, em 1914, onde a primeira dama Nair de Teffé (esposa do então presidente Hermes da Fonseca – o próprio) apresentou um recital ao violão onde executava, entre obras clássicas, o maxixe “Corta-jaca” da maestrina Chiquinha Gonzaga. O então senador Rui Barbosa fez um violento discurso no congresso condenando a execução desta peça num evento oficial da República. Este discurso, mais uma vez, é a base para afirmar a perseguição moral ao gênero musical. No entanto, há uma clara debilidade no olhar que ignora o fato da primeira dama, uma mulher de família extremamente tradicional, ter incluído a música em seu repertório. Mais que isso, nada se comenta por ela estar fazendo o recital ao violão, instrumento ainda considerado de “baixa categoria” em meados dos anos 1910²⁴.

Por fim, está o episódio da “excomunhão”, que dá título ao livro. Efegê inicia seu capítulo de apenas oito páginas afirmando que “*não se encontrou documentação cabal referendando-a*” mas que o termo excomunhão seria “*usado pelo povo numa pronta dedução*”²⁵. Como o próprio autor afirma, e as fontes aqui estudadas vieram a comprovar, no início de 1914 o Papa Pio X condenava a prática do tango argentino (também em pleno sucesso na Europa e em outros países, incluindo o Brasil). A referência da excomunhão apareceria em um *carro de crítica* do Club dos Democráticos para o carnaval de 1914, como anunciado no dia 26 de Fevereiro, no Jornal do Brasil:

Enquanto dois pares dançam, voluptuosamente, a grande dança brasileira que fez curvar-se a Europa ante o Brasil, um príncipe egrégio lança excomunhão maior nos pecadores coreográficos, por não poder ele também entrar no passo do jocotó, do urubu malandro. Ao príncipe serve de auréola um enorme arco verde.²⁶

²⁴ Sobre o violão no Brasil, ver TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

²⁵ EFEGÊ, 1974, p. 167

²⁶ *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1914, p. 12

É diante deste deboche, que inclui também a figura do Cardeal Arco-verde, que Efegê constrói seu subtítulo, mais uma vez pautado num exagero da crônica do período. Como foi possível observar, a sensação de que o livro é a “obra definitiva sobre o assunto” gera a clara confusão de dizer que a dança foi conhecida no Vaticano e de fato ganhado a excomunhão, enquanto, na verdade, Pio X desaconselhava o tango, restando ao maxixe “pegar carona” através do deboche da crônica carnavalesca²⁷. O mais impressionante é que o próprio Efegê assim deixa claro e é fatalmente mal interpretado.

Ainda que tais episódios sejam questionáveis enquanto exemplos de perseguição, é completamente razoável aceitar a ideia de uma repressão moral ao maxixe. Não por acaso, a diretoria do Clube Familiar e Carnavalesco Reinado das Flores ia a público defender sua moral contra os malfadados boatos. Prestes a ser anunciado como atração nos teatros de Paris, o maxixe aparece nas fontes em anúncios publicitários de teatros e de clubes carnavalescos. Além disso, chama atenção sua recorrência também nas páginas policiais.

Após o carnaval de 1911, um artigo intitulado “*Seduções de Momo – meninas desvairaram*” faz uma espécie de denúncia às “tentações” do carnaval, ao noticiar o desaparecimento de “*várias menores*” durante os festejos: “*A pandega é então rasgada, regada de champagne e o maxixe tem sua plena consagração. Por isso meninas inexperientes deixam-se levar pelas seduções do momo, com todos os seus perigos*”²⁸. Aqui, junto à bebida alcoólica, o maxixe aparece como um ingrediente que confere perigo ao carnaval.

Com o título de “Conflito e tiros”, uma notícia de abril de 1912 se inicia dizendo que “*há muito que a polícia já devia ter acabado com o maxixe que, duas ou três vezes por semana, há em um sobrado na praça Onze de Junho[...]*”. Após apontar o lugar como um “*foco de desordens*” e noticiar uma confusão que acabara em disparos, o autor termina: “*Um tiro... no tal arrelento maxixe é o que a polícia precisa dar, mas, como seus representantes também gostam de requebrar e bebericar um pouco, é bem possível que tudo continue como antes*”²⁹. Assim, temos em cena a noção do “maxixe” enquanto lugar, que em linhas gerais tomavam-se por sinônimo os bailes dançantes dos bairros populares, como neste caso, na Cidade Nova.

Em 7 de maio de 1912, o jornal publicava o falecimento de um “*Boêmio até a morte*”, supostamente em decorrência dos seus exageros boêmios, tendo o maxixe como trilha sonora –

²⁷ Esta confusão parece um indício dos “*gêneros confundidos*” citados por Sandroni.

²⁸ *Jornal do Brasil*, 30 de março de 1911, p. 9

²⁹ *Jornal do Brasil*, 28 de abril de 1912, p. 6

sua “*última canção*”³⁰. No dia seguinte, em tom de apelo ao chefe de polícia, novamente “um maxixe” da Praça Onze figura a página policial, sendo denunciado como um “*centro de desordens*” que abriga o jogo de azar e a prostituição, os “*baixos desatinos que afetam a moral pública*” e deixam as “*famílias alarmadas*”.³¹

De fato, existia este estigma sobre os clubes recreativos dos subúrbios, chamados aqui de “maxixes”. É este o assunto tratado pelo historiador Leonardo Pereira, ao observar o complexo significado destes conflitos nos bailes do Rio de Janeiro³².

Os motivos deste desconforto policial em relação aos bailes dançantes promovidos nesses clubes eram, assim, fáceis de ser entendidos. Mais do que os incidentes por eles patrocinados, que ocorriam de modo ocasional em cada um desses grêmios, parecia mesmo a sua composição social a maior responsável pela desconfiança dos agentes da força pública. Frequentados por indivíduos sobre os quais recaía prioritariamente a vigilância policial, eles apareciam aos delegados e comissários como centros potenciais de desordem³³.

Portanto, a “patrulha” que recaía sobre o maxixe, interpretado como um lugar, estava mais associada a sua *composição social* do que, necessariamente, a sua coreografia – como Efége gosta de focar. É inegável, no entanto, que estes estigmas se cruzem. Afinal, pairava a ideia de que ali era seu *habitat* natural e de que ali havia surgido, a ponto dos bailes carregarem na palavra “maxixe” o seu significado.

Relacionado ao carnaval, o maxixe aparece especialmente nos *puffs* e nas programações das chamadas Grandes Sociedades Carnavalescas, como o Clube dos Democráticos e os Tenentes do Diabo. Segundo Maria Clementina, “*as Grandes Sociedades Carnavalescas aparecem na segunda metade do século XIX com uma imagem legitimada por sua origem social e pelo conteúdo letrado de seus préstitos*”³⁴. Contando com a adesão de membros da classe letrada e fundadas essencialmente por comerciantes, trabalhavam em sua autoimagem “*um claro esforço de diferenciação em relação aos festejos da Cidade Nova ou outras partes semelhantes da cidade*”³⁵. Portanto, era um espaço da folia com a qual as classes média e alta nutriam alguma estima, pois foram tais Sociedades as responsáveis pelo combate às antigas

³⁰ *Jornal do Brasil*, 7 de maio de 1912, p 7

³¹ *Jornal do Brasil*, 8 de maio de 1912, p 9

³² PEREIRA, Leonardo de Affonso Medeiros. *E o Rio dançou... Identidades tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)*. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

³³ PEREIRA, In: CUNHA, 2002, p. 434

³⁴ CUNHA, 2001, p. 99

³⁵ *Ibidem*, p. 92

práticas do festejo consideradas “bárbaras”, especialmente o entrudo³⁶. O maxixe, da mesma Cidade Nova que dispensavam a imagem, era uma prática comum e até mesmo exaltada nestes espaços, a exemplo da divulgação dos Tenentes do Diabo para o Carnaval de 1911 (Figura 1).



Figura 1: *Jornal do Brasil*, 25 de Fevereiro de 1911, p.9.

A maior recorrência da palavra, no entanto, está nos anúncios e críticas dos teatros populares, mais especificamente do teatro de revista. O gênero era uma das principais e mais massivas formas de entretenimento popular do período, tendo como características “*o humor paródico, o desfile de corpos femininos e o papel central dos números musicais, que transformavam esse gênero teatral em uma verdadeira arena de circulação da riquíssima produção musical do período*”³⁷. Os homens das letras que pautavam-se pela moralidade tendiam a ver o gênero ligeiro como “pornográfico” ou propagador de uma “baixa cultura” para um público pouco exigente. No entanto, os teatros em suas variedades de assentos e valores conseguiam reunir diferentes classes sociais sob os seus tetos, ainda que predominasse, de fato, as classes populares³⁸. Nas descrições do *Jornal do Brasil*, grande parte dos espetáculos do

³⁶ Sobre as Grandes Sociedades Carnavalescas, ver capítulo “Batalha sem confete”, em CUNHA, 2001.

³⁷ GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004b. p. 35.

³⁸ Sobre o público e a visão lançada sobre o teatro de revista, ver o capítulo “Como eles se divertem”, em GOMES, 2004b.

período terminavam um de seus atos – que em geral eram quatro – com um número de maxixe, para qual usualmente a crítica descrevia uma grande exaltação do público e repetidos pedidos de *bis* atendidos por duas ou três vezes.

A única referência encontrada sobre a licenciosidade coreográfica, neste momento, está no artigo “Danças populares”, assinado por João Phoca, escritor e autor de peças para o teatro de revista. Neste artigo de quase página inteira e fartamente ilustrado, o autor disserta sobre as danças populares brasileiras como o fandanguassú, o miudinho, o cateretê e o batuque, e diz num tom bem humorado: “Como Eva dançava afinal por causa de uma fruta – a maçã – pode-se supor que sua dança fosse um corta-jaca ou um maxixe, uma vez que jaca é fruta e o maxixe escapou de ser, por falta de açúcar”³⁹ (Figura 2).

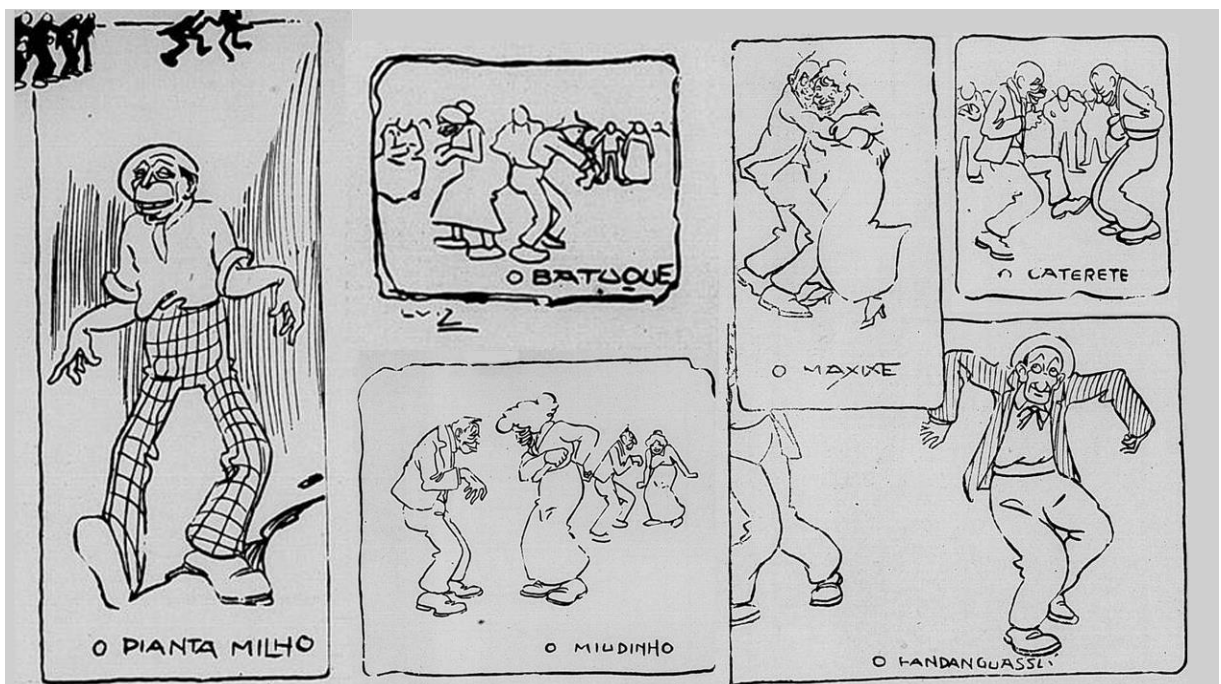


Figura 2: *Jornal do Brasil*, 16 de Junho de 1912, p. 16

As ilustrações do texto de João Phoca, assinadas por Luiz, originalmente espalhadas no corpo do texto.

Esta associação do maxixe ao “pecado” – o que nos remete à suposta *excomunhão* – aparece, portanto, num texto que pretende exaltar estas características, e não condená-las. De fato, novamente nas fontes, o maxixe apresentado nos teatros não sofre nenhum tipo de crítica

³⁹ *Jornal do Brasil*, 16 de Junho de 1912, p. 16.

negativa e aparece com naturalidade na descrição dos espetáculos da coluna “Palcos e Salões” ao longo de todo período estudado⁴⁰.

Na própria narrativa de Efegê, é recorrente que tais adjetivações – sobre o pecado, a imoralidade da dança – esteja nas palavras dos próprios cronistas, nas letras de música ou nos *puffs* carnavalescos que as utilizam como forma de exaltação irreverente, como fez João Phoca ou mesmo a divulgação dos Tenentes do Diabo aqui apresentada, associando o gênero dançante ao “*prazer*” e a “*loucura*”. O já citado carro crítica do Clube dos Democráticos, que trataria da “excomunhão do maxixe” em 1914, aparece no jornal acompanhados dos versos satíricos:

Bem pode ser que eu me espiche / Porém, tudo crer me faz / Meus irmãos, que
o tal maxixe / É obra de satanás / [...] / Eu bem sei que a carne é fraca / Porém
condeno-o sem dó / Seja mesmo o “corta-jaca” / Ou “o passo do jocotó”⁴¹

Ainda que não sejam as *próprias* críticas, é possível entender que este posicionamento seja coerente com condenação moralista lançada sobre a dança, comentados então de forma satírica. Assim, temos uma dimensão do maxixe e seus possíveis sentidos nos diferentes campos do entretenimento do início dos anos 1910: o maxixe-lugar, potencial centro de desordens que representavam os clubes dançantes dos subúrbios, o exaltado maxixe das Grandes Sociedades Carnavalescas, legítimas e estimadas por uma parcela mais “elevada” da cidade, e os números musicais no teatro de variedades, mostrando-se como objeto presente e em pleno sucesso na *cultura de massas*. Ao mesmo tempo, percebe-se um discurso pautado pelo sarcasmo e a irreverência que refletia, através da autodenominação, o olhar lançado sobre as características licenciosas do gênero dançante. É diante disto que o Jornal do Brasil noticiará, de forma tímida, o próximo capítulo desta história.

Com o título de “Uma nova dança”, o jornal publica a ilustração (Figura 3) de um par enlaçado, acompanhado do comentário: “*Está fazendo furor em Paris atualmente, com o nome de Double Boston, mas pela gravura vê-se que é simplesmente o nosso maxixe nacional, importado e rebatizado pelos parisienses*”⁴².

⁴⁰ Segundo Efegê, o maxixe teria entrado nos teatros ainda na década de 1880. Caberia um estudo para saber a repercussão deste fato, mas aqui se torna evidente que, três décadas depois, sua prática não gerava discussões ou conflitos aos olhos da crítica teatral.

⁴¹ *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1914, p. 12

⁴² *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1913, p. 9.



Figura 3: *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1913, p. 9.

No mês seguinte, o jornal comprova a suspeita ao reproduzir cinco gravuras do jornal *Excelsior*, da Espanha, com o título de “As danças americanas introduzidas em Paris” (Figura 4). As imagens, também de pares enlaçados, são descritas no corpo do texto com os dizeres “maxixe”, “dança cubana”, “tango”, “New Boston” e “passo do peru”⁴³. Não restavam dúvidas, o Maxixe estava sendo dançado na capital francesa.

⁴³ *Jornal do Brasil*, 9 de março de 1913, p.12.



Figura 4: Gravuras do jornal Excelsior. Jornal do Brasil, 9 de março de 1913, p.12.
 “Maxixe – Dança cubana – Tango – New Boston – Passo do peru”

A novidade chegava sem maiores informações, sendo apenas reproduções do que encontrava-se em jornais estrangeiros. Isto, de forma mais literal, é encontrado na notícia “Brasil for ever – Como se anuncia o maxixe em Londres”, onde publica-se o recorte de um jornal londrino anunciando um espetáculo com o *maxixe-brazilien*⁴⁴. O jornalista parece orgulhoso, ou mesmo irônico, ao dizer que “*ainda uma vez a Europa curva-se ante o Brasil*”. Tal comentário, que será ainda recorrente, dá sinais do significado desta notícia para o público brasileiro.

Para o historiador Nicolau Sevcenko, o Rio de Janeiro da virada do século XX passava por profundas transformações pautadas, em resumo, na transição das relações sociais senhoriais para as relações sociais burguesas⁴⁵. O fim do regime escravocrata e a ascensão de novos tipos sociais dão a luz a uma elite urbana, cujos negócios e o modo de vida estimulam a cidade a seguir o ritmo da modernidade que já se observava nas principais capitais urbanas pelo globo. Ao falar das reformas urbanas que marcaram a cidade nos anos de 1900, Sevcenko dispõe estas transformações em quatro princípios:

⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 22 de junho de 1913, p. 14.

⁴⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Assistia-se à transformação do espaço público, de modo de vida e de mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose [...]: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade [...], e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.⁴⁶

Se tais reformas promoviam a “limpeza” dos grupos populares no centro da cidade e espelhavam-se em Paris para uma nova configuração paisagística, também os hábitos de moda e consumo eram trazidos e apropriados, a exemplo da construção do Teatro Municipal, inaugurado em 1909. Para além de trazer traços arquitetônicos de um desenho inspirado no parisiense *Palais Garnier*, o Municipal era também símbolo de um modo de vida e de um padrão de consumo cultural não correspondente com a sociedade tradicional e com as manifestações populares – como o maxixe.

Em pouco tempo e com a ajuda dos jornalistas e dos correspondentes em Paris, a burguesia carioca se adapta ao seu novo equipamento urbano, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir a sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças, palácios e jardins.⁴⁷

Os jornais, portanto, estavam atentos às novidades que transcorriam na capital francesa, trazendo informações que serviriam de espelho para a vigente configuração urbana e cultural do Rio de Janeiro. E quando a notícia, afinal, é de que a dança da Cidade Nova fazia sucesso na Cidade Luz? Aqui, os princípios de Sevcenko se chocam: um elemento da cultura popular, condenado pelas elites e combatido pelas forças policiais, é agora parte do contexto no qual a capital da república se espelha. Mais que isso, o Brasil incluía uma dança no “circuito” cultural cosmopolita, que tinha em Paris seu grande intermediador – basta notar que a dança é anunciada em Londres como *maxixe-brazilien*, em francês.

A visão de Sevcenko e sua divisão de “princípios” é bastante ilustrativa e fornece alguma praticidade para demonstrar um possível conflito impulsionado por Duque. No entanto, uma historiografia mais recente, sobretudo focada nos folcloristas, vem questionando esta oposição binária proposta pelo historiador, notando a existência de um tipo intelectual que voltava seu olhar para as manifestações populares brasileiras, para além dos anseios de “ser

⁴⁶ SEVCENKO, 1999, p. 30

⁴⁷ *Ibidem*, p. 37

estrangeiros”⁴⁸. Martha Abreu e Carolina Dantas, por exemplo, notam uma parcela de intelectuais e homens das letras que trabalhavam na definição de uma música nacional antes do samba, evidenciando uma discussão que não se pautava no estrangeirismo, mas numa ideia de mestiçagem que sequer era fruto do “gosto pelo exótico” propagado pela própria Europa. Ainda assim, notam que “*de forma alguma é possível negar a fascinação dos intelectuais pelo modelo francês*”⁴⁹, mas pontuam a necessidade de relativizar esta visão generalista, dada a existência de outra corrente de pensamento no período.

Igualmente importante para o pensamento nacionalista, a questão da moralidade era uma presente pauta que não se ausentaria desta discussão. Como nota Sueann Caulfield, “*para muitas autoridades religiosas da época [anos 1910], assim como para as elites políticas e profissionais, a relação era simples: a honra sexual era a base da família, e esta, a base da nação*”⁵⁰. É também a historiadora norte-americana que, ao longo de seu livro, fornecerá os dados para entender uma espécie de *moralidade seletiva*, que dialogava com todos estes espaços de entretenimento citados, onde a culpa e a imoralidade recaíam principalmente sobre o gênero feminino, sendo de alguma forma “aceitável” que homens frequentassem o ambiente de festa, boemia e promiscuidade.

Este é o cenário no qual a discussão sobre o maxixe transcorrerá. Presente no cotidiano e em diferentes campos do entretenimento, tão praticado e assistido quanto enfrentado pela moralidade, o gênero dançante se deslocava para o centro de um debate que procurava definir os significados de “ser brasileiro”, sublinhado pelo estrangeirismo e pela moral, mas também evidenciando um discurso mais alinhado aos chamados folcloristas. Segundo Efegê, a introdução da dança nos salões parisienses foi uma iniciativa individual de Duque, que era também dentista e viajara à Europa como representante de cosméticos⁵¹. Em virtude desta partida não anunciada, restava aos comentaristas e aos jornais pleitear um debate sobre o fato já consumado: em vez de avaliar se o maxixe poderia ou não representar o país em terras

⁴⁸ Como exemplo destes trabalhos mais recentes, os consultados foram CUNHA, *op. cit.*, 2001; LAZZARI, Alexandre. *O buriti solitário e outras invenções: história, lugares e memórias da nação de Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916)*. Anais do I e II encontro de Pós-Doutores do programa de Pós-Graduação em História da UFF [recurso eletrônico] / org. Abreu, Martha; Dantas, Carolina Vianna – Niterói: PPGHISTÓRIA-UFF, 2010 e ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. In: CARVALHO, José Murilo de. (org.) *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁴⁹ ABREU e DANTAS. In: CARVALHO, 2007 p. 128.

⁵⁰ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da Honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2000. p. 26.

⁵¹ Capítulo “O Duque” em EFEGÊ. *op. cit.*

estrangeiras, procurava-se questionar a legitimidade da dança enquanto uma imagem que já projetava o Brasil para o mundo. Se realmente *a Europa curvava-se ante o Brasil*, seria este o Brasil legítimo?

CAPÍTULO II – Maxixe, moralidade e identidade nacional

Após as primeiras notícias da chegada do maxixe em Paris, o Restaurante Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro seria palco para um espetáculo da companhia de *ballet* russo organizado pelo consagrado diretor Sergei Diaghilev⁵². Para o autor que assina como S. de C., ao escrever dois dias depois no *Jornal do Brasil*, “*os bailados russos chegaram num momento verdadeiramente propício*”⁵³. E explica:

Chegam quando um dos assuntos dominantes é precisamente a dança. Quem não terá dado sua opinião sobre o tango? Quem terá conseguido manter-se estranho a essa questão capital sobre a qual versaram os mais calorosos debates na imprensa e nas palestras, quando se fez no Rio, numa festa de requintada distinção e assinalada elegância, a primeira tentativa para introduzir o tango em nossos salões?⁵⁴

S. de C. assinala que a dança é um assunto dominante naquele período, notando um extenso debate sobre a adoção do tango argentino em salões brasileiros. Em seguida, já conhecendo o sucesso do maxixe na capital francesa e suas características – que serão apresentadas mais adiante –, traçará um paralelo que configurará a primeira opinião localizada nas fontes sobre a dança exportada para Paris e sua relação com a identidade brasileira.

O maxixe transpôs as nossas fronteiras, é certo; chegou a Paris e fez sucesso, mas... E aí vem a terrível adversativa para desfazer uma grande parte do nosso orgulho patriótico. A dança nacional por excelência sucedeu mais ou menos o que se dá com o nosso café. Entraram a falsificá-la de modo tão grosseiro, que nem o Duque nem a Maria Lino a cultivam mais com a pureza acentuadamente brasileira.

Até nisto é mais feliz e mais hábil a Argentina, de quem, em matéria de propaganda no estrangeiro, nós nos distanciamos cada vez mais.

O maxixe é, sem nenhuma dúvida, muito mais característico e original.

[...] O maxixe – tenham paciência os argentinos [...] – tem sobre o tango superioridades insofismáveis. Basta ser uma dança típica, sem ter com nenhuma outra nenhuma aparência. E o tango – concordem os nossos amáveis vizinhos – em muitos de seus passos travessos é um perfeito arremedo da famigerada dança dos apaches...⁵⁵

Ao identificar a dança como *nacional por excelência*, o autor faz uma defesa de suas características típicas e sem paralelos para coloca-la acima do tango argentino. No entanto,

⁵² Divulgado em *Jornal do Brasil*, 16 de outubro de 1913, p. 16.

⁵³ *Jornal do Brasil*, 19 de outubro de 1913, p. 9.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Idem*.

lamenta que tais características, a “*pureza acentuadamente brasileira*”, tenham sido perdidas ao introduzirem-se em Paris, sendo assim a Argentina mais bem sucedida na “*propaganda no estrangeiro*”. Mais à frente, explica porque a apresentação russa o motivou a escrever:

Temos neste momento, deslumbrando o olhar e perturbando os sentidos, esse incomparável espetáculo plástico, suprema perfeição de harmonia de gestos e atitudes, que são os bailados russos. Haverá alguma coisa mais característica, mais original e mais típica? Sente-se palpitar ali a verdadeira alma da Rússia, esse grande país torturado pelo infortúnio e pelo sofrimento, que entretanto folga, dança e ri como nenhum outro, porque o faz como uma arte toda sua, original e sem arremedos.

Todos os países tem suas danças. Todos os povos bailam a seu modo, e não precisamos ir à Rússia, nem à Espanha, nem à Portugal, nem à França para vermos como é que se dança em cada uma dessas terras.⁵⁶

Assim, é possível perceber a ideia central de uma dança nacional que poderia sintetizar em seus movimentos a *verdadeira alma* de uma nação. Para ele, a suposta modificação parisiense das características originais do maxixe significam, como assinala em outro trecho, “*que nós ainda temos muito a fazer com o objetivo de aperfeiçoar o nosso comércio de exportação*”, e finaliza:

E o nosso maxixe? Continua relegado. Continua a ser grosseiramente falsificado, com o próprio nome adulterado em Paris. E, mesmo assim, vai fazendo um grande sucesso, mas para bem acentuar o nosso caiporismo, até essa dança nossa, genuinamente nossa, passa a ser argentina quando alguém (principalmente os jornais) entende de fazer-lhe algum elogio em público. Não dá vontade da gente se naturalizar chinês?⁵⁷

O mesmo bailado russo motivaria, pouco tempo depois, o literato monarquista Carlos de Laet a traçar interessantes comentários enquanto colaborador do *Jornal do Brasil*⁵⁸. Num texto bastante complexo, que utiliza a relação entre dança e nacionalismo como ponto de partida para uma sarcástica crítica ao sistema republicano, Laet define a arte da dança como subestimada e procura em suas raízes clássicas os motivos para sua valorização. Mais que isso, chega a citar o episódio de comemoração ao primeiro aniversário da Revolução Francesa, onde afirma que dançou-se na Bastilha, como a inauguração da dança enquanto *manifestação republicana*, julgando que a República brasileira não atingira sua plena consagração por não adotar a dança em suas cerimônias oficiais:

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Jornal do Brasil*, 26 de outubro de 1913, p. 5.

Em vez de longos discursos congratulatórios, quando se empossasse algum novo presidente, ter-se-iam na praça pública coreografias interessantíssimas. O entusiasmo que suscitariam tais diversões, forçosamente se havia de comunicar aos circunstantes, por mais elevada que fosse sua hierarquia: - e que espetáculo patético o de uma nação livre, próspera, rica, bem governada, satisfeita de suas instituições e dançando convictamente!
 [...] Faça-se agora da dança mais uma instituição democrática. A República anda triste. Façamos dançar a República.⁵⁹

Naturalmente, o tom sarcástico do autor e seu direcionamento crítico ao sistema republicano torna dúbia a compreensão de seus argumentos – estaria apenas debochando? No entanto, é perfeitamente possível concluir que a relação entre dança e identidade nacional estava realmente em pauta naquele período, tendo o espetáculo russo motivado alguns de seus primeiros escritos no *Jornal do Brasil*.

Passado o eco de Diaghilev, o maxixe dançado em Paris seria assunto da coluna “Modas e Elegâncias” de 2 de novembro do mesmo ano, em um pequeno artigo sem assinatura com o título de “O maxixe na moda”:

Para ninguém é mais novidade que em Paris, no inverno passado várias danças exóticas, entre elas o maxixe brasileiro, irromperam pelas boites da *nuît* em Montmartre [...]. Dessas danças exóticas cada qual mais... esdrúxula, alcançaram medíocre aceitação o *passo do peru*, o *passo do urso*, o *one step* e uma nova variedade do *cake walk* norte-americano. O maxixe brasileiro, porém, e o seu siamês – o tango argentino – triunfaram logo [...]. Até aí, nada de pasmoso, dada a avidez com que na Cidade Luz se anda à cata de qualquer coisa que faça sucesso... [...]
 Deveras edificante é que, não sendo o maxixe dança exótica para nós, nem tendo o nosso povo a mesma avidez pelas coisas que fazem sucesso ruidoso, este estafado requebro que aqui nasceu na Cidade Nova, de torna-viagem se tenha candidatado a ser parte obrigada nos programas dos saraus familiares.⁶⁰

Apesar de lançar certa condenação ao papel cultural de Paris, acusando-a de acatar excentricidades de *sucesso ruidoso*, o autor vê com bons olhos, talvez por ironia, o fato da dança alcançar um *status* que a faça ser aceita em saraus familiares, já que não era exótica no Brasil. Em capítulo intitulado “Nation Drag: Uses of the exotic”, a historiadora norte-americana Micol Seigel traça um rico panorama sobre a vocação do interesse parisiense pelo exotismo africano

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Jornal do Brasil*, 02 de novembro de 1913, p. 10.

e oriental, tal como da cultura negra do continente americano⁶¹. Para ela, o sucesso do maxixe estava completamente ligado a esta vertente do consumo do exotismo e das culturas provenientes da diáspora negra, que a coloca no bojo de outras manifestações como as danças caribenhas e dos negros norte-americanos, a exemplo do *cake-walk*, o *one-step* e, posteriormente, o Jazz. A exceção, para ela, está no tango argentino, que apesar de alcançar o mundo dentro do contexto do exotismo, refletia uma Argentina que desejava afirmar-se mais branca e europeizada que seus países vizinhos, escapando, portanto, deste “pacote” cultural afrodescendente⁶².

No mês de janeiro de 1914, um pequeno contraste se configura nas páginas do Jornal do Brasil. No dia 11, uma matéria intitulada “Paris adora o maxixe” descreve a inauguração de uma nova casa de espetáculos parisiense, o Dancing-palace, tendo o dançarino Duque como a principal atração que garantiria a lotação da casa recém inaugurada⁶³. É onde aparece a primeira referência de que a parceira de Duque era então a francesa Gaby. De fato, Maria Lino, sua antiga parceira (como citada por S. de C.) já havia retornado ao Brasil e seria responsável pelo contraste aqui assinalado, ao dar entrevista ao Jornal intitulada “Paris esquecerá o maxixe”, no dia 25 de janeiro.

A atriz e dançarina explica os motivos de seu retorno, atribuído ao tédio de viver no exterior, e conta um pouco sobre sua estadia na capital francesa, onde dançava o tango e o maxixe “*nos salões da alta sociedade, extremada apreciadora destas danças voluptuosas*”. Adiante, o entrevistador revela com entusiasmo o desejo de ouvir um pouco mais sobre a “*imorredoura vitória*” do maxixe brasileiro, e a atriz comenta:

Imorredoura? Não creio. Paris é de uma inconstância que assombra. Admiro-me até de que o maxixe seja ainda, através de duas ou três estações a grande atração, mas acredito que o rumor que se faz agora é um mau prenúncio: já é preciso captar, prender a atenção por meio da “*réclame*” [propaganda, divulgação].⁶⁴

⁶¹ SEIGEL, Micol. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press, 2009

⁶² “In memory and naming, as hindsight reveals, tango had a better footing than maxixe. Part of tango's eventual survival and maxixe's loss may reflect the racial valences of these two South American nations and Argentina's successful self-representation as whiter and more European than its largest near neighbour - a representation that extended even to its Afro-descended cultural elements.” (SEIGEL, 2009, p. 85)

⁶³ *Jornal do Brasil*, 11/01/1914, p. 14

⁶⁴ *Idem*.

Em seguida, o jornal indaga: “*talvez esta discussão acerca da imoralidade do maxixe...*”. E a atriz comenta:

Mas é nessa discussão que está a “*réclame*”... Já que abordou o assunto, eu lhe direi que o maxixe é e não é imoral. Tudo depende do modo de dançar. O maxixe pode ser uma dança dos salões aristocráticos, sem que haja a mais leve ofensa a moral, ao pudor, e quer saber? A valsa, a valsa ideal, pode, à vontade dos pares, provocar o rubor dos assistentes.⁶⁵

Assim, entra em cena a questão da moralidade sobre a dança como uma discussão presente naquele momento. Para a atriz, o sucesso do maxixe tinha prazo de validade, e era preciso trabalhar numa divulgação que combatesse a ideia de que a dança era imoral. De fato, como constatou a já citada historiadora Suenn Caulfield, a moralidade era um tema central para o nacionalismo naquele contexto. Além disso, para a autora, o conceito de moralidade abarcava necessariamente relações de gênero, classe e raça. Isto se reflete quando lembramos do estigmatizado maxixe da Cidade Nova, como visto, repreendidos não necessariamente pelas danças que praticavam, mas pela composição social do ambiente.

Ao percebermos que a preocupação de Maria Lino está exclusivamente na parte coreográfica, podemos concluir que, desde então, lançava-se um olhar diferenciado sobre o maxixe da Cidade Nova e da Cidade Luz. Sobre o maxixe da Cidade Luz, dotado de outra composição social, recaía a questão moral apenas sobre a dança. Em vias de confirmação, ao longo das divulgações teatrais posteriores ao retorno da dançarina, podem-se observar diversos casos como o do espetáculo “Gabiru”, que anunciava entre seus números o “maxixe original” e “imitações de Maria Lino”⁶⁶, ou mesmo a apresentação da própria dançarina no teatro Palace, que anunciava entre as atrações o “maxixe” e o “novo maxixe”⁶⁷ – as danças estavam, portanto, diferenciadas, ainda que ambas fossem apresentadas em conjunto.

Esta diferença, já percebida por S. de C. no começo do capítulo, será melhor explicitada quando o jornalista e então senador pelo Maranhão Fernando Mendes de Almeida, correspondente do *Jornal do Brasil* em Paris, escreve uma longa matéria intitulada “O maxixe em Paris”, onde descreve e comenta uma apresentação de Duque que assistira na capital francesa.

O maxixe, que não se criem ilusões, é uma dança completamente amoral, e mesmo muito imoral, que nunca teve entrada no salão de uma família

⁶⁵ *Jornal do Brasil*, 11 de janeiro 1914, p. 14.

⁶⁶ Divulgado em *Jornal do Brasil*, 27 de maio de 1914.

⁶⁷ Divulgado em *Jornal do Brasil*, 29 de maio de 1914.

brasileira, rica ou pobre, católica ou atéia, mas respeitável. É, pois, uma dança que, justamente por ser muito imoral, é de uma lascívia extrema, e é preciso, para que seja agradável de se ver dançar ou de ser dançada, que todas as suas figuras sejam executadas segundo regras criadas, por assim dizer, pelos gostos, estado de espírito dos pares e cadência da música.

O professor Duque, querendo transformar o Maxixe em uma série de passos mais ou menos acadêmicos, mais ou menos excêntricos, não notou que assim completamente o desnaturava, tornando-o, se não irreconhecível, pelo menos extremamente grotesco e desgracioso. O maxixe não se presta às figuras das danças clássicas que nele quis introduzir, desnaturadas e sem propósito, o *danseur* brasileiro.

Por muito bonita e graciosa que seja a *danseuse* com a qual tais figuras são executadas, essa dança torna-se insuportável se nela se introduz aquilo que naturalmente o Sr. Duque deve chamar *passo do jamegão tremido*, do *cafuné*, da *janela*, ou as variações da *umbigada*, ou do *entra já* e que não são outra coisa que aplicações, mais ou menos racionais, mais ou menos espirituais, de certas figuras de danças clássicas, gregas ou egípcias, desnaturadas ou achincalhadas por movimentos de um sentimento mais que duvidoso...⁶⁸

Fica claro que o maxixe apresentado por Duque diferenciava-se daquele praticado nos clubes e teatros brasileiros. Para o autor, a tentativa de excluir a imoralidade da coreografia parecia transformar a dança num terrível desastre. Esta mesma fonte é utilizada por Efigê – e por consequência nos trabalhos que o utilizam – como uma crítica à transformação do maxixe promovida por Duque e uma defesa ao que seria o verdadeiro maxixe, cujo autor aponta como imoral, mas ainda assim dançado. De fato, a crítica está dada. No entanto, isto não deve significar que Fernando Mendes defendia a dança como uma ideal representação do Brasil. Na continuação de sua correspondência, publicada no exemplar seguinte, o autor descreve com mais exatidão os novos passos apresentados por Duque, um a um, mas também questiona os motivos para a quase invenção de uma nova dança:

Assim, quando vimos os dois danseurs se colarem de costas, com movimentos equívocos, que geralmente no maxixe são feitos os pares se achando face a face (passo da umbigada) não nos furtamos de pensar que certamente o Sr. Duque entrevira essa figura, num dos seus maus sonhos, em um sonho pervertido que ele não ousou demonstrar com maior precisão, com receio de ser julgado pela assistência como estando muito adiantado para seu tempo!⁶⁹

Ou seja, o autor supõe que Duque deliberou um maxixe “moralizado” para que este fosse aceito pela audiência. Por fim, as conclusões destes escritos foram publicadas no dia 6 de

⁶⁸ *Jornal do Brasil*, 01 de fevereiro de 1914, p. 13.

⁶⁹ *Jornal do Brasil*, 02 de fevereiro de 1914, p. 10.

fevereiro. Curiosamente, esta conclusão não aparece entre as fontes de Efegê, que parece encerrar a ideia na crítica ao maxixe modificado. É onde Fernando Mendes fará uma extensa análise sobre dança e nacionalidade, questionando o papel de Duque enquanto representante brasileiro e, principalmente, o papel do maxixe enquanto exemplar da cultura brasileira.

Mas estará ele bem seguro de ter criado uma dança nacional brasileira? Estará o Sr. Diniz [Duque] muito convencido de ter verdadeiramente criado o maxixe ou qualquer outra dança nacional brasileira? Estará bastante convencido de que antes dele não existiam no Brasil danças nacionais ou adaptações de danças exóticas e que com o tempo, as modificações étnicas se tenham transformado em danças brasileiras?

Se assim é, forçoso é convir que o professor Duque é um feliz mortal! Mas nós o somos muito menos que ele, pela simples razão de que antes de nascer o professor, o Brasil conhecia não poucas danças, e que depois de sua feliz aparição sobre este triste globo, nosso país continuou a conhece-las e os habitantes de nossas cidades e principalmente os dos nossos campos, continuaram a dança-las e as considerar como sendo estas nacionais.

Uma dança nacional não é uma série de figuras e de passos imaginados por um dançarino qualquer para obter certo êxito sobre o palco, mas uma dança cujo ritmo, as figuras, a cadência da música, estão adaptados aos usos e costumes do país, de acordo com os hábitos da região; é preciso além disso, a consagração do tempo.⁷⁰

Em outras palavras, Fernando Mendes criticava o protagonismo e a prepotência de Duque na responsabilidade de criar ou divulgar uma dança nacional ao seus próprios critérios. Para ele, o dançarino estava inventando uma tradição. Para comprovar sua opinião, o autor trata de apresentar um panorama sobre o próprio maxixe:

Pois bem, começando por esse mesmo maxixe de que o professor se diz o criador, os brasileiros o conhecem há perto de 200 anos. Essa dança evoluiu, pouco a pouco, transformando-se segundo a época e a civilização das regiões em que tem sido dançada, segundo as camadas sociais pelas quais foi interpretada, e segundo mesmo as épocas do ano, as vezes durante as quais é dançada. Assim, no norte do Brasil, por exemplo, o maxixe difere sensivelmente, não no fundo, mas na forma, do que é dançado no Rio ou em São Paulo.⁷¹

Apesar da curiosa alusão do maxixe ser conhecido há 200 anos, o autor comenta a diversidade de interpretação da dança conforme diversos fatores sociais, regionais e temporais, e prossegue, ao tratar dos elementos que definem e transformam o maxixe carioca:

⁷⁰ *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1914, p. 15.

⁷¹ *Idem*.

Primeiro, o elemento estrangeiro, cada vez mais intenso, determinou algumas variações, em seguida o caráter do meio, mais pervertido e corrompido que o das outras cidades, transformou as figuras lascivas em verdadeiras mímicas indecentes e introduziu o que os portugueses chamam de *remexidos*, e que não são outra coisa que a representação de pé de movimentos *orduriere* [obscenos], e finalmente os teatros e *music-halls* com seus *danseurs* e suas *danseuses* mais variados e numerosos que o das cidades do norte, determinaram marcações mais difíceis, mais ou menos duvidosas.

O meio em que se dança o maxixe são os clubes carnavalescos e as festas populares, cheio de homens e mulheres de origens diversas e de caráter sensivelmente diferentes do nosso [do norte]. O maxixe no Rio é mais movimentado, mas rápido, mais variado, porém os pares nunca se separam. Ficam sempre muito ligados, muito juntos, as cabeças algumas vezes se tocam, as bocas não raro se colam, e vendo-as assim unidos tem-se a impressão de que os dois *danseurs* não são mais que um, colados, confundidos, turbilhando freneticamente excitados pela orgia e pelas bebidas.⁷²

Eis a primeira questão sobre a escolha do maxixe enquanto dança nacional: as diferenças regionais. Após a condenação moral das características da dança no sul do país, ele questiona: “*o maxixe atual de Rio e São Paulo será mesmo uma dança nacional? Pode-se duvidar, será mais depressa uma dança local*”. A visão do senador maranhense vai de acordo com uma série de folcloristas do norte e nordeste, que acreditavam que as verdadeiras raízes culturais do Brasil estavam ao norte do país⁷³. Os estados do sul, e especialmente a capital federal, seriam cosmopolitas e demasiadamente influenciadas pela cultura estrangeira, restando às intocadas manifestações do norte o semblante do que havia de mais “puro” na cultura nacional⁷⁴. Em rápidas linhas, pode-se de antemão tomar Fernando Mendes como um exemplo de ruptura com a ideia generalista, anteriormente apresentada, de uma elite caracterizada por suas inclinações francesas. Em seguida, oferece uma gama de danças nacionais que, ao seu olhar, seriam mais legítimas que o maxixe neste posto:

Não podemos alongar excessivamente este artigo, mas se o Sr. Duque quer saber quais são as verdadeiramente nossas danças nacionais, podemos lhe dar aqui um rápido resumo. Não se torna necessário, para isso, ser um erudito ou

⁷² *Idem.*

⁷³ Ver RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Campinas, Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2003

⁷⁴ “Quase todos [os folcloristas] eram naturais de estados do Norte e Nordeste. Portanto, não parece coincidência que identificassem a “genuína” cultura popular com essas regiões, generalizadas como Norte. Acreditamos, de acordo com Renato Ortiz, que o movimento desses intelectuais em torno de um folclore *nortista* serviu também como um meio de autoafirmação diante da produção cultural dominante do sul economicamente mais desenvolvido.” (RIBEIRO, 2003, p. 181.)

um acadêmico. É preciso simplesmente conhecer o que o Sr. Duque ignora, isto é, nossas danças.

São de duas espécies: as que são essencialmente brasileiras e as que foram introduzidas pela civilização colonial, desde o descobrimento do Brasil ou desde a época da introdução intensa do elemento africano, e que se transformaram em danças nacionais.

[...] No norte, [...], as danças nacionais são variações de danças sagradas africanas. Isto é natural, uma vez que o elemento africano foi [...] principal elemento colonizador. Em Pernambuco e na Bahia existem o *Batuque* e o *Samba*. [...] Essas duas danças muito primitivas nada tem de indecentes. [...] Possuímos ainda as *Congadas*, dança guerreira de origem africana modificada sensivelmente pelos escravos.

[...] Mas temos também danças essencialmente brasileiras. A *Chimarrita*, por exemplo, dançada pelos gaúchos do Rio Grande do Sul, é uma dança completamente brasileira. [...] Existe ainda no Rio a *Chula*, dança carnavalesca dos antigos capoeiras e a *dança do velho*, uma variação da chula.⁷⁵

Com exceção do exemplo gaúcho, pode-se notar que foram citadas manifestações rurais situadas ao norte, sendo ainda curioso perceber a inclusão do “elemento africano” e suas práticas dançantes como parte de uma identidade brasileira mais legítima. Por fim, sobre a não apresentação dessas diversas danças nacionais no exterior, Fernando Mendes conclui:

O professor Duque devia-nos fazer conhecer tudo isso que fazia parte do tema da conferência. Se não o fez é porque ignora tudo que diz respeito a dança no Brasil, ou então porque julgou mais prudente tudo esquecer para dar mais importância a sua criação nacional. Ele deve, no entanto, saber que de todas as danças nacionais, é o maxixe a que o é menos atualmente.⁷⁶

Esta rica fonte não serve somente para notar em descrição detalhada a mudança operada por Duque na construção de uma dança palatável ao público francês. Ela revela uma questão moralista – que se mostra essencial para privilegiar as demais danças nacionais – mas, principalmente, um terrível desconforto pela escolha realizada por Duque, denotando um desacordo sobre a legitimidade das tradições. Se a dança moralizada era um desastre, a “original”, do sul, também não seria um acerto.

Ao longo do ano de 1914, no entanto, prosseguiram os discursos de orgulho pelo sucesso da dança brasileira. No *puff* já citado onde o Clube dos Democráticos apresentava o carro crítica chamado “A excomunhão do maxixe”⁷⁷, lá estava citada como “a grande dança brasileira que

⁷⁵ *Jornal do Brasil*, 06 de fevereiro de 1914, p. 15.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ No *Jornal do Brasil*, não houve notícia comentando a suposta *excomunhão*, sendo este o primeiro escrito sobre o episódio.

*fez curvar-se a Europa ante o Brasil*⁷⁸. Mais à frente, há um artigo que trata de um episódio cômico, onde supostamente o governador do Alagoas, que adorava dançar, demitira um secretário por não participar de seus bailes dançantes. Na notícia, o autor cria então uma lei fictícia que ordenaria que todo alagoano dançasse o maxixe, sobre a premissa de que “*o maxixe fez a Europa curvar-se ante o Brasil*”⁷⁹. Para os clubes carnavalescos e os entusiastas da dança, esta parecia uma ideia bastante difundida e citada com naturalidade.

Com o sucesso na Europa e as notícias que chegavam ao Brasil, o maxixe parecia dominar os teatros do Rio de Janeiro. Na coluna “Palcos e salões” de 23 de maio, um crítico teatral, sem assinatura, reclama da pouca diversidade de danças nos teatros cariocas, notando a efetiva presença do maxixe. Prestes a reclamar da pequena gama de modalidades dançantes nos teatros, faz a ressalva: “*Longe de nós a ideia de atacar o maxixe... Não está no nosso feitio derrocar as instituições nacionais*”⁸⁰. Em outra crítica teatral, já em janeiro de 1915, um autor procura escrever a fórmula de um bom espetáculo de Revista, apontando o maxixe como o principal ingrediente para o sucesso.⁸¹

De um modo geral, pode-se perceber que o sucesso do maxixe em Paris – e consequentemente em outras cidades do exterior – provocou diferentes reações. Ao mesmo tempo em que questionava-se a legitimidade da dança, o sucesso pareceu fortalecer sua presença no Rio de Janeiro. O ballet Russo já instigava as opiniões sobre ter uma dança nacional capaz de sintetizar a alma do Brasil, e a presença consumada do maxixe em Paris tornava este debate incontornável.

Merece destaque, igualmente, a transformação operada por Duque ao introduzir a dança nos salões parisienses, não só relacionada à aceitação em Paris, mas tornando-se um objeto vivo das discussões de moralidade que transcorriam sobre a coreografia. Se Maria Lino precisa divulgar a ideia de que este maxixe, o da Cidade Luz, não era imoral, precisava também desassociar a imagem estigmatizada sobre a dança, transformando-o em “novo maxixe” ou “maxixe de salão”, como posteriormente será referido.

Em junho de 1914, o Restaurante Assírio do Teatro Municipal, o mesmo que recebera os inspiradores bailados russos no ano anterior, abria suas portas para uma conferência

⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1914, p. 12.

⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 24 de julho de 1915, p. 5.

⁸⁰ *Jornal do Brasil*, 23 de maio 1914, p. 12.

⁸¹ *Jornal do Brasil*, 31 de janeiro de 1915, p. 10.

organizada pelo Sr. Sebastião Sampaio⁸², com o tema “Danças brasileiras”. Acompanhado de Maria Lino, dissertou sobre as danças nacionais e coube à dançarina demonstrar as danças do “*samba, miudinho, batuque, tango, maxixe antigo e maxixe moderno*”⁸³. Segundo o jornal, o restaurante estava lotado e a conferência foi extremamente aplaudida. Assim, o maxixe era discutido e apresentado dentro do teatro-símbolo da cultura de elite carioca.

⁸² O jornal faz uma breve descrição sobre a conferência, e não traz sua transcrição. Não foi possível identificar com maior precisão quem era Sebastião Sampaio. Mas em pesquisa no próprio periódico, descobre-se que era jornalista do Gazeta de Notícias e que aparece em diversas “notas sociais” como frequentador de espetáculos de elite ou reuniões ilustres.

⁸³ Jornal do Brasil, 20 de junho de 1914. p. 9.

CAPÍTULO III – Elegâncias

No dia 6 de setembro de 1915, uma concorrida chegada acontecia no porto do Rio de Janeiro. Uma multidão, na qual incluíam-se alguns “*literatos e intelectuais*”, se amontoava para o desembarque de Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque, que retornava ao Brasil depois de sua longa estadia de propagação do maxixe no exterior, trazendo consigo sua atual *partenaire*, a francesa Gaby⁸⁴. A dupla vinha de uma temporada de sucesso em Nova Iorque, onde, apesar de não noticiada pelo Jornal do Brasil, ficaram também muito conhecidos graças ao maxixe.

A estadia de Duque em Nova Iorque foi objeto para o capítulo “*Maxixe’s Travel*” da historiadora Micol Seigel, que busca compreender o episódio e os significados da dança para a imprensa norte-americana. Numa tentativa de desassociar a dança do bojo das excentricidades da diáspora negra, Duque e o maxixe eram constantemente apresentados pelos produtores norte-americanos como franceses. Isto se reflete quando o jornal *The New York Times* anunciava a partida de Duque para o Brasil, numa notícia onde o “*dançarino francês*” embarcava para apresentar-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sem nenhuma menção a tratar-se de um retorno ao seu país de origem⁸⁵. Apesar disso, para o Brasil, tratava-se da volta de um *patricio*, responsável pela inclusão do país no contexto do entretenimento cosmopolita.

Uma semana depois da chegada, a dupla “Duque-Gaby”, como era anunciada, fazia sua estreia num teatro da capital. Na coluna “Palcos e Salões” do dia seguinte, há uma detalhada descrição sobre o evento, notando com destaque as introduções conferidas pelos literatos Paulo Barreto (o João do Rio), Luiz Edmundo e Bastos Tigre. Segundo o crítico teatral, a euforia pelo *duo* era tanta que mesmo as introduções dos estimados literatos pareciam *retardar o gozo* da aguardada atração principal, não satisfazendo os presentes. Entre a conferência “*erudita*” apresentada por Luiz Edmundo, com o tema “A dança através das eras”, e os versos bem humorados de Bastos Tigre, “*provocando da plateia gostosas risadas*”, destaca-se o texto de João do Rio para o espetáculo, descrito pelo crítico:

O Sr. João do Rio narrou a história de Duque – a história de um dos moços desconhecidos que a custa do seu próprio esforço, pela sua exclusiva vontade criaram uma posição de celebridade. A propósito do nosso patricio o

⁸⁴ Divulgado em *Jornal do Brasil*, 07 de setembro 1915, p.10.

⁸⁵ “When the New York Times reported that “the Parisian dancer” was to “sail for Rio de Janeiro next week to appear in the Municipal Theatre there,” it included nothing to suggest that Duque might have been going home.” (SEIGEL, 2009, p. 85)

conferente produziu uma peça literária amena, esmaltada de ironia que terminou com a máxima elevação, exaltando a personalidade de Duque que no seu afã de conseguir um meio de vida nunca se esqueceu de sua pátria, e, no estrangeiro, foi um dos mais eficazes propagandistas do Brasil.⁸⁶

Certamente, o literato não teve contato com as notícias do maxixe na imprensa norte-americana. Seigel, ao estudar tais escritos, chega a afirmar que Duque permitia-se ser identificado enquanto francês e tirava proveito disto⁸⁷. Tal discurso, no entanto, pode sintetizar o pensamento e a estima conferida ao dançarino, que, para os brasileiros, seria responsável por fazer a *Europa curvar-se ante o Brasil*. Por si só, a presença e a conferência dos literatos na estreia da dupla no Rio de Janeiro já seria suficiente para demonstrar a importância delegada à Duque enquanto *propagandista* do Brasil – mesmo que os dados de Seigel tornem isto questionável.

Ainda em setembro de 1915, Duque e Gaby recebem o embaixador norte-americano no Rio de Janeiro com uma grande festa onde é dançado o maxixe⁸⁸. Em outubro, o Teatro Municipal organiza um evento em benefício da *Croix Rose* belga, tendo o *duo* como atração principal⁸⁹. Para além da estima de Duque e da sua entrada em espaços da elite, isto demonstra como o dançarino é também requisitado em eventos de “relações internacionais”. Ainda que tais episódios centrem-se na imagem do dançarino – tratado então como celebridade – seria impossível desassociá-lo do maxixe que, portanto, cumpre o mesmo papel.

Após tamanha euforia, é curioso notar que Duque e Gaby desaparecem gradativamente das fontes. Após a temporada teatral de 1915 e os eventos aqui já citados, a última referência à dupla estaria em seu retorno de Buenos Aires, em janeiro de 1916, onde “*devido a organização da orquestra, não puderam executar o maxixe, tendo porém executado todas as outras danças*”⁹⁰. Ao longo dos anos seguintes, a reflexão entre o maxixe e o nacional também deixa de aparecer. No lugar disto, apenas os anúncios e descrições de concursos de dança, clubes recreativos e espetáculos teatrais que tinham o maxixe como atração. Aparentemente, a dança continua fazendo parte do cotidiano carioca, com estabilidade e sem as maiores animosidades.

⁸⁶ *Jornal do Brasil*, 07 de setembro 1915, p. 10.

⁸⁷ Duque allowed himself and his dance to be represented as French, and he probably embraced the opportunity. In New York he surely noted the names of the clubs he played, all angling for the status a Francophone flavor could lend a place of leisure and entertainment: the "Club De Vingt," "Cafe des Beaux-Arts," "Parisian Cafe Chantant." The first offered "Thes Dansants ... Under the direction of Duque of Paris, France"; the second billed Duque's appearance as "Paris in New York"; and the third called him the "world's most renowned dancer" and among "Europe's most famous stars." (SEIGEL, 2009, p. 85-86)

⁸⁸ Divulgado em *Jornal do Brasil*, 15 de setembro 1915.

⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 14 de outubro 1915, p. 7.

⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 24 de janeiro de 1915, p. 9.

Nas páginas criminais, por poucas vezes, o maxixe aparece nas confusões das sociedades dançantes e do carnaval. Desta vez, no entanto, não mais referidos como “um maxixe” – o nome aparece para designar a dança ou a música, tratados apenas como objetos na descrição dos cenários.

Em 1917, uma crítica teatral chama a atenção ao falar da Revista “Cinema-Troça”. O filme exibido no começo do espetáculo, pelo cinematógrafo, é duramente taxado de “*imoral*” e “*apologia ao adultério*”, enquanto o maxixe, apresentado no final do segundo ato, é apenas citado. Durante todo o período estudado, não se encontrou nenhuma perseguição ou taxaço ao maxixe nas páginas teatrais, mas é bastante curioso notar como a dança passa “imune” em um escrito pautado pela moralidade. A mesma crítica também introduz um elemento que seria responsável por uma considerável transformação do entretenimento carioca: o cinema. Segundo Tiago de Melo Gomes, “*trata-se de um veículo onipresente na década que segue ao fim da Primeira Guerra Mundial, [...] basta notar que, entre 1919 e 1922, havia pelo menos 76 casa de cinema espalhadas pela cidade, contra 47 em 1911*”⁹¹. Em outro trecho, explica:

A importância do cinema neste período coincidiu com a ascensão da indústria cinematográfica norte-americana em todo mundo. Após um período em que a produção cinematográfica esteve bastante descentralizada, o pós-guerra é caracterizado por uma verdadeira inundação de filmes norte-americanos por todo o planeta, incluindo o Brasil. Esta presença gerava admiração pelos impressionantes números da indústria cinematográfica norte-americana, mas também inúmeras críticas de jornalistas e intelectuais, que viram nelas sintomas de decadência mundial. Os norte-americanos eram vistos, muitas vezes, como interessados apenas pelos negócios, enquanto os europeus tinham preocupações artísticas.⁹²

É neste contexto de ascensão do cinema e da invasão da cultura norte-americana no pós-guerra que uma opinião sobre o maxixe volta a aparecer no Jornal do Brasil, já em 1920. O jornalista Otto Prazeres⁹³ começa questionando: “*Já repararam como as danças de salão vão se brutalizando?*”. Em seguida, cita o quão distante estavam os tempos do minueto, “*cheio de elegâncias e saudações*”, e da valsa, “*em que o cavalheiro enlaçava delicadamente o seu par e assim deslizavam pelo salão*”. É quando o autor fala do maxixe:

⁹¹ GOMES, 2004b, p. 53.

⁹² *Ibidem*, p. 59

⁹³ Em uma breve pesquisa sobre Otto Prazeres, soube-se apenas que era jornalista e escritor, autor de um livro chamado “Curiosidades norte-americanas”.

Veio depois o maxixe, mas um maxixe delicado, em que os pares dançavam muito mais aconchegados, mas ainda assim guardando uma certa linha que nunca foi transposta nos salões dos tempos idos. O maxixe não exigia nobreza de gestos do minueto, mas, por outro lado não precisava de movimentos brutais para ser bem dançado...⁹⁴

Prazeres observava um “*maxixe delicado*” onde guardava-se “*uma certa linha*”, provavelmente referindo-se àquele de Duque. Assim, cita as danças americanas do *fox-trot* e *aranha-trote*⁹⁵ como “*animalescas*”, fazendo alusão da palavra “*trot*” ao trote de um cavalo: “*Hoje, portanto, não se dança – trota-se*”. Dando sequência, discorre sobre os motivos desta nova onda dançante:

Essa falta de respeito e boas maneiras que está invadindo os nossos salões tem origem, talvez na falta de respeito próprio com que as damas se apresentam. Antes da guerra, a mania era imitar-se *gigolettes*. Hoje, imita-se Dorothea Dalton na “Chispa de fogo”, a airada dos “*bas fonds*” do “*Farwest*”.

Em um hotel de verão, dançando um “trote” qualquer, vi senhora cujo decote quase que mostrava a espinha dorsal em toda a extensão e o comprimento do vestido não passava do joelho. Sem espartilho e sem soutien-gorge, fácil é calcular-se o espetáculo que oferecia com os pulos e os largos movimentos que a dança moderna exigia.

Não tento, e nem poderia descreve-lo. Posso, porém, garantir que se um comissário de polícia encontrasse, na rua S. Jorge, uma hetaira em tais condições, ela iria diretamente para o xilindró, por ofensas à moral pública.⁹⁶

Estão claros os sinais do contexto apresentado. Ao atribuir a origem da *falta de respeito* nos salões à uma postura licenciosa feminina, Otto Prazeres nota que o pós-guerra modificava suas inspirações: antes francesa, na figura das *gigolettes*⁹⁷, e agora norte-americana, na figura de Dorothy Dalton – atriz do cinema hollywoodiano. Esta mesma fonte nos adianta uma segunda característica do pós-guerra: o princípio de uma liberação moral feminina. Sueann Caulfield nota este movimento:

Com o *marketing* agressivo de exportação cultural dos Estados Unidos, principalmente de filmes, a imagem da nova mulher decidida e independente representada nas produções de Hollywood tornou-se um símbolo importante para a geração do período pós-Primeira Guerra Mundial no Rio de Janeiro.

[...] Lá [no Copacabana Palace], como nos clubes dançantes mais antigos da classe alta, as “mulheres modernas” escandalizavam os conservadores com

⁹⁴ Jornal do Brasil, 23 de março de 1920, p. 5.

⁹⁵ Possivelmente uma modificação ou denominação nacional para um dos diversos “*trots*” norte-americanos.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ Nome dado às dançarinas dos *cabarets* franceses, associado também a prostituição.

suas danças e roupas arrojadas e por assumir hábitos masculinos como beber e fumar, além da ousadia de ir atrás do sexo oposto.

A atração principal desses lugares era o cultivo de uma áurea de excitação sensual e de transgressão dos códigos morais. A busca da sensualidade ilícita há muito tempo fazia parte do lazer masculino da cidade. A novidade da década de 1920 foi a transgressão moral deliberada de mulheres jovens e aventureiras das classes médias e alta que frequentavam as áreas da cidade recém abertas para elas.⁹⁸

Portanto, Otto Prazeres parece reprovar a nova mulher “*decidida e independente*” em oposição às *gigolettes* – mulheres “da rua”, submissas e destinadas a saciar a sensualidade ilícita até então exclusiva para homens. Diante desta transformação, o maxixe outrora considerado imoral é apontado como uma “fase anterior” mais moralizada nos salões brasileiros, possivelmente pelo simples fato das mulheres “de família” não partilharem deste espaço.⁹⁹

Caulfield também irá notar uma nova tendência do pensamento da identidade nacional brasileira, a pretexto da crítica da imprensa à “maquiagem” aplicada pelo estado para a visita do rei Alberto e da rainha Elizabeth, da Bélgica, à capital brasileira em 1920:

A ridicularização das pretensões oficiais expressa uma crítica mais ampla sobre o que era visto como a elite cultural e política do Brasil nos anos 1920. Cada vez mais, intelectuais e outros envolvidos em diversos movimentos políticos e artísticos insistiam que o Brasil autêntico havia sido desvalorizado, e sua expressão cultural, reprimida pelo sentimento de inferioridade da elite *vis-à-vis* a Europa.¹⁰⁰

Nas fontes estudadas, o maxixe aparece em alguns destes discursos de valorização da cultura nacional como um símbolo do “desleixo” com que os brasileiros tratavam suas práticas típicas e suas tradições. É o caso da conferência realizada pelo Dr. Claudio de Sousa, médico e escritor paulista, com o título de “O nosso teatro”, em 1921. Com trechos transcritos no jornal do Brasil, o orador começa sua fala citando a massiva presença do estrangeirismo no âmbito cotidiano e privado:

Se repararmos com atenção no que se passa em nossas casas ficaremos surpresos ao verificar que nosso lar está mudado do Brasil e que mesmo seus nomes de batismo já disfarça em apelidos estrangeiros para que não lhe

⁹⁸ CAULFIELD, 2000, p.141-142.

⁹⁹ “As famílias” era um termo que se referia a esse setor privilegiado, que se identificava como “sociedade respeitável” – mais civilizada, mais europeia culturalmente e racialmente que “as massas populares”. Embora homens de elite frequentassem diversos espaços urbanos, as senhoras e senhoritas geralmente não se expunham pelas ruas, mantendo-se em espaços privados protegidos, debruçadas em janelas ou reunidas em cadeiras à porta da residência. (*Ibidem*, p. 177)

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 134

descubram a vergonha de sua nacionalidade. Nossos filhos chamam-se: “bay”, “Indy”, “mademoiselle”, “Mury”, “petit”... Nossos cachorros: “lord”, “betty”, “Kate; nossos repastos obedecem a um “menù”; o nosso café da manhã é “petit-dejeuner”; a merenda, “lunch”; a ceia “souper”. [...] ¹⁰¹

Segue, enfim, com uma extensa lista de expressões estrangeiras – francesas e norte-americanas – em uso cotidiano no Brasil. Assim, introduz o tema de sua conferência, que buscava valorizar um teatro nacional perdido e demasiadamente influenciado pelas práticas estrangeiras, tal qual o cotidiano. É no final da conferência, como transcrita, que Carlos de Sousa fará um discurso “*muito aplaudido*”:

Tenhamos orgulho das nossas tradições, de nossos trovadores, de nossos cantores e nossas canções. Não esperemos que Paris nos diga que o maxixe é dança interessante para irmos busca-lo à prostituição a que o havíamos abandonado e dar-mo-lo a nossas filhas para que dancem. Não, tudo isto está errado. Há um nacionalismo que nenhum coração se deve apartar: é o nacionalismo do sangue, da raça, da beleza das tradições e das epopeias nacionais, da sublimidade de sua moral, dos seus heróis, de seus artistas, de seus soldados, de sua bandeira, coroa imaterial que coroa cada raça dentro de sua pátria e de sua casa. ¹⁰²

O exemplo do maxixe é tomado como uma incapacidade do brasileiro cunhar o próprio valor de suas tradições, como se, até então, a legitimação de Paris fosse essencial para a valorização de uma prática nacional. No caso específico, o autor ainda inclui a questão da moralidade ao contrastar que o maxixe desvalorizado, *abandonado à prostituição*, fosse agora dançado pelas suas filhas, dando a entender que a dança “perdeu-se” na imoralidade justamente por não ter sido valorizada em seu próprio tempo.

Em 1922, um jornalista que assina com as iniciais G. P. noticia o sucesso dos Oito Batutas na capital francesa. A viagem do grupo, liderado pelo já consagrado flautista Pixinguinha, estava sendo produzida e patrocinada por ninguém menos que Duque. Mais uma vez, o caso do maxixe em Paris aparecerá como uma “falha” na valorização da cultura nacional:

Vivíamos até hoje a esconder, envergonhadamente, um dos nossos mais genuínos e aprimorados produtos. Tínhamos pejo em desvendar a olhos estranhos a nossa dança nacional, o maxixe, que é tudo quanto pode haver de mais nacional. Foi preciso que o Duque, dentista exímio, que em boa hora cambiou o boticão pelo tango, encasacasse o maxixe, desse braço à Gaby, e o exibisse perante o público boquiaberto da formidável capital francesa – para

¹⁰¹ *Jornal do Brasil*, 09 de setembro de 1921, p. 9

¹⁰² *Idem*.

que ficássemos conhecidos na França com outro renome que já não nos dava o café, lá saboreado com a alcunha sugestiva e oriental de “moka”.¹⁰³

Ainda que G. P. exalte o papel de Duque na valorização do maxixe através de sua temporada em Paris, no trecho seguinte irá reprovar a prática de exibição da cultura nacional no exterior:

Aprovam muitos esse sistema de propaganda pela exportação do nosso verdadeiro nacionalismo. Eu o condeno. Simplesmente, porque profetizo que esse consórcio do “can-can” com o “samba” só vai servir para estragar-nos a raça. A raça musical, bem entendido.

Já espero daqui a ver os nossos patrícios, os Oito Batutas, se é que eles ainda voltarão oito, e não voltarem quatro ou dezesseis – pernósticos, como em geral o brasileiro que passa três meses na Europa: esquecidos da língua pátria, dos nossos hábitos, da nossa feijoada, que preferem tocar pelo detestável “argot” dos “boulevards”, pelas condimentadas “mayonnises”, pelo compreendido dos “parvenus”.¹⁰⁴

O comentário denota uma defesa do *verdadeiramente nacional*, já que o autor crê que o contato com manifestações estrangeiras, tal qual o deslumbramento pela Cidade Luz, pode acabar por aculturar os músicos e interferir na integridade nacional de suas artes. O curioso é notar que, para justificar este temor, o autor já dispõe de um estereótipo sobre o “tipo brasileiro”, que se entregaria com facilidade à cultura francesa, talvez em função de não dar valor às coisas nacionais, a exemplo da feijoada – outro elemento do “nacional” que o autor já dispunha. Em outro artigo, já em 1923, assina Gastão Penalva (possivelmente o mesmo G. P.) um artigo descrevendo uma feira livre no Rio de Janeiro, onde observa na banda do coreto “o fox-trot empenhado a expulsar o maxixe”.¹⁰⁵

Portanto, tem-se no começo dos anos 1920 um discurso de valorização do nacional que começa a questionar o papel de Paris e reclama a emergência de uma atenção maior ao que é brasileiro. No meio disto, o maxixe chega a ser apontado como “*tudo quanto pode haver de mais nacional*” e passa “imune” pelas críticas moralizantes que condenam as novas práticas dançantes norte-americanas. No entanto, como se há de prever, tal estima ao maxixe não era uma unanimidade. Alguns jornalistas iriam incluí-lo no bojo das “danças modernas” ao qual lançavam as usuais críticas:

¹⁰³ *Jornal do Brasil*, 22 de abril de 1922, p. 4.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ *Jornal do Brasil*, 08 de maio de 1923, p.6.

A tendência do século é, indiscutivelmente, agitada. [...] A dança, [...], é a grande arte da moda e ser bom dançarino vale pela melhor das recomendações. [...] O pior, porém, é que no Rio já não se dança. Os tangos, os “one-steps”, os “two-steps”, os maxixes e outra modalidades da arte que os gregos criaram e os povos modernos deturparam horivelmente, são pura e simplesmente pretextos para mistura de corpos, motivo para demonstrações de poder malabarístico, revelações de africanismos, “yankeeradne”¹⁰⁶.
 [...] E não exageramos no nosso enunciado pois ainda ontem por ocasião de um banquete oficial no Palácio Monroe, tendo a orquestra tocando uma maxixe, vimos um conhecido literato fazer dançar nas mãos agitadas um suculento prato de “vitela ao centenário”.¹⁰⁷

Além da menção da dança nacional junto às demais danças modernas, *horivelmente deturpadas*, a fonte mostra o maxixe sendo executado em um banquete oficial do Palácio Monroe, que no ano em questão servia como câmara dos deputados, instigando um *conhecido literato* a brincar com seu prato de comida.

Em maio de 1923, na coluna “A Esmo...” da página “Notas Sociais”, o jornalista sob as iniciais R. de R. faz um ensaio sobre a “morte” da arte da dança, onde afirma que apenas o tango argentino transmite a beleza das danças do passado, condenando, por fim, as danças modernas nas quais se inclui o maxixe:

Hoje essa maravilhosa arte que é a dança more aos poucos, desprestigiada. [...] Se ainda remanescem vestígios da sóbria beleza de outrora estão certamente no tango-argentino. [...] Mas nem ele escapa ao espírito aburguesador da época: emprestam-lhe arripes ridículos do *shimmy* e requebros lascivos do maxixe e dão, aos que olham, a impressão de que matam, na doce nobreza do tango sonhador, a única verdadeira revelação de arte da dança moderna.¹⁰⁸

A página “Notas Sociais” era uma espécie de grande coluna social que concentrava informações sobre banquetes, conferências, reuniões, casamentos, falecimentos e outros eventos que diziam respeito à “alta roda” política e econômica carioca. Na mesma edição da citada opinião, por exemplo, anuncia-se um *chá dançante* no Palace Hotel, onde “*a escolhida clientela, que frequenta as seletas reuniões do Palace, constituída pelas famílias mais conhecidas da nossa sociedade, terá por conseguinte pretexto para mais um elegante ‘rendevouz’*”. Entre congratulações de aniversário a doutores e excelentíssimas senhoras, noticiava os

¹⁰⁶ Aparentemente uma expressão que designaria “norte-americanidade”, fazendo referência ao termo *yankee*.

¹⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 15 de outubro de 1922, p. 5.

¹⁰⁸ *Idem*.

presentes num jantar promovido pelo embaixador da Itália e um “*banquete de 250 talheres*” oferecido pelo diplomata e então deputado federal Dr. Afrânio de Melo Franco.

É também na página “Notas sociais” que fica a coluna “Elegâncias”, tendo sempre as siglas E. R. informando autoria. Em uma de suas edições, em 1924, o autor evoca o maxixe com tom saudosista e discorre sobre a invasão da cultura estrangeira:

Vem cá mulata..., foi o precursor, talvez, do verdadeiro maxixe, quando transpôs ele os umbrais dos clubes, *sú l'on s'amuse*, e começou a imperar nas *soirées* familiares em que a moralidade e rigidez de costumes são um fato. De *Pelo Telefone*, pra cá, raras tem sido as nossas manifestações musicais de gênero ligeiro, dessas que surgem no sábado de carnaval e quase sempre desaparecem na quarta-feira de cinzas [...]. Parece-nos, porém, simples o motivo. Nós temos o nosso maxixe como o ritmo, indigenamente, nacional, ora, de há muito que a música ideal para tal dança, abandonou a primitiva toada, para seguir o ritmo do *fox-trot* ou do *rag-time*, que nada mais é este do que uma toada de marcha. Onde está, pois, a nossa fruta do país?¹⁰⁹

Na curiosa visão do autor – que chega a citar a música *Vem cá mulata*¹¹⁰ como responsável por levar o maxixe dos clubes para dentro dos salões familiares – os gêneros dançantes norte-americanos afastavam a dança do que avalia ser sua origem *primitiva*, a toada. Há, de todo modo, a criação de uma narrativa histórica em torno do maxixe com marcos relativamente bem definidos. Para além do sucesso de “Vem cá mulata” e “Pelo telefone” em seus respectivos carnavais, ambas as músicas dispunham de gravações em disco, fato que amplificava sua difusão entre todas as classes e as afastavam da efemeridade de desaparecer na quarta-feira de cinzas¹¹¹. Dando sequência, começa a notar a decadência do gênero dançante:

Assim, com grande pesar, de quem muito apreciava a nossa dança de antanho, e prezava com o mesmo carinho com que o inglês cultivava seu *solo*, o português o *fado*, o argentino o *tango* e o alemão a *valsa* e o espanhol suas *jotas*, *seguidillas* e *habaneras*, vai o maxixe se sumindo na noite dos tempos por deficiência dos musicistas do gênero, que não souberam cultivar a sua doce, buliçosa e ardente melodia.

[...] Choremos o nosso poderio, que se estiola, suplantado pelos *fox-trots* e *rag-times*, e, risquemos do nosso vocabulário aquela ex-consagrada e hoje desmoralizada frase, em que se assegurava haver a Europa reconhecido, curvadamente, a nossa indiscutível supremacia.¹¹²

¹⁰⁹ *Jornal do Brasil*, 02 de março de 1924, p. 10.

¹¹⁰ Composição de Bastos Tigre para o carnaval de 1902.

¹¹¹ “Vem cá mulata”, de Bastos Tigre, gravada em 1906 pela Casa Edison e “Pelo Telefone”, de Donga, gravada em 1917 pela Odeon.

¹¹² *Jornal do Brasil*, 02 de março de 1924, p. 10.

Repetida algumas vezes durante este trabalho, a afirmação de que “*a Europa curva-se ante o Brasil*” é finalmente repelida. E conclui:

Foi-se o maxixe, mas, segue-o, saudoso, um longo e interminável cortejo de representantes da velha guarda, que desde 1870, então escondida e medrosamente, se desmanchava no seus passos, mas, com a solene afirmação, em público, de que a tal dança era impudica e abominável.¹¹³

Assim, E. R. decreta a decadência da dança, trazendo ainda uma significativa declaração: a prática da dança, às escondidas, por aqueles que em público vociferavam sua condenação moral.

Entre 1923 e 1926, a palavra “maxixe” aparece 28 vezes¹¹⁴ na coluna “Elegâncias”, que se ocupava em comentar novidades e eventos da alta sociedade carioca, com o foco em costumes¹¹⁵. É onde aparece, por exemplo, a dança – seja qual for – como exercício físico. De uma forma geral, a palavra aparece em maior recorrência na descrição de bailes em hotéis luxuosos ou residências “ilustres”, como na festa *reveillon* de 1924 no Copacabana Palace¹¹⁶. Em outro caso, E. R. escreve um incentivo para que os homens aprendessem a dançar o maxixe para que acompanhassem suas mulheres em bailes dançantes, “*sendo muito mais natural que compartilhem ambos das sensações de um maxixe do que não dançar um dos cônjuges por imposição do outro*”¹¹⁷. Pouco tempo depois, é publicada a carta de uma leitora que, tendo aprendido a dançar para acompanhar seu marido, dizia desagradar-lhe o fato de trocarem os pares no salão. Diz ela:

Meu marido dança, e para não ser eu a “amparar portais” – o que com minha carinha travessa teria sua graça – já cá também no maxixe. [...] Imagina tu que meu marido para lá vai um bom companheiro, gentil, sorrindo aos amigos que me vem pedir o prazer de um *fox-trot*. O *fox-trot* começa e eu sou inocentemente feliz nos inocentes braços do meu “*danseur*”. O *fox-trot* é repetido e eu, sem poder fugir aos braços que me enlaçam, peço perdão com os olhos ao meu marido. [...] E está perdido o baile para mim. Lá venho eu atirada ao canto do automóvel, já de “biquinho como uma criança “*boudeuse*”. Em casa não lhe dou o beijo tão necessário para meu sono. E quer saber? Faz-

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ Deixando claro a possível imprecisão dos números, encontrados pelo recurso da busca textual.

¹¹⁵ Jota Efêgê tem contato com apenas uma destas fontes, e sobre ela comenta: “Causou certa estranheza ao encontrar-se no *Jornal do Brasil*, de 3 de fevereiro de 1925, na coluna *Elegâncias*, firmada com as iniciais E. R., o registro de uma reunião em mansão de gente alta, em que o colunista escreveu: “... ao som de um ótimo jazz-band dançavam marmanjos e guris na mais absoluta intimidade...”. Especificando, a seguir: “lá estavam a maxixar, freneticamente, ou tangando com *entrain* e graça as senhoritas...”, todas, pela citação dos nomes, permitindo identificar-se a linhagem de suas famílias.” (EFEGÊ, 1974, p. 59)

¹¹⁶ *Jornal do Brasil*, 02 de janeiro de 1924, p. 7.

¹¹⁷ *Jornal do Brasil*, 21 de agosto de 1923, p. 8.

me este beijo tanta falta, o meu marido merece-o tão pouco, que sinto um desejo vingativo de beijar em pensamento a boca do inocente *danseur*. E aqui está. Devo continuar a dançar? Ou devia ir amanhã a casa do... (aqui estava o nome da pessoa que, há dias, realizou em sua residência soberbo baile) apenas para mostrar meu lindo vestido banhado de pérolas?¹¹⁸

O maxixe – assim como o *fox-trot* – era fato presente nos salões da alta sociedade. Neste espaço, a dança era embalada por um cenário com pérolas e automóveis, bem diferente do *arrelento* maxixe da Cidade Nova que se observava no começo dos anos 1910. Persiste, no entanto, a questão da moralidade, desta vez dentro da própria composição social das elites, envolvendo as relações de gênero e “família” nas dinâmicas dos bailes, nos costumes.

Apesar disso, não seria correto afirmar que o maxixe mudava de espaço. É possível observar que a dança continuava fazendo parte dos segmentos que sempre a acolheram, ainda que não obtendo o mesmo sucesso. Para fins ilustrativos, encontraram-se 18 ocorrências da palavra “maxixe” associada ao teatro popular durante 1923, enquanto o número era de 82 em 1912 – antes mesmo do entusiasmo causado por Duque¹¹⁹. No período em questão, ganham destaque da crítica teatral algumas “variações” da dança, como o *maxixe acrobático*, *maxixe aéreo*, *maxixe futurista* e o curioso *maxixe macabro*, que utilizava o efeito da projeção de *câmara escura*, certamente uma estratégia do mercado do entretenimento para renovar o interesse pela dança que, como observa-se, atravessava um período de baixa.

Outro exemplo é quando, em agosto de 1923, o dançarino Herculano Gomes escreve ao *Jornal do Brasil* uma carta publicada com o título “O patriotismo na dança”, onde questionava: “*Porque o maxixe não constará no campeonato sul-americano?*”. O concorrente reclamava a não inclusão do maxixe entre as modalidades dançantes de um campeonato de dança a nível sul-americano realizado no Rio de Janeiro: “*Pois então é possível que os bailarinos brasileiros se sujeitem a um campeonato dentro de seu próprio país e que não dancem a sua dança predileta?*”.

Em 1926, ano do encontro de Gilberto Freyre com Pixinguinha e Donga, o espetáculo de revista “*Entra, Vasco!*”, em cartaz no teatro Carlos Gomes, anunciava em letras garrafais o “*Renascimento do maxixe*”¹²⁰. Alguns exemplares a frente, há uma entrevista intitulada “*Cidade dos dançarinos – Como se dança no Rio de Janeiro*”, sobre “*como se dançava o maxixe há 25*

¹¹⁸ *Jornal do Brasil*, 09 de outubro de 1923, p. 13.

¹¹⁹ Os números podem ser maiores em ambos os casos, considerando as eventuais falhas de localização no recurso de busca textual.

¹²⁰ *Jornal do Brasil*, 26 de agosto de 1926, p. 10.1926

anos”, onde há a transcrição de uma conversa entre o jornalista Carlos Emyglío e um “velho maxixeiro” durante um baile, ao som de uma *jazz-band* que executava um *fox-trot*. Nela, o entrevistado relembra em tom saudosista dos “maxixes” que frequentava, citando inclusive os eventuais problemas com a polícia. “*O homem conhecido como maxixeiro era considerado um perdido, pernicioso a sociedade. Não tinha entrada em casa de família, onde havia senhoras que cultivavam a arte de Tepíscore*”, diz em certo momento. Quando é indagado sobre as danças modernas, o *velho maxixeiro* diz: “*Não é bom falar nisso. O one step, o fox-trot, o shimmy e o Charleston, são grosseiras caricaturas da dança. Não há quem possa gostar dessas exportações norte-americanas*”. Por fim, o autor narra a forma repentina com que a entrevista fora interrompida:

Duas mulheres, por ciúmes, no meio do salão, atracaram-se em luta corporal, na ocasião em que ia ser executada a última contradança. Um homem armado de navalha tenta avançar para outro. Alguns, mais calmos, fazem esforços para reestabelecerem a ordem. A fim de abafar as algazarras, a *jazz-band* executa uma música barulhenta e infernal. O velho maxixeiro, sem se perturbar com o formidável reboiço, conclui serenamente: - Isso não é nada!¹²¹

O maxixe, que atingira seu auge com o sucesso de Duque e levantava discussões sobre “ser brasileiro” durante os anos 1910, estava agora na memória afetiva da “velha guarda”, dos “velhos maxixeiros”, observando seu espaço diminuído no mundo do entretenimento e sua expressão dançante diluída nos bailes populares e nas “elegâncias” da elite. Como viria a afirmar Gonçalo Jorge, ainda em 1926: “[...] *a dolência e a volúpia dos maxixes – eis o que me parece existir principalmente no folclore poético e musical do nosso povo*”. Folclórico, mas não alçado em unanimidade como expressão que define o povo: “*Não creio que o brasileiro tenha ainda dado a expressão definitiva do seu gênio – mas estou certo de que essa expressão, no dia em que ele a der, será primaveril, risonha e graciosa*”.¹²²

¹²¹ *Jornal do Brasil*, 28 de agosto de 1926, p. 8.

¹²² *Jornal do Brasil*, 26 de outubro de 1926, p. 5. (Gonçalo Jorge, o autor, não foi identificado.)

CONCLUSÃO

Em primeira análise, ao contrário dos trabalhos que trazem o maxixe à reboque do samba, salta aos olhos perceber que o gênero dançante, enfim, tinha uma “vida própria”: suas próprias dinâmicas, seus próprios grupos, espaços, e seu próprio debate enquanto manifestação do tipicamente nacional. Percebemos, por exemplo, que a dança começava a ser considerada um recorte do passado antes do samba ser exaltado como música nacional. Portanto, desde já, a visão que determina o desaparecimento do maxixe pela “sobreposição” do samba pode ser contestada.

Ainda que os resultados sejam insuficientes para entendermos a questão maior do desaparecimento da dança, esta pesquisa contribui com a exposição de um rico debate capaz de revelar os diferentes anseios do “ser brasileiro” antes e depois da Primeira Guerra Mundial. A exibição de Duque, que não fora promovida pelo Estado brasileiro e tampouco cunhada por folcloristas ou intelectuais, não só fez aflorar o questionamento sobre sua legitimidade, mas foi também responsável por dar novo significado ao gênero dançante em seu próprio país de origem: o maxixe era a contribuição nacional para o bojo das artes cosmopolitas.

Ao mesmo tempo em que o sucesso em Paris conferia em alguns um orgulho simbolizado pela máxima de que “*a Europa curva-se ante o Brasil*”, o papel de Duque enquanto inventor de uma tradição era questionado, tal qual o de Paris como espaço legitimador. Quem teria, afinal, o poder de sacramentar um símbolo nacional? Paris transformava a dança em tradição brasileira ou em arte cosmopolita? São questões indefinidas que atravessam a crônica jornalística e refletem a multiplicidade de atores que pensavam a jovem República.

Com mais consistência, nota-se que a moralidade foi uma pauta constante ao relacionar o maxixe à identidade brasileira, já que a dança era um objeto relacionado aos festejos ou divertimentos populares – sem entrada nas “famílias”, mas ainda assim presente no cotidiano de muitos homens “de respeito” sobre os quais não recaíam as críticas da moral. Não por acaso, Duque promovera uma moralização coreográfica, enquanto Maria Lino tratava de divulgar um maxixe sem o menor atentado à honra, numa clara tentativa de reverter o quadro que impedia a plena aceitação da dança ou sua consagração enquanto símbolo da nação. Esta tentativa, que inclusive rendeu críticas pela perda das reais características da dança, acabou por criar um “subgênero” do maxixe, sem promover o abandono da prática original.

Nos anos 1920, notamos uma ênfase pelo combate à “invasão” da cultura norte-americana, promovida especialmente pelos cinemas. Em boa parte dos textos analisados, encontramos a referências de danças como o *fox-trot* roubando a cena na capital federal. É neste momento que o maxixe passa a ser evocado com tom “saudosista”, como uma memória dos antigos bailes e festejos antes da referida “invasão”. Neste debate, a dança chega a aparecer tanto como um passado mais moralizado quanto mais uma imoralidade cosmopolita, comprovando novamente a indefinição de ideias e multiplicidade daqueles que refletiam sobre a nação.

Portanto, pode-se trabalhar com a hipótese de que os inconclusivos debates em torno da moralidade, motivados pelo sucesso na Cidade Luz, não conferiram o *status* necessário para preservar a dança ou defende-la da “ameaça” estrangeira no pós-1918, fato que pareceu de grande importância para que alguns decretassem seu ocaso. No entanto, isto não quer dizer que tratou-se de uma “*moda passageira*” ou não teve “*fôlego suficiente*” para conquistar a hegemonia popular, como afirma Vianna. Diante da nova configuração dos divertimentos, ao maxixe conferiu-se, sim, uma imagem de tradição nacional, mas uma *tradição que não foi*, que não correspondia aos anseios do projeto da imagem brasileira que começava a se desenhar no início dos anos 1920. Em outras palavras, as características imorais e cosmopolitas do maxixe não permitiam que este fosse uma “resposta” à cultura estrangeira difundida e combatida, restando à dança o posto de tradição passada, e findada, de um tempo onde o país nutria sua própria criação.

A pesquisa também evidenciou os “espaços possíveis” do maxixe, apontando para uma ainda não decifrada gama de significados em cada um destes: clubes recreativos, carnaval, reuniões da elite e, principalmente, os teatros. Entender a dança em cada um desses espaços ajudaria a cunhar uma conclusão mais precisa sobre seu desaparecimento. Além disto, carece uma ampliação dos dois extremos do recorte temporal, a fim de traçar com mais precisão os significados da dança para a crônica brasileira antes de Duque e acompanhar seu efetivo desaparecimento, que aqui não foi observado. Por fim, a ampliação de fontes seria obviamente útil para decifrar (ou embaralhar ainda mais) este até então inconclusivo emaranhado de ideais de nacionalidade, incluindo não só um maior número de periódicos, mas também textos teatrais e outros documentos provenientes dos lugares do maxixe.

Já que o desaparecimento da dança foi essencialmente contemplado em textos que tratam sobre o samba, é interessante perceber como esta conclusão sugere também uma reflexão

para a pesquisa sobre a tradição que deu certo. Fosse o maxixe considerado uma tradição passada em meados dos anos 1920, é sugestivo pensar que necessitava-se, enfim, de uma “novidade” que pudesse reacender os ânimos nacionais e ser uma resposta moderna às invasões imorais estrangeiras. Esta sugestão se completa com a ajuda de um samba que vem à memória. O ano é 1933, quando o cinema já é sonoro, a música é o samba, o personagem é o malandro e o cenário o morro. Mas as questões são as mesmas.

O cinema falado é o grande culpado da transformação
 Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
 Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
 A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês

A gíria que o nosso morro criou
 Bem cedo a cidade aceitou e usou
 Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote
 E só querendo dançar o *Fox-Trot*

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
 Não se lembra que o samba não tem tradução no idioma francês
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu
 As rimas do samba não são *I love you*
 E esse negócio de alô *boy* e alô *Johnny*
 Só pode ser conversa de telefone¹²³

¹²³ “Não tem tradução”, de Noel Rosa e Vadico, 1933.

FONTES

PERIÓDICOS

Jornal do Brasil (RJ) – 1910 a 1926

O Malho (RJ) - 13 de Janeiro de 1914

Disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital : <http://hemerotecadigital.bn.br/>

MAPAS

“Espaços de Sociabilidade – Rio de Janeiro 1905” do CECULT.

Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/mapasgotto1905/introgotto1905.html>

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. In: CARVALHO, José Murilo de. (org.) *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da Honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2000.

CUNHA, Maria Pereira Clementina. *Ecos da folia: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

EFEGÊ, Jota. “Maxixe – A dança excomungada”. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

GOMES, Tiago de Melo - *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*. Topoi 9, Volume 05, 2004a.

_____. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004b.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. RJ: Paz e Terra. 1997.

PEREIRA, Leonardo de Affonso Medeiros. *E o Rio dançou... Identidades tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)*. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Campinas, Dissertação de Mestrado, IEL-UNICAMP, 2003

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2.ed. ampl. - Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SEIGEL, Micol. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press, 2009

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VALENÇA, Suetônio Soares. *Polca, lundu, polca-lundu e maxixe*. In LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: A invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

VIANNA, Hemano. *O Mistério do Samba – 2.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2012.*