

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Juliana da Conceição Pereira

DA CIDADE NOVA AOS PALCOS:
UMA HISTÓRIA SOCIAL DO MAXIXE (1870-1930)

Niterói
2021

JULIANA DA CONCEIÇÃO PEREIRA

DA CIDADE NOVA AOS PALCOS:
UMA HISTÓRIA SOCIAL DO MAXIXE (1870-1930)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em 29 de junho de 2021.

Banca:

Martha Campos Abreu, UFF (Orientadora)

Matthias Wolfram Orhan Röhrig Assunção, ESSEX (Coorientador)

Carolina Vianna Dantas, FIOCRUZ (Arguidora)

Fernanda Oliveira da Silva, UFRGS (Arguidora)

Karla Guilherme Carloni, UFF (Arguidora)

Leonardo Affonso de Miranda Pereira, PUC-RJ (Arguidor)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P436c Pereira, Juliana da Conceição
Da Cidade Nova aos Palcos: : Uma história social do maxixe
(1870-1930) / Juliana da Conceição Pereira ; Martha Campos
Abreu, orientadora ; Matthias Wolfram Orhan Röhrig
Assunção, coorientador. Niterói, 2021.
310 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGH.2021.d.13350912702>

1. Maxixe. 2. Blackface no teatro. 3. Interseccionalidade.
4. Rio de Janeiro. 5. Produção intelectual. I. Abreu, Martha
Campos, orientadora. II. Assunção, Matthias Wolfram Orhan
Röhrig, coorientador. III. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de História. IV. Título.

CDD -

Agradecimentos

Terminar esse doutorado no ano de 2021 foi um desafio enorme e tenho certeza que essa tese é um ato de resistência. Mais do que um momento de amadurecimento acadêmico, cada passo que dei, cada superação, foi essencial para outras áreas da minha vida e isso me faz muito grata por todos os momentos que vivi escrevendo essa tese.

Eu começo agradecendo a Deus por ter me permitido realizar sonhos que eu nem sabia que eram possíveis. Por me dar forças diariamente para escrever, ler e por fim finalizar esse trabalho.

Sou muito grata também por esse processo ter acontecido na Universidade Federal Fluminense, o lugar que eu aprendi a amar e chamar de casa. Em especial agradeço aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em História que me receberam no mestrado e no doutorado. Importante somar a esse agradecimento, o privilégio de ter uma bolsa de doutorado financiada pela Capes.

A Martha Abreu, que aceitou caminhar comigo mais uma vez nessa jornada. Minha admiração por seu trabalho desde a graduação aumentou ainda mais durante esses anos. Me faltam palavras para agradecer todo o carinho, a generosidade e o cuidado que ela sempre teve comigo durante esses anos de orientação.

A Matthias Assunção, por ter me aceitado como orientanda, se tornando meu coorientador. Sua gentileza, conselhos e conversas me ajudaram em tantos momentos. Agradeço as leituras atentas e por sempre me encorajar em momentos de crise.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, por terem aceitado participar e por contribuírem grandemente com essa tese: Carolina Vianna, Fernanda Oliveira, Karla Carloni e Leonardo Pereira. Suas leituras atenciosas e comentários foram essenciais para a versão final desse trabalho.

Às professoras Ana Maria Mauad e Larissa Côrrea, de quem tive o prazer de ser aluna, na UFF e na PUC-Rio. Aprendi muito nesses cursos com as leituras, discussões e seminários propostos.

Aos membros do grupo de pesquisa *Cultna*, pelos encontros mensais que foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, mas também pelas conversas, sorrisos e pizzas que aliviavam o dia. Em especial a Carolina Cabral, Carolina Martins, Carolina Vianna, Lissa Passos, Maybel Sulamita, Sabrina Machado, Shelida Alves e à professora Larissa Vianna.

A Carolina Cabral e Lissa Passos minhas parceiras de jornada e amizade sincera, que me tiraram dúvidas, escutaram medos e choros e me estimularam a continuar. Carolina, desde o mestrado, me acompanha e ajuda desenhando mapas para eu me localizar no Rio de Janeiro. Já com Lissa tive infinitas conversas sobre peças de teatro, mestiçagem e sobre os bastidores do universo teatral. Que sorte a minha caminhar com vocês!

A Juliana Leite, com quem pude dividir sonhos e planos. Por ouvir minhas hipóteses, corrigir vírgulas e por ter me dedicado amizade tão pura e verdadeira.

A Maria Alice Balbino, Bruna Alves e Shelida Alves, jovens amigas que muitas vezes alegam meus dias.

Ao meu amigo Claudio Santiago, pelo carinho, cuidado e por me dar os melhores conselhos de vida.

As *leozetes*, Elaina Reioli e Mariana Barbosa, duas pessoas incríveis que tenho o privilégio de ter como amigas desde a Iniciação Científica na PUC-Rio. Eu sou infinitamente grata por ter vocês perto e aprender diariamente com vocês duas.

A Alessandra Tavares e Renata Daflon, pelas leituras do trabalho, sugestões, conselhos e pelas várias mensagens carinhosas que sempre me fortaleciam.

A Leonardo Pereira, por ser um incentivador. Por me fazer acreditar que tudo ia dar certo. Agradeço por todo o cuidado comigo em todas as minhas fases acadêmicas. Por me ouvir, me aconselhar e perceber os momentos em que eu precisava de socorro, sempre disposto a me auxiliar.

Não poderia deixar de agradecer a algumas pessoas que conheci nos arquivos e que me auxiliaram na pesquisa: os funcionários do Arquivo Nacional, a Euler Gouvêa e Fernando Lyra Krieger, do Instituto Moreira Salles, por toda a atenção e auxílio e ao “sr. Luiz” (*in memoriam*), da Academia Brasileira de Letras, pelas conversas e indicações de fontes e textos.

A Alexandre Bastos, por compartilhar comigo histórias e fotografias de Plácida dos Santos, sua tataravó.

Além das amizades acadêmicas, algumas pessoas que me acompanham na vida foram cruciais para que eu conseguisse terminar esse trabalho com alguma saúde mental: Diego Vahias, Igor Vogel, Laís Paschoaletto, Jonathan Oliveira, Fabi e Dinho, Fabiana Tavares e Alcione e Beatriz Augusto.

A toda minha família em Duque de Caxias, mas não poderia deixar de fazer um super agradecimento a Gelceia Barbosa, Helen Calazans, Ingrid Pereira, Thompson Barbosa, Nicolly Costa, Tayla Pereira e Valéria da Conceição, pelo carinho e ajuda em vários momentos. E a minha sogra Maria, por ser uma apoiadora maravilhosa.

Finalizo agradecendo aos homens mais importantes da minha vida... Leandro de Souza, meu companheiro de vida. Pelo apoio em todos os momentos, por ter me dado um amor tranquilo e uma vida plena, por torcer por mim, me incentivar e me apoiar nessa caminhada com um amor enorme.

A William Pereira e Hiago Felipe meus irmãos, que fizeram de tudo para me auxiliar nesse sonho. Por alegrarem minha vida, por cuidarem de mim com tanto amor.

E ao meu papito lindo, Claudionor Pereira, por seu amor incondicional, por me ensinar que sonhos são possíveis. Muito obrigada por ser meu porto seguro. Te amo!

Resumo

Essa tese tem como objetivo principal analisar o processo histórico em que gêneros populares, identificados com a população negra, foram alçados a candidatos a cultura nacional. Essa foi uma experiência que pode ser observada em todo o Atlântico, diferentes encontros dançantes, fruto da diáspora africana, foram associados a nacionalidade e a modernidade pelas Américas. Nesse sentido, voltando-se para a experiência brasileira, esse trabalho acompanhou os movimentos de transformação do maxixe, uma manifestação cultural negra no Rio de Janeiro entre os anos 1870 e 1930. Mais que um ritmo, o maxixe foi analisado nesse trabalho como um campo forjado em disputas e negociações diversas. A fim de atingir esses objetivos, dividida em cinco capítulos, essa tese investiga fenômenos diferentes que eram ligados pelo mesmo nome. Em um primeiro momento, analisa as narrativas sobre o maxixe que o definiam como uma prática de dança negra associada ao bairro da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, passando pelos bailes públicos denominados pela imprensa de maxixe, até chegar às disputas sociais, envolvendo sua inserção em diferentes áreas da indústria cultural. O corpo documental de análise se concentra na documentação da imprensa do período, em peças teatrais, capas de partitura e na documentação da Casa de Detenção. A partir do cruzamento dessas diferentes fontes, temas como *blackface*, racismo, brasilidade e mestiçagem perpassam todo o trabalho e foram analisados a partir de uma abordagem interseccional, a fim de demonstrar o modo como o campo cultural foi um cenário privilegiado das lutas por cidadania. Importante ressaltar que nessa tese também se buscou aproximar os campos de estudo de pós-abolição e mundos do trabalho, na medida em que se demonstrou como os recortes de raça, de classe e de gênero se entrelaçam e foram fundamentais para que diferentes sujeitos não brancos elaborassem estratégias de sobrevivência, de afirmação social, de novas representações de si e de luta antirracista.

Palavras-chave: Maxixe, Associativismo, *Blackface*, Mestiçagem, Teatro de Revista, Interseccionalidade.

Abstract

This thesis is primarily aimed at analyzing the historical process in which popular genres, identified with the black population, were raised to candidates for national culture. This was an experience which can be observed all over the Atlantic, different dancing encounters, the result of the African diaspora, nationality and modernity were associated throughout the Americas. In this sense, turning to the Brazilian experience, this work followed the movements of transformation of the *maxixe*, a black cultural manifestation in Rio de Janeiro, between 1870 and 1930. More than a rhythm, the *maxixe* was analyzed in this work as a field forged in various disputes and negotiations. In order to achieve these objectives, divided into five chapters, this thesis investigates different phenomena which were linked by the same name. At first, it analyzes the narratives about the *maxixe* which defined it as a practice of black dance associated with the *Cidade Nova* neighborhood in Rio de Janeiro, passing through the public dancing parties called by the press as *maxixe*, until reaching social disputes, involving its insertion in different areas of the cultural industry. The body of documents for analysis concentrates on press documentation of the period, plays, sheet music covers and documentation from the *Casa de Detenção* (Detention Facility). From the intersection of these different sources, themes such as blackface, racism, Brazilianness and miscegenation permeate the entire work and were analyzed from an intersectional approach, in order to demonstrate how the cultural field was a privileged scenario of the struggles for citizenship. It is important to note that this thesis also sought to bring the post-abolition fields of study and the worlds of work together, as it demonstrated how social divisions such as race, class and gender intertwine and were fundamental for different non-white subjects elaborate survival strategies, social affirmation, new representations of themselves and anti-racist struggle.

Keywords: Maxixe, Associativism, *Blackface*, Miscegenation, Magazine Theater, Intersectionality

Sumário

Agradecimentos.....	4
Resumo.....	6
Abstract.....	7
Sumário.....	8
Lista de Imagens:.....	10
Lista de Mapas:.....	12
Lista de Gráficos:.....	12
Lista de Tabelas:.....	12
Introdução.....	13
I. Música e Dança na História Social.....	16
II. O maxixe entre os memorialistas.....	25
III. Interseccionalidade em cena.....	30
IV. Metodologias.....	39
Capítulo 1: Uma dança brasileira?.....	47
I. Dança e brasilidade na imprensa carioca.....	52
II. Imprensa e História.....	64
III. A viagem do maxixe a Paris.....	69
IV. Pela defesa do maxixe: uma campanha de 1928.....	84
Capítulo 2: Os perigosos espaços sociais do maxixe.....	94
I. Bailes Públicos na imprensa.....	98
II. “As casas de maxixe”.....	103
III. O maxixe da rua do Espírito Santo.....	126
Capítulo 3: O maxixe é o espetáculo dos teatros.....	139
I. O maxixe no teatro de revista.....	149
II. E quando eram personagens negros: os casos de <i>blackface</i>	161
III. O maxixe e os críticos teatrais.....	176
IV. Os concursos de maxixe nas casas de espetáculo.....	182
Capítulo 4: As estrelas do maxixe.....	189
I. As rainhas do maxixe.....	192
II. Mulheres e papéis femininos nos palcos.....	223
III. Homens que dançam.....	228
Capítulo 5: Experiências Visuais do maxixe: modernidade e racismo.....	242
I. O maxixe na imprensa ilustrada.....	244
II. Os Manuais de dança.....	262

III. As partituras de Maxixe	275
Considerações Finais.....	284
Referências Bibliográficas:	294
Fontes:.....	294
Secretaria de Polícia do Distrito Federal (<i>Arquivo Nacional</i>)	294
Casa de Detenção do Distrito Federal (<i>Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro</i>) ...	294
Documentos Oficiais:	294
Documentação de Teatro:	294
Partituras:.....	295
Imprensa:	295
Sites:.....	296
Literatura e Memorialistas:.....	296
Dicionários:.....	296
Manuais de Dança:	297
Livros de música:	297
Referências bibliográficas:	298

Lista de Imagens:

Figura 1: Célèbre Danse de La Mattchiche.....	72
Figura 2: Le Roi des Tireurs.....	75
Figura 3: O Maxixe em Paris.....	79
Figura 4: Salada da Semana.....	81
Figura 5: Crítica ao maxixe francês.....	82
Figura 6: Teatro Fênix, 1928.....	88
Figura 7: Pares do concurso de maxixe.....	89
Figura 8: Rua do Espírito Santo.....	128
Figura 9: Partitura de Ahi! Cara Dura.....	153
Figura 10: Apoteose da revista Preto no Branco.....	158
Figura 11: Revista O Grão de Bico.....	159
Figura 12: Revista Mexe-Mexe.....	160
Figura 13: Isabel Ferreira e Raul Soares em Mexe-Mexe.....	164
Figura 14: Raul Soares.....	165
Figura 15: Isabel Ferreira.....	165
Figura 16: Edmundo Silva e Izabel Ferreira.....	166
Figura 17: O Dote.....	167
Figura 18: Personagem de O Dote.....	168
Figura 19: Personagens de Parcimonia & C.....	169
Figura 20: Anúncio Parcimonia & C.....	170
Figura 21: Adão e Eva no Teatro São José.....	174
Figura 22: Dolores Lopes.....	175
Figura 23: Pão, pão, queijo, queijo.....	176
Figura 24: Anúncio Parque Rio Branco.....	194
Figura 25: Bugrinha, cançonetista brasileira.....	197
Figura 26: José do Patrocínio Filho.....	201
Figura 27: Bugrinha.....	202
Figura 28: “Luiza Icaynara” em 1918.....	205
Figura 29: Plácida dos Santos, 1900.....	209
Figura 30: Plácida dos Santos, 1901.....	210
Figura 31: Repertório de Plácida dos Santos.....	215
Figura 32: Plácida dos Santos e Família.....	217
Figura 33: Plácida dos Santos e Maria Lino.....	218
Figura 34: Maria Lino e Duque.....	220
Figura 35: Maria Lino.....	221
Figura 36: A Maxixeira.....	226
Figura 37: Vasques.....	229
Figura 38: Ator Leonardo.....	230
Figura 39: Geraldo Magalhães e Nina Teixeira.....	233
Figura 40: Geraldo Magalhães e Alda Soares.....	234
Figura 41: Eu vi uma lagartixa, Geraldo Magalhães.....	235
Figura 42: Franqueza Rude, Geraldo Magalhães.....	235
Figura 43: Lezut e Sophia.....	237
Figura 44: Duque e Gaby.....	238
Figura 45: O bicho premiado, Duque e Gaby.....	239

Figura 46: Duque e Gaby	246
Figura 47: "Valse du Baiser" por Duque e Gaby	247
Figura 48: Capa da Partitura Amapá	248
Figura 49: Gaby no filme "Entre o amor e a arte"	250
Figura 50: Maria Lino e J. Mattos.....	251
Figura 51: Maria Lino e Álvaro Fonseca	252
Figura 52: Geraldo Magalhães e Alda Soares	253
Figura 53: Geraldo Magalhães e Nina Teixeira	255
Figura 54: Geraldo Magalhães e Nina Teixeira	255
Figura 55: Instantâneo de um maxixe nos Zuavos Carnavalescos.....	256
Figura 56: Club Progressistas da Cidade Nova.....	258
Figura 57: Maxixe na Festa da Penha.....	261
Figura 58: Manual Danças de Salão	264
Figura 59: Tango Brasileiro por Xico Braz.....	266
Figura 60:Manual a cornucópia dos salões	268
Figura 61:Manual a Arte da Dança	268
Figura 62: Manual de Dança e do Cotilon	270
Figura 63: Social Dancing of Today	271
Figura 64: Social Dancing of Today	272
Figura 65: Modern Dancing	274
Figura 66: Em Pelotas", maxixe	276
Figura 67: "Em Pelotas", contracapa	277
Figura 68: Capa de "Os teus olhos tem feitiço"	278
Figura 69:Capa de "Lá no Fundo do Quintá"	279
Figura 70: Capa de "Maxixes e Samba"	280
Figura 71: Capa de "O teu grammophone é bão".....	281
Figura 72: "Capa de Rebóla, Meu Bem"	282

Lista de Mapas:

Mapa 1: Cidade Nova e Cidade Velha	56
Mapa 2: Localização das "casas de maxixe" descritas nos jornais entre os anos 1870 a 1920 .	109
Mapa 3: Mapa da Cidade Nova	115
Mapa 4: Estabelecimentos localizados na Rua do Espírito Santo entre os anos 1880-1899	129

Lista de Gráficos:

Gráfico 1: Maxixe nos Periódicos cariocas (1880-1919).....	60
Gráfico 2: Maxixe nos Periódicos cariocas (1880-1919).....	104
Gráfico 3: Notícias de "Casas de maxixe" divididas por década	105

Lista de Tabelas:

Tabela 1: Notícias sobre as "Casas de Maxixe" nos periódicos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro entre os anos 1870-1920	107
---	-----

Introdução

No dia quatro de dezembro de 1901, era publicada no jornal *Cidade do Rio* mais uma crônica na coluna “Cartas para terra” assinada por Amélio – pseudônimo do autor José Baptista Coelho¹. A crônica trata-se de uma carta endereçada ao “amigo Mario”. E trazia explicações sobre o que era o maxixe, uma dança que estava em explosão nos palcos e nos bailes do Rio de Janeiro. Para que seu amigo tivesse ideia da dimensão desse novo fenômeno, Amélio começava afirmando que o maxixe era o “pratinho predileto” dos cariocas de nascimento e também dos “adotivos”.

Em referência à epidemia que assolava os habitantes da cidade, o autor afirmava que o estrangeiro que aqui chegasse conseguiria escapar do “micróbio da febre amarela”, mas, não se livraria “do bacilo do maxixe”.² O maxixe estaria tão disseminado que, de acordo com Amélio, se fosse possível percorrer todos os bailes existentes na cidade em uma única noite, se veria o mesmo ardor por esse gênero musical. Dos bailes realizados no Club dos Democráticos, uma das sociedades elitizadas do período, aos grupos mais modestos, como o Castello de Ouro, todos caíam no maxixe.

Isso porque, na visão do autor, de todas as danças, o maxixe era a mais “humana”, “sincera” e “original”. Embora carregasse dentro de si a beleza da valsa, a gentileza da *schottisch*, a fidalguia do *pas de quatre*, a solenidade da quadrilha, o saltitar da polca e a melancolia da mazurca, o maxixe era ainda mais “fugoso, vivo, empolgante, mole, sensual e voluptuoso”. Ele não tinha “etiqueta” e nem “comedimentos”. O “maxixe era prazer, loucura e espontaneidade”, ao que ele atribuía serem características tipicamente humanas. Em suas palavras, “o maxixe é bárbaro, é selvagem, é primitivo, é humano, é sinceramente humano”. Era como se o maxixe pudesse levar os dançarinos ao estado mais natural da humanidade, a um estágio pré-civilizatório.

Amélio tratou de descrever para seu amigo fictício como os casais se comportavam na dança. Em suas palavras, os dançarinos “agarram-se, enroscam-se,

¹ COELHO, José Baptista. “Cartas para a terra”. *Cidade do Rio*, 04 de dezembro de 1901. p.1

² De acordo com Astrid Kusser, falar de um vírus no contexto da dança, de uma epidemia ou de febre, era um discurso que negociava uma forma de agência emergente dentro das divisões de tempo e espaço existentes, mas não planejada por seus criadores. (KUSSER, A. *The Riddle of the Booty*). Disponível em: <<http://www.radicalriddims.de/txt-riddleofbooty-e.html>>. acesso 17 maio 2021)

unificam-se, fazem de dois corpos um corpo só. E é um corpo só que gira, ginga, remexe, contorce-se, volteia, abaixa-se, curva-se, ergue-se, bamboleia”. A dança era sensual e isso se demonstrava nessa união dos corpos que se envolviam de tal forma a parecerem “um corpo só”.

Fica evidente na narrativa que o que mais chamava atenção na dança era o encontro corporal. Os movimentos enlaçavam os casais, dizia o autor: “os peitos arfam”, as têmeoras se encontravam e até “os hálitos confundem-se”. Em grande parte, isso se dava pela música que tinha uma melodia “irregular” e permitia que as pernas dos maxixeiros marcassem “o compasso, num batatear bizarro”.

Amélio também relata ao seu amigo que os dançarinos adquiriam *status* social nas festas. Se faziam “populares” e eram “conhecidíssimos só por saberem dançar maxixe”. Esses homens e mulheres se tornaram disputados nos bailes em que estavam. Quando certos pares se juntavam, dizia ele, havia toda uma cerimônia de atenção: “toda a gente para de dançar, faz-se uma roda, uma roda respeitosa, cheia de admiração que, de repente, prorrompe (sic.) em aplausos, estoura em palmas, rebenta em bravos entusiásticos”. Todo esse desempenho movimentava os bailes e enfeitiçava quem assistia.

Para o cronista, o maxixe conseguia envolver todos os sujeitos e era impossível não ser impactado por ele. Sua narrativa não deixa de carregar estereótipos de classe. Ressaltando, por exemplo, que como “todas as coisas deste mundo”, o maxixe também se dividia em classes sociais. Ou seja, existiam maxixes de primeira a sexta ordem. O cronista não descreve como seriam essas ordens, apenas afirma que a sexta tinha por salão “a plateia de um teatro qualquer”. Ali entraria “toda a gente” mediante o pagamento de uns “tantos mil réis”. Nesse espaço, os que entravam dispostos a dançar eram poucos, mas “os que dançam são todos quanto entram”. E para que o seu destinatário entendesse de fato como funcionavam esses bailes, tratava de afirmar que até “homens dançando com homens” era possível perceber ali.

O autor continua sua descrição e resolve narrar um encontro entre um “fulano pacato” que, ao passar por esse “teatro qualquer”, entrou para saciar a curiosidade e acabou por ser provocado por uma “sujeita” que começou a “dizer que ele não sabe dançar”. O episódio se desenrolou a partir de uma dinâmica de gênero em que a provocação partiu da mulher. Na tentativa de provar sua masculinidade e dar-lhe uma “lição”, o tal fulano não escapou da tentação e tirou a moça para dançar.

Alguns minutos depois, o “pacatíssimo fulano” deixa de lado sua tranquilidade e está “fervendo” no “tango”. Se torna um “homem perdido”, pois só sai do baile quando este termina, ou quando é obrigado a sair mais cedo para ir direto à “farmácia mais próxima”, ou para a “delegacia adjacente”. Amélio termina a carta informando que pela sua narrativa o amigo Mario poderia ter uma ideia do que seria “essa doença brasileira, essencialmente brasileira” que era o maxixe.

O autor da crônica, José Baptista Coelho (1876-1916), foi cronista, repórter e autor de famosas peças de teatro, como *O Maxixe*, de 1906. Seu pseudônimo mais conhecido foi João Phoca e constantemente o autor fazia referências ao maxixe em suas produções. Atuou nos jornais *Cidade do Rio*, *A Noite* e no *Jornal do Brasil*.³

Em sua narrativa, Baptista Coelho dava forma à imagem de uma cidade que compartilhava um gosto pelo dançar, sendo o maxixe privilegiado nesse compartilhamento. A notoriedade que o maxixe ganhava na cidade não se restringia ao testemunho de Baptista Coelho. Na imprensa carioca, cronistas, jornalistas, empresários teatrais, presidentes de clubes carnavalescos e muitos outros contemporâneos deixaram registrado que o maxixe fazia parte do lazer noturno cotidiano, na virada do século XIX para o século XX.

A percepção desse prazer pela dança também não era singular a Baptista Coelho. Outras crônicas do período se propunham a tematizar a “febre dançante” que tomou o Rio de Janeiro.⁴ Como notou Eric Hobsbawm, o “modismo da dança” era um processo que poderia ser observado em todo mundo atlântico e envolvia a busca de novos ritmos mais frenéticos e menos convencionais como a valsa.⁵ Já Leonardo Pereira, em trabalho recente

³ “Faleceu ontem José Baptista Coelho”. *Gazeta de Notícias*, 04 de julho de 1916, p.2; “Notas Sociais”. *Jornal do Brasil*, 04 de julho de 1916, p.8

⁴ Me refiro a outras três crônicas que analisei em trabalho anterior: BILAC, Olavo. “A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, maio de 1906; CORRÊA, Viriato. “Os Sábados no Rio”. *Gazetas de Notícias*, 02 de abril de 1907, p.3; CORRÊA, Viriato. “Sociedade Recreativa e Dançante da Flor da Simpatia das Morenas do Catete”. *Gazeta de Notícias*, 15 de dezembro de 1905, p.3. (ver: PEREIRA, J. C. Clubes dançantes e moralidades no Rio de Janeiro da Primeira República. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2017.)

⁵ HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Paz e Terra, 2004, p.84

sobre clubes dançantes na cidade do Rio de Janeiro, ressalta que esse gosto pelo dançar também estava no centro das disputas sociais sobre a modernidade.⁶

Para homens que circulava pelos setores letrados, como Baptista Coelho, atentar para as danças populares era uma oportunidade de mostrar que estavam na moda e eram modernos – estavam antenados com as vanguardas parisienses que consumiam as novas danças mais sincopadas e afro-americanas.⁷ Para homens e mulheres negros e pardos, essas danças, para além de seus gostos, eram um dos meios de também demonstrar e “afirmar seu próprio cosmopolitismo, afastando-se da imagem primitiva a eles associada”.⁸

A crônica de Baptista Coelho sugere que longe de uma imagem homogênea, o prazer pela dança não deixava de revelar diferenças expressivas entre aqueles que dançavam. Nesse sentido, ao acompanhar a documentação, fica evidente que o maxixe era um campo de disputas de interesses diversos. É assim, na leitura de diferentes fontes, que buscaremos os sentidos do maxixe, expressos tanto por cronistas como Baptista Coelho quanto por outros testemunhos. Objetivamos, ainda, analisar essas diferentes lógicas como base para disputas sociais mais amplas.

I. Música e Dança na História Social

O mundo musical vem sendo apresentado na historiografia a partir de diferentes perspectivas. Recentemente, alguns autores têm se dedicado a entender o modo como a música e a dança podem ser analisados como experiência política de afirmação social e luta antirracista. A fim de inserir essa tese nesse debate, coube a leitura e reflexão de autores que trabalham com a música negra a partir de uma perspectiva transnacional: Paul Gilroy, John Charles Chasteen, Micol Seigel, Martha Abreu e Angel Quintero Rivera.

⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020

⁷ Utilizo o conceito popular a partir das sugestões de Martha Abreu e Matthias Assunção em: ASSUNÇÃO, Matthias; ABREU, Martha. “Da cultura popular à cultura negra”. In: ABREU, Martha; BRASIL, Eric; MONTEIRO, Livia; XAVIER, Giovana. *Cultura Negra* (vol. 1) festas, carnavais e patrimônios negros. Niterói: Eduff, 2018. – 428p.

⁸ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança*, op.cit

Paul Gilroy em seu clássico trabalho, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, publicado no ano de 1993, explora a relação entre os conceitos de nacionalidade, cultura e etnia no final do século XVIII e início do século XIX em meio ao surgimento do mundo moderno.⁹ O autor sugere que pesquisadores revisem a modernidade a partir das transformações políticas proporcionadas pela diáspora africana no “Atlântico negro”.¹⁰ Para isso, sua reflexão se concentra nos estudos culturais britânicos e norte-americanos.

Rejeitando as abordagens construídas de forma nacionalista ou etnicamente absolutas, o “Atlântico negro” é apresentado pelo autor como uma unidade de análise “única e complexa” de estruturas transnacionais criadas na modernidade, que possibilitaram um sistema de comunicação e intercâmbios culturais entre diferentes indivíduos. A analogia ao mar utilizada pelo autor, se constrói em oposição ao “nacionalismo estreito de grande parte da historiografia inglesa”. Segundo seu argumento, os encontros nesse espaço possibilitaram que diferentes populações negras, durante a diáspora, reinventassem uma nova cultura. Uma cultura que tem o caráter híbrido e que transcende os limites da etnia e das fronteiras nacionais.

A diáspora negra é definida como um conceito que permite aos pesquisadores, em vez de observarem a raça, se voltem para “formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre os sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem”.¹¹ Fica evidente assim, que, para o autor, a diáspora se refere aos encontros e conexões possibilitados e forjados nessas travessias do atlântico. Entretanto, não podemos deixar de evidenciar os limites da diáspora trabalhada por Gilroy. Sua abordagem é representada apenas pela relação entre África, Europa e América do Norte. Países como Brasil, Cuba, Colômbia e a Argentina, que receberam em seus portos um grande número de africanos escravizados, ficaram de fora de sua leitura.

Sobre o nacionalismo, Paul Gilroy sugere que historiadores e sociólogos ultrapassem essas perspectivas, pois as estruturas políticas, econômicas e culturais de dominação não coincidem com as fronteiras nacionais. Ele ainda ressalta a importância

⁹ GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Editora 34, 2001.

¹⁰ *Ibidem*, p.61.

¹¹ *Ibidem*, p.25

de se abandonar perspectivas que partem da “integridade” e “pureza” das culturas, pois os elementos culturais estavam em trânsito. Isso porque, para ele, a raça não faz sentido fora de um discurso eurocêntrico de política de poder e controle social. A raça é produto de uma modernidade europeia e da construção do ideário dos Estados-nação.

Ao se voltar para as expressões artísticas que emergiram dos encontros diaspóricos, Gilroy argumenta que a “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural”.¹² Para os escravizados, a música e a dança eram um substituto “para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas”.¹³ A música negra e as relações sociais que a acompanham são apresentadas pelo autor como modernas e modernistas. E essas produções são expressões políticas que ultrapassam a ideia de estado-nação.

Entender a música negra como uma expressão política passa por perceber a importância dos músicos nesse processo. Estes agentes são observados por Paul Gilroy como “um tipo diferente de intelectual”, porque sua “autoidentidade” e suas “práticas de política cultural” permanecem fora da dialética de devoção e culpa, que aparece tantas vezes na relação entre “elites literárias” e as “massas da população”.

Em o *Atlântico Negro* fica evidente que os músicos negros são “percebidos como agentes” políticos. Ao produzirem música, esses indivíduos contavam e recontavam suas histórias de vida, dos seus cotidianos e de sua ancestralidade. E questionavam as estruturas de poder e dominação. As manifestações culturais negras contribuíam assim para a criação de uma “esfera pública alternativa” para esses sujeitos históricos lutarem contra o racismo.¹⁴

Ao tomar a música como uma expressão cultural híbrida, um elemento de conexão entre grupos diferentes, Gilroy propõe a desnaturalização de uma “identidade negra”. Identidade para o autor é uma construção política e histórica marcada pelas trocas culturais atlânticas.

Embora sua análise se centralize nas experiências das comunidades negras de um atlântico norte, isso não impede que as sugestões de Paul Gilroy nos ajudem a refletir sobre a experiência dançante na América do Sul. No caso do maxixe, uma dança que foi

¹² Ibidem, p.129

¹³ Ibidem, p.128

¹⁴ Ibidem, p.374

identificada pelos contemporâneos e por memorialistas como uma dança mestiça com fortes traços negros, seu caráter diaspórico também fica evidente.¹⁵ Acompanhar as descrições dos movimentos corporais pela imprensa carioca do início do século XX, nos permite observar que a dança era parte das negociações de subjetividades coletivas e individuais de homens e mulheres negros. Ampliar a escala de análise para as experiências dançantes em contextos sociais variados demonstra que essas negociações faziam parte de um debate mais amplo sobre hierarquias sociais de classe, gênero e raça, para além das fronteiras nacionais.

Ao encontro das sugestões de Paul Gilroy, John Chasteen em *National Rhythms: African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance* traz um olhar muito particular sobre a história da dança.¹⁶ Sua perspectiva se volta para o processo de eleição de danças negras como representantes nacionais, nas cidades portuárias do Rio de Janeiro, Havana e Buenos Aires, a partir das conexões atlânticas resultantes do diálogo entre a cultura diaspórica africana e as influências europeias no século XIX.

Chasteen argumenta que embora a música seja um tema privilegiado de pesquisa, a dança é menos estudada apesar de ser uma ponte importante entre a elite e a cultura popular. Um estudo da dança permite que se observe a vida das pessoas comuns, pois a dança consegue demonstrar identidades coletivas de vários tipos e as fronteiras de classe, raça e gênero ficam ainda mais latentes.

Sua investigação se volta para entender como manifestações originalmente dançadas pelos negros tornaram-se “danças de brancos”. De acordo com sua observação, as coreografias realizadas na América Latina têm uma forte herança africana e isso aparece nos passos e movimentos corpóreos. Esses movimentos recheados de requebrados eram considerados lascivos (*dirty*) e o encontro muito próximo dos corpos era o que se destacava para aqueles que assistiam.¹⁷ Chasteen percebe que essa característica perpassava por quase todas as danças, até serem apropriadas e ressignificadas pela população branca e elitizada. Ele usa o termo “transgressivo” para se

¹⁵ ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. Nova Fronteira, 2013.; TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

¹⁶ CHASTEEN, John Charles et al. *National rhythms, African roots: The deep history of Latin American popular dance*. UNM Press, 2004.

¹⁷ *Ibidem*, p.19

referir às danças de pares, por elas saírem de um espaço marginal e romperem com os controles sociais de raça, classe e gênero, para serem reconhecidas como símbolos nacionais.¹⁸

O maxixe, assim como a milonga argentina e a danzón cubana são apresentadas como a “pré-história” do samba, do tango e da salsa, ritmos que posteriormente se tornariam símbolos de identidade nacional. Essas danças para o autor surgiram da mistura de elementos africanos e europeus que se mesclaram a partir de negociações diversas entre vários sujeitos. Deste modo, o maxixe, por exemplo, foi lido pelo autor como produto direto da miscigenação racial. Como um antecessor do samba, o maxixe já demonstraria assim ser uma ponte para que brancos e negros se reunissem na apreciação de algo.

A definição dessas danças elaboradas por John Chasteen é muito próxima do que Paul Gilroy observa sobre a música como o local do encontro para diferentes indivíduos. Evidente que esse encontro é fortemente marcado por hierarquias sociais, mas, ao analisar essas hierarquias, Chasteen acaba por cair na armadilha de enxergar essas danças de maneira essencialista. Em sua análise, o autor parte de culturas estáticas que se misturavam a outras formas culturais até formarem algo novo. Ele até chega a desnaturalizar a ideia de danças europeias. Porém, há um congelamento cultural que pressupõe a existência de um ritmo africano cristalizado.

Ainda que aponte para a mesma direção que Chasteen, o livro *Uneven Encounters: making race and nation in Brazil and the United States*, da historiadora brasilianista Micol Seigel, apresenta novidade em relação a essa perspectiva.¹⁹ A partir de uma “lente transnacional”, a autora investiga o modo como os intercâmbios culturais entre Brasil e os Estados Unidos remodelaram e estruturaram as categorias sociais de raça e nação.

Micol Seigel sugere que os conceitos de raça e nação devem ser pensados juntos, porque se constroem em conjunto. Ela questiona, deste modo, as abordagens historiográficas que utilizam a ideia de “estado-nação” como unidade hegemônica de análise para compreender essas construções nas Américas. Em outras palavras, Seigel

¹⁸ Ibidem, p.05

¹⁹ SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press, 2009.

está propondo, assim como Gilroy, que os historiadores superem em suas análises as fronteiras nacionais. O que chama a atenção é o modo como ela mesma analisa as conexões nas Américas.

Ao eleger o Brasil e os Estados Unidos, Seigel ressalta que, embora não haja “conexões óbvias” – porque ambos não compartilham fronteiras, não falam o mesmo idioma, trocaram relativamente poucos migrantes antes do final do século XX e nunca estiveram em relação colonial entre si, os dois locais estariam ligados, a partir de arenas discursivas e experiências que geraram consequências para ambos os países.²⁰ Micol Seigel elegeu algumas trilhas para refletir sobre esses “encontros desiguais” que foram essenciais para a formação da raça e da nação. Essas trilhas se estendem, por exemplo, na análise do desenvolvimento da indústria de massas e dos diálogos possibilitados pelo meio artístico.

A autora, ao se dedicar à exploração da circulação do maxixe nos Estados Unidos, observa que essa circulação era parte da “mania de dança” que tomou a América do Norte. Descrevendo o maxixe como “uma arena de mistura cultural” em que os encontros eram incorporados, principalmente os afro-diaspóricos.

O consumo do maxixe foi observado, por Micol Seigel, na via do “exotismo” e este é um ponto central na sua abordagem, por permitir mapear o curto período em que o maxixe ficou em voga nos Estados Unidos. Em sua explicação, as preferências culturais eram resultado direto do imperialismo: empresários e a indústria cultural norte-americana celebraram a suposta superioridade de sua nação a partir do “consumo do exótico”. Nos palcos dos teatros, danças de diferentes locais foram agrupadas sob esse “signo” e não se distinguiam entre si.

No caso do maxixe, a autora observa que os mecanismos que permitiram a ele se tornar um produto de sucesso da “cultura exotista” envolveram um ponto central do imperialismo: o racismo. O maxixe teve assim que atravessar o “labirinto de hierarquias sociais e culturais profundamente racistas que moldaram e restringiram o intercâmbio cultural e a inovação afro-diaspórica”.

De acordo com a autora, os gêneros de sucesso comercial geralmente eram privados de suas referências mais óbvias à África ou à negritude. Para Micol Seigel,

²⁰ Ibidem, p.11.

houve um apagamento ideológico das origens do maxixe ainda no Brasil, onde segundo ela, houve um processo de embranquecimento. Para isso, o compara ao tango, cuja negritude foi apagada sem suprimir as contribuições argentinas.

Micol Seigel ressalta que as “formas populares” de cultura afro-americanas e afro-brasileiras emergiram juntas e eram estruturadas pelas relações de poder desiguais que atravessavam os grupos sociais. A justificativa para o apagamento do maxixe se concentra justamente na falta de singularidade que o ritmo adquiriu. Tango e maxixe se confundiam e eram apresentados sem distinção. Por fim, a autora observa ser por meio da música e da dança que as pessoas forjam os conceitos de raça e nação. E que estes são resultantes de diálogos transnacionais.

Ao estudar o maxixe a partir dos elos transnacionais forjados na diáspora negra no Atlântico, Micol Seigel acaba por privilegiar uma perspectiva mais norte-americana do que carioca, falta um diálogo maior com as conexões que propõe. O maxixe, nesse espaço do entretenimento norte-americano, foi naturalizado como um objeto sólido e ela acaba por analisá-lo a partir de padrões clássicos. É importante ressaltar também que Micol Seigel aponta em seu trabalho que o maxixe, como outras danças afro-diaspóricas, conferiu maior visibilidade a artistas negros. A autora reconhece inclusive os usos políticos que esses artistas fizeram dessa indústria, mas investe pouco nesse argumento e perde a oportunidade de perceber a dança como um espaço privilegiado de negociação de vários sujeitos não-brancos.

Um olhar mais apurado sobre as músicas e performances negras no Rio de Janeiro, e sobre a sua apropriação e uso político por vários sujeitos, pode ser encontrado no mais recente trabalho de Martha Abreu, *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*.²¹ A autora analisa o sucesso das criações musicais de descendentes de africanos escravizados no Brasil e nos Estados Unidos, entre os anos de 1870 e 1930.

Em diálogo com uma perspectiva historiográfica transnacional, Abreu propõe uma aproximação entre as experiências dos músicos negros Eduardo das Neves e Bert Williams e dos demais produtores das canções escravas nas Américas. Diferente de Micol Seigel, ao dialogar com experiências tão distantes e, ao mesmo tempo tão

²¹ ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. [Ebook]. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2017.

correspondentes, o trabalho de Martha Abreu valoriza as fronteiras nacionais sem cair na armadilha de ficar limitada a esses marcos.

Em *Da Senzala ao Palco*, podemos observar o modo como as canções escravas despontaram no mundo dos espetáculos e da indústria de entretenimentos. Influenciado pelos “trânsitos e interações nacionais e transnacionais”, empresários musicais viram na música e na dança, identificados com a população negra, uma possibilidade atraente para a indústria de diversões.²² Evidente que essa produção cultural foi influenciada por teorias raciais defensoras da inferioridade dos não-brancos e, muitas vezes, representava a música e a dança de forma estereotipada e depreciativa. Isso fica visível em um conjunto de capas de partituras publicadas no Brasil e nos Estados Unidos, analisados pela autora, em que personagens negros aparecem em estereótipos racistas. Como ressalta Martha Abreu, “a música e a dança poderiam servir também para naturalizar, hierarquizar e ridicularizar as diferenças e identidades culturais e raciais” e também para afirmar a modernidade de sujeitos brancos.

Entretanto, como é evidenciado pela autora, a indústria de entretenimento também foi um espaço de ascensão para os músicos negros nas Américas e um caminho de luta pelo acesso à cidadania, de enfrentamento do racismo e de protagonismo desses sujeitos.

Martha Abreu observa que as danças negras mobilizaram os clubes dançantes e as indústrias teatral e fonográfica. Ao olhar com mais cuidado para o *cakewalk* e o maxixe nos palcos, afirma que esta presença ampliava “a discussão sobre o legado da escravidão no Atlântico, Norte e Sul, após a abolição”. Os trânsitos musicais nas Américas são demonstrados por Martha Abreu a partir de uma série de trajetórias artísticas, partituras e gravações que podem ser encontradas desde o século XIX. Em concordância com os argumentos de Martha Abreu em *Da Senzala ao Palco*, este trabalho busca explorar as múltiplas estratégias implementadas por diferentes sujeitos que estavam se apropriando dessa dança afro-diaspórica que ficou conhecida como maxixe.

Acredito que falar de performances artísticas negras é refletir e discutir sobre relações de gênero. Raça e gênero são categorias inseparáveis e, como opressões devem ser pensadas em conjunto. Os autores analisados até aqui não se propuseram a refletir o modo como a opressão de gênero estava latente nas produções artístico musicais. Como

²² Ibidem, p.117. (Edição Kindle)

ressalta a autora Grada Kilomba, “construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa”.²³ E isso fica muito evidente quando olhamos para as danças afro-diaspóricas. Isto posto, a abordagem de Angel Quintero Rivera fortalece o argumento elaborado pelo autor Antônio Herculano Lopes, compartilhada por mim, de que o dançar maxixe “mexia com valores ligados às relações étnicas e de gênero, a sexualidade e a conceitos de civilização”.²⁴

Ao estudar a música e a dança afro no Caribe, Rivera evidencia a importância desse campo para a percepção de como se forjaram as relações de gênero e das consequências ideológicas do racismo.²⁵ Sua investigação se concentra no merengue e em outras danças “mulatas” que, de acordo com sua definição, seria uma nova dança de pares, fruto da mistura de elementos musicais europeus, africanos e de vários outros grupos caribenhos.

Os movimentos corporais dos dançarinos no merengue eram recheados de rebolados que são identificados com as tradições dançantes africanas. Para Rivera, a importância e centralidade do feminino nas práticas culturais identificadas como africanas confrontava com a visão europeia da mulher como “complemento do homem” e é justamente isso que fez com que a dança fosse considerada lasciva por grupos mais conservadores. A dança chegou a ser proibida no ano de 1849 por um governador de Porto Rico. Como ressalta Rivera, existia um “consenso entre as classes superiores de que a dança era, no mínimo, potencialmente perigosa”.²⁶ Mas, ainda assim, era atraente, símbolo de novidade.

A periculosidade da dança era justificada pelos valores patriarcais. Sensualidade, lascívia e imoralidade são descrições morais que se voltam para o sexo feminino. O autor investiga o modo como os movimentos corporais foram associados às atividades de um corpo mestiço feminino. A mulata foi definida pelo autor como aquela “que exerce uma

²³ KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2020. p.94-95

²⁴ LOPES, Antônio Herculano. “The Jaguar’s Leap: Musical Theater in Rio de Janeiro, 1900-1922.” PhD dissertation. New York University, 2000.

²⁵ RIVERA, Ángel G. Quintero. *La danza de la insurrección. Textos reunidos (1978-2017)*. CLACSO, agosto de 2020.

²⁶ *Ibidem*, p.368.

espécie de feitiço sobre os homens respeitáveis”.²⁷ Em todos os argumentos sobre a proibição do merengue, o desejo pelo corpo feminino fica evidente. Entre a “repulsão” e o “fascínio”, o autor investiga o processo de transformação desse ritmo em música nacional. Como demonstra, as elites se apropriaram da dança, incluíram regras de “etiqueta” branca e extinguíram os elementos que lembravam a cultura negra e lhe deram os adjetivos de moderna e elegante.

A leitura desses autores nos permite observar que o processo histórico de cristalização dessas danças nas Américas foi muito similar. Encontros dançantes, fruto da diáspora africana puderam ser candidatos a gêneros modernos e nacionais em vários locais. Assim como afirmado por Paul Gilroy, busco desenvolver minha reflexão inserindo o Rio de Janeiro como parte da rota de comunicação transnacional e intercâmbios culturais do “Atlântico negro”. Tomar o atlântico como unidade de análise me permite perceber o maxixe como uma manifestação heterogênea que foi se forjando no diálogo entre vários grupos sociais, como sugerem os trabalhos de John Chasteen e Micol Seigel. Para compreender os significados atribuídos ao maxixe por diferentes atores sociais, cabe então seguir a trilha aberta por Martha Abreu e Angel Quintero Rivera – de modo a perceber como a dança no mundo do entretenimento também foi um espaço possível de ascensão para os afrodescendentes no pós-abolição e um meio de compreensão dos processos de articulação entre dançarinos de diferentes gêneros, cores e classes sociais.²⁸

II. O maxixe entre os memorialistas

Os primeiros trabalhos que se dedicaram a historicizar o maxixe são de memorialistas e historiadores da música popular. Esses trabalhos têm em comum a tentativa de mapear uma origem popular e mestiça para o gênero. Entre eles, a publicação

²⁷ Ibidem, p.377.

²⁸ A partir da ideia proposta por Flavio Gomes e Petrônio Domingues entendemos o pós-abolição como um longo período de mudanças políticas e sociais desde a propaganda abolicionista, dos anos 1880, até os movimentos sociais de luta antirracista na época da redemocratização. ver: GOMES, Flávio dos Santos. DOMINGUES, Petrônio. Experiências da Emancipação. Biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980). Rio de Janeiro: Selo Negro Edições, 2011

mais completa é *Maxixe, a dança excomungada*, escrito por João Ferreira Gomes, mais conhecido como Jota Efegê, cuja primeira edição é de 1974.²⁹

O livro se tornou referência para todas as abordagens que em algum momento precisam falar sobre o maxixe. Rico em fontes documentais, o livro tem um tom mais memorialístico que historiográfico. O texto se constrói em diálogo com autores como Mariza Lira, Mário de Andrade, Luciano Gallet, Renato Almeida, Baptista Siqueira e Arthur Ramos.

Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1902, Jota Efegê iniciou sua carreira como jornalista no *Jornal do Brasil*. Exerceu diferentes funções na imprensa, mas ganhou destaque público como cronista carnavalesco.³⁰ De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes, em seu estudo sobre *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*, Jota Efegê, como Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Almirante e Lúcio Rangel, geração nascida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, pode ser inserido em “uma espécie de primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana”. Esses autores, chamados muitas vezes de memorialistas, se preocuparam em deixar registrado por escrito suas experiências com a música popular urbana. De acordo com José Geraldo Moraes, “essas obras oscilavam entre diversas formas, isto é, as narrativas mais pessoais de cunho eminente memorialístico, a críticas e pretensões mais objetivas”.³¹

Essa oscilação fica muito evidente em *Maxixe, a dança excomungada*. O autor se propõe a fazer uma “biografia do maxixe” e começa afirmando que o maxixe seria fruto da fusão da *habanera* e da polca europeia ao lundu africano. A música teria se firmado posteriormente à dança. Para o autor, a música formou-se da assimilação de elementos rítmicos e melódicos que já vinham proporcionando aos dançarinos, condições capazes de conduzi-los aos movimentos. Primordialmente, o maxixe teria sido o “jeito de se dançar”. Segundo Jota Efegê, a dança era um dos elementos de maior importância no

²⁹ EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

³⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. " Meninos eu vi": Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 14, n. 27, p. 344-363, 2013.

³¹MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, 2006.

maxixe e os movimentos coreográficos dos pares causavam um verdadeiro impacto em quem assistia.

O livro estabelece uma genealogia do maxixe. Inicia com a história do surgimento do vocábulo, passa pela música e pela dança até chegar aos ambientes sociais do maxixe. A partir de uma abordagem romantizada, apresenta ao leitor a história de uma dança sensual originada em bailes populares da Cidade Nova, que, no entanto, conseguiria vencer a hierarquia, sendo assimilada em salões de baile da elite e nos teatros cariocas e parisienses. Nas palavras do autor, “o maxixe, espúrio, indecente, dança da ralé, resistia e triunfava - era a ‘coqueluche’ da cidade”. Deste modo, o fio condutor do livro parte da dança, perseguida e combatida por setores conservadores como a igreja católica, daí o título “dança excomungada”, mas que conquistou o mais alto grau de civilização, que seria Paris.

Jota Efegê evidencia que o livro tem o “propósito de ser um documentário cuidadoso, de muita fidelidade”, contado com “honestá precisão”, a fim de servir de “subsídio para quem melhor e mais ousadamente queira falar, de maneira plena” da dança. Como sublinha José Geraldo Vinci, Jota Efegê “constrói uma obra cuja prática de certo modo seria recorrente entre os pesquisadores de sua geração”. As funções de “repórter, pesquisador de acervo e periódicos, memorialista, folclorista e historiador oral” se misturavam na narrativa. Essa ideia de guardião de uma memória da música “era evidentemente influenciada pelas práticas folcloristas”.³²

Essas influências podem ser observadas, por exemplo, no modo como o maxixe foi descrito pelos folcloristas. Renato Almeida, em livro publicado no ano de 1926, afirmava que o maxixe era uma “dança essencialmente brasileira”. Em sua avaliação, a princípio o maxixe permanecia “nas esferas mais baixas, como indigno de penetrar nos salões”, até que foi aceito e seus passos foram “modificados naturalmente” para “lhe tirar o cunho obscuro”. O maxixe teria se civilizado, mas manteve “o mesmo calor e sensualidade”, que para ele representavam a influência negra.³³ Com um enfoque racial, Renato Almeida percebia o maxixe como símbolo da mestiçagem.

³² MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular”. *Topoi*, v.14, n.27, p.344-363, 2013.

³³ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, F. Briguet & Comp., 1926.

De modo semelhante, Mariza Lira, ao fazer uma genealogia do samba, afirmava em 1941, que o maxixe seria a evolução do lundu e o samba uma evolução do maxixe. Surgindo como “uma dança licenciosa”, o maxixe “como todo o mestiço, era ousado, sonhava com o prazer dos salões aristocráticos, das festas oficiais”. Foi a chegada do maxixe nesse ambiente aristocrático que o “consagra” como “nossa música característica”.³⁴

Nessa rede de relações, uma das maiores influências foram as obras de Mário de Andrade. Paulista, nascido em 1893, Mario de Andrade atuou como “poeta, romancista, contista, cronista, crítico de arte, musicólogo, folclorista, fotógrafo, professor, colecionador de arte, epistológrafo, jornalista, bibliófilo, ícone da vanguarda modernista e diretor do primeiro órgão cultural no Brasil”.³⁵ A partir da musicologia, Mário de Andrade buscava dar forma a uma identidade cultural brasileira.

Em sua análise sobre o maxixe, Andrade o cataloga como um gênero instrumental. Em um primeiro momento, o definia como fruto da “fusão da *habanera*, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da sincopa afro-lusitana”.³⁶ Essa definição foi por muito tempo reproduzida em trabalhos sobre música.³⁷ Mário de Andrade, de acordo com Jason Tércio, afirmava que o “maxixe legítimo” era o carioca e que ele era “a mais sublime invenção artística do nosso povo”. Tércio ainda continua informando que

No artigo “Originalidade do maxixe”, publicado na recém-lançada revista carioca *Ilustração Musical*, Mário deduziu que na formação desse gênero musical haviam entrado diferentes ritmos populares brasileiros, “os sons rebatidos específicos dos sapateados de cateretês e outras danças rurais congêneres; entraram nele impavidamente deformadas as linhas de feitiçaria, as emboladas nordestinas e o diabo, até dança-de-roda infantil”.³⁸

³⁴LIRA, Marisa. “Dentro do Samba: Do lundu ao samba”. *Revista da Semana*, 24 de maio de 1941, p.43

³⁵TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira – biografia de Mário de Andrade*. Estação Brasil. [Ebook]. Estação Brasil, 2019.

³⁶ ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. Nova Fronteira, 2013.

³⁷ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

³⁸ *Ibidem*. p.420

Também analisando essa publicação de Andrade, o historiador José Ramos Tinhorão afirma que nesse texto, Mário de Andrade reavalia o maxixe como “resultante de processos afro-americanos de música” e que esse movimento não era “exclusividade nossa”, mas poderia ser visto em outros contextos.³⁹ Tinhorão ainda chama a atenção que essa segunda definição não aparece nos trabalhos sobre história da música popular brasileira. A primeira descrição dada por Mário de Andrade foi a que vigorou nos textos.

Mário de Andrade também afirmava que o maxixe teria se embranquecido e que o samba surgia como uma reação do “negrismo” brasileiro contra o “branquismo excessivo” do maxixe. O samba representava assim, uma volta às origens. Em suas palavras, o samba era uma “reprimitivização de nossa dança urbana” que havia perdido os caracteres negros.⁴⁰ Embora reproduzissem certos estereótipos sobre a população negra, folcloristas e memorialistas em suas produções valorizaram o maxixe como uma manifestação cultural brasileira, definindo-o como uma dança mestiça. Essa expressão cultural foi analisada e documentada por folcloristas como cultura popular e não deixava de fazer parte de disputas sociais de diferentes sujeitos. Como demonstram Martha Abreu e Matthias Assunção,

a cultura popular, a poesia popular e mais entusiasticamente a música dita popular foram apontadas por folcloristas como expressões da identidade nacional brasileira. Mas os intelectuais brasileiros (e também os da América Latina) produziram uma discussão bastante original para o campo então em construção: a cultura popular não seria apenas a expressão autêntica do “povo” intocado do mundo rural, mas a do “povo mestiço”, fruto do histórico encontro entre portugueses, índios e africanos, desde os primeiros tempos da colonização.⁴¹

O maxixe como uma manifestação cultural popular estava no centro do interesse de autores que buscavam enxergar sua contribuição para a cultura nacional. Essas análises sobre o maxixe ficaram presentes na memória musical e fornecem um vasto corpo documental para o trabalho historiográfico. Esse modo de certa forma essencialista foi

³⁹ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Editora 34, 1998.

⁴⁰ ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Ed. Oneyda Alvarenga y Flávia Camargo Toni. Ministério da Cultura, 1989.

⁴¹ ASSUNÇÃO, Matthias; ABREU, Martha. “Da cultura popular à cultura negra”. op. cit.

reproduzido em textos sobre o samba.⁴² Neles, o maxixe figura como um ancestral, originalmente brasileiro, que saiu dos espaços imorais e conseguiu uma suposta glória ao ser dançado na Europa. Esse modo de perceber o maxixe vem de uma herança dos memorialistas e folcloristas que estavam preocupados com a construção dos símbolos culturais nacionais.

Com um olhar crítico sobre essas publicações, algumas análises vêm produzindo um rico material que problematiza o modo como o maxixe é apresentado nesses textos,⁴³ repensando, por exemplo, a supervalorização do nacional e da linearidade atribuída ao maxixe. A partir dessas sugestões, fica evidente a necessidade crescente de se fazer uma leitura cuidadosa desses memorialistas e do seu modo de enxergar os vários maxixes que transitaram no cenário cultural carioca.

III. Interseccionalidade em cena

Logo que comecei a pesquisar o maxixe, ainda no mestrado no ano de 2016, ficou perceptível que, nas memórias contemporâneas, o maxixe não era conhecido. Para aqueles que, como eu, foram crianças na virada dos anos 1999 para 2000, o maxixe figurava apenas como uma música *chiclete* que tocava nas rádios e era cantada pelo grupo baiano Companhia do Pagode. Para aqueles que já eram adultos nesse período, o maxixe era apenas um legume. O maxixe como uma manifestação cultural só era conhecido por pesquisadores da música popular e que geralmente ancoravam suas abordagens em textos memorialísticos. Nesses textos, o que vinha associado ao maxixe era a imagem do dançarino baiano, Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque.

Deste modo, partindo da hipótese de que o maxixe era uma dança afro-diaspórica, a primeira questão levantada nessa tese foi: como uma dança de pares manteve como

⁴² Cito trabalhos como: SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Mauad Editora Ltda, 1998.; FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. Annablume, 2005.

⁴³ Ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001; ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*. op. cit. e TOPINE, Matheus Pimentel da Silva. “Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)”. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

maior representante, na maioria dos textos memorialísticos, apenas um homem branco? Por consequência, uma segunda questão foi saber como as mulheres foram apagadas das memórias do maxixe.

Não foi difícil encontrar as mulheres no levantamento feito no jornal *A Cidade do Rio*. Uma das primeiras fontes encontradas sobre o maxixe, nesse jornal, era uma denúncia sobre as “casas de maxixe”. A partir daí, me concentrei em investigar a referida casa, localizada na rua do Espírito Santo. Nessa busca, encontrei várias notícias de que essas casas eram frequentadas por prostitutas. Com o avanço da pesquisa, ficou perceptível que esse era o termo usado para negar a identidade dessas mulheres, que foram apenas um elemento utilizado por pretensiosos articulistas para a criminalização desses “maxixes”.⁴⁴ Com o avanço da pesquisa, uma figura começou a aparecer nas publicidades teatrais. Era “Bugrinha, a rainha do maxixe”.⁴⁵

Com a multiplicidade de publicidades nos jornais que tematizavam as apresentações de Bugrinha, comecei a me questionar sobre quem era essa dançarina e por que não havia publicações sobre ela. Foi no encontro com Bugrinha que retomei o relato de Jota Efegê. No livro, o autor tem um capítulo inteiro dedicado aos “reis e campeões” do maxixe. Ele apresenta a trajetória de homens e mulheres que ganhavam destaque dançando o maxixe, mas não toca nas extensas redes de sociabilidades em que esses dançarinos estavam envolvidos. Da mesma forma como eram chamadas nos jornais do período e pelo próprio Efegê, optei por adotar a categoria de “rainha do maxixe” para refletir sobre a atuação dessas mulheres no universo dos espetáculos.

Eu poderia listar várias mulheres que, ao atuarem ativamente nesse lucrativo mercado, poderiam ser consideradas rainhas. Mulheres não brancas, como Luiza Icaínara – a Bugrinha, Plácida dos Santos, Júlia Martins, Ottília Amorim, Aracy Cortes, Nina Teixeira, e mulheres brancas, como Gaby, Maria Lino, Arlette Dorgère e Aurélia Delorme.⁴⁶ Entretanto, meu objetivo foi refletir sobre as estratégias acionadas por artistas que se reconheciam como dançarinas na construção da respeitabilidade, optando por me

⁴⁴ “Os maxixes”. *Carbonária*, 06 de agosto de 1881, p.2

⁴⁵ “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 20 de janeiro de 1904, p.2

⁴⁶ Para definir essas mulheres como brancas ou não brancas parto das descrições presentes na documentação de imprensa. Essa classificação será trabalhada no capítulo 4.

concentrar nas trajetórias artísticas de Bugrinha, Plácida dos Santos e Maria Lino. Isso não quer dizer que as outras mulheres não apareçam na análise. Mas, a constante exaltação dos traços mestiços nas performances dessas artistas precisa ser historicizada.

Para além dos estereótipos, um dos principais fios condutores desta tese foi mostrar que mulheres e homens negros atuantes no meio artístico faziam parte de um contexto mais amplo de disputas e conflitos, no qual estavam em jogo o reconhecimento como cidadãos na nação republicana nos anos imediatos após a abolição formal da escravidão em 1888. Como bem salientou Grada Kilomba, os conceitos de “raça” e gênero são inseparáveis e precisam ser considerados nas análises. O gênero impacta na “construção de ‘raça’ pela experiência do racismo”. Muitas das abordagens sobre negritude e mesmo grande parte das políticas negras constroem “seus sujeitos em torno de concepções de masculinidade heterossexual negra”. Pensar gênero e raça de forma separada sustenta a “invisibilidade das mulheres negras”. A realidade só pode ser assim abordada de fato quando esses conceitos são percebidos conjuntamente. Logo, seguindo essas sugestões também foi importante refletir como, nas várias formas de luta pela cidadania, mulheres negras estavam afirmando formas diversas de respeitabilidade.⁴⁷

O caminho escolhido para tentar entender as questões levantadas foi a partir das reflexões relacionadas a gênero elaboradas por autoras com produções ligadas à história social. Gerda Lerner, em *Placing Women in History: Definitions and Challenges*, publicado em 1975, faz uma crítica ao modo como as mulheres apareciam na produção historiográfica naquele período e traz uma redefinição das abordagens tradicionais.⁴⁸ Segundo a autora, com o desenvolvimento de um campo independente dedicado à história das mulheres, os historiadores buscaram formular uma estrutura conceitual e uma metodologia que cumprisse tal tarefa.

Em um primeiro momento, essas narrativas foram abordadas a partir de uma via de “história das mulheres dignas” ou uma “história compensatória”. Entretanto, a questão principal é que esse recorte não conseguia dar conta de descrever as complexas experiências vivenciadas pelas mulheres. Afinal, como ressalta a autora, “mulheres de classes diferentes têm experiências históricas diferentes”.

⁴⁷ KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*, op. cit, p.94

⁴⁸ LERNER, Gerda. *Placing women in history: Definitions and challenges*. KG Saur, 2012.

Outra maneira de refletir sobre a história das mulheres teria sido via “história da contribuição” e o enfoque era apenas no *status* de opressão vivido. Nesta categoria, as questões norteadoras eram: “o que as mulheres contribuíram para a abolição, para a reforma, para o movimento progressista, para o movimento trabalhista, para o *New Deal*?”. Essas questões até permitiam perceber o que eram as opressões e como as mulheres reagiram. Entretanto, essa abordagem só fazia parecer que as mulheres eram pacíficas e apenas reagiram à opressão masculina ou às “restrições da sociedade patriarcal”. Para Lerner, tratar as mulheres apenas como vítimas da opressão era colocá-las mais uma vez na “estrutura conceitual” de valores e padrões estabelecidos por homens.

A análise exclusiva da opressão seria uma ferramenta limitada para o historiador. Desta forma, uma “verdadeira história das mulheres é a história de seu funcionamento contínuo naquele mundo definido pelo homem, em seus próprios termos”. No artigo, a autora busca oferecer maneiras para um estudo da história das mulheres, sublinhando a necessidade de se reexaminar suas experiências na história, visto serem elas a maioria na humanidade. Para isso sugere, por exemplo, que se repense a periodização, pois a divisão parte de um ponto de vista que é masculino e é baseada em argumentos que não fazem o menor sentido para a história das mulheres.

Gerda Lerner assinala que a marginalidade das mulheres foi culturalmente determinada e é esse aspecto que torna a experiência histórica diferente dos homens. Os homens definiram suas experiências como história, deixando as experiências das mulheres de fora. De modo a pensar uma nova história, é preciso reconhecer que nenhuma metodologia e estrutura conceitual única pode se ajustar às complexidades da experiência histórica das mulheres. A autora sugere então que na escrita da história, se considere os fatores de raça, classe, etnia e religião. O texto é finalizado com a constatação de que toda a história que conhecemos até agora pode ser vista como “pré-história”. Para uma história ser realmente universal, precisa se basear no reconhecimento da importância das experiências de homens e mulheres e o estabelecimento do fim do patriarcado.

Ainda que não traga esse conceito, podemos sugerir que o texto de Gerda Lerner aponta para a importância da interseccionalidade nas análises históricas. Esse caminho vem sendo percorrido, desde a década de 1970, por muitas autoras em seus trabalhos historiográficos.

Refletindo sobre a atuação no mercado de trabalho, as sugestões de Chitra Joshi, no artigo *Além da polêmica do provedor: mulheres, trabalho e história do trabalho*, expõe que a experiência do trabalho assalariado não tem sido vivida da mesma maneira por homens e mulheres. Com enfoque na história do trabalho indiano, a autora começa afirmando que quando os historiadores começaram a escrever sobre as “mulheres e o trabalho, eles operavam com categorias que reproduziam pressupostos masculinos”. Deste modo, a autora defende a necessidade de que se perceba as estratégias acionadas pelas mulheres para a criação de espaços de autonomia e redefinição dos “significados do patriarcado”.⁴⁹

Para isso, começa analisando o fenômeno do “homem provedor”. Ideia construída e essencial para a manutenção de uma sociedade assentada na separação do espaço público e privado. Como observa, no final do século XIX, os empregadores marginalizavam a mão de obra feminina e reforçavam a família que dependia desse homem provedor. Isso aparecia, por exemplo, nas abordagens historiográficas. Entretanto, uma análise que valorize essa figura de “homem provedor” acaba por “obscurecer as variedades de trabalho em que estão engajadas as mulheres em casa e fora dela”.

A maioria das discussões que envolvem trabalho e gênero tendem a pressupor que as mulheres excluídas se retiravam para a “domesticidade e que a reclusão” ao espaço do lar era o local de obediência e subordinação. Logo, nesses moldes, as mulheres só poderiam ser “transgressoras” se estivessem fora do ambiente doméstico. Nas palavras de Joshi, “as inumeráveis negociações e contestações que permeiam a vida cotidiana das mulheres dentro de casa não constituem objeto de investigação”. Como argumenta, os conceitos de domesticidade e reclusão também são construções históricas e mesmo dentro desse modelo, as mulheres criavam seus próprios códigos de subversão.

De acordo com Chitra Joshi, as narrativas a respeito da emergência do “homem provedor” constantemente enquadram as múltiplas experiências das famílias das classes trabalhadoras em um padrão uniforme e masculinizado. No entanto, quando observamos a vida das mulheres, fica perceptível o quanto elas possuem histórias diversas que incorporam experiências de domesticidade variadas. O trabalho remunerado transformou

⁴⁹ JOSHI, Chitra. Além da polêmica do provedor: mulheres, trabalho e história do trabalho. *Mundos do Trabalho*, v. 1, n. 2, p. 147-170, 2009.

as relações de gênero e poder dentro das casas. Quando esse trabalho era realizado pelas mulheres, ele abria possibilidades de contestação da autoridade masculina. Isto é, ao exercerem maior controle sobre a renda, essas trabalhadoras podiam administrar melhor os gastos. Ser assalariada permitia que houvessem rupturas nas estruturas de autoridade na família. A economia doméstica pode ser inserida assim em um campo comum de disputas.

Para Chitra Joshi, as mulheres conseguiram criar espaços de autonomia por dentro das relações patriarcais que envolviam o mercado de trabalho. O que a autora sustenta é que as produções historiográficas se voltem para além da polêmica do homem como provedor e passem a olhar o modo como as mulheres “redefiniram as noções de domesticidade nas práticas cotidianas”. Atentar para as estratégias utilizadas pelas mulheres na manutenção das relações de gênero é um importante caminho para acompanhar como são múltiplas as formas de ação no cotidiano.

Deste modo, objetivando refletir sobre as experiências de artistas no cenário teatral carioca, cabe observar os meandros que envolvem sua presença no palco. Geralmente as artistas aparecem nas análises como mulheres autônomas, investidas de certa liberdade de circulação e atuação que outras mulheres, como as “senhoras fluminenses”, por exemplo, não tinham.⁵⁰ Embora de fato, essas mulheres que atuavam no teatro conseguissem estar presentes em ambientes frequentados por um grande número de homens, essa ideia de emancipação precisa ser historicizada. O mundo dos espetáculos é parte da história do trabalho. Artistas homens e mulheres eram trabalhadores e vivenciavam e construíam hierarquias de gênero, de raça e de classe. Categorias que foram estruturantes na formação do capitalismo.⁵¹

Com enfoque voltado para a agência de artistas mulheres na negociação da respeitabilidade, James Green estuda a trajetória de duas atrizes atuantes nos palcos

⁵⁰ Sobre as “senhoras fluminenses” ver: PEREIRA, Cristiana Schettini. Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas Grandes Sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX.: In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

⁵¹ Como sugere: FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Editora Elefante, 2019.

teatrais.⁵² O autor sublinha que, na segunda metade do século XIX, novas possibilidades e oportunidades de trabalho se abriram para as mulheres das famílias privilegiadas, visto que as mulheres das classes populares já trabalhavam há muito tempo. Dentre as profissões de classe alta, estavam as de professoras, médicas e advogadas. Embora o artigo se volte para o trabalho de artista, o autor não afirma quando as mulheres começaram a se inserir nos palcos.

Entretanto, como observa, ser atriz permitia às mulheres uma liberdade e independência que não eram usuais. Elas poderiam frequentar os espaços públicos e “gozar uma vida sem as restrições da família tradicional”. Sendo, inclusive, “aceitas em certa medida” pela “burguesia brasileira” e transformadas em “ídolos”. Ele ainda ressalta ser o teatro um “caminho de ascensão social” para aquelas de origem mais humilde. Ao mesmo tempo, a frequente associação com o trabalho da prostituição fazia com que as artistas ocupassem “um espaço limítrofe e vulnerável entre a respeitabilidade e a imoralidade”. Em outras palavras, o que sugere é que as artistas precisavam construir uma identidade em contraposição à ideia de prostituição.

A fim de entender como as mulheres negociavam com esses estereótipos, o artigo examina a trajetória de duas atrizes que atuaram em palcos no Rio de Janeiro. A francesa Sarah Bernhardt e a filha de imigrantes italianos, Cinira Polônio.

Sarah Bernhardt fez três turnês pela América do Sul. Sua presença no Brasil foi celebrada nos jornais. Como exemplo, o autor cita o artigo de primeira página do jornal *O Paiz*, publicado em 1886, por Joaquim Nabuco, em que ele elogiava a artista. Nas palavras de James Green, a presença de Sarah Bernhardt assim como outras personalidades europeias no Rio de Janeiro, “oferecia à elite brasileira a oportunidade de experimentar em primeira mão a arte que era o ponto de referência da sociedade carioca”. A aceitação de Sarah Bernhardt pelos membros da elite relacionava-se com o *status* de refinamento e elegância. Foi a exploração dessa imagem que permitiu dissipar “qualquer associação negativa com a indecência e a imoralidade” na experiência de Sarah Bernhardt.

⁵² GREEN, James N. O joelho de Sarah Bernhardt: negociando a “respeitabilidade” feminina no palco carioca, 1880-1910. *Escritos*, Rio de Janeiro, n. 8, 2004.

Já Cinira Polônio era uma famosa atriz que atuava nos palcos do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Veio da Itália ainda criança com seus pais morar no Brasil, mas teve a possibilidade de estudar na Europa. Essa experiência permitiu que a atriz construísse uma imagem sofisticada e elegante. Além disso, Green destaca a atuação da artista como empresária do ramo de diversões. Foi ela a responsável por introduzir o sistema de sessões no teatro para reduzir os custos e aumentar o público das peças. De acordo com James Green, Cinira Polônio soube utilizar dos “códigos culturais franceses”, que eram idealizados pela elite brasileira, para criar uma “vida independente” como atriz de teatro.

As trajetórias artísticas de Sarah Bernhardt e Cinira Polônio demonstram como essas artistas “manipularam códigos de gênero” para garantirem respeitabilidade. Ainda que a vida das artistas de teatro seja uma exceção em relação a outras mulheres, estudá-las, como demonstra James Green, possibilita a percepção das mudanças na construção do gênero nesse período. O artigo traz importantes contribuições para entendermos aspectos da relação entre homens e mulheres nos palcos. Porém, ele não toca em ponto fundamental, que é refletir sobre a inteseccionalidade.

Acredito que não é possível escrever sobre o contexto brasileiro, um país profundamente marcado pela experiência da escravidão, sem interlaçar raça, gênero e classe. A interseccionalidade nos ajuda a perceber as dinâmicas de dominação presentes na formação do próprio estado nacional. No campo cultural essas relações emergem o tempo todo. Esses aspectos ficam evidentes no trabalho *Eros Volússia. A bailarina do Brasil moderno*, elaborado por Karla Carloni.⁵³

Eros Volússia nasceu em 1914 e começou a atuar como bailarina bem nova. De acordo com Carloni, a bailarina que se definia como mestiça teve papel central na proposta de criação de um bailado genuinamente nacional. As categorias popular e mestiça foram frequentemente acionadas pela bailarina “ao construir a sua imagem pública como representante da “raça brasileira”. Em suas coreografias, a artista

⁵³ CARLONI, Karla G. *Eros Volússia: a bailarina do Brasil moderno*. In: FERREIRA, Jorge; CARLONI, Karla. (Org.). *A República no Brasil. Trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura*. 1aed. Niterói: Eduff. E-Book. ePub., 2019.

“selecionava e representava o que considerava como as mais legítimas e originais manifestações da cultura brasileira”.⁵⁴

A artista conseguiu se apresentar inclusive no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1937, com o espetáculo *Eros Volúcia – Bailados Brasileiros*, sendo assistida pelo presidente Getúlio Vargas. Analisando as performances de Eros Volúcia, a autora observa que os movimentos coreográficos da artista estavam mergulhados no “processo de renovação da dança acadêmica” que, desde a virada do século XIX para o XX, ocorria na Europa e nos Estados Unidos. Os movimentos de Eros Volúcia rompiam com as “linhas retas da estética clássica” e mesmo o figurino trazia a novidade. A artista incorporava elementos da cultura popular em suas apresentações e aparecia descalça, com cabelos soltos e vestimentas ornadas por adereços.

Como sublinha Karla Carloni, o corpo mestiço da bailarina “representava, por um lado, o desejo de valorização da mescla étnica e cultural que daria origem à brasilidade. Por outro, e não contraditoriamente, indicava a possibilidade de construção de um passado e de um presente calcados na ideia de unidade”.⁵⁵

Eros transitava em diferentes redes de sociabilidade. Estava entre os intelectuais ligados à modernidade cultural carioca e com “representantes do novo Estado”. Entretanto, como observa Karla Carloni, “de forma autônoma e original, e por meio de suas pesquisas e reflexões, Eros encarnou símbolos compreendidos à época como representativos do caráter nacional e das suas origens”. Ao estudar a trajetória artística de Eros Volúcia, Karla Carloni demonstra que o campo cultural era uma arena privilegiada de negociações em que vários sujeitos sociais participavam.

A partir dessas sugestões, a proposta adotada nesta tese é, a partir de uma abordagem interseccional, pensar o campo cultural como parte das lutas por cidadania. Importante afirmar também que as formas de ação dos sujeitos negros são plurais. Como demonstra Eric Brasil em sua tese de doutorado, o modo como esses sujeitos constroem suas identidades se dá de “múltiplas maneiras, dialogando, negociando, formando alianças, se opondo a também variados interlocutores sociais”. As experiências sociais vivenciadas pelos indivíduos são únicas e particulares, “fatores como classe, gênero,

⁵⁴ Ibidem, p.82

⁵⁵ Ibidem, p.88

geração são fundamentais para nossa percepção das nuances dessas experiências negras no pós-Abolição”. O elemento capaz de aproximar essas diversificadas experiências é a existência do racismo e a forma como esses variados sujeitos enfrentam o racismo cotidiano também era múltipla.⁵⁶ Logo, nessa tese também se busca refletir sobre as variadas ferramentas acionadas por homens e mulheres negros no campo cultural e o modo como esse campo foi um espaço privilegiado para a agência política e para esses sujeitos partilharem seus projetos de cidadania, que podiam dialogar com outros projetos mais amplos.

IV. Metodologias

Da cidade Nova aos Palcos: uma história social do maxixe se inicia nos anos de 1870 e termina na década de 1930. O recorte escolhido se justifica na medida em que, a partir dessa década de 1870, os jornais começam a dar visibilidade ao maxixe, uma dança urbana, que adquiriu múltiplos significados sem se descolar do campo cultural. Esse período também era politicamente agitado, intensificaram-se os debates e as ações que conduziriam o país a um novo regime político. A abolição, em 1888, seguida da instauração da República, no ano seguinte, movimentaram todos os sujeitos sociais de diferentes formas.

Durante muito tempo, boa parte da historiografia deixou homens e mulheres negros à margem, vendo neles a falta de agência ou analisando suas experiências como alienadas e longe do universo político. Todavia, ainda que esse tipo de olhar ainda marque fortemente a leitura habitual sobre a Primeira República, diversas pesquisas recentes têm aberto caminho para se pensar as estratégias e lógicas adotadas por sujeitos negros em seu processo de afirmação social e de luta antirracista.⁵⁷

Micol Seigel marca o auge do maxixe nos anos 1914 e a decadência em 1916, quando o maxixe teria perdido o “caráter de novidade”. Em parte concordo com o argumento da autora. Nos palcos cariocas, o auge do maxixe parece ter sido mesmo até

⁵⁶ BRASIL, Eric. “Carnavais Atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920)”. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. 2016.

⁵⁷ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança*, op.cit; GOMES, A.C.; ABREU, M. “A nova ‘Velha’ República: um pouco de história da historiografia”. *Revista Tempo*, v. 13, n. 26, 2009.

1916. Após esse período, poucas publicidades destacavam o maxixe nas produções artísticas. No entanto, na indústria fonográfica, gravações de maxixe ainda estavam em alta até o final da década de 1920. Em minha pesquisa, a partir das gravações registradas no banco de dados do Instituto Moreira Salles, fiz uma tabela com 313 canções classificadas como maxixe entre os anos 1900 a 1930. A partir dos dados da tabela, ficou evidente que, entre os anos 1920 e 1930, ainda eram gravados muitos maxixes. Esse trabalho se encerra, assim, na década de 1930, pois a partir daí surgiram novos problemas, que podem ser melhor analisados a partir de outras manifestações culturais.

Essa tese se pergunta sobre como se deu o processo histórico em que gêneros populares, identificados com a população negra, foram alçados a candidatos à cultura nacional, antes mesmo da abolição formal da escravidão. Essa é uma experiência que pode ser vista em todo o atlântico. Olhar essa história por uma perspectiva transnacional é uma metodologia emergente que busca conectar episódios locais a uma rede de relações mais amplas.⁵⁸ No caso do maxixe, essa forma de conexão entre a experiência brasileira e uma rede mais ampla de análise permite que se desconstrua uma ideia essencialista de cultura homogênea, geralmente atrelada a danças identificadas com a população negra. Permite também possíveis caminhos de compreensão do “complexo sistema de diversões que se irradiava por todo país” e que colocava o Rio de Janeiro em um contexto transnacional de trocas de cultura presente praticamente em todas as grandes cidades do mundo ocidental.⁵⁹

Para atingir esse objetivo, abordo os trânsitos culturais de inserção do maxixe nas ferramentas da história social. Deste modo, enfrentei o desafio de tentar compreender a formulação e projeção desse universo cultural pelos próprios sujeitos negros, a partir do conceito de “experiência”, desenvolvido por E. P. Thompson. Ao se voltar para as experiências de indivíduos comuns que, por muito tempo, não eram contempladas pelas abordagens da história política, Thompson observa a participação ativa desses sujeitos nas transformações sociais. A partir do estudo das práticas e rituais costumeiros dos trabalhadores ingleses, o autor sublinha que os costumes aparecem como uma arena de

⁵⁸ PUTNAM, Lara. “To study the fragments/whole: Microhistory and the Atlantic World”. *Journal of Social History*, volume 39. Number 3, Spring 2006, pp. 615-630; LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [2001].

⁵⁹ Cf. BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*. op.cit.

conflitos pela busca dos direitos comuns, onde cada grupo social “procurava maximizar suas vantagens”. E. P. Thompson demonstra que os trabalhadores articulavam de forma própria seus laços de solidariedade e diferença, estando longe de constituir páginas em branco à espera de uma força exterior que os ordenasse.⁶⁰

No caso brasileiro, no entanto, o caminho analítico sugerido por E. P. Thompson esbarra na dificuldade da experiência de grupos que não tinham no registro escrito sua forma privilegiada de expressão. Então, é por meio de uma leitura a contrapelo dos testemunhos lançados sobre esses trabalhadores, como a produção da imprensa, que se pretende compreender estas experiências.

Utilizar a imprensa, nos obriga a pensar nos aspectos ligados a seu funcionamento, como demonstra Leonardo Pereira no artigo “Negociações Impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”.⁶¹ Voltando sua análise para o jornal como fonte, o autor faz um breve contexto das mudanças no jornalismo do país entre as décadas de 1870 e 1890. O Rio de Janeiro já conhecia alguns jornais, vendidos por assinatura (ligados em geral a grupos políticos, sem pretensão de atingir um grande público), que vão cedendo espaço a um novo modelo de jornalismo, com tino mais comercial, cujo marco inaugural é o surgimento da *Gazeta de Notícias*, em 1875.

De acordo com Pereira, para a conquista do grande público, foi preciso que folhas como a *Gazeta* trouxessem novos temas ligados ao interesse do maior número de compradores, como as festas e o carnaval, os jogos e os grandes crimes, por exemplo. Mesmo compartilhando dessa aproximação com o “mundo das ruas”, os periódicos guardavam sua autonomia nas “estratégias e lógicas” diversas de incorporação desses temas. O jornal firmava-se como um espaço essencialmente polissêmico, pois “permitia que seus registros fossem passíveis de diferentes leituras de acordo com o lugar social do leitor” e polifônico, pois, além dos temas próximos aos interesses dos leitores, os jornais também “incorporavam colaboradores que nem sempre faziam parte das redações ou

⁶⁰ THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁶¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”. *História (São Paulo)*, v. 35, e99, p. 1-21, 2016.

comungavam dos mesmos ideais de seus diretores, como os responsáveis pelas crônicas literárias e seções teatrais”. Sendo preciso lê-lo a partir dessa compreensão.

Atualmente, grande parte da pesquisa historiográfica com fonte em documentos da imprensa tem utilizado os recursos digitais disponibilizados por repositórios *on-line* como a Hemeroteca Digital da *Biblioteca Nacional*. Esse recurso, cada vez mais utilizado pelos historiadores, se mostrou ainda mais significativo no período da pandemia mundial em decorrência da Covid-19, quando os arquivos e bibliotecas foram fechados. Repositórios como o da *Biblioteca Nacional Digital* apresentaram-se como um dos poucos recursos disponíveis para os vários estudantes de pós-graduação no país. Percebendo a importância dessa ferramenta para pesquisa, Eric Brasil e Leonardo Fernandes Nascimento no texto *História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica*, fazem um debate sobre as especificidades teórico-metodológicas de utilização desse dispositivo.⁶²

Os autores destacam o impacto das ferramentas digitais no trabalho do historiador e afirmam que, quando um registro histórico é convertido em um documento digital, há “uma nova condição” em relação ao modo como o pesquisador lida com as informações daquele documento. As mudanças são muito evidentes, além do modo de difusão das fontes, a alteração da condução da pesquisa muda substancialmente. A possibilidade da utilização do sistema de buscas no site, desloca o foco da atenção do historiador para assuntos do seu interesse. Para os autores, quando mal administrada, essa ferramenta de busca faz com que haja um erro fundamental na pesquisa, “pois a busca automática subtrai a compreensão acerca do contexto de aparição da própria palavra”.

Brasil e Nascimento ressaltam que, assim como as fontes físicas, a documentação em arquivo digital exige o mesmo “rigor metodológico no tratamento da fonte”. Outro ponto fundamental para os autores está na importância de explicitar nos trabalhos o método e as ferramentas tecnológicas utilizadas durante a pesquisa. Em conclusão, chamam a atenção para a importância das ferramentas digitais na elaboração dos trabalhos, ressaltando que elas não substituem o “trabalho minucioso, dedicado e paciente do historiador” na elaboração das perguntas e dos problemas de pesquisa.

⁶² BRASIL, E.; NASCIMENTO, L. F. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. *Revista Estudos Históricas*, v. 33, n. 69, p. 196–219, 1 jan. 2020.

Para refletir sobre o maxixe como uma manifestação cultural presente em diferentes bailes, botequins e casas de espetáculos, investiguei quais foram os usos e significados a ele atribuídos a partir das diferentes fontes – e versões - a que temos acesso no presente. Esses sentidos são construídos pelos sujeitos com base no universo social e cultural em que estão inseridos, isto é, cada indivíduo em diálogo com sua experiência interpreta, a seu modo, os símbolos compartilhados.⁶³

Desta maneira, grande parte da pesquisa se concentrou na leitura de jornais da cidade do Rio de Janeiro disponibilizados *on-line* pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. O primeiro passo foi a leitura e o fichamento do periódico *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, nos anos de 1890 a 1893, e do *Jornal de Theatro e Sports*, entre os anos 1914 a 1918. Após o fichamento desses periódicos e diante da farta oferta documental, optei por fazer a pesquisa a partir do mecanismo de buscas disponibilizados pelo *site* da Hemeroteca, utilizando a palavra-chave “maxixe” entre os anos 1870 a 1930.

A partir do levantamento, leitura, transcrição e catalogação das notícias dos jornais *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias* e *O Paiz* foi possível realizar uma metodologia de pesquisa com a combinação de outros termos, como o nome e endereços de clubes dançantes, além de nomes de pessoas envolvidas nas notícias. Na pesquisa com os jornais ficou perceptível que o maxixe estava em vários ambientes e, a partir dos relatos dos noticiários, percebemos que tinha significados distintos para os vários atores sociais, chegando ser descrito de diferentes maneiras em uma mesma edição.

Toda a documentação de jornal que recolhi foi classificada por ano, jornal e assunto. Os sujeitos que apareciam nas notícias com nome completo foram listados e procurados em outros suportes que atendiam a objetivos diferentes. A fim de mapear as redes de relações em que esses sujeitos estavam inseridos e obter mais informações pessoais sobre eles, as buscas foram realizadas nos *sites* do Diário Oficial da União e nas certidões de casamento e óbito do *Family Search*. O mecanismo de busca desses sites é muito parecido com o da Hemeroteca Digital. Cabe destacar que, para pesquisar certidões de nascimento, casamento e óbito de mulheres casadas, geralmente o caminho de busca se deu pelo nome do marido ou nome do pai, e, no caso de mulheres solteiras, de igual

⁶³A partir das sugestões propostas por Darton em *O Grande Massacre dos Gatos*. Ver: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Graal, 1986.

modo, pelo nome do pai. Esses documentos e a forma de encontrá-los ressaltam o modo como as mulheres tinham sua existência ligada aos homens que a cercavam.

Os nomes daqueles indivíduos citados nas colunas policiais dos jornais foram buscados ainda nos livros de registros das Casa de Detenção da Corte (1861-1901) e, posteriormente, Casa de Detenção do Distrito Federal (1890-1964), guardados no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. A leitura dessa documentação policial nos obriga a compreender as perspectivas a partir da qual se estruturava a ação policial, baseada na lógica da suspeição generalizada sobre o mundo do trabalho. Nesses livros manuscritos estão registradas a entrada e a saída de vários detentos, homens e mulheres. Tais documentos nos permitem captar aspectos importantes do cotidiano da casa de detenção e como eram os presos: idade, local de nascimento, cor, filiação, entre outros. É importante perceber que documentos oficiais como estes carregam também aspectos da subjetividade de quem os produziu, da lógica formal de sua construção e dos códigos que permeiam seu sentido comunicativo.⁶⁴

Para o campo teatral, procurei mais informações sobre a vida artística e fotografias dos artistas no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Nacional de Artes. O fundo documental dessa instituição possui muitos recortes de jornais e fotografias doadas por artistas e autores. Em minha pesquisa consegui reunir várias informações e fotografias de peças do teatro de revista e de alguns artistas. A partir desses dados, fiz uma planilha com todas as peças que citavam o maxixe em publicidades dos jornais. A maioria das peças escritas até os anos 1917 não foi preservada. Alguns poucos fragmentos, como as partes musicais das peças, ou alguns textos completos foram catalogados na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), porém pouquíssimas tinham o acesso permitido.

Foi nos jornais que também encontrei vários anúncios de venda de partitura para piano, de manuais de dança e de livros de modinhas. Grande parte desse tipo de documentos estava arquivada no Instituto Moreira Salles. Os manuais de dança e livros de modinhas, transcrevi e cataloguei em um banco de dados. Já as partituras consultadas, estavam encadernadas nos “Álbuns de Família”, da coleção José Ramos Tinhorão. Cada álbum possuía por volta de 50 partituras que circularam aproximadamente entre os anos

⁶⁴ BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.; LARA, Silvia. “Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico”, *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 17-39, dez. 2008.

1900 a 1996. Pesquisei toda a coleção formada por 46 livros e, a partir dos dados coletados, fiz uma tabela com as informações mais importantes de cada álbum.

Embora eu saiba que essa introdução já está maior que o planejado, devo fazer alguns alertas aos leitores. Essa tese não objetiva analisar sons, ritmos, harmonias ou outros aspectos da produção musical. Reconheço que a indústria fonográfica é um ponto importante a se considerar, mas não tenho ferramentas suficientes para essa reflexão. Esse seria outro trabalho. Também não tenho por objetivo fazer uma história das mulheres ou do lazer feminino. Por esse motivo, optei por não refletir sobre como jovens de classe média relacionavam-se com os ritmos mais sincopados. Ou ainda, como já fiz em trabalho anterior, refletir sobre os códigos de conduta feminina em clubes dançantes. Nesse trabalho, a categoria gênero para mim, é uma chave de análise para entender as transformações sociais do maxixe. Sei que muitos temas ficaram de fora. Personagens como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga poderiam ser incorporados, mas, diante do grande número da documentação, tive que fazer escolhas, deixar alguns caminhos de lado e investir em outros. Essas escolhas foram conscientes e também fazem parte do trabalho historiográfico.

Dito isso, a partir das leituras e reflexões desenvolvidas em diálogo com as fontes, o trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro intitulado *Uma dança brasileira?*, tem como foco apresentar como nos jornais foi forjado um caráter de brasilidade para esse novo fenômeno cultural que surgia. O capítulo dialoga com o conceito de exotismo que sempre é associado a produções culturais afro-diaspóricas.

O capítulo dois, *os perigosos espaços sociais do maxixe*, parte da análise das denúncias jornalísticas das “casas de maxixe”. Eram muitas as notícias que evidenciavam o caráter negativo desses ambientes localizados em ruas do centro da cidade. Os frequentadores dessas casas apareciam descritos, nessas colunas policiais, de modo estereotipado, pois representavam um suposto perigo para os indivíduos “morigerados” da cidade.

Concomitantemente, nas colunas teatrais, o maxixe adquiria novos significados. Ele figurava como atração principal em publicidades de várias peças. A partir dessas considerações, o capítulo três, *O Maxixe é o espetáculo dos teatros*, começa analisando a peça *O Maxixe*, dos autores Baptista Coelho e Bastos Tigre, estreada em 1906. O objetivo será demonstrar como o maxixe foi apropriado pelos empresários e autores teatrais.

Acompanhar a inserção do maxixe no teatro de revista é um caminho importante para entender como as performances no palco foram uma porta de entrada para jovens artistas negros garantirem a sobrevivência. Além da possibilidade de refletir sobre o processo de massificação da indústria de entretenimento.

Já o capítulo quatro, *As Estrelas do Maxixe*, acompanha a trajetória dos artistas que estavam performando o maxixe nos palcos cariocas. Ao olhar para os artistas maxixeiros, tentarei demonstrar as tensões entre classe, raça e gênero nas descrições das apresentações. Com o objetivo de analisar como, em situações concretas e específicas, as diferenças sexuais são invocadas e perpassam a construção das relações sociais.

Por fim, o capítulo cinco, *Experiências Visuais do Maxixe*, reflete sobre a construção da respeitabilidade a partir das fotografias. Os manuais de etiqueta dançante também são analisados nesse capítulo. As performances transcritas nessas documentações nos permitem perceber um “campo comum de disputas”, como sugere E.P. Thompson, em que o maxixe era apropriado e negociado cotidianamente.

Espero realmente que esta tese seja uma leitura agradável e contribua para a percepção da agência e do ativismo de homens e mulheres negros contra o racismo nesse longo pós-abolição.

Capítulo 1: Uma dança brasileira?

No primeiro trimestre de 1921 era publicado mais um número da *Revista do Brasil*. A edição trazia um texto de José Pinto Flexa Ribeiro intitulado “Os motivos estéticos do maxixe”.⁶⁵ Nele, o autor se apresentava como um entusiasta dessa manifestação cultural. Para convencer seus leitores de que o maxixe era um legítimo “produto popular brasileiro” e que nele estava “em gérmen” a “seiva da música brasileira”, tratava de fazer um esclarecimento das origens do maxixe. Afirmava Flexa Ribeiro:

Há nele qualquer cousa de ruidoso e melancólico, do sol de nossa natureza e da tristeza de nosso povo. Qual terá sido a contribuição, a dosagem dos motivos musicos, eróticos e sentimentais que lhe trouxeram o batuque do negro, o maracá do índio e a guitarra do português?

Assim, de toda a obra de sensibilidade brasileira, o Maxixe é a criação original por excelência, a que exprime completamente as origens formativas de nossa raça, de nossa fisionomia moral, enfim.

Flexa Ribeiro percebe o maxixe como uma “arte brasileira” por excelência porque, ao seu ver, ela era a representação “do nosso povo”. Deste modo, o maxixe era entendido através da mistura entre elementos culturais de negros, índios e portugueses. O resultado dessa união, ao mesmo tempo que se configurava como uma criação original, era melancólico e triste. Essa hibridez sugerida vai ser a base de toda sua construção narrativa. Ribeiro chega a afirmar que “quase toda a arte brasileira” era um “produto importado”. Como exemplo, cita o “Indianismo”, tendência literária marcante no século XIX, que a seu ver era uma “fórmula idealista transplantada da Europa”. É na percepção de que essa arte não poderia ser eleita como verdadeiramente “nossa”, que o autor volta a afirmar que “só o maxixe [é] originalmente brasileiro”.

No texto, também fica evidente a fascinação e admiração que o autor trazia pela coreografia. Ele chega a declarar que ver os casais dançando era “uma festa para os sentidos”. Essa era uma arte, aos olhos do narrador, repleta de sensualidade: “Os corpos enlaçam-se em atitudes magníficas, e uma cadencia profunda, interior, os agita, fazendo-

⁶⁵ RIBEIRO, Flexa. “Arte: A Estética do Maxixe”. *Revista do Brasil*: Publicação mensal de ciência, letras, artes, história e atualidades. v. 16, n. 61, 1921. p. 79-87.

os desenhar contornos belos, descreve curvas graciosíssimas, ondular em voltas voluptuosas, em movimentos ricos de unidade, intensamente sedutores.” Recheada de hipérboles, a descrição da dança era feita a partir do deslanchar coreográfico. Ele inicia narrando o encontro do casal e chega ao ápice da dança, que acontece no momento dos rodopios. O narrador se mostra praticamente seduzido pelo enlace corporal.

O entusiasmo de Flexa Ribeiro fica evidente em quase todas as passagens do texto. Em vários momentos ele associa o maxixe à alegria e à euforia, diferente da melancolia citada no início da crônica. Na tentativa de explicar o porquê do maxixe não ter o sucesso nacional, o que ele enxergava como injusto, afirma que o motivo era o “colonialismo”. O colonialismo fazia com que os brasileiros se julgassem inferiores aos outros povos e só aceitassem aquilo que tivesse “o selo de estrangeiro”. Ao discutir o papel do estrangeiro no imaginário brasileiro, Ribeiro manifestava sua repulsa à suposta inferioridade nacional. Na sua concepção, o maxixe era a criação do “nosso povo” e deveria ser valorizado em oposição a tudo que fosse estrangeiro.

Para ficar mais clara essa posição contra o estrangeirismo, vejamos mais detalhadamente como Flexa Ribeiro sintetizou a história do maxixe no fim de seu texto:

De princípio, era tido como tão grande desregramento o dança-lo, que ele só encontrava abrigo nos salões escusos e de frequência das mulheres erradas. Foi necessário que o Maxixe, por 1905, viajasse até Paris, e lá fizesse furor, para ser aceito, de torna viagem, com o título de cidadania pelos brasileiros. Levamos, assim, o nosso hábito imitativo ao cumulo de imitar, nos outros, aquilo que era originariamente nosso...

A história do maxixe foi narrada a partir de um ponto de vista linear compartilhado por muitos dos literatos contemporâneos ao autor. Nessa perspectiva, o maxixe teria se originalizado em espaços obscuros e desregrados. Para Flexa Ribeiro, eram as “mulheres erradas” que caracterizavam esses salões como ruins. A aceitação do maxixe e sua divulgação, para o autor, só aconteceram após sua ida a Paris, servindo essa passagem para legitimá-lo no próprio país de origem. Para Ribeiro, o problema no Brasil não era a falta de produção artística e cultural, mas sim a falta de valorização do que era “nosso”. Essa falta de reconhecimento era o que alimentava o “hábito imitativo” do que era estrangeiro.

Entretanto, o que de especial o artigo de Flexa Ribeiro representava para aqueles leitores do início da década de 1920? No texto, Flexa Ribeiro deixa evidente uma ideia de cultura nacional compartilhada por vários intelectuais atuantes no período. A

identidade nacional assumia destaque nos debates públicos. O período pós-guerra acentuava ainda mais essa preocupação com a “questão da organização nacional”⁶⁶ e, para Flexa Ribeiro, a arte era o instrumento pelo qual se poderia apreender o que era a nação.

O paraense José Pinto Flexa Ribeiro (1884-1971), bacharel em Direito, exerceu várias funções públicas. Também foi colaborador de vários jornais e autor de livros. Sua atuação como diretor na Escola Nacional de Belas Artes, entre os anos de 1948 a 1952, talvez seja o que mais se destacou em sua trajetória.⁶⁷ Para o autor, a “arte nacional” deveria se voltar para a produção social do cotidiano. As aspirações nacionalistas de Flexa Ribeiro ficam evidentes em a “Estética do maxixe” e se encaixavam bem na proposta da *Revista do Brasil*.

Tania Regina de Luca, no livro *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*, investiga a publicação como um espaço de reflexão sobre a nacionalidade. Como a autora nos informa, a revista foi fundada em janeiro de 1916 e idealizada por Júlio Mesquita como publicação mensal. Em 1921, ano da publicação do artigo de Flexa Ribeiro, a revista era dirigida pelos literatos Afrânio Peixoto e Amadeu Amaral e a edição estava a cargo do escritor Monteiro Lobato. Editada em São Paulo em um primeiro momento, a “revista acolheu em suas páginas os nomes mais representativos da época, tendo desfrutado de enorme prestígio”. Ao analisar os 113 volumes publicados entre os anos de 1916 e 1925, Tania Regina Luca afirma que nas páginas sobressaía o desejo “persistente de promover uma releitura do país”.⁶⁸

A autora percebe isso no manifesto-programa presente na primeira edição da revista. Nele, afirmava-se que seus patrocinadores tinham “o desejo, a deliberação, a vontade firme de construir um núcleo de propaganda nacionalista”. A revista se projetava assim como um empreendimento que buscava dar “um diagnóstico para nação”. Em suas páginas, eram abordados assuntos variados como economia, história, arquitetura, direito, medicina, artes. De acordo com De Luca, Mário de Andrade tinha uma coluna de “crônica

⁶⁶ VELLOSO, Mônica. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Revista Estudos Históricos*, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

⁶⁷ *O Malho*, 30 de abril de 1936, p.4; AGUIAR, Vinícius (org.). Fléxa Ribeiro: Trechos d’O Imaginário (Pretextos de Arte). 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/flexaribeiro01.htm>.

⁶⁸ DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N) ação*. Unesp, 1998.

de arte” na revista, onde tratava de vários temas. Deste ponto de vista, podemos perceber a paridade entre o que propõe Flexa Ribeiro e o que propunham seus editores. Cabe ressaltar que o artigo de Flexa Ribeiro fora publicado um ano antes no jornal *Correio Paulistano*.⁶⁹ Certamente os editores da revista viram nesse artigo ideias potenciais para serem circuladas entre seu público leitor.

Ao valorizar o maxixe como uma produção brasileira, Flexa Ribeiro dialogava com uma tradição que pensava o país a partir das raízes locais. O modo como ele percebe o maxixe estava ancorado nas suas memórias recentes sobre a prática da dança. Em tom pedagógico, o autor se coloca como o responsável por inculcar nos brasileiros a consciência do seu próprio valor. Mas, seria o testemunho de Flexa Ribeiro o reflexo de um movimento vanguardista? Essa defesa do maxixe como uma produção brasileira por excelência teria sido gestada nos anos 1920 por intelectuais ligados ao modernismo de São Paulo?

A resposta para essas questões já foi dada por Martha Abreu no trabalho *Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial*. Nele, a autora sublinha que, entre o final do século XIX e o início do século XX, existia um tipo de produção intelectual que

investiu na complicada construção (ou invenção) da versão musical (talvez uma das mais fortes visões) da suposta identidade nacional brasileira. Esses trabalhos tiveram a singular e semelhante pretensão de produzir uma *síntese histórica* da “música popular brasileira”, definindo-a positivamente e orgulhosamente como um produto da mestiçagem racial de índios, portugueses e negros.⁷⁰

Analisando essa produção, a autora observa que esses intelectuais valorizavam os traços mestiços da música popular. Mas, essa valorização não deixava de dialogar e reproduzir aspectos da teoria da mestiçagem sobre uma realidade musical que era “múltipla e multifacetada”. Em meio a elogios e entusiasmos em relação à mestiçagem no campo musical, esses autores não deixavam de escapar a certos “determinismos preconceituosos, que definiam a própria mistura racial”, principalmente em relação à

⁶⁹ *Correio Paulistano*, 28 de fevereiro de 1920, p.1

⁷⁰ ABREU, Martha. “Histórias da “Música Popular Brasileira”, uma análise da produção sobre o período colonial”. JANCSÓ, I. e KANTOR I., *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo, Imprensa Oficial, Hucitec, Edusp, Fapesp, 2001.

influência negra e africana. Isso fica evidente, para a autora, na medida em que esses autores, quando procuravam demarcar as “características gerais da ‘música popular’”, não iam “além de referências pouco específicas sobre o ritmo, a melodia, a sincopa, os acentos e as cadências” desta “música popular brasileira”. Criando versões sobre a “melancolia, lascívia e languidez” da música mestiça.

Diante dos limites dessa intenção de homogeneização do que se procurava definir como “música popular brasileira”, Martha Abreu ressalta que esses autores tiveram que eleger certos gêneros musicais como recurso para a definição das características gerais da “música popular”, nessa síntese histórica que procuraram construir. Dentre as inúmeras manifestações musicais, a modinha e o lundu foram os gêneros eleitos como exemplos “contundentes da “música popular brasileira” nos tempos coloniais. Pois, para os intelectuais analisados pela autora, esses gêneros “apresentam expressões otimistas da miscigenação em mais de um sentido: português-negro e negro-português”.

A partir da leitura dos trabalhos de Guilherme de Mello, Renato Almeida e Luciano Gallet Martha Abreu sublinha que, para esses autores, a mistura racial e musical atribuída à modinha e ao lundu era avaliada de forma pré-determinada: “as formas e os estilos de música e dança, em detrimento das ações e criações musicais dos agentes sociais, é que ganhavam vida própria”. Esse processo era concebido assim como algo natural e inevitável. Martha Abreu ainda ressalta que, para os diferentes sujeitos sociais, o lundu e a modinha possuíam significados muito diferentes. Não eram percebidos de forma unívoca e nem como “indícios da salutar mistura produzida pela “música popular brasileira”.

Martha Abreu conclui que as produções desses “primeiros articuladores de uma ‘música nacional’” compartilhavam alguns aspectos, como “a busca de uma identidade nacional musical mestiça”, a preocupação maior com os estilos musicais do que com “os significados da produção cultural dos agentes sociais” e, por fim, a “visão de que os processos culturais ocorrem sem conflitos”. Como ressalta a autora, apesar desses problemas, essas obras pioneiras precisam ser analisadas de forma crítica pelos historiadores.

A partir das sugestões de Martha Abreu, fica evidente que o reconhecimento da música popular como uma produção da mestiçagem brasileira, nos anos 1920, não era uma novidade. Dito isso, cabe perceber na documentação da imprensa como se deu esse

processo com relação ao maxixe. Como essa manifestação cultural tida como mestiça se tornou candidata a representante da música nacional.

Como qualquer dança afro-diaspórica, é difícil determinar uma origem para o maxixe. E de fato esse não é o objetivo aqui. O que podemos acompanhar é como historicamente foi se forjando o que em 1920 (e hoje) se conhecia como maxixe. A fim de acompanhar o processo que permitiu ao maxixe ser considerado um possível representante do Brasil, nossos olhares se voltaram para a imprensa, pois os periódicos foram a porta de acesso mais contínua e sistemática para perceber esse processo.

Os testemunhos de jornalistas do período demonstram que foi na década de 1870 que as primeiras menções ao maxixe começaram a surgir na imprensa. São várias as crônicas que buscavam uma definição do que era o maxixe. Somadas a esses, editoriais, publicidades de peças de teatro e de bailes e até as páginas policiais, empregam o “maxixe” como um nome genérico para os bailes públicos.

Nesse sentido, a alusão à “epidemia” utilizada por Baptista Coelho na introdução dessa tese se encaixa muito bem neste caso. Uma epidemia pode ser definida como uma manifestação coletiva de uma doença que rapidamente se espalha, sem que se possa identificar o primeiro infectado – só se classifica uma doença como epidêmica após vários casos parecidos aparecerem concomitantemente. Trazendo a referência para o maxixe, um leitor que, nas décadas de 1870 e 1880, abrisse qualquer jornal se depararia com uma enorme quantidade de ofertas de maxixe em ambientes diversos. Tinha maxixe para todos os gostos e os múltiplos significados para essa prática ficam evidentes nas variadas colunas existentes.

Nesse capítulo, objetivamos entender quando começou a se forjar na imprensa a ideia de que o maxixe era uma dança brasileira e quais disputas estavam por trás dessa valorização, de modo a perceber as continuidades e rupturas que foram incorporadas na abordagem de Flexa Ribeiro.

I. Dança e brasilidade na imprensa carioca

A edição de 09 de julho de 1883 do periódico *A Folha Nova* possui uma das primeiras menções ao maxixe como “dança tão brasileira”. O trecho foi publicado no

folhetim “A Semana Passada”, de autoria de Ed. Rialto.⁷¹ Na crônica, dentre as críticas feitas à cidade do Rio de Janeiro, o autor incorpora o maxixe, no final do texto, quando se refere à chegada do espetáculo “Excelsior”, performado pelos dançarinos da Empresa A. Ferrari, e afirma que:

A chegada da companhia Ferrari e a exibição do Excelsior vem dar, talvez, um golpe mortal na maxixe, esta dança tão brasileira, tão nossa, que nasceu em qualquer rua, do campo de Santana para cima, e que já tomou conta da cidade inteira.⁷²

Ed. Rialto em seu texto faz várias críticas à “municipalidade fluminense” e ao trabalho do aparato policial que parecia não agir contra indivíduos que circulavam pelas ruas da cidade e tinham atos condenados pela “moralidade pública”. Em tom sarcástico, o autor evidencia que a polícia não agia contra nenhuma das mazelas da cidade porque já teria se acostumado a essa imagem, a seu ver, negativa. O tom utilizado permitia a crítica à suposta permissividade policial, que parecia esperar os problemas da cidade desaparecerem por si sós, sem o esforço da própria polícia ou da municipalidade. Ele chega a citar que o capoeira, dentro de pouco tempo, seria “uma raça fóssil” e o mesmo valia para o maxixe. Ao falar do espetáculo “Excelsior”, Ed. Rialto sugeria que talvez um corpo de bailarinos vindo da Itália conseguisse substituir as apresentações de maxixe nos palcos cariocas. Nesse sentido, apesar da valorização do maxixe como uma dança “tão nossa”, não se mostrava verdadeiramente entusiasta, prevendo o seu desaparecimento, assim como o dos capoeiras.

Rialto registra como origem do maxixe “qualquer rua” nos arredores do Campo do Santana para cima, o que corresponderia ao que era o bairro da Cidade Nova. Certamente Rialto não precisava dar muitos detalhes para seu público sobre os significados de sua afirmação. Os leitores de pequenos jornais, como *A Folha Nova*, e mesmo os de periódicos maiores, já estavam familiarizados com as notícias sobre os

⁷¹ Eduardo Granja Coutinho afirma que “o termo folhetim, do francês *feuilleton*, designa ordinariamente um espaço do jornal: o rodapé, geralmente na primeira página, destinado ao entretenimento. Esse espaço, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores, suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, fala-se de crimes, propõem-se charadas, oferecem-se receitas de cozinha ou de beleza, criticam-se as últimas peças e os livros recém-saídos, e se publicam romances em capítulos. (...)”. COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: Imprensa e Carnaval na Primeira República*. Editora UFRJ, 2006. (p.33)

⁷² *A Folha Nova*, 09 de julho 1883, p.1

moradores das ruas localizadas para cima do Campo de Santana e de seus festejos. O próprio Campo do Santana era um lugar com múltiplas atrações como festas públicas e religiosas, onde pessoas de origens diversas iam se divertir.⁷³

Alguns anos depois da publicação da crônica de Ed. Rialto, o maxixe aparecia como “brasileiro” na publicidade de uma peça teatral denominada *A Mulher Homem* (1886), de autoria de Valentim de Magalhães e Filinto de Almeida, que ficaria em cartaz no teatro Santana, na rua do Espírito Santo, sobre a qual falaremos em breve. Por hora, gostaríamos de chamar a atenção para as publicidades referentes à inserção de um novo quadro, denominado “Um maxixe na Cidade Nova”. Para situar aqueles que iam assistir informava-se que o maxixe era “um baile característico brasileiro”⁷⁴. Ainda que a afirmação não seja tão direta, podemos perceber que novamente uma provável formulação de ser brasileiro foi colocada em diálogo com as imediações do Campo do Santana.

Afirmações de que o maxixe era a dança da Cidade Nova estarão presentes em vários tipos de publicação em que o maxixe era tema. Raul Pederneiras, em crônica de 1906, escrevia que o maxixe nasceu no mesmo canto do choro e do arrastado, na Cidade Nova.⁷⁵ Olavo Bilac, no mesmo período, em crônica para a revista *Kosmos*, ao se referir ao maxixe, afirmava que

E vamos a Cidade Nova. A Cidade Nova! ... um mundo novo, de onde a quadrilha foi banida... aqui, tem o maxixe o seu reino incontestado. O maxixe! A Espanha tem o *bolero* e a *cachuca*, Paris tem a *chahut*, Nápoles tem a *talanterella*, Veneza tem a forlana, Londres tem a Giga, - e a Cidade Nova não lhes inveja essas riquezas, porque possui o maxixe. Aqui, não se tocam apenas corpos: colam-se.⁷⁶

Em sua crônica, Olavo Bilac não usa o termo brasileiro ao definir o maxixe. Para ele, a dança também não estava disseminada por toda a cidade, seu reino estaria muito

⁷³ ABREU, Martha Campos. O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. 1996. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280895>>.

⁷⁴ *O Paiz*, 13 de fevereiro de 1886, p.2

⁷⁵ PEDERNEIRAS, Raul. “O maxixe”, *Século XX*, maio de 1906, p.52

⁷⁶ BILAC, Olavo. “A dança no Rio de Janeiro”, *Kosmos*, maio de 1906.

bem delimitado geograficamente na Cidade Nova e esse recorte geográfico é um dos primeiros pontos que precisamos observar.

Desde meados do século XIX, o que hoje conhecemos como região central da cidade do Rio de Janeiro se dividia em duas regiões. A primeira área a ser ocupada, onde se estabeleceu o centro administrativo colonial, ficou conhecida pelos contemporâneos como Cidade Velha. Já a ocupação da outra área, a Cidade Nova, como demonstra Bruno Carvalho em *Cidade Porosa*, nasce da tentativa de resolução da crise habitacional decorrente do crescimento populacional acelerado, que se seguiu à chegada da Corte portuguesa em 1808. O desejo de modernização e transformação de um espaço urbano que se limitava aos antigos padrões coloniais e que contrastavam com as novidades trazidas pela Corte real também foi determinante na ocupação da Cidade Nova.⁷⁷ À princípio, esses dois polos foram se forjando em contraposição. Enquanto a parte antiga do centro se constituía do tradicional, a Cidade Nova figuraria como a novidade, o moderno.

Fernanda Pinto observa que o poder público passou a incentivar a implantação de fábricas e pequenos comércios na região da Cidade Nova, que “contribuíram para a atração de grande contingente populacional para sua estrutura urbana e determinaram a mudança do seu perfil habitacional e da própria dinâmica fundiária na região”.⁷⁸ A proximidade com a nova zona portuária atraiu muitos trabalhadores e estimulou a proliferação de casas populares e cortiços para moradia de uma massa de trabalhadores formada por africanos e seus descendentes e imigrantes europeus pobres. Nesse contexto de crescimento populacional, as epidemias também tiveram sérios impactos nas regiões mais insalubres e mais densamente ocupadas, contribuindo para forjar uma imagem pejorativa da Cidade Nova por parte das elites locais. Embora as condições de vida e moradia não fossem as melhores e ainda haverem outras dificuldades, para os que ali viviam, a região da Cidade Nova se tornaria um local de pertencimento. Um local de encontros festivos, religiosos e artísticos. Foi ali que muitos trabalhadores encontraram

⁷⁷ CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Objetiva, 2019.

⁷⁸ PINTO, Fernanda Mousse. “A invenção da Cidade Nova: agentes, personagens e planos. Dissertação de Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

Ao eleger o maxixe como uma manifestação brasileira originária das ruas do “campo do Santana para cima” ou ainda como um “baile característico” da Cidade Nova, espaço geográfico com maior contingente de negros e mestiços, esses autores estão inseridos em um debate maior sobre o lugar de africanos e seus descendentes, na formação da cultura nacional.

Mesmo considerado uma produção mestiça, as influências negras do maxixe sobressaíam nas narrativas da imprensa, provavelmente graças aos requebrados que figuravam como uma novidade na dança de pares. Uma crônica publicada em julho de 1883, na “Seção humorística” do periódico *O Corsário*, o autor de forma sarcástica buscava dar forma ao que era o maxixe.⁸¹ E inicia afirmando que ele era a “concepção” mais “arrojada do modernismo moderno da atualidade” e, para explicar a seus leitores o que era o maxixe, faz referência ao legume. Foi na mistura entre o maxixe alimento e o maxixe dança que se construiu sua estratégia narrativa. Afirmava ele:

“O maxixe nasceu para a panela, vive da panela e pela panela. Em um sorongo qualquer, quando toca-se uma polca requebrada, a rapaziada grita logo: olha o maxixe!! e sempre a mesma afinidade! Olha-se para o cavalheiro o que é que bole? a panela. Olha-se para a dama, e o que é que rebole? sempre a panela!! Oh panela!! Oh maxixe!!”⁸²

O termo panela, utilizado na definição do maxixe, tem uma óbvia conotação racial: é muito similar à expressão “ter o pé na cozinha”, que nada mais é que ter origem negra. A cozinha era o local onde as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras e ali era um espaço permitido e acessível à circulação de mulheres e homens negros, nas casas das famílias brancas. A cozinha pode ser vista também como um espaço simbólico de pequena liberdade de circulação e integração não só para as cozinheiras, mas para toda a criadagem que tinha acesso apenas a esse cômodo da casa. A agitação da cozinha também foi sugerida, posteriormente, pelo cantor João da Baiana em um de seus sambas que dizia:

⁸¹ Fundado em 1880 pelo jornalista negro Apulcro de Castro, *O Corsário* era um pequeno periódico com quatro páginas, publicado terças, quintas e sábados, com assinatura anual nas províncias de 12\$000.⁸¹ *O Corsário* ficou conhecido por suas críticas ferrenhas a várias instituições e pessoas, chegando a ser empastelado pelo Chefe de Polícia, Dr. Ovidio Fernandes Trigo de Loureiro. O proprietário do jornal, Apulcro de Castro, foi assassinado por oficiais do Exército em 1883. O subtítulo do periódico foi alterado algumas vezes. No ano em questão, afirmava-se ser um “órgão de moralização social”. Por seu tom extremamente crítico, suas colunas não vinham assinadas.

⁸² *O Corsário*, 03 de julho de 1883. p.3.

“batuque na cozinha a sinhá não quer/ Por causa do batuque eu queimei meu pé”.⁸³ O batuque aqui foi utilizado como um termo genérico que representaria as cantorias e danças de negros que poderiam acontecer na hora das atividades, mas eram proibidas pelas sinhás para não tirar a atenção do trabalho.

A cozinha como um espaço de segregação para sujeitos negros ainda pode ser observada na poesia “I, too”, escrita pelo poeta e ativista social negro James Mercer Langston Hughes, em 1925.⁸⁴ No poema, que se tornou um dos marcos do movimento *Harlem Renaissance*, o autor afirma que “eu também canto a América/Eu sou irmão negro/Eles me mandam comer na cozinha/Quando chegam as visitas/Mas eu rio”.⁸⁵ O poema é um manifesto por igualdade, nele aponta-se o lugar de exclusão e de inferioridade que foi imposto para aquele sujeito, colocando-o na cozinha para não ser visto pelos demais. Fica evidente que a referência à cozinha como um espaço de vivência e exclusão de negros era compartilhado em diferentes territórios do Atlântico negro.

Na crônica do *Corsário*, com uma narrativa recheada de preconceitos, o autor define a seu modo a que lugar o maxixe pertencia. Isso ainda se confirma, quando ele afirma que os dançarinos empolgados com o maxixe também não sabiam a diferença entre os ritmos. Uma polca mais ritmada já os motivava a gritar e dançar o tal maxixe.

A panela também foi usada como uma metáfora para um suposto cunho sexual que o autor atribui à dança. Ao misturar as palavras “bole” e “rebole” em tom de pilhéria, mais uma vez podemos perceber o preconceito com os dançarinos que, a seu ver, não sabiam identificar as diferenças entre ritmos e mostravam uma sexualidade exacerbada enquanto dançavam.

⁸³ BAIANA, João. “Batuque na Cozinha”. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/joao-da-baiana>. Acesso em: 19 de março de 2021.

⁸⁴ HUGHES, James Mercer Langston. I, Too. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/47558/i-too>. Acesso em: 19 de março de 2021.

⁸⁵ O *Harlem Renaissance* (1917-1937) foi um movimento cultural afro-americano que se manifestou principalmente no campo artístico. De acordo com George Hutchinson “os participantes buscaram reconceituar “o negro” à parte dos estereótipos brancos que influenciaram a relação dos povos negros com sua herança e entre si”. (<https://www.britannica.com/event/Harlem-Renaissance-American-literature-and-art>. acesso 20 mar 2021)

Desde a independência, em 1822, a definição do que era nacional e a construção da brasilidade já se inseriam em um campo de disputas e negociações.⁸⁶ Esse movimento tinha muitos matizes e os caminhos de divulgação podem ser observados na literatura, na produção musical, no teatro e em vários outros campos.⁸⁷ Nas últimas décadas do oitocentos, o cenário político no Brasil estava efervescente. A monarquia já estava em crise e a abolição formal da escravidão já caminhava para ser realidade. De fato, a abolição no ano de 1888, seguida da nova Constituição republicana de 1891, incidiram diretamente na definição de quem era cidadão brasileiro.

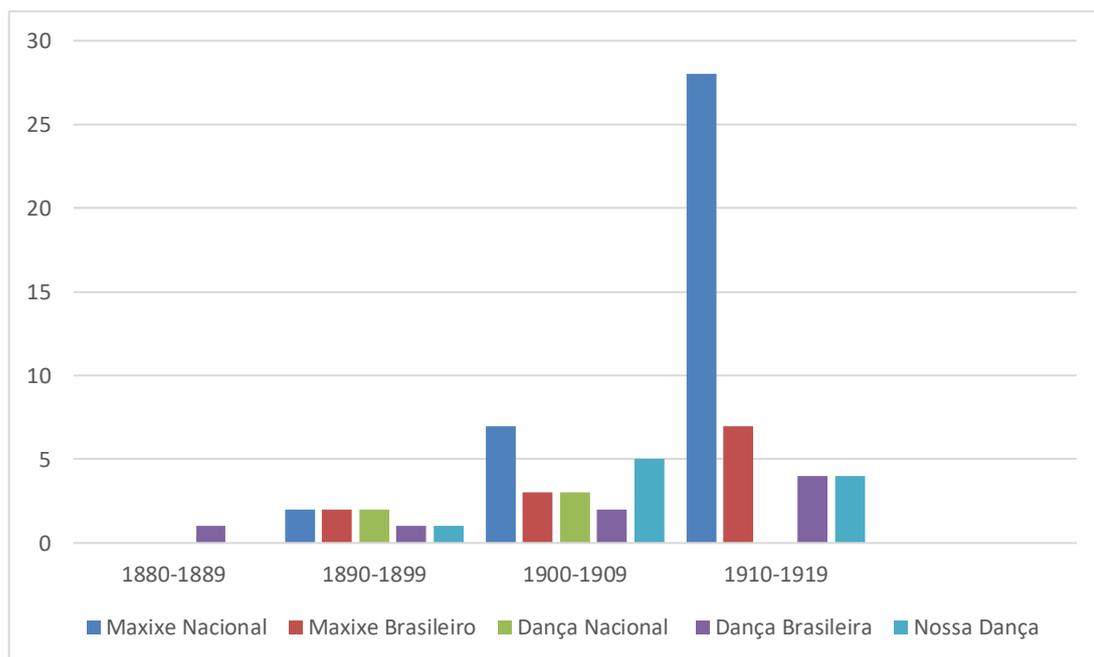
Pelo levantamento que fiz, nesse período, o maxixe como uma produção cultural brasileira ou nacional começou a aparecer com mais frequência nos jornais. O levantamento foi feito na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e a busca realizada foi a partir das palavras-chave “maxixe nacional”, “maxixe brasileiro”, “dança brasileira”, “dança nacional”, “dança carioca” e “nossa dança”. Os resultados seguem na tabela abaixo.⁸⁸

⁸⁶ MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

⁸⁷ GUIMARÃES, Manoel Luís Lima Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Revista Estudos Históricas*, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988.; DE MATTOS, Ilmar Rohloff. “Construtores e herdeiros: a trama dos interesses na construção da unidade política”. In: JANCSÓ, István (org.). *Independência: história e historiografia*. Editora Hucitec, 2005.; CHALHOUB, Sidney. “População e sociedade”. In: CARVALHO, José Murilo (org.). *A construção nacional: 1830-1889*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

⁸⁸ Na busca, usei as grafias da época. Optei por colocar até o ano de 1919 porque, de 1920 a 1930, são muitas as entradas com esses termos, não sendo possível ler todas as notícias como fiz nos anos anteriores.

Gráfico 1: Maxixe nos Periódicos cariocas (1880-1919)



Levantamento realizado pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Essas afirmativas podem ainda ser divididas em dois tipos de produções. De um lado estavam aquelas colunas dedicadas à divulgação das atividades festivas de associações recreativas particulares e de críticas teatrais. Encontramos ali descrições como a publicada em 01 de março de 1897, sobre o festejo do Club dos Progressistas da Cidade Nova, onde ressaltava-se que, no baile de sábado, os casais requebravam o “saboroso maxixe nacional”.⁸⁹ No ano seguinte, em 16 de maio de 1898, na *Gazeta de Notícias*, publicavam-se os relatos do baile promovido pelo elegante Club dos Fenianos. A presença de uma das “estrelas” que estavam em cartaz no teatro Lucinda foi destaque, principalmente quando ela “caiu” na “nossa dança nacional”.⁹⁰ Já no dia 08 de agosto de 1898, em um “forrobodó” promovido pelo mesmo clube, a animação dos pares com a presença da “amada dança brasileira” era o que mais aparecia no trecho.⁹¹ A mestiçagem

⁸⁹ “Gazetilha”, *Jornal do Comércio*, 01 de março de 1897, p.3.

⁹⁰ “Teatros e...”. *Gazeta de Notícias*, 16 de maio de 1898, p. 1; “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 16 de maio de 1898, p. 2.

⁹¹ *Jornal do Brasil*, 08 de agosto de 1898, p. 2.

em publicações desse gênero aparecia via exaltação de requebros e rebolados que são movimentos corporais associados a sociedades africanas.

Do outro lado, mas não de modo oposto, estavam as crônicas. Nelas, escritores podiam se dedicar a um assunto a partir do seu ponto de vista. Quando o maxixe era o tema, esses autores geralmente afirmavam se tratar de uma dança mestiça e ainda ressaltavam as influências negra e africana. De acordo com Martha Abreu e Carolina Dantas, entre o final do século XIX e o início do século XX, os folcloristas investiram na construção de uma originalidade cultural que integrasse o Brasil no “concerto internacional dos países ditos modernos e civilizados”. Analisando essa produção, as autoras sublinham que esses intelectuais reconheciam e valorizavam a mestiçagem na produção cultural nacional. Essa valorização teria acontecido ao lado das políticas de embranquecimento da população e das teorias de inferioridade das pessoas miscigenadas, que apareciam nos “textos de literatos, médicos, juristas e políticos imigrantistas”. Ainda que reproduzissem preconceitos, esses autores não desprezaram a contribuição dos descendentes de africanos para o que definiam como “traços originais da cultura negra”.⁹² Quando acompanhamos algumas narrativas nos jornais do período, se torna perceptível que alguns desses articulistas certamente, estavam lendo as produções dos folcloristas e reproduzindo muitas de suas máximas sobre as danças e os gêneros musicais. Os adjetivos usados por folcloristas como Melo Moraes Filho, como demonstrou Martha Abreu, para valorização da mestiçagem de diferentes manifestações culturais populares eleitas como nacionais estão presentes em vários desses textos circulados em jornais.⁹³

Em maio de 1897, o autor da coluna dominical “Crônica”, na *Gazeta de Notícias*, definia o maxixe como “a dança carioca popular”. Ao utilizar como expressão o termo “carioca” parece que o cronista delimitava a dança à cidade do Rio de Janeiro, entretanto, algumas linhas adiante sugerem que o carioca utilizado pelo autor serviu de síntese para que ele fale do Brasil como um todo. De acordo com a crônica, o maxixe era:

a expressão viva do nosso temperamento, é a nossa denguiça natural apanhada em flagrante, é a natural vibração dos nossos nervos ritmada ao compasso de uma música, que se tem alguma coisa da lascívia andaluza, tem também alguma coisa da melancolia africana, d’aquele banzo tão

⁹² ABREU, M. C.; DANTAS, C. V. Música Popular e História, 1890-1920. In: Abreu, M., Lopes, H., Ulhoa, M., Velloso, M. (Org.). Música e História no Longo século XIX. 1ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, v., p. 37-68.

⁹³ ABREU, Martha. *Império do Divino*, op.cit.

característico, tão próprio das velhas negras carinhosas que nos amamentaram, e em cujo leite bebemos tristeza e sensualidade, bondade e resignação.⁹⁴

Essa maneira de descrever o maxixe como uma expressão de brasilidade é muito próxima do que Margarida de Souza Neves percebia como algo comum a “cidades-capital”.⁹⁵ Essas cidades teriam uma “especial vocação cenográfica” pois os eventos e acontecimentos que ali ocorrem seriam como uma vitrine para o país inteiro. O autor em seu texto evidencia que a “dança carioca” expressava o que era do “nosso temperamento” e percebia o maxixe como resultado de encontros atlânticos de vários sujeitos, da África a Andaluzia.

Os termos escolhidos pelo autor, “lascívia”, “melancolia” e “sensualidade” como qualificações do maxixe estavam nos textos de folcloristas como aspectos comuns a outras produções culturais mestiças. Esses termos também foram adotados muitas vezes por literatos, cronistas, médicos e juristas como justificativa para a inferiorização de mulheres mestiças.⁹⁶ Nesse caso, os elementos musicais que remetiam a um suposto universo feminino de África ou Andaluzia são descritos a partir de um olhar imbuído de signos paternalistas reafirmadores de lugares específicos para aqueles considerados subalternos.

Ainda que perceba o maxixe como uma produção com diferentes influências, a presença africana ainda foi descrita com mais detalhes. O autor faz referência ao “banzo” e “melancolia” das amas de leite. O banzo é um estado de depressão que acometia escravizados e muitas vezes os levava a morte.⁹⁷ A melancolia dos escravizados e a tristeza percebida pelo cronista se relacionavam diretamente à condição de escravidão. Em sua visão, esses escravizados estavam passivos e inertes aos acontecimentos. Só lhes

⁹⁴ “Crônica”. *Gazeta de Notícias*, 25 de abril de 1897, p.1

⁹⁵ NEVES, Margarida de Souza. —Uma Capital de Trompe l ‘Oeill. In: MAGALDI, Ana Maria; ALVES, Claudia; GONDRA, José Gonçalves. Educação no Brasil: história, cultura e política (Org.). Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

⁹⁶ Ver: CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, n. 6/7, p. 35-50, 1996; FRANKLIN, Naila Ingrid Chaves. Raça, gênero e criminologia: Reflexões sobre o 147 controle social das mulheres negras a partir da criminologia positivista de Nina Rodrigues. Universidade de Brasília, 2017.

⁹⁷ AVELAR, Joyce Juliana Dias de. Entre a melancolia e o banzo: impactos psicossociais do racismo. 2019. Monografia (Graduação em Psicologia) – Faculdade de Ciências da Educação e Saúde, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2019.

restava o sofrimento e a resignação visto não poderem mudar o regime escravista. Essa possibilidade se concentraria na ação de homens como o cronista, que poderiam falar por esses sujeitos. O interesse demonstrado pela dança, valorizando-a como uma manifestação “nossa”, era acompanhado por um olhar que reproduzia de certo modo um lugar de superioridade em relação aos negros. A descrição não deixa de reafirmar estigmas associados à mestiçagem feminina, como a sensualidade.

Para além das crônicas daqueles anos, aparecem nas páginas d’*O Paiz* e d’*A Notícia* sucessivos anúncios de um novo livro, intitulado *Trovador Moderno de Modinhas Brasileiras*, organizado por Francisco Affonso dos Santos, e publicado pela Livraria do Povo em 1898.⁹⁸ O livro reunia uma série de “canções populares” do repertório de Eduardo das Neves, Catulo da Paixão Cearense e Álvaro José Nunes. Na publicidade referente ao livro, Francisco Affonso dos Santos é descrito como um “tocador de violão” amador que colecionava as “moderníssimas” modinhas. O livro poderia ser comprado pela quantia de 1\$000.

Dentre as canções ali publicadas, encontramos a letra de “Maxixe Brasileiro”. A maioria das modinhas do *Trovador Moderno* não possuía autoria assinalada.⁹⁹ Na canção citada, afirma-se que o maxixe

I

É uma dança levada,
Toda cheia de caídos,
Em que a mulata é danada
E o cabra é todo mexidos!

Em que tudo mexe
De cá para lá;
E quem mais remexe
Mais no gosto dá.

II

Uma dança das mais temas,
Dança das mais ideais,
Que não só mexe com as pernas
Mas mexe com tudo mais!
Em que tudo mexe
etc., etc., etc.

⁹⁸ Em 1879, Pedro da Silva Quaresma compra de Serafim José Alves a “Livraria do Povo”, que por algum tempo ficou com o antigo nome, mas, acabou mudando para Livraria Quaresma.

⁹⁹ SANTOS, Francisco Affonso dos. *O Trovador Moderno De Modinhas Brasileiras* [20. ed.] Rio de Janeiro: Quaresma, 1900. A edição consultada foi a de 1900, em sua 20ª edição

Como podemos observar, a música mostra a preocupação dos compositores em explicar o que era o maxixe. Na letra, define-se que a dança era marcada por uma agitação, o corpo inteiro estava em movimento, não eram só as pernas. O maxixe “mexe com tudo mais!” afirmava o compositor.

A preocupação do compositor em definir a dança passa pela descrição dos pares que o dançavam. Nesse momento podemos perceber o fator racial, já que os dançarinos citados são definidos como a “mulata danada” e o “cabra” que era “todo mexidos”. Tanto a mulata quanto o cabra são duas designações que apontam para a mestiçagem. A mulata era uma forma sexualizada de caracterizar mulheres negras. Já “cabra” é um termo cujo significado muda conforme a região, mas geralmente tem relação com mestiçagem masculina.¹⁰⁰ Ao utilizar esses termos, fica sugerido na canção que o “brasileiro” referido era mestiço.

Ao acompanhar as primeiras menções ao maxixe como candidato a representante da brasilidade na imprensa carioca, podemos notar que, apesar de as políticas de embranquecimento da população e as teorias de inferioridade das pessoas miscigenadas estarem presentes na produção de literatos, médicos e juristas, naquele momento, alguns jornalistas, cronistas, diretores de associações carnavalescas e, como veremos ainda, autores de teatro, estavam afinados com a produção de memorialistas que definiram positivamente a presença dos mestiços e negros na cultura nacional.¹⁰¹

II. Imprensa e História

O maxixe se fazia presente nas páginas dos jornais. Escrevia-se sobre o maxixe em crônicas, em publicidades, em críticas teatrais e denúncias de bailes públicos. Nessas diferentes colunas, o maxixe adquiria múltiplos significados não só entre aqueles que escreviam, mas também para aqueles que estavam de alguma forma consumindo essas

¹⁰⁰ IRFFI, Ana Sara RP Cortez. Cabras, caboclos, negros e mulatos: escravidão e núcleos familiares no Cariri Cearense (1850-1884). *Afro-Ásia*, n. 53, 2016.

¹⁰¹ ABREU, Martha. *Império do Divino*. op.cit

informações. Nesse sentido, o maxixe foi sendo inventado nos jornais a partir das disputas dos diferentes sentidos atribuídos a ele por vários sujeitos sociais.

Em trabalho sobre a imprensa, Leonardo Pereira sublinhou que no novo jornalismo, que se afirmou nas últimas décadas do século XIX, o modo de se relacionar com o público foi uma preocupação. Como o público era cada vez mais diverso, os empresários investiram em temas de interesse que trouxessem o maior número de possíveis compradores, como o carnaval, o futebol e as festas religiosas. Esses temas possibilitavam aumentar a venda dos jornais e, por consequência, fomentar a busca por mais assuntos de interesse.¹⁰²

Como assinala o autor, o jornal firmava-se como um espaço essencialmente polissêmico e polifônico, sendo preciso lê-lo e analisá-lo a partir dessa compreensão. Polissêmico, pois “permitia que seus registros fossem passíveis de diferentes leituras de acordo com o lugar social do leitor”, e polifônico, pois, além dos temas próximos aos interesses dos leitores, os jornais também “incorporavam colaboradores que nem sempre faziam parte das redações ou comungavam dos mesmos ideais de seus diretores, como os responsáveis pelas crônicas literárias e seções teatrais”. Havia também colunas abertas a colaborações pagas de anúncios enviados por leitores.

Logo, ao acompanhar as descrições sobre maxixe na imprensa diária carioca a polifonia e polissemia sugerida por Pereira ganham visibilidade. São múltiplos os significados atribuídos ao maxixe. Esses sentidos estavam em disputa e negociação em todos os momentos e não se davam apenas entre aqueles que recebiam as informações, mas se davam também entre aqueles que escreviam sobre o maxixe.

A imprensa era formada predominantemente por homens, mas esse grupo era heterogêneo. Sujeitos de diferentes classes sociais estavam inseridos nos setores letrados. Os cronistas carnavalescos, por exemplo, como demonstra Eduardo Granja Coutinho, eram profissionais, em grande parte oriundos das “classes subalternas”, ligados às religiões afro-brasileiras e frequentadores de espaços de sociabilidade negra.¹⁰³ Esses

¹⁰² PEREIRA, Leonardo. “Sobre confetes, chuteiras e cadáveres: a massificação cultural no Rio de Janeiro de Lima Barreto”, *Projeto História*, nº 14, fev/97, pp. 231-241.

¹⁰³ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo*. op. cit.

homens eram presença confirmada em vários bailes da cidade, pois, não só eram convidados pelos grupos carnavalescos, como mantinham uma relação de proximidade com as atividades proporcionadas pelos foliões e escreviam sobre esses festejos nos jornais.

Neste sentido, existia um grupo atuante na imprensa formado por diferentes sujeitos que afirmavam ser, o maxixe, brasileiro. Esse grupo, ao discutir a cultura nacional pelo viés da dança, estava em um diálogo muito próximo com a produção dos folcloristas. A valorização do maxixe como uma dança mestiça, fruto da mistura de elementos coreográficos africanos e europeus que melhor representava o típico temperamento nacional, era comum a essas produções.

Sem ser de forma generalizada, alguns autores discordavam que o maxixe tivesse vocação para candidato a representante de nacionalidade. Era o que mostrava, por exemplo, uma crítica publicada por Luiz de Castro, em 1896, no periódico *A Notícia*. Nela, o crítico musical trazia suas impressões sobre um “concerto popular” no Teatro Lírico. Ao falar sobre “A dança de pretos”, de Alberto Nepomuceno, apresentada no concerto, a seguinte afirmação era feita:

A dança foi bisada, e esse bis tem a sua significação. Não há dúvida que para ele contribuiu o ritmo popular da dança; mas isso prova também que podemos ter uma música genuinamente nossa, sem cair na vulgaridade do maxixe. A dança de pretos de A. Nepomuceno tem o seu lado artístico, para o que contribui a originalidade da instrumentação, tratada por quem sabe.¹⁰⁴ [grifo nosso]

O redator sugere que a composição do maestro Nepomuceno poderia ser adotada como a “música genuinamente nacional”, certamente porque nela percebia aspectos de requinte e erudição, tão distantes da suposta vulgaridade do maxixe. A música a que o autor se refere era “Batuque” com o subtítulo “Dança de negros”.¹⁰⁵ Ela foi composta em 1887, pouco antes da assinatura da Lei Áurea em 1888. No trecho, música e dança são descritas sem diferenciação. Curioso que, embora o autor não se empolgue com o maxixe, ele não deixou de sugerir que uma manifestação cultural negra, aprimorada pelo maestro, pudesse ser considerada como “genuinamente nossa”.

¹⁰⁴ “Crônica musical”. *A Notícia*, 23 de setembro de 1896, p.3

¹⁰⁵ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*. op. cit.

O jornal se mostrava como um campo de disputas sobre o que era o maxixe e sobre quem poderia dizer o que ele era. Nessa lógica, ainda que compartilhando certas máximas como a influência negra ou mestiça, os escritores o faziam a partir de suas próprias concepções. Enquanto uns buscavam definir as características específicas do maxixe, para outros, ele era mais um modo de nomear uma prática dançante identificada com a população africana. Era o que demonstrava uma pequena nota publicada no jornal *Novidades*, no dia 21 de agosto de 1890:

Para designar a dança brasileira conhecida pela denominação de *fado* conhecíamos muitos nomes, como fossem, samba, batuque, chimbamba, brequifeste, jequipanga, parrapatá, fandanguassú, fandongo, machiche, cateretê, não conhecíamos, porém o *mana-chica*. Vá mais este para a coleção. [sic.]¹⁰⁶

Samba, batuque, chimbamba, brequifeste, jequipanga, parrapatá, fandanguassú, fandongo, maxixe, cateretê e mana-chica são as denominações utilizadas, pela imprensa para formas de expressão cultural complexas originadas em meados do século XIX. Ao pesquisar esses termos com mais cuidado, encontramos alguns registros que demonstram sua ligação direta com a população escravizada e os descendentes de africanos.

A mana-chica, o cateretê e o batuque foram registrados em dois *Códigos de Posturas*. No ano de 1869, o código da Câmara Municipal do Tietê, em São Paulo, informava em seu título IV, artigo 40, que eram proibidas “as danças denominadas-Cururu, Cateretê, ou Batuque, nas casas públicas ou particulares”, sem licença das autoridades competentes.¹⁰⁷ Já o código da Câmara Municipal de Monte Verde, no estado do Rio de Janeiro, publicado em 1893, proibia a realização de “bailes ou danças com os nomes de ‘mana chica, jongos’ e outros congêneres”, sem licença especial da Câmara.¹⁰⁸ Em ambos os casos, quem desobedecesse a regra pagaria multa de 30\$000.

Embora a nota traga escrito “chimbamba”, encontramos algumas referências escritas sem o m - chibamba – trabalharemos então com a hipótese de que o autor pode ter errado a grafia. Quando buscamos por chibamba, encontramos como definição que

¹⁰⁶ *Novidades*, 21 de agosto de 1890, p.1

¹⁰⁷ *Diário de São Paulo*, 26 de setembro de 1869 p.01/ Código de Posturas da Câmara Municipal do Tietê artigo 40 título IV divisão histórica - ALESP

¹⁰⁸ *A República*, 20 de agosto de 1893, p.2

essa é uma lenda de origem africana, conhecida no sul de Minas Gerais. O Chibamba era um fantasma que servia para “amedrontar as crianças que choram”.¹⁰⁹

Para o termo “jequipanga” encontramos em uma tese defendida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, a reprodução de um poema supostamente publicado no jornal *O Mosquito*, em 1870. No texto, o termo era associado a um grande samba realizado em comemoração ao fim da Guerra do Paraguai. Infelizmente não conseguimos apurar mais informações e nem encontrar no periódico o poema.¹¹⁰

O “fandanguassú” foi definido por Raul Pederneiras em seu dicionário de gírias como “baile de estrondo”.¹¹¹ O termo aparecia constantemente nas publicidades de festejos das Grandes Sociedades Carnavalescas.¹¹² Martha Abreu ressalta que provavelmente essa era uma outra denominação para o maxixe.¹¹³ Aos outros termos não encontramos nenhuma outra referência em nossa pesquisa. Mas o que convém ressaltar é a maneira como a narrativa sobre o que era o maxixe estava em disputa nos jornais.

Os registros sobre o maxixe, na imprensa trazem indícios importantes de como vários sujeitos buscavam suas próprias definições para essa prática. Além desse esforço de conceituação, vimos na imprensa o registro dos bailes, dos eventos, das performances e críticas sobre o maxixe. Chama a atenção nesse sentido, o alvoroço, em 1907, diante da proibição do então Ministro da Guerra, Hermes da Fonseca, de que as bandas militares tocassem tangos e maxixes em eventos solenes, depois de alguns músicos militares executarem, em uma solenidade oficial, o tango *Vem cá, mulata!*. Após a decisão, imediatamente, cronistas, diretores de associações recreativas e caricaturistas expuseram sua opinião em jornais se colocando contra a proibição do ministro. Baptista Coelho, por exemplo, em crônica para o *Jornal do Brasil*, ressalta que a proibição recaía sobre a

¹⁰⁹ *Gazeta Literária*, 20 de setembro de 1884, p. 6

¹¹⁰ NETO, Josias Pires. Música e dança afro-atlânticas: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações. Tese de doutorado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Salvador, UFBA, 2020.

¹¹¹ PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. F. Briguet, 1946.

¹¹² *Gazeta de Notícias*, 06 de março de 1889, p.2; *Correio da Tarde*, 20 de março de 1894, p.2

¹¹³ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*, op.cit.

música, e não sobre a dança, e afirma ainda, de forma irônica, ser contra a proibição do maxixe, “música essencialmente nacional, brasileira da gema”.¹¹⁴

De igual modo, no *Correio da Manhã*, em 3 de outubro de 1907, publicava-se uma carta elaborada por diversos carnavalescos posicionando-se em relação à proibição.

O que os carnavalescos desejam é que o maxixe não seja excluído das bandas militares, pois é a queda inevitável dos clubes carnavalescos, e tão desastrada abolição, contra nós, só podemos conseguir o nosso *desideratum* por intermédio da Imprensa. Uma dança brasileira e de sensação não pode jamais ser esquecida, para bem do povo, que se tem uma festa popular, que é o Carnaval. E quem sustenta o Carnaval se não as três grandes sociedades: Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo.¹¹⁵

Cientes da importância de se posicionar na imprensa e de obter maior apoio, esses carnavalescos se organizaram e enviaram uma carta ao *Correio da Manhã* e à *Gazeta de Notícias* colocando-se contra a proibição do ministro. Com a publicação da carta, o jornal se apresentava como uma possibilidade de luta por direitos para vários indivíduos, o que ressalta o quanto o maxixe estava ligado à experiência de vários sujeitos sociais.

III. A viagem do maxixe a Paris

Se, nessa virada do período imperial para a primeira década republicana as publicações que arriscavam chamar o maxixe de nacional eram poucas, na primeira década do século XX, o cenário muda significativamente, quando os jornais brasileiros resolvem criticar o interesse francês pelo maxixe. Desde a década de 1890, já havia notícias de dançarinos de maxixe em Paris, porém a intensificação dessas publicações entre os anos de 1905 e 1906 nos jornais parisienses fez barulho na imprensa brasileira.

Esse suposto sucesso nas terras francesas repercutiu nacionalmente e incentivou a publicação de várias críticas na imprensa carioca. As queixas patrióticas de que a dança perdera a originalidade misturavam-se à defesa de que teria sido civilizada na Europa.¹¹⁶ Como pano de fundo dessas notícias, podemos perceber os traços da tentativa de invenção de uma brasilidade corpórea, como sugere Mônica Velloso, pois essas notícias não

¹¹⁴ “Guerra ao maxixe”. *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1907, p. 11.

¹¹⁵ “As bandas militares e o maxixe”. *Correio da Manhã*, 3 de outubro de 1907, p.3

¹¹⁶ “O professor Duque”. *O Paiz*, 07 de julho de 1914, p.4; “Gaby e Duque”. *Careta*, 23 de setembro de 1913, p.26

deixavam de apontar que o maxixe dançado pelos franceses não era o autêntico.¹¹⁷ Como as publicações eram sempre parecidas, o texto “Maxixe em França”, publicado em 18 de dezembro de 1905, na *Gazeta de Notícias*, conseguia congregiar as queixas compartilhadas por muitos dos escritores do período:

Não há muito os jornais noticiaram que o *Maxixe*, a nossa maior glória em matéria coreográfica, havia sido introduzido em França. O nosso patriotismo impou a essa nova realmente desvanecedora. Era Gamboa premiada por Paris, a Cidade Nova glorificada pela cidade – Luz. E no fim de contas era também uma gentileza que a França nos devia. Efetivamente, depois de adotar a dança dos negros da América, esse famoso e furioso *Cake-Walk*, a pátria do Sr. Loubet não podia deixar de estender a sua benevolência a dança destes outros selvagens do sul, que somos nós, os criadores do imortal *Maxixe*.¹¹⁸

O trecho possui informações valiosas sobre a percepção da chegada do maxixe à França. A narrativa se constrói na defesa de uma espécie de patriotismo carregado de preconceitos. Mesmo sendo o maxixe a “nossa maior glória”, não deixa de estabelecer sua origem nos bairros da Gamboa e da Cidade Nova.

Entretanto, enquanto nos trechos analisados até aqui afirmava-se que o maxixe era mestiço, no trecho acima, o maxixe é apresentado como uma dança negra, como o *cakewalk*,¹¹⁹ e era essa presença negra que tornaria os Estados Unidos e o Brasil dois países selvagens. Chama a atenção que, para o autor anônimo do trecho, foi a benevolência francesa que permitiu às danças negras chegarem àquele circuito. O redator afirmava ainda que,

Em primeiro lugar mudaram o sexo do *Maxixe* e transformaram-no em *La Matichiche*. Depois, para a música procuraram, não um jongo ou um tango como os que nós tão bem conhecemos, mas motivos espanhóis. Não contentes com isso, ainda inventaram umas figurações

¹¹⁷ De acordo com Mônica Pimenta Velloso, no início do século XX, vários intelectuais se dedicaram a refletir sobre a dança como expressão identitária da brasilidade. “As danças são abordadas ora como problema à organização nacional, ora como expressão reveladora de sua face, que se queria jovial, alegre e, sobretudo, original. O fato é que elas ganham centralidade nas interpretações sobre o Brasil e o caráter nacional brasileiro, compondo-se uma verdadeira genealogia literária que inclui, desde os relatos dos viajantes, no século XVII, aos ensaios cientificistas de Silvio Romero, comparecendo nas reflexões de Mário de Andrade e nas crônicas mundanas de Olavo Bilac e de João do Rio”. (ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. A escrita e a dança. Uma genealogia literária da nacionalidade. *Revista Rio de Janeiro*, n. 20-21, p. 161, 2007.

¹¹⁸ “O Maxixe em França”. *Gazeta de Notícias*, 18 de dezembro de 1905, p.1

¹¹⁹ Para uma análise sobre o cakewalk ver ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. op. cit.

coreográficas que são tudo que há de mais encantador e gracioso, mas absolutamente estão a mil léguas da voluptuosidade felina do nosso *Maxixe*.¹²⁰

A segunda parte do texto demonstra o incômodo do autor devido à grafia utilizada, ter “mudado o sexo” da dança. Essa afirmação evoca forte representação simbólica: se em francês “*la*” é artigo definido que acompanha os substantivos femininos, ao usar o “*la mattchiche*” os franceses estariam dando o caráter feminino à dança. Então, incorporada a “*la mattchiche*”, está uma imagem de gênero feminina.

Como sugere Joan Scott, o gênero é um meio de “decodificar o sentido e compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana”.¹²¹ Ele é uma “categoria útil” para observar as justificativas para a manutenção das relações de poder. A partir disso, podemos observar que o incômodo do autor com o emprego do artigo a (*la*) se torna compreensível em termos da relação binária entre o masculino e feminino. Nesse contexto, o feminino tinha uma definição normativa de fragilidade. Ser feminino era símbolo de subordinação hierárquica. Logo, era essa a simbologia por trás de “*la mattchiche*”. Era como se a dança saísse da posição dominante para a de subordinada.

O trecho ainda ressaltava que os passos dos franceses estavam distantes da “voluptuosidade felina” própria do maxixe. Interessante que no trecho há uma inversão de lógica. Enquanto nos textos sobre o maxixe, no Brasil, a sensualidade era um termo codificado como feminino, neste fragmento, a mudança de sexo do maxixe, para o feminino a partir da adoção do artigo *la*, é o que o torna menos sensual.

Somada a essa mudança de posição, o autor ainda destaca a troca do “jongo” e do “tango” por uma música espanhola, confirmando que, nas primeiras décadas do século XX, o maxixe estava distante de ser um gênero musical cristalizado. Em crônicas, anúncios de bailes de associações dançantes, modinhas e na produção teatral, ele era definido como uma dança.

Para perceber como se deu essa presença do maxixe na França, fiz uma pesquisa nos jornais franceses a partir do repositório *online* da Biblioteca Nacional da França, a

¹²⁰ “O Maxixe em França”, *Jornal do Brasil*, 18 de dezembro de 1905, p.1

¹²¹ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

Gallica. A busca pelas palavra-chave “maxixe” e “mattchiche”, com recorte entre os anos de 1900 a 1915,¹²² registrou o maxixe descrito muitas vezes e de maneira generalizada. No jornal parisiense *Le Pays*, de 13 de novembro de 1905, ao citar a efervescência da nova dança, dizia-se que o *cakewalk* “era inconfundivelmente ‘negro americano’ e que o maxixe não tinha uma origem definida, podendo “ser tanto espanhol como francês”.¹²³ No *Le Journal du Dimanche*, de 17 de dezembro de 1905, o maxixe foi descrito como “a dança espanhola, sul-americana por excelência”¹²⁴. O texto ainda reproduzia uma imagem de duas dançarinas brancas que performavam “la célèbre danse de *La Mattchiche*”:

Figura 1: Célèbre Danse de La Mattchiche



Le Journal du Dimanchel, 17 de dezembro de 1905, p.8

A imagem mostra um maxixe bem diferente daquele cheio de requebros descrito nos jornais cariocas. No instantâneo do *Le Journal du Dimanche*, duas jovens mulheres demonstram a coreografia em pose teatral. Na legenda que acompanha a imagem afirma-se que era um instantâneo das “*Rieuses*” (risonhas), duas jovens que teriam criado e

¹²² O recorte temporal escolhido se deu porque nesse período existia uma grande quantidade de notícias, em jornais diferentes.

¹²³ *Le Pays*, 13 de novembro de 1905, p.5

¹²⁴ *Le Journal du Dimanche*, 17 de dezembro de 1905, p.8

interpretado de maneira “adorável” o maxixe. A dupla chegou a figurar em alguns cartões postais representando o maxixe.

A autoria do maxixe atribuída às “*Rieuses*” não era incomum. Em várias notas publicadas pela imprensa francesa, o maxixe era definido de forma generalizada como parte das “danças exóticas”.¹²⁵ O maxixe, assim como outros ritmos de terras distantes, foi englobado em um exotismo que deixou de lado sua associação com o país de origem.

No caso francês, a classificação de danças de outros países como exóticas e o seu consumo como signo de modernidade cultural são investigados com maior atenção pela antropologia da dança. Um desses trabalhos é o da antropóloga Anne Decoret-Ahiha. Em seus estudos ela observa que, do final do século XIX até a década de 1950, várias “danças de terras distantes e seus intérpretes eram genericamente chamadas de “exóticas””.¹²⁶ Essa adjetivação era dada a diferentes modalidades de dança, inclusive às danças de salão como o *cakewalk*, o tango, o maxixe, o charleston e a rumba, que entraram no repertório europeu nesse mesmo período.

A noção de exotismo, nas palavras da autora, refere-se a algo que é externo em relação a um ponto de referência, a fronteiras que podem ser de várias naturezas. No caso das “danças exóticas”, não eram só os recortes geográficos que as definiam. De acordo com Decoret-Ahiha, “as danças exóticas eram aquelas cuja estrangeirice era combinada com estranhamento”. Isso quer dizer que não somente a origem territorial distante as tornava exóticas, mas principalmente o fato de seus usos e expressões corpóreas não serem convencionais aos olhares daquele novo público, nesse caso, o europeu.

A construção e percepção do exotismo era fortemente marcada por hierarquias de raça e de gênero. Como destaca a autora, havia um forte discurso com base colonialista que atribuía a essas práticas um caráter inferior. Danças de origens diversas eram tratadas de modo genérico, desconsiderando-se suas individualidades. Decoret-Ahiha percebe isso, por exemplo, na utilização do termo “dança do ventre”, regularmente usado para definir danças que mobilizavam os quadris e a pélvis. A autora percebe que essa confusão

¹²⁵ “Chronique Parisienne”, *Le Petit Oranais*, 02 de dezembro de 1913, p.1

¹²⁶ DECORET-AHIHA, Anne. *L'exotique, l'ethnique et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs*. Civilisations, vol. III, n° 1-2, Bruxelles: Université Libre de Belgique, 2006, p. 149-168.

se estendia inclusive à origem dos artistas. Os mesmos dançarinos ocasionalmente eram denominados hindus, orientais ou ainda javaneses.

Essa generalização, que muitas vezes confunde os leitores contemporâneos, é um indício importante do que alimentava a indústria de entretenimentos francesa. Podemos perceber isso em um poster de divulgação, do ano de 1890, de um espetáculo no Casino de Paris. No cartaz anunciava-se a apresentação de A. Riehl e miss. Diane, “os reis do tiro”.

As duas personagens são representadas conforme o imaginário sobre o latino e aparecem desenhadas em dois momentos. No primeiro plano estão em destaque: Riehl, de pé e Diana, dentro de uma estrela. Na parte inferior do pôster, os dois aparecem em trajes de espetáculo sob o olhar curioso da plateia. O cartaz também traz a frase “o incrível brasileiro” e não fica muito evidente se isso se refere a algum dos artistas ou ao índio também inserido na imagem. A percepção de Brasil expressa no cartaz centrava-se nos elementos de natureza: uma árvore enrolada por uma serpente, um tigre morto aos pés de A. Riehl e ainda um outro personagem, desenhado a partir dos estereótipos do nativo norte-americano, usando calça, penas na cintura e cabeça, mas de pele negra, que lança uma flexa contra a serpente.

Figura 2: Le Roi des Tireurs



A. Riehl et Miss Diane. Incroyable brésilien, le roi des tireurs, 1890 -
Bibliothèque nationale de France

O impresso se inseria em um circuito amplo de produção de material para divulgação de eventos. A imagem, que tinha por objetivo seduzir o público para as casas de espetáculo, deixava evidenciar que esses entretenimentos eram também uma construção para a reafirmação de hierarquias raciais. A imagem reforça algo já incutido no imaginário do público que frequentava os espetáculos atrás do consumo do exótico.

Anne Decoret-Ahiha ainda chama a atenção para o contexto histórico e político em que se utilizava a expressão “danças exóticas”. Carregada de significados implícitos, a expressão refletia as relações de dominação colonialista que inculcavam a noção de inferioridade sobre diferentes povos. Neste contexto, para a autora, o étnico, o bárbaro e o exótico são sinônimos, pois atribuem “características de primitividade, imutabilidade e

ancestralidade” a algumas práticas dançantes. A suposta pureza enxergada nesses grupos e o modo como era performado no palco convenciam o público de que aquele espetáculo era uma tradição autêntica de populações distantes. Para Anne Decoret-Ahiha, observar o discurso do exótico no campo das artes revela o modo como se concebiam as relações entre as alteridades na sociedade e como provocavam hierarquias.

Foram várias as práticas dançantes enquadradas como exóticas. Mas, para nossa investigação sobre o maxixe, cabe acompanhar a relação entre o discurso do exotismo e a modernidade negra. Para isso, observamos as sugestões de Petrine Archer-Straw em sua investigação sobre a *negrophilie*. O termo era usado para definir a “mania” de consumo e interesse que artistas da vanguarda parisiense alimentavam em relação às diversas artes negras, entre o final do século XIX e a década de 1920, período auge da *negrophilie*.¹²⁷ De acordo com a autora, ouvir música negra ou dançá-la expressava um dos sinais da modernidade.

Embora fossem consumidas em massa por essa vanguarda, Petrine Archer-Straw chama a atenção para a ambivalência desse interesse e “amor” pelas artes negras. Fascinação e atração misturavam-se à repulsa e medo, sentimentos a que ela chama “negrofobia”. A mistura dessas percepções permitia que, ao mesmo tempo, as artes negras fossem vistas como modernas, sem deixarem de se tornar objeto de escárnio. A autora ainda ressalta que a *negrophilie* não cessava de atribuir, às expressões de culturas africanas e afro-americanas, imagens racializadas, estereotipadas e desiguais.¹²⁸

Petrine Archer-Straw não está sozinha na sua abordagem sobre as relações entre a modernidade e o racismo. Carole Sweeney, ao investigar a artista Josephine Baker, afirma que a *negrophilie* “foi uma forma particular de primitivismo cultural que se desenvolveu a partir de discursos exotistas anteriores na tradição intelectual francesa”.¹²⁹ Seu argumento central é de que Baker era a “figura por excelência da *negrophilie* do entre guerras”. A artista era apresentada como um ícone racial e isso era parte de um discurso mais amplo que envolvia relações coloniais, modernidade, raça e os ideais republicanos.

¹²⁷ ARCHER-STRAW, Petrine. *A double-edged infatuation*. *The Guardian*, London, 23, setembro e 2000. Books. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/books/2000/sep/23/features.weekend> >. acesso em: 01 de fevereiro de 2021

¹²⁸ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco* op. cit.

¹²⁹ SWEENEY, Carole. La Revue Nègre: *negrophilie*, modernity and colonialism in Intergu War France. *Journal of Romance Studies*, v. 1, n. 2, pág. 1-14, 2001.

Em sua observação, dentro do discurso da *negrophilie*, negritude e racismo funcionaram como um “marcador definitivo da alteridade”. Em seu artigo, Carole Sweeney apresenta uma narrativa já consolidada na historiografia sobre a ligação entre modernidade cultural e a crise de representação dos sujeitos europeus, deste modo, a ideia de *negrophilie* se forjava como parte de um projeto mais amplo de reafirmação de identidade desses sujeitos.

Evidentemente isso se tornou um mercado potencial para artistas negros. Porém, o modo como isso se operacionalizava era a partir do reforço de estereótipos racializados. Como exemplo, a autora investiga o espetáculo “La Revue Nègre”, de 1925, estrelado por Josephine Baker. A performance de Baker, nas palavras, da autora eram como uma “metonímica para um todo primitivo intacto que existia fora da Europa Ocidental”. Isto é, a performance simbolizava a mediação entre um passado primitivo imaginado e um futuro possível moderno. A artista era apresentada como símbolo da modernidade cultural também por estar se apresentando em locais requintados.

Sweeney ainda observa que, para essa vanguarda parisiense, Josephine Baker se tornava a representante de “múltiplas identidades negras”. Ela foi enquadrada como “a figura da alteridade colonial na França entre as guerras”. A relação entre a performance e o modo como o público a recebia se basearia, então, em uma fantasia racial compartilhada a serviço de uma ideologia colonial dominante. Seu argumento se concentra em demonstrar como a *negrophilie* produziu narrativas de alteridade que falavam mais sobre “os narradores do que sobre os supostos temas da narrativa”.

As autoras definem modernidade como novidade, como circulação de novos gostos e costumes nos ambientes frequentados pelas classes médias e altas, uma espécie de renovação cultural. A partir de suas sugestões, podemos perceber como o consumo do maxixe na França estava ligado a um processo maior de negociações e disputas sobre os sentidos da modernidade. Cabe lembrar que, no território francês, não só o maxixe como outras danças foram reapropriadas de acordo com os códigos e costumes corporais da época. Ao cruzarem o atlântico e chegarem aos palcos, as coreografias foram transformadas e readaptadas de modo a terem apenas uma pequena conexão com as danças originais, mas voltaremos a isso mais à frente, no capítulo quatro.

Aqui do outro lado do Atlântico, o consumo das práticas artísticas negras e a avaliação de sua contribuição para a sociedade brasileira tiveram efeitos muito

particulares. Nesse período, o elemento indígena era praticamente considerado insignificante, sendo raros os memorialistas que viram contribuição de indígenas nas artes.¹³⁰ O ser brasileiro era pensado a partir da dualidade entre pretos e brancos. Ainda que de forma ambígua e contraditória, as notícias com a afirmação de que o maxixe era brasileiro se intensificaram substancialmente a partir da viagem de vários artistas para se apresentarem nos palcos europeus. Alguns com menos repercussão, como Plácida dos Santos, e outros com destaque, como a dupla Os Geraldos, formada pelos afro-brasileiros Geraldo Magalhães e Nina Teixeira e a dupla formada pelo baiano Antonio Lopes de Amorim Diniz - o Duque, e a atriz italiana naturalizada brasileira, Maria Lino.

Esses artistas são descritos muitas vezes como aqueles que teriam levado o maxixe para a Europa e transformado a coreografia em algo aceitável para os palcos parisienses. Como exemplo, uma publicação anônima de 05 de maio de 1914, na *Gazeta de Notícias*, afirmava que:

O maxixe nasceu da nossa languescência, da nossa meridionalidade, do nosso sensualismo, de todos os traços que formam o nosso temperamento, a nossa psicologia. É uma dança profundamente brasileira. Tão brasileira como a borracha, como o café, como o calor. Por isso mesmo nós o proscovemos como imoral, como abjeto. É nosso? Então não presta! Então é baixo! A banana também não é nossa? E que é que lhe acontece? Apesar de ser uma das melhores frutas para mesa, aí vive inteiramente desvalorizada, para um canto, como se fosse uma fruta sem valor. Saia, porém, daqui um Duque que mostre à Europa ser a banana uma coisa deliciosa: a Europa imediatamente lançará a banana, que passará a ter foros de fruta de salão em todo mundo. Inclusive no Brasil. É o que está acontecendo com o maxixe.¹³¹

O maxixe, aqui definido como uma dança brasileira, novamente foi associado a um suposto temperamento característico dos brasileiros, como aparecia na crônica da *Gazeta de Notícias* de 1897. Para atestar tal brasilidade, o autor compara a dança a produtos como a borracha, o café e a banana que, ao seu ver, não eram valorizados por aqui por não terem exaltação na Europa.

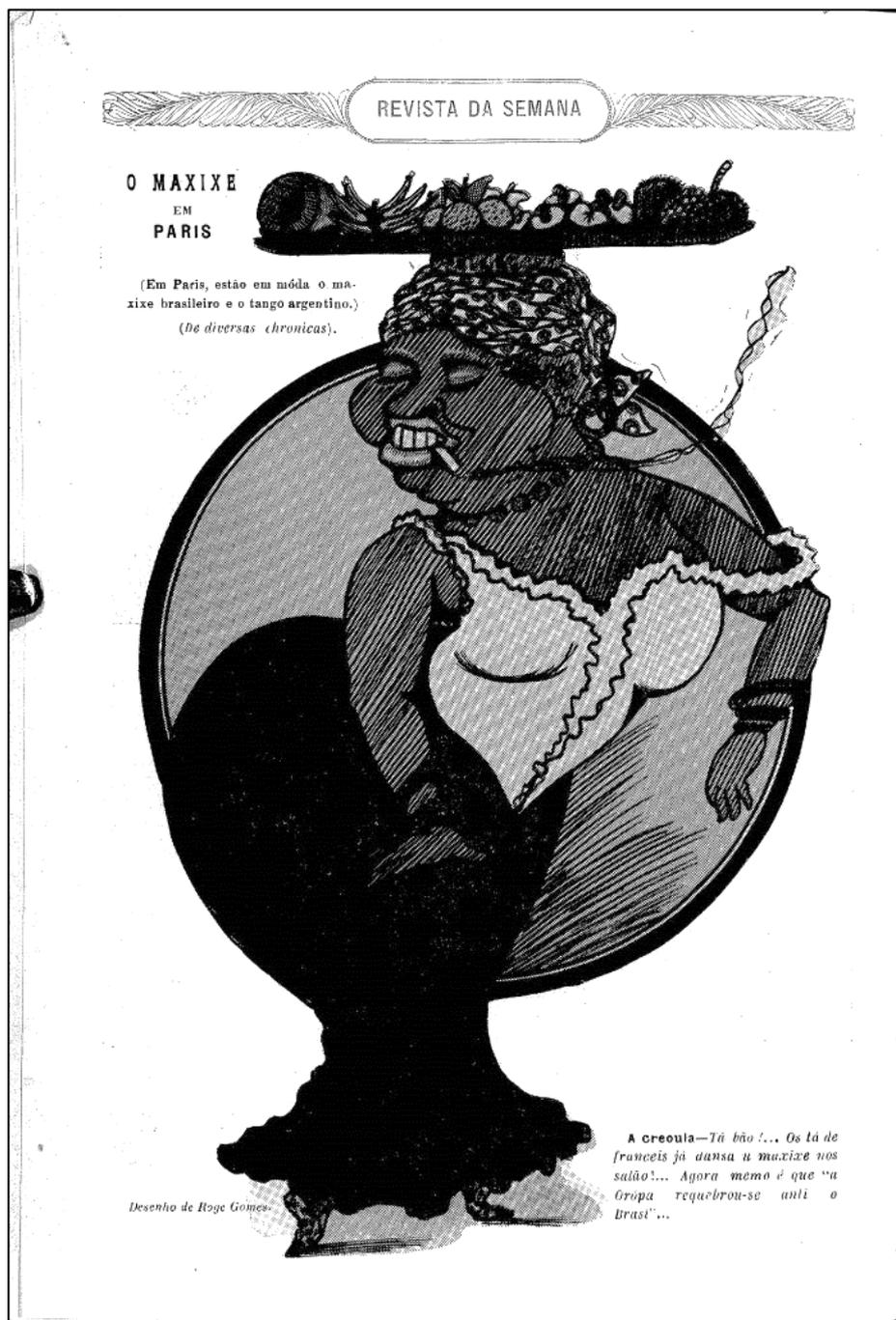
Além dos textos dos jornais, caricaturas sobre o maxixe circulavam na *Revista da Semana* e em *O Malho* e reforçavam visualmente os conflitos, tensões e ambiguidades que marcavam os significados da viagem do maxixe a Paris. No desenho abaixo, de

¹³⁰ ABREU, Martha. *Histórias da "Música Popular Brasileira"*. op cit.

¹³¹ *Gazeta de Notícias*, 05 de maio de 1914, p.1

autoria de Roge Gomes, em 1913, uma mulher negra denominada “crioula” é representada com trajes de baiana e uma cesta de frutas na cabeça. Na legenda, a mulher deixava sua opinião sobre o maxixe na França.

Figura 3: O Maxixe em Paris



“O maxixe em Paris”. *Revista da Semana*, 02 de agosto de 1913, p.10

A seguinte legenda acompanhava a imagem: “Creoula – Tão bão!... Os tá de franceis já dança u maxixe nos salão!... Agora memo é que “a Oropa requebrou-se anti o Brasi”...”.¹³²

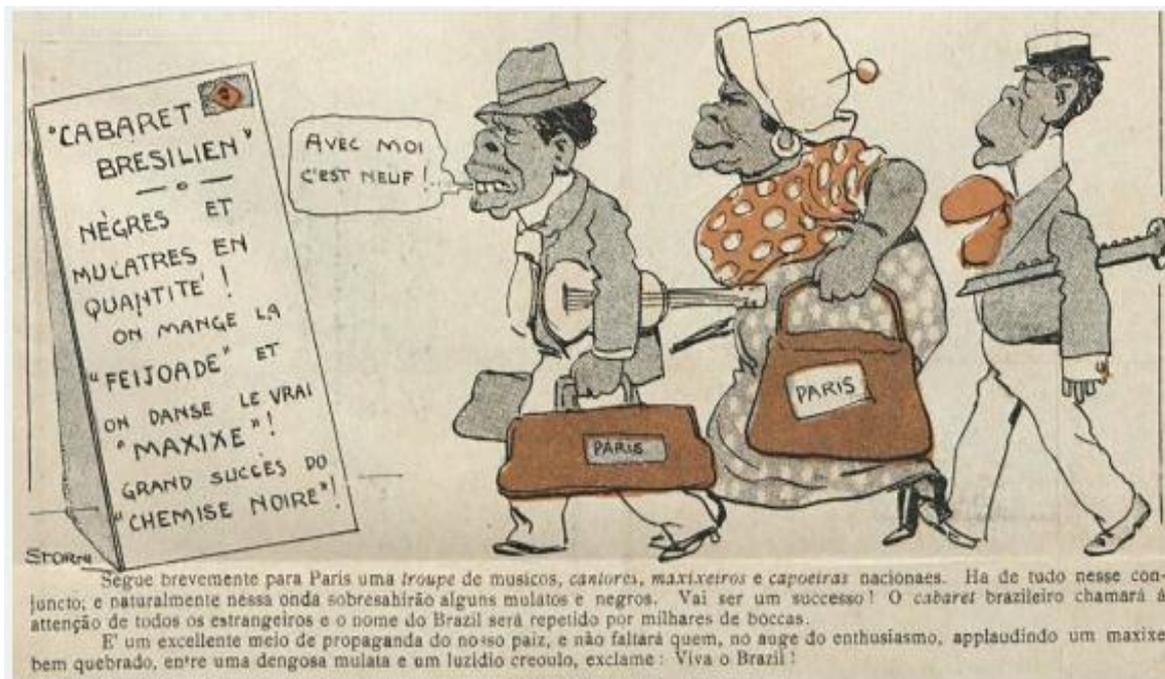
A frase final era uma referência aos versos do cantor Eduardo das Neves em homenagem aos feitos de Santos Dumont na França.¹³³ A linguagem marcada com os vícios e erros atribuídos a um povo considerado ignorante era mais um dos estereótipos constantemente associados aos negros. A publicação da charge ressalta o caráter polissêmico da imprensa. Se, para um grupo, os aspectos negros e o caráter mestiço do maxixe eram valorizados, para um outro grupo, que também atuava nos jornais e nas revistas ilustradas, os traços negros e mestiços do maxixe eram justamente o que o desqualificavam.

Era o que mostrava, por exemplo, a charge de Alfredo Storni, publicada em 1912, na coluna “Salada da Semana” da revista *O Malho*. Em formato de charge, a coluna trazia um apanhado dos assuntos mais importantes da semana. Na edição de 18 de maio publicava-se a seguinte imagem.

¹³² “O maxixe em Paris”. *Revista da Semana*, 02 de agosto de 1913, p.10

¹³³ ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 11, n. 20, p. 92-113, 2010.

Figura 4: Salada da Semana



“Salada da Semana”. O Malho, 18 de maio de 1912, p.27

Segue brevemente para Paris uma *troupe* de músicos, cantores, maxixeiros e capoeiras nacionais. Há tudo nesse conjunto; e naturalmente nessa onda sobressairão alguns mulatos e negros. Vais ser um sucesso! O *cabaret* brasileiro chamará a atenção de todos os estrangeiros e o nome do Brasil será repetido por milhares de bocas. É um excelente meio de propaganda do nosso país, e não faltará quem, no auge do entusiasmo, aplaudindo um maxixe bem quebrado, entre uma dengosa mulata e um luzidio crioulo, exclame: Viva o Brasil!¹³⁴

O desenho utiliza traços grotescos para representar os personagens, todos negros, e para criticar a associação de práticas negras à representação do Brasil. O cartaz do lado esquerdo da imagem afirma: “negros e mulatos em quantidade! Nós comemos a feijoada e dançamos o verdadeiro maxixe”. A legenda que acompanha a imagem ressalta quais hábitos e tradições deviam ser combatidos. Os negros e sua produção artística são percebidos aqui não com orgulho, mas com vergonha. Não se trata de um paradoxo, essas ambiguidades acompanhavam as narrativas sobre o maxixe e o inseriam no centro das

¹³⁴ “Salada da Semana”. O Malho, 18 de maio de 1912, p.27

disputas sobre a cultura brasileira. Fica evidente nas narrativas que o consumo de artes associadas à cultura negra no Brasil diferia da experiência francesa. O olhar dos setores letrados sobre o maxixe e as variadas disputas de sua incorporação à brasilidade são importantes para nos guiar em uma história social do maxixe no Rio de Janeiro.

Além das ambíguas abordagens sobre o maxixe em Paris encontradas nos jornais, outros sujeitos, como os frequentadores de associações dançantes e artistas do período, conferiam outros sentidos à viagem do maxixe. Era o caso da composição “A crítica ao maxixe francês”, interpretada pelo duo Os Geraldos.

Figura 5: Crítica ao maxixe francês



Os Geraldos. Crítica ao maxixe francês., 1909.
Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br>

Pelo que pudemos apurar, a música, gravada em 1909 pela Odeon para a Casa Edison, era uma paródia em que o compositor falava sobre o “falso maxixe” francês. No refrão era incluída a melodia da música francesa *La Mattchiche*.¹³⁵ Dizia a letra:

¹³⁵ Os Geraldos. Crítica ao maxixe Francês, 1909.

Lá na capital da França
 Onde o progresso avança
 Não há francês que não capriche
 Em dançar [o belo] maxixe

Mas de tal forma que em riso
 Transformava o piso
 Ao som de [tanta dissidência]
 de o canto

O mais difícil em [seu quesito] é o
 Requebrado em si
 E o ensafista [ensinou]
 Nosso Brasil

Se você quer agora
 Vamos lá sem demora
 O bom francês [nos recitar]
 Na valsa vão maxixar,
 Na valsa vão maxixar.

Só não se vêem exóticos
 Com o seu [passo sólido]
 Dançando a valsa ao grande afã
 Mas [decidindo/se sentindo] o cangá
 Mas [decidindo/se sentindo] o cangá¹³⁶

A autoria da música e da letra é desconhecida e a transcrição dos versos partiu de uma gravação da época e talvez possua alguns erros. Os fragmentos a que tivemos acesso sugerem o modo como o compositor e os intérpretes percebiam e se posicionavam em relação ao maxixe na França. Na canção, o maxixe na França apresentava-se como uma grande pilhéria.

Durante a música, os intérpretes satirizam os franceses com frases em francês, como “madame, c’est très bon”, “c’est très bon, madame. Magnifique!!!”, pronunciadas de forma solta. Elas sugerem um diálogo entre os dois intérpretes. Na segunda parte da música, muitas expressões de duplo sentido como “prazer”, “deitar”, “língua aos pulos”, “cedem aos maridos” são utilizadas. A adoção de palavras com sentidos sexuais implícitos não só dá comicidade à canção, como ressalta aspectos de sensualidade,

¹³⁶ A transcrição completa da letra da música foi encontrada no trabalho de Nancy Aparecida Alves. Algumas partes foram corrigidas por mim após escutar a música. A canção possui trechos ininteligíveis, assinalados em colchetes. ver: ALVES, Nancy Aparecida. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

constantemente associados ao maxixe em crônicas, charges, peças do teatro de revista, entre outros.

Ainda que fossem do lugar onde “o progresso avança” e que até caprichassem ao dançar, os intérpretes apontam a incapacidade do povo francês em fazê-lo. O passo era sólido e o requebrado era desajeitado se tornando chacota, como cantavam Os Geraldos: “em riso transformava o piso”. No entanto, embora ridicularizados, os franceses não se viam como exóticos. O verso cantarolado por Geraldo Magalhães evidencia como as disputas de narrativas sobre as práticas dançantes circulavam em vários ambientes, como o teatro, as casas de dança, a indústria fonográfica, e eram igualmente concorridas.

IV. Pela defesa do maxixe: uma campanha de 1928

Ainda uma discussão sobre o maxixe como produção cultural brasileira pode ser observada no ano de 1928, quando para alguns autores ele já tinha virado saudade. Para defender essa “dança brasileira”, em doze de fevereiro de 1928, “em pleno domingo de folia”, aconteceu no Teatro Fênix, à rua Barão de São Gonçalo, um evento denominado “Tarde Brasileira”. Iniciativa do cronista carnavalesco Arlequim, alcunha de Paulo Cabrita, o evento tinha como máxima ser uma “campanha em favor do maxixe brasileiro”.¹³⁷

A campanha teve início, alguns dias antes, em janeiro, na coluna “O Carnaval se aproxima”, do periódico *O Jornal*, assinada pelo mesmo Arlequim. No primeiro manifesto, o cronista se queixava de que os tempos modernos haviam transformado por completo o carnaval carioca e uma das maiores perdas, na visão do cronista, foi a do prestígio do maxixe.

Tudo é novo, moderno, civilizado. Os "puffs" dos clubs não são, mais torneios de graça. Antes de escrevê-los, o carnavalesco, arregaça as mangas da camisa. O próprio maxixe perdeu o prestígio. O "fox" ou o "charleston", deixaram-no abandonado e triste. No teatro ou nos clubs o maxixe aparece, de quando em quando e causando espanto. Esqueceram-no de uma maneira dolorosa. (...)

Hoje não se dança mais o passo nacional. O “cobrinha”, o “parafuso” e outros, nossos legítimos, foram estilizados, qual não existem. Pobre

¹³⁷ “O carnaval se aproxima”. *O Jornal*, 10 de janeiro de 1928, p.12

maxixe. Quanta ingratidão! Porque não se faz uma campanha em prol do maxixe brasileiro?¹³⁸

Para o autor, o esquecimento do maxixe se deu porque novos ritmos mais modernos ganhavam prestígio. Ele cita o “infernial ‘charleston’ norte-americano”, o despudorado “foxtrote” e o maior inimigo de todos, o “jazz”. Em tom de acusação, afirma que os passos “cobrinha” e “parafuso”, conhecidíssimos no período auge do maxixe, foram esquecidos. Nas palavras de Paulo Cabrita, a dança na cidade do Rio de Janeiro vinha recebendo forte influência do “estrangeirismo” e era preciso então “incentivar o sentimento de brasilidade”.

Paulo Cabrita aproveitou o espaço de sua coluna diária e, durante trinta e um dias, divulgou o evento. A campanha teve adesão de alguns dos antigos maxixeiros da cidade, como Antônio Guimarães, o Toloza; Evaristo de Cássia, o Nhô-nhô e Antônio Lopes de Amorim, o Duque. Também aderiram outros cronistas dos jornais *O Paiz*, *Vanguarda*, *Gazeta de Notícias*, *O Imparcial* e *Jornal do Brasil* que, além de publicarem em suas páginas apoio à campanha, enviaram cartas elogiando a iniciativa. Da mesma forma, o cronista Vagalume e as diretorias das Grandes Sociedades Carnavalescas. As cartas de apoio publicadas nos jornais e o texto inicial que abria a coluna carnavalesca tinham em comum a crítica à falta do “sentimento de brasilidade”. A campanha tinha, então, como objetivo reavivar o sentimento de orgulho e amor à nação, o que se daria se o maxixe, dança pretensamente não desvirtuada pelo estrangeirismo, estivesse de volta.

Como estratégia, Arlequim entrevistou vários artistas do cenário musical durante o mês de janeiro. Uma dessas figuras foi J.B. da Silva, o Sinhô. Conhecido como o “rei do samba”, J. B. Silva, nas palavras de Bianca Monteiro, era um músico negro, oriundo de camadas populares do Rio de Janeiro.¹³⁹ Na entrevista ao jornal, o sambista afirmava que a morte do ritmo teria acontecido pela falta de “sentimento de nacionalismo” dos brasileiros somado à precarização sofrida pelo meio musical: “necessário é dizer que, nos

¹³⁸ “O carnaval se aproxima”. *O Jornal*, 06 de janeiro de 1928, p.7

¹³⁹ MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. *Sinhô: A poesia do rei do samba*. Dissertação de mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2010.

tempos passados, só compunha quem, na verdade, era músico e compositor, razão pela qual, o maxixe tinha grande aceitação”.¹⁴⁰

Com uma opinião muito próxima à de Sinhô, o artista, Alarico Paes Leme, da *Oriental Jazz-Band*, afirmava que os principais motivos de o maxixe ter perdido espaço eram dois. O primeiro seria o fato de um grande número de “músicos profissionais estrangeiros” viver no Brasil e não saberem executar o maxixe¹⁴¹. O segundo motivo era o “impatriotismo” dos empresários que só contratavam bailarinos estrangeiros para os espetáculos. Esses bailarinos em suas apresentações davam preferência ao foxtrote e ao tango argentino. Alarico ainda afirmou que em seu “jazz”, referindo-se a sua *jazz-band* [sic], sempre deu preferência ao maxixe e que se orgulhava disso.

Ernesto dos Santos, o conhecido Donga, também se pronunciou. Ele era integrante do conjunto musical Oito Batutas que, nesse período, estava em excursão por Paris. O artista não opinou sobre o porquê de o maxixe ter desaparecido das festas, mas afirmou que sua banda tocava *jazz* para viver de maneira “independente” e disse ainda que “nos Oito Batutas só se tocava música que não seja nossa porque insistem e pedem”. A entrevista de Donga se aproxima do que Virginia Bessa sugere em seu livro sobre Pixinguinha. De acordo com a autora, para sobreviver no universo do entretenimento musical, esses músicos circulavam por diferentes gêneros e estilos.¹⁴² As três entrevistas correspondiam ao objetivo do entrevistador, defendiam o repertório nacional e criticavam qualquer influência estrangeira.

Além desses conhecidos foliões, Arlequim também buscou se articular com comerciantes locais. Foram eles os responsáveis pela doação das premiações do concurso. A joalheria Adamo ofereceu uma “linda medalha de ouro” para o primeiro lugar e, em parceria com a fábrica Ômega, um cronômetro de ouro para o segundo colocado. O senhor Eugenio Cotin ofereceu uma taça comemorativa para o terceiro colocado e, por fim, a Casa Pinho Osorio, uma bengala de “junco legítimo”. Ademais, as três primeiras

¹⁴⁰ Aragão também observa isso o que ??em 1936 com o samba e o choro. Para mais detalhes ver: ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Folha Seca, 2013.

¹⁴¹ Alarico Paes Leme era organizador da *Oriental Jazz-band* que era uma banda com contrato fixo no teatro Trianon.

¹⁴² DE ALMEIDA BESSA, Virgínia. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. Alameda, 2010.

vencedoras levariam para casa um litro da água de colônia da Fábrica Mendel¹⁴³. Ao oferecerem o prêmio, esses comerciantes tinham a possibilidade de ter seus produtos anunciados gratuitamente na coluna de Arlequim, ao mesmo tempo que tornavam a competição mais interessante e com mais concorrentes empenhados em conquistar os prêmios¹⁴⁴.

Na manhã do evento, Paulo Cabrita deixou mais uma vez por escrito em sua coluna carnavalesca qual era o objetivo principal:

“E hoje, finalmente, que se realiza, no suntuoso Teatro Fênix, a rua Barão de São Gonçalo, a “Tarde Brasileira”, durante a qual será disputado o “Torneio de Maxixe”, dança nossa, genuinamente nacional e atirada, nos últimos tempos, ao esquecimento. É a festa de hoje o grito de alarma: é como o toque de reunir para que os brasileiros que se divertem nesta cidade formem fileiras e defendam o que nos pertence”.¹⁴⁵

Repleto de saudosismo como estratégia narrativa, o autor recorre ao sentimento de nacionalismo para garantir a aceitação de sua iniciativa. Ele de fato conclama seus leitores a defenderem algo muito específico: a dança. Para o cronista foram os movimentos coreográficos consolidados como maxixe que haviam desaparecido dos bailes e dos teatros. A iniciativa de Arlequim em 1928 aponta para disputas que, desde o século XIX, já se davam no campo das artes. A música popular sempre esteve nas discussões sobre o caráter nacional brasileiro. Vários intelectuais a percebiam e a utilizavam como tema e bandeira de luta de algo considerado nacional.¹⁴⁶

No dia do evento, o teatro lotado em uma fotografia do local. É perceptível que o fotógrafo com esse registro buscava evidenciar o sucesso do torneio. Os quatro planos da imagem retratam um bom número de pessoas. Provavelmente, isso se deva ao fato de que as entradas foram ofertadas gratuitamente aos interessados pelo evento. Os camarotes do

¹⁴³ “O carnaval se aproxima”. *O Jornal*, 10 de janeiro de 1928, p.12

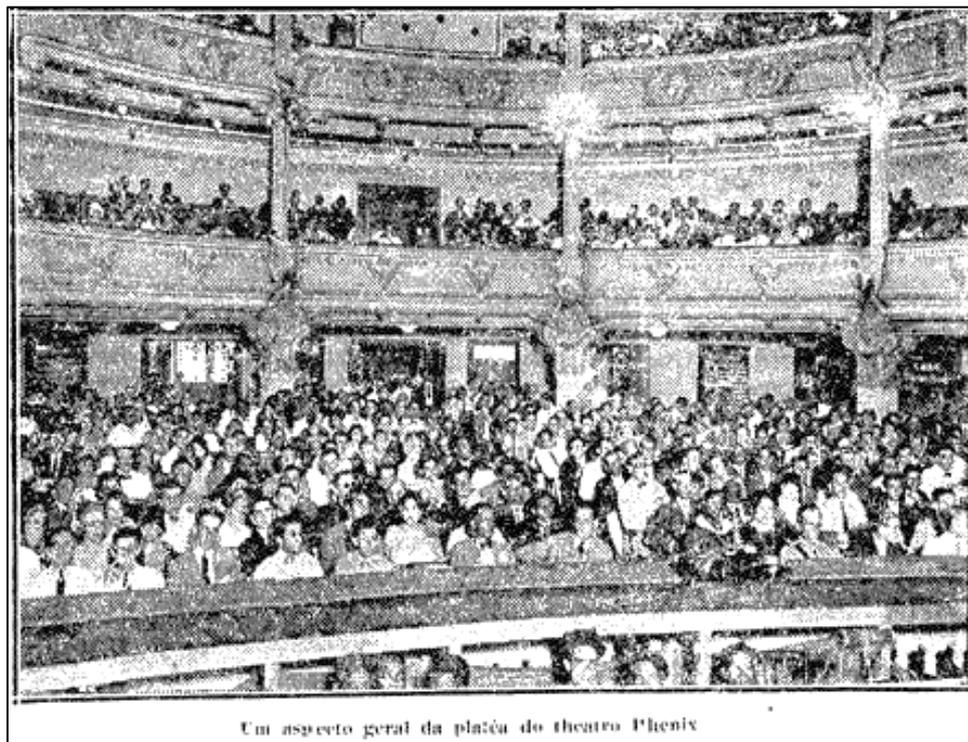
¹⁴⁴ DE SÁ GONÇALVES, Renata. “Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 3, n. 1, 2006.

¹⁴⁵ “O carnaval se aproxima”. *O Jornal*, 12 de fevereiro de 1928, p.16.

¹⁴⁶ ABREU, Martha Campos; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 13, n. 1, 2016.

teatro foram oferecidos a representantes dos clubes carnavalescos Democráticos, Fenianos, Tenentes do Diabo e Pierrots da Caverna.

Figura 6: Teatro Fênix, 1928



O Jornal, 14 de fevereiro de 1928, p.9

De acordo com o que noticiou Arlequim, se inscreveram para o concurso quatorze pares. Como abertura da programação foi realizada uma exibição de dança pelo casal Aracy Cortes e Toloza que, a convite do cronista, mostraram como era dançado o “legítimo maxixe brasileiro”. Cabe evidenciar que Aracy Cortes era uma atriz muito conhecida nos palcos cariocas. “Estrela” da companhia do teatro São José, a artista se destacou dançando maxixe e representando a personagem mulata, e ela também se autodefinia como tal.¹⁴⁷ Já Toloza, era um homem branco que nos jornais figurava como um exímio maxixeiro, principalmente na década de 1910.¹⁴⁸

¹⁴⁷ WILLIAMS, Judith Michelle. Uma Mulata, Sim!: Aracy Cortes, ‘the mulatta’ of the Teatro de Revista. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, v. 16, n. 1, p. 7-26, 2006.

¹⁴⁸ “A intérprete (...) tem o seu público, um público nacionalisticamente carioca, um público que admira o seu maxixe, legitimamente brasileiro”. (*Don Quixote*, 07 de janeiro de 1925 p.16)

Os casais que participaram do evento posaram para a fotografia. Embora a qualidade da imagem esteja comprometida, podemos perceber muita elegância em todos os casais. Todos os homens usavam terno e gravata, alguns de gravata borboletas, outros, usam gravata clássica. Já as mulheres estão de vestido, usam salto alto e exibem cabelos com cortes modernos.¹⁴⁹

Figura 7: Pares do concurso de maxixe



O Jornal, 14 de fevereiro de 1928, p.9

A trilha sonora foi tocada por artistas comprometidos com a arte nacional e que se revezavam durante o evento. Estavam presentes, por exemplo, o “conjunto típico nacional”, Embaixada do Amorzinho, ao que tudo indica, um grupo de choro.¹⁵⁰ Também

¹⁴⁹ Para tentar melhorar a visualização, diminuí o brilho da imagem a partir da ferramenta de correção disponibilizada pelo próprio word.

¹⁵⁰ A Embaixada do Amorzinho era formada por: Raul O. Silva (flauta), Salvador Corrêa (pandeiro), Oscar Rouxinol (trombone), Rubem Bergmann (violão), Odorico Silva (violão), Waldemar Costa, Marino Cordeiro (violão), Geraldino de Souza, Henrique Cunha (cavaquinho), Arnaldo Silva, Álvaro Cardoso (ganzá), Eurico Torres e Bruno Martins. O grupo se apresentava nas festas de várias associações do mundo recreativo carnavalesco e era muito conhecido em São Paulo e no Rio de Janeiro. (*A Rua*, 04 de novembro de 1926. p5; *A Noite*, 25 de fevereiro de 1927. p.8; *O Paiz*, 07 de janeiro de 1927. p.10. Grupo formado em 1921 (*O Imparcial*, 16 de dezembro de 1928 p.14)

esteve presente, tocando no dia do evento, a banda do 5º Batalhão da Polícia Militar, regida pelo tenente negro João Camargo, que tocou uma canção composta especialmente para a tarde chamada *Só da Maxixe*¹⁵¹. As bandas militares tiveram um papel importante na difusão da música instrumental e foram um espaço de formação para vários músicos negros. Muitos dos participantes dessas bandas também tocavam ou dirigiam a parte musical dos ranchos e dos clubes dançantes da cidade.¹⁵² Ainda compareceram a Oriental Jazz-Band, do já citado Alarico Paes Leme, e o músico negro Atila Godinho, que cantou algumas modinhas. Todos esses artistas tocavam nos bailes dos Fenianos, Democráticos, Tenentes do Diabo e nas matinês organizadas nos teatros.

Pedro Aragão, em sua tese de doutorado sobre o carteiro Alexandre Gonçalves Pinto – o Animal, afirma que muitos dos músicos não eram remunerados quando tocavam nos bailes populares: “o ‘pagamento’ se dava apenas através de comes e bebes”. No dia do torneio isso também pode ter acontecido, pois a “cerveja dos músicos” foi gentilmente doada pelo senhor Henrique Guimarães, da Cervejaria Polônia Limitada.¹⁵³

O torneio foi uma oportunidade para os presentes assistirem as apresentações dos pares. As coreografias desses dançarinos estavam submetidas a um regulamento previamente anunciado em vários periódicos. Dentre as regras estavam:

- “c) o tempo de duração para cada par, será de cinco minutos.
- d) A peça, para cada prova, será executada a critério do mestre de banda.
- e) Os concorrentes apresentarão qualquer figuração que obedeça ao ritmo do maxixe.
- f) Os bailarinos não poderão deixar de estar à frente a frente um do outro (o par).
- g) A distância entre o par que estiver bailando, não poderá ser de mais de vinte centímetros, um do outro.

¹⁵¹ Alexandre Gonçalves Pinto no livro *O Choro* de 1936 faz uma breve descrição de Camargo que acho interessante trazer aqui: “Camargo conheci-o no Ameno Resedá tocando regularmente flauta de 5 chaves. Muito caprichoso, e mesmo bastante inteligente ingressou nas fileiras da Brigada Policial fazendo seus estudos no Conservatório de Música, tornando-se ali um aluno inteligente, recebendo assim o seu Diploma de Professor. Pois bem: Camargo foi Regente daquelas bandas chegando a galgar o posto de oficial. A sua morte foi muito sentida não só da distinta oficialidade, músicos e amigos cá de fora, o que ele tinha as centenas”. (PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978.)

¹⁵² Ver: NOLASCO JUNIOR, S. *O choro e suas interações com a banda do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940*. 2017. 292 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017; ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. op.cit

¹⁵³ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. op. cit

h) A variação de figuras da dança; o número de passos executados e a elegância de cada um, serão motivos principais para a classificação”. (...)¹⁵⁴

As normas escolhidas por Arlequim se voltam para a competição. Ele citava a duração, a música executada, a variação dos passos, a posição do casal. Todas as regras apontavam para o imaginário de maxixe do próprio Paulo Cabrita. Os que mais se aproximaram dessa suposta originalidade, na visão do júri, se tornaram os grandes vencedores: os dançarinos Evaristo de Cássia- o Nhônô, conhecido folião ligado ao clube dos Democráticos e sua *partner*, Luiza de Lima, proclamada a “rainha do maxixe”.¹⁵⁵ O segundo e terceiro colocados foram, respectivamente, J. D. Pereira e Paulo Arnaud. As damas que acompanharam os bailarinos não foram citadas em quaisquer das notícias do evento.

Sobre a premiação oferecida aos vencedores, além da taça foi oferecida uma medalha em ouro maciço. De acordo com a descrição:

“no verso tem, em relevo, um escudo com uma bailarina, simbolizando a deusa da dança. Esse escudo é ladeado pelos ramos simbólicos da riqueza principal do Brasil – o café e o fumo – concretizando, em sua expressão, a qualidade de país essencialmente agrícola e evocando, por certa forma, a origem do maxixe que remonta às danças de tempos primitivos, executadas após o árduo labor do trabalho do campo, danças e estética, até ao maxixe, dança genuinamente brasileira. Ao fundo vê-se um trecho da Baía de Guanabara, com o Pão de Açúcar e um trecho da praia com a palmeira esguia, bem características dos areais imensos que bordam os nossos mares. Ao alto o Cruzeiro do Sul desenhado em pedras preciosas. O reverso consta só dos dizeres alusivos ao concurso: ‘Torneio de Maxixe- O Jornal – Primeiro prêmio – Joalheira Adamo’”.¹⁵⁶

Percebe-se na medalha, mais uma vez, que os organizadores, Paulo Cabrita e os patrocinadores queriam trazer símbolos de brasilidade para o centro do evento. Esses símbolos ficam evidentes na descrição da medalha. O país é apresentado como “essencialmente agrícola”. Elementos da paisagem carioca também aparecem. Sobre o maxixe se constrói uma pequena narrativa com um caminho evolutivo: como pano de

¹⁵⁴ “O carnaval se aproxima”. *O Jornal*, 12 de fevereiro de 1928, p.16.

¹⁵⁵ *O Paiz*, 22 de setembro de 1921, p. 6

¹⁵⁶ *O Jornal*, 08 de fevereiro 1929.

fundo: ele parte da origem primitiva, não considerada maxixe, até a sua mudança estética, que o tornaria o maxixe brasileiro.

Paulo Cabrita foi repórter policial, noticiarista e cronista carnavalesco de vários jornais cariocas. Começou a trabalhar ainda muito jovem como jornalista, por volta dos quinze ou dezesseis anos.¹⁵⁷ Foi na década de 1920, que passou a ser conhecido pela alcunha de Arlequim. Figura carnavalesca, o personagem Arlequim tinha a função de divertir o público nos intervalos das peças de teatro com piadas e brincadeiras. Talvez a escolha do pseudônimo tenha relação com o caráter mais leve das colunas carnavalescas em relação às outras colunas do jornal. Assim como outros colegas de profissão, Paulo Cabrita circulava por vários clubes e era um entusiasta da organização dos cronistas carnavalescos como categoria de trabalho.

O evento organizado por Paulo Cabrita foi um novo momento para se discutir o nacional pela dança. O desaparecimento do maxixe estava em vários textos e já aparecia desde a segunda metade da década de 1910. O que estava em disputa nesse momento não era apenas o que era o maxixe, mas também quem poderia dizer o que era o maxixe. Paulo Cabrita e seus colegas cronistas carnavalescos estavam, de forma política, marcando uma tradição para a dança que consideravam brasileira.

O fascínio com o qual o maxixe era descrito nas páginas dos jornais por vários sujeitos não esconde os preconceitos envolvidos nessas narrativas. As várias publicações indicam o modo como diferentes escritores imaginavam sua relação com os grupos das ruas e se viam no direito de inferir no que poderia ou não pertencer ao ser “brasileiro”. Para alguns sujeitos atuantes na imprensa, o maxixe seria um autêntico símbolo para a almejada nação republicana, moderna e igualitária, mas essa valorização não deixava de reproduzir preconceitos sobre a população negra.

A tentativa de tornar o maxixe um representante da brasilidade foi algo de que participaram mais sujeitos que apenas aqueles que assinavam as páginas dos jornais. Por

¹⁵⁷ Página 6 da Seção 1 do *Diário Oficial da União* (DOU) de 30 de agosto de 1919; Página 40 da Seção 1 do *Diário Oficial da União* (DOU) de 14 de novembro de 1928. *A noite*, 17 de dezembro de 1929 p.6; "Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, 1829-2012," database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:7QL1-L96Z>: 7 January 2019), Jacintho Lino Pereira Cabrita; citing Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; Corregedor Geral da Justiça (Inspector General of Justice Offices), Rio de Janeiro.

esse motivo, os sentidos dessa brasilidade excederam as intenções desses jornalistas, que estilizavam e estereotipavam o maxixe nos periódicos. A defesa dessa brasilidade corpórea passava por disputas em todos os campos. Hierarquias de raça, de gênero e de classe se sobrepunham e foram essenciais para as definições do maxixe. Como veremos, as narrativas sobre o maxixe não só davam forma a reflexões sobre hierarquias sociais, como organizavam outros modos de sobrevivência e trabalho para homens e mulheres não brancos.

Capítulo 2: Os perigosos espaços sociais do maxixe

Em 07 de agosto de 1895, o *Diário de Notícias* publicou um texto com o título “Os maxixes”. Nele o articulista, em tom de censura, definia para seus leitores o que seria essa “nova instituição” a tomar as ruas da cidade:

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

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

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

Como algumas, outras sociedades, cujos fins são desvirtuados, o maxixe tem estatutos, apenas para inglês ver, e a sombra deles são praticadas as maiores imoralidades, que não se limitam a portas a dentro, mas até em plena rua, onde se jogam palavras descabeladas e se fazem propostas indecorosas.

Esses divertimentos estendem-se hoje por toda a parte e a polícia ainda não lhes pôde ser boa, naturalmente porque os não apanhou até agora em flagrante, o que não lhe será difícil, se a moralidade pública lhe mereceu alguma consideração. (...)¹⁵⁸

Seguindo a definição do autor, o maxixe aparece muito distante de uma ideia consolidada de um gênero musical ou mesmo de uma dança. O termo “maxixe” no fragmento era sinônimo de uma associação recreativa.¹⁵⁹ Ao defini-lo como uma sociedade organizada com estatutos, o autor está se referindo às normas legais a que associações recreativas particulares eram submetidas pela polícia para garantir seu funcionamento. O pedido de licença era enviado à delegacia pelos diretores da associação, com uma cópia de seus regimentos internos. A leitura desses estatutos somada a uma investigação levava o delegado aprovar ou não a licença de funcionamento. Considerando esses estatutos mera formalidade, pois no local o que se via eram “cenas vergonhosamente

¹⁵⁸ “Os maxixes”. *Diário de Notícias*, 07 de agosto de 1895, p. 1.

¹⁵⁹ Nome que aparece nos jornais. Em outras notas, maxixe também aparece como “casa de bailes”. (*Cidade do Rio*, 28 de junho de 1902, p. 1)

imorais”, o articulista trata de descrever esses estabelecimentos a partir dos seus frequentadores, caracterizados como “devassos das últimas camadas” e “homens e mulheres sem educação”, por oposição à “gente séria”. Em sua visão, essa “nova instituição” era o espaço da imoralidade, o que é dito repetidas vezes nos parágrafos. Além de imoral, os adjetivos “indecente”, “indecosas” e “desvirtuado” são utilizados para definir os frequentadores desses espaços.

A publicação do *Diário de Notícias* não era uma produção solitária. Um leitor que abrisse qualquer jornal no final do século XIX se deparava com inúmeros textos que se propunham a definir o que era esse novo fenômeno. Como já ressaltamos, eram múltiplos os significados dados ao maxixe de acordo com o jornal e, mais especificamente, a coluna jornalística em que ele era tema. Embora não se descolasse do universo dançante, ainda assim, os modos como eram apresentados nos trazem indícios das várias disputas sociais em jogo nos impressos.

Alguns anos antes da publicação do *Diário de Notícias*, em agosto de 1881, o periódico *O Carbonário: Órgão do Povo* já havia publicado uma definição muito próxima para os “maxixes” e acrescentava ainda que em muitos desses espaços havia jogos proibidos pela polícia:

“Prometemos tratar mais circunstancialmente dos – *maxixes* – diferentes grupos de indivíduos, *matreiros velhos*, que constituem-se em sociedades ou clubs, batizados eles com várias denominações, tais como Club dos Aristocratas, Club Flor do Comércio, Sociedade de Dança dos Tupinambás e muitos outros e outras, que, sob a enganosa aparência de divertir a seus *supostos* sócios, abre as portas noturnamente com um único fim de, explorando a credulidade infantil, ou ignorância adulta, roubarem, por meio de diversos jogos de parada, que existem nos tais clubes ou sociedades, em proveito dos seus organizadores e propriedades. Não há quem ignore que nesses antros de perdição, o caixeiro, o criado, o empregado, todos os que, enfim, tem ainda que por poucos momentos algum dinheiro, confiados à sua guarda, imaginam meios de o subtrair aos seus legítimos donos, afim de, no jogo que se estabelecem nos *maxixes*, procurarem ver se com esse dinheiro recuperam porção igual”.¹⁶⁰

O Carbonário foi um periódico publicado entre os anos de 1881 e 1890, que tinha proximidade com a sociedade secreta Carbonária. Com edições que saíam duas vezes na

¹⁶⁰ “Os maxixes”. *O Carbonário*, 06 de agosto de 1881. p.2

semana, seus colaboradores não eram indicados nas páginas.¹⁶¹ No trecho citado, o redator, com a promessa de “denunciar o modo de funcionamento desses campos do vício”, faz um apelo ao aparato policial para que se cuidasse da “moralidade pública”. Mais uma vez foi atribuído um caráter associativista ao maxixe. Entretanto, em sua opinião, embora quisessem se colocar como um lugar de diversão, na verdade eram casas de jogos onde explorava-se a “credulidade infantil” ou a “ignorância adulta”. O autor chega a citar os “jogos de parada” que eram proibidos pela Câmara Municipal.¹⁶²

No texto ressaltava-se que esses espaços eram frequentados por trabalhadores modestos, como o caixeiro, o criado e o empregado, segundo o autor, suscetíveis de serem enganados. A fim de chamar a atenção para o perigo que esses estabelecimentos representavam, n’*O Carbonário* afirmava-se ainda que as vítimas eram atraídas para esses espaços e acabavam perdendo não apenas seus bens, como a sua virtude moral. Aqueles que não tentavam dar fim a sua vida, ficavam ligados a esses centros viciosos. Cabe destacar, como afirma Felipe Magalhães, que, em um período de discussões científicas sobre a moralidade pública, o jogo “alcançou um status importante” para as autoridades políticas e se fazia necessário transformar “vadios, bêbados, desordeiros e jogadores” em indivíduos trabalhadores e morigerados¹⁶³. Logo, ao juntar vários vícios em um mesmo lugar, o articulista demonstrava o quão nocivo era aquele espaço.

Ao descrever esses estabelecimentos, o redator d’*O Carbonário* deixa evidente que sua percepção se ancorava na classe social dos frequentadores. O trecho não deixa de caracterizar quem seriam as possíveis vítimas propensas a se viciarem nesses locais: o

¹⁶¹ A Carbonária era uma associação secreta. De acordo com Adalmir Leonídio, “no Brasil a carbonária encontrou respaldo entre os adeptos do republicanismo, sobretudo aqueles que mantinham certa preocupação social e que, por isso, tendiam a se aproximar das ideias socialistas em voga”. Ver: LEONÍDIO, Adalmir. Carbonários, Maçons, Positivistas e a Questão Social No Brasil na Virada do Século XIX. *Revista de História e Estudos Culturais*, p. 1-16, 2008.

¹⁶² De acordo com a definição dada no jornal *A Pátria* jogos de parada eram “vulgarmente” chamados de “tabolagem”. (“Noticiário, *A Pátria*, 18 de fevereiro de 1875, p.1). Os “jogos de parada” eram proibidos pelo decreto de 25 de outubro de 1831 presente no Código de Posturas da Ilustríssima Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Afirma-se que: “São proibidos, em casa publica de tavolagem, todos os jogos de parada ou aposta, com cartas, dados, roleta, ou qualquer outro aparelho, ou meio, destinado ao mesmo fim”. (Códigos de Posturas (1838/1870). Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (35(815-41).

¹⁶³ MAGALHÃES, Felipe. *Ganhou, leva!: O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960)*. Editora FGV, 2015.

caixeiro, o criado e o empregado – trabalhadores modestos e pobres que já não eram confiáveis para administrar qualquer quantia financeira.

Observando notícias similares em diferentes folhas que circulavam nesse final de século ficou evidente o modo como esses bailes públicos, chamados pela imprensa de “casas de maxixes” ou apenas “maxixes”, eram retratados nos periódicos.¹⁶⁴ Essas casas apareciam nas notícias via brigas com intervenção da polícia, em supostas reclamações de vizinhos, em notas elogiando a ação dos delegados no fechamento desses estabelecimentos e ainda em matérias que denunciavam os problemas da cidade. São várias as referências que falam do maxixe de uma forma negativa. Nesses textos, muitas vezes não assinados, podemos perceber as nuances de complexas inter-relações entre classe, raça e gênero que se constroem de forma interseccional.

Acompanhar essas colunas se torna um importante caminho para perceber o modo como a imprensa teve um papel fundamental na acentuação de uma imagem negativa atribuída a alguns bailes. Ao defini-los como um dos males da cidade, percebe-se em curso um diálogo com projetos políticos de remodelação da cidade e com teorias sobre a higienização dos hábitos sociais da população pobre, muito presentes em textos de médicos, juristas e políticos.¹⁶⁵

Partindo da hipótese de que o maxixe não tinha uma definição unívoca e que seus significados eram construídos a partir dos diálogos travados entre diferentes sujeitos sociais, o objetivo desse capítulo é identificar nos jornais o processo de criminalização dos bailes públicos reconhecidos como “maxixe”, entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX, ou seja, verificar como se criou, na imprensa do período, uma associação direta entre os “maxixes” e periculosidade. Acompanhar esse processo nos permite chegar perto de outras interpretações que diferentes sujeitos conferiam a essa prática social, o que possibilita a reconstrução de seus possíveis usos políticos.

¹⁶⁴ Alguns exemplos dessas definições se encontram em: “Maxixe”. *Gazeta da Tarde*, 28 de agosto de 1891, p. 1; *Cidade do Rio*, 28 de junho de 1902, p. 1; “O Maxixe”. *O Facho da Civilização*, 15 de agosto de 1881, p. 4.

¹⁶⁵ PEREIRA, J. C. Clubes dançantes e moralidades no Rio de Janeiro da Primeira República. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2017.

I. Bailes Públicos na imprensa

Em 15 de abril de 1883, na tentativa de definir os “maxixes”, um articulista do recém-criado periódico carioca *A Folha Nova* afirmava que:

“consultando alguns seletos autores e procurando conhecer, pelo exame local, o exato valor do novo significado daquele modesto legume, chegamos à perfeição de saber que maxixe é o que, há trinta anos, os estroinas chamavam “um baile á Caçador”.¹⁶⁶

Victor Andrade de Melo, em artigo outro sobre os bailes no século XIX, afirma que esse baile era um “espaço popular de dança”.¹⁶⁷ Pelo que pudemos apurar nos registros documentais, o “baile do Caçador” acontecia no largo de São Domingos¹⁶⁸ e recebe breves menções na imprensa a partir dos conflitos nele ocorridos, como a “ofensa” feita ao “pardo” Gil Braz, escravo e cocheiro da firma social de Porto & Comp., pelo praça do corpo policial Mario Jorge Mena Machado, em agosto de 1862. Os dois homens tiveram uma desavença no baile por causa de uma dama. Como resultado, Gil Braz sofreu vários ferimentos, ficando por mais de quinze dias inabilitado de trabalhar.¹⁶⁹ O caso foi para a justiça pois a firma se viu lesada e prestou queixa contra o praça Mario Jorge, que posteriormente foi absolvido.¹⁷⁰ A partir da leitura de fragmentos soltos na imprensa podemos inferir que o baile do Caçador se tratava de um baile público.

Os bailes públicos eram autorizados por lei e aconteciam na cidade do Rio de Janeiro desde meados do século XIX¹⁷¹. Entretanto, assim como qualquer divertimento público na cidade, era necessária uma licença prévia, inicialmente concedida pela Câmara

¹⁶⁶ *A Folha Nova*, 15 de abril de 1883, p.1

¹⁶⁷ MELO, Victor Andrade de. Educação do corpo-bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos. *Educação e Pesquisa*, v. 40, n. 3, p. 751-766, 2014.

¹⁶⁸ “O Largo e a igreja de São Domingos localizados no centro, ocupava o trecho da Av. Passos entre Gal. Câmara e rua de S. Pedro (hoje já não existem). Atualmente, ficaria na confluência da Av. Passos com Pres. Vargas.” Disponível em: <https://www.paroquiasaodomingostijuca.org.br/historia-da-paroquia>. Acesso em: 14 jun 2020.

¹⁶⁹ “Notícias diversas”. *Correio Mercantil*, 12 de abril de 1860, p.1; “Crônica Judiciária”. *Correio Mercantil*, 24 de dezembro de 1862, p.2; “Notícias diversas”. *Bazar Volante*, ano I, n.15, 1864, p.2

¹⁷⁰ Mario Jorge Mena Machado foi incurso no artigo 205 do Código Criminal de 1830. O réu foi absolvido por unanimidade. (“Notas Diversas”. *Constitucional*, 17 de dezembro de 1962, p.4)

¹⁷¹ ABREU, Martha Campos. *O Império do Divino*. op cit.

Municipal e depois, pela Chefatura da Polícia.¹⁷² Sobre as licenças para a realização de espetáculos, o *Código de Posturas da Intendência Municipal do Distrito Federal* informava no título dez, parágrafo quatorze que:

Nenhuma pessoa poderá dar espetáculos públicos na rua, praças ou arraiais, sem prévia licença da Câmara, pela qual pagará de gratificação 4\$000. Os infratores serão multados em 20\$000, e quando tenham solicitado a licença e lhe seja esta denegada para os ditos espetáculos, sofrerão oito dias de cadeia e 30\$000 de multa.

A postura estabelecia o valor de 4\$000 para a realização dos espetáculos públicos. Entretanto, referia-se apenas a eventos em espaços abertos. Essa pequena omissão na letra da lei não passou despercebida. Em março de 1855, o caso de José Manuel Leite Braga chegava à Câmara Municipal. Ao pedir licença para realizar bailes mensais em uma casa na rua Senhor dos Passos, José Manuel Braga envia um pedido de instrução para a Câmara por não ficar evidente quanto devia ser cobrado, pois na “tabela dos impostos não se acha marcado o quantitativo que devem pagar tais licenças”. A decisão tomada foi que deveria ser pago o valor de 4\$000 por cada baile.¹⁷³

Matheus Topine em sua dissertação “Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)”, destaca que diferente do que ocorria com outros festejos, os bailes públicos eram um negócio do ramo de diversões e aconteciam em espaços dançantes com cobrança de entrada. Por serem atividades “que exploravam o lucro”, esses salões tinham uma regulamentação própria e ainda precisavam de uma licença de funcionamento concedida pela chefatura de polícia. Como ressalta Topine, além de passar pela inspeção e aprovação da polícia, que era um procedimento padrão para estabelecimentos de diversão, esses bailes,

“estavam sujeitos aos impostos destinados ao exercício de ofícios e comércio, sendo uma taxa provincial a título de “imposto de contribuição de polícia”, fixada em 40\$000 anuais a partir de 1881, e outro emolumento municipal que poderia variar de 5\$000 a 10\$000 por

¹⁷² *Diário de Notícias*, 22 de maio de 1892 p,2; *Diário de Notícias*, 23 de maio de 1892 p,2.; Códigos de Posturas. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (35(815-41) “1838/1870” (094.4: 352.075.31 R585).

¹⁷³ *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de março de 1855, p.2

baile realizado, nos valores de 1880 – a mesma necessária para concertos e espetáculos dramáticos nos teatros”.¹⁷⁴

Diferente dos festejos das associações particulares, os bailes públicos não precisavam de estatutos. Bastava o responsável pelo baile enviar um pedido de licença de funcionamento e, caso aceito, pagar o imposto anual referente à realização das atividades e mais uma taxa sobre o lucro obtido dos ingressos. Era recorrente nas notícias sobre os bailes públicos a afirmação de que os empresários burlavam o pagamento dos impostos. Em abril de 1869, no *Jornal do Comércio*, afirmava-se que não havia como identificar quais eram os bailes públicos, pois “os dignos empresários destes inocentes divertimentos” usavam “denominações de sociedade” para não pagar os impostos.¹⁷⁵ De forma irônica, o trecho deixa evidente que a linha entre os bailes públicos e os bailes particulares era bem tênue para os articulistas, o que favorecia a muitos sujeitos obterem vantagens. Os bailes públicos eram financeiramente lucrativos. Donos de estabelecimentos e o próprio estado nacional obtinham lucro com esses festejos.

Ao acompanhar os bailes públicos nos jornais podemos perceber que as notícias sobre eles nunca foram positivas. Ao longo dos anos, eles receberam diferentes denominações na imprensa. Nas décadas de 1860 e 1870, por exemplo, foram denominados de “cursos de dança”. A coluna “A pedidos”, do *Jornal do Comércio*, destinada a matérias pagas, recebia em julho de 1877, uma crítica denunciando a imoralidade que “reinava” nessas casas.

De dia para dia abrem-se mais casas de *bailes públicos*. (Já existem cinco) que se intitulam *cursos de dança*. Chamamos bailes públicos por observarmos em todos eles uma completa imoralidade, e onde se encontram *mulheres de todas as classes*, e d'entre essas muitas vão parar ali mais por divertirem-se naquela completa orgia do que por necessidade, exceto algumas famílias que vão em procura daquele pequeno salário que serve de auxílio as suas pesadas despesas: porém, ainda assim, lamentamos a sorte de muitas inocente meninas que, obrigadas pela louca ambição de suas mães, sacrificam-se dançando todos os dias a ponto de quase deitarem os bofes pela boca (*assim temos presenciado!*) podendo ganharem o mesmo em casa, cosendo ou por outro qualquer modo de vida honesto. Mas, infelizmente, assim não

¹⁷⁴ TOPINE, Matheus Pimentel da Silva. “Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)”. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

¹⁷⁵ “Imposto”. *Jornal do Comércio*, 26 de abril de 1869, p.1

acontece! Será bom que S. Ex. acabe com esse escandaloso e tão prejudicial ramo de negócio a bem da moralidade.¹⁷⁶ [grifo original]

Através dessa denúncia buscava-se levar o Chefe de Polícia a tomar uma atitude contra algumas das mazelas da cidade. No trecho, o redator pôs em dúvida a classificação desses espaços como “casa de dança”, mas não encontramos evidências para tal questionamento. Também foi justificado o motivo desses estabelecimentos serem chamados de “bailes públicos”, utilizando-se a dimensão de gênero como ponto chave para classificar o local como imoral. A construção narrativa da notícia dialoga com as correntes ideológicas que, respaldadas pela biologia, forjaram maneiras de comportamento específicas para os gêneros. Falar de moralidade de mulheres nesse período implicava em refletir sobre sexualidade.¹⁷⁷ Como demonstra Silvia Federici, ao longo dos séculos XVI e XVII, houve a tentativa de controlar as mulheres em todas as dimensões da vida social. Esses controles se produziram por dentro da lei, com a constante “erosão dos direitos das mulheres”. Federici argumenta que na transição para o capitalismo ocorreram muitas mudanças na posição social das mulheres. A partir da nova divisão sexual do trabalho, maximizaram-se os discursos sobre as diferenças entre homens e mulheres que, além de serem inferiorizadas em relação aos homens, tinham o exercício da sua sexualidade circunscrito à procriação.¹⁷⁸

O diálogo com essas teorias fica evidente ainda na nota publicada no *Jornal do Comércio*. Em nome da moralidade, o remetente se colocou como porta-voz das “inocentes meninas” que frequentavam aquele baile e de todas as famílias vizinhas que se incomodavam com as cenas imorais.¹⁷⁹ O relato divide assim as mulheres em duas classes: as que vão para se divertirem e aquelas que buscavam, com suas famílias, um “pequeno salário”. Nota-se que essas famílias eram formadas apenas pelas filhas, descritas como vítimas, e pelas mães ambiciosas. Em nenhum momento os homens são

¹⁷⁶ “Cursos de Dança”. *Jornal do Comércio*, 18 de julho de 1877, p.3

¹⁷⁷ CAULFIELD, Sueann. Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

¹⁷⁸ FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Editora Elefante, 2019.

¹⁷⁹ “Cursos de Dança”. *Jornal do Comércio*, 21 de julho de 1877, p.2; “Cursos de Dança”. *Gazeta de Notícias*, 06 de janeiro de 1878, p.3.

citados na narrativa, eles permanecem nas entrelinhas. Era a presença feminina que tornava esse espaço “escandaloso”.

Na *Gazeta de Notícias*, ainda em 1877, também era publicado um alerta sobre os “cursos de dança”. Desta vez a suposta reclamação era dos moradores da rua do Hospício.

Informava a nota:

Essa infeliz gente, que em verdade o é, queixa-se dos polkistas e quadrilheiros do curso de dança que está estabelecido presentemente naquele quarteirão. É um dançar sem conta e sem limites, e que entra pela madrugada! Dizem-nos que se o brinquedo é incômodo, não é mal contudo o negócio, pois que aos inexperientes cobra-se ali 200 rs. de entrada, 400 rs. por cada quadrilha e 500 rs. por cada polca. Do custo da valsa não nos informaram. Ora, inexperientes, e caixeiros desempregados há muitos, e enquanto há níquel no bolso não há perigo de que acabe a dança...¹⁸⁰

Evidencia-se, no trecho, a concepção de que esses bailes eram frequentados por classes menos abastadas. São citados na nota os “inexperientes”, que certamente eram jovens adultos, iniciantes nas experiências de vida sexual, e os “caixeiros desempregados”. Ressaltamos que, novamente, esses participantes são lidos como vítimas, frequentadores explorados devido a sua falta de experiência ou inocência, características supostamente, inerentes a esses populares. Aqui, pobreza e ingenuidade aparecem como sinônimos.

As colunas policiais registraram várias desordens ocorridas nesses “cursos de dança”. Em junho do ano de 1878, na coluna de “Noticiários”, do *Diário do Rio de Janeiro*, as informações eram sobre o “curso de dança” localizado no Beco do Fisco. Na nota, pedia-se que o Chefe de Polícia interviesse nesses espaços em que “muitas filhas de famílias pobres” iam “encontrar a... a miséria”.¹⁸¹ No mês de agosto do mesmo ano, o jornal *O Cruzeiro* noticiava a prisão de dois indivíduos no “curso de dança da rua General Câmara”.¹⁸² Foram várias as denúncias veiculadas no jornal. Algumas surtiram efeito. Em 18 de outubro de 1878, foi publicada uma circular do Chefe de Polícia, Dr. Tito Augusto Pereira de Mattos em que ordenava que “não se concedesse licença para os

¹⁸⁰ *Gazeta de Notícias*, 15 de novembro de 1877, p.2

¹⁸¹ “Noticiário”. *Diário do Rio de Janeiro*, 08 de junho de 1878, p.3

¹⁸² “Noticiário”. *O Cruzeiro*, 19 de agosto de 1878, p.1

cursos de dança, senão sob severas garantias da moralidade”.¹⁸³ Certamente a medida teve efeito temporário, pois algumas edições depois novas reclamações eram publicadas.

Esse fenômeno de bailes considerados imorais já era um fato na cidade. O destaque dado a eles pela imprensa é que se modificava: em uns meses aumentava vertiginosamente, em outros desaparecia das folhas. Na virada dos anos 1870 para a década de 1880, esse fenômeno recebe nos jornais uma nova nomenclatura: “casas de maxixe”. Cabe agora acompanhar, as continuidades e rupturas que essa nova definição trouxe para as descrições os bailes públicos nos jornais.

II. “As casas de maxixe”

Ao pesquisar os “bailes públicos” na imprensa diária carioca de 1870 a 1920 ficou perceptível que as notícias podiam ser divididas em duas categorias. De um lado estavam os bailes públicos realizados em famosas casas de espetáculo. Esses festejos figuravam nas páginas de anúncios pagos, onde os empresários anunciavam pomposos festejos com muita diversão. A atração principal era o “maxixe de matar” somado à presença de “mulheres em penca” e com entradas pagas.¹⁸⁴ Bailes como esses dificilmente estavam nas páginas policiais e nem recebiam críticas dos jornalistas.

Do outro lado estavam os bailes públicos realizados em espaços mais modestos. No final dos anos 1870, esses bailes públicos começaram a ser apelidados pelos jornalistas de “casas de maxixes”. Os termos “baile público” e “cursos de dança” foram abolidos das denúncias se destacando nas descrições o uso de “casas de maxixe”. Para mapear onde estavam localizadas essas casas e a quantidade de notícias que empregavam esse termo, fiz a busca pelo *site* da Hemeroteca Digital da *Biblioteca Nacional*, utilizando como palavra-chave os termos “os maxixes”, “machiches” e “casas de maxixe”, entre os anos 1870 e 1920.¹⁸⁵ Essas notícias foram transcritas e divididas por localidade em um banco de dados. A transcrição permitiu que os nomes de frequentadores envolvidos em

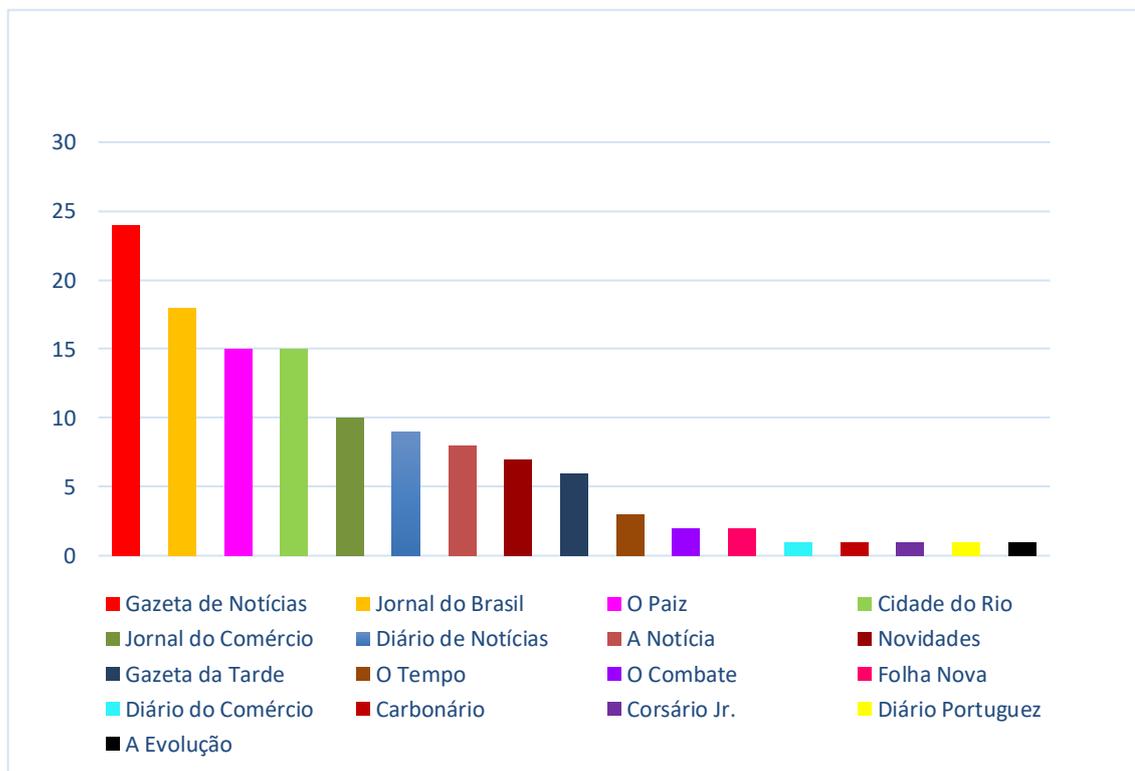
¹⁸³ *O Cruzeiro*, 19 de outubro de 1878, p.1

¹⁸⁴ “Anúncio”. *Jornal do Brasil*, 04 de março de 1897, p.4.

¹⁸⁵ Optei por usar aspas em todas as citações sobre casa de maxixe ou maxixe como sinônimo de bailes públicos. Como essa era uma categoria utilizada por jornalistas, considero importante assinalar com o uso de aspas.

conflitos ou seus endereços expressos nas notícias dessem origem a novas buscas., o que permitiu chegar ao total de 124 notícias. O número de notícias por jornal se encontra representado no gráfico abaixo:

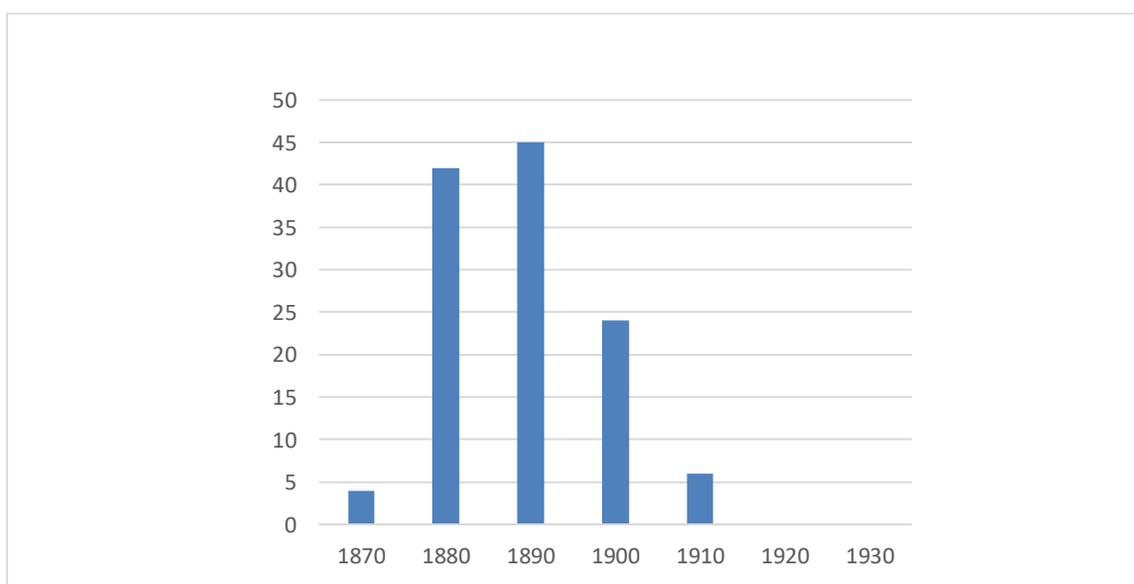
Gráfico 2: Maxixe nos Periódicos cariocas (1870-1930)



Busca realizada com base nos periódicos da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional – 1870 a 1930

O jornal com o maior número de referências foi a *Gazeta de Notícias*, com ocorrências entre os anos 1879 a 1912. Foi nesse periódico que encontramos a notícia mais antiga sobre as “casas de maxixe”. A *Gazeta* era um jornal diário carioca fundado em 1875 que introduziu uma série de inovações na imprensa brasileira, como por exemplo o sistema de vendas avulsas pela cidade.¹⁸⁶ As queixas contra as “casas de maxixe” ali publicadas geralmente vinham endereçadas ao Chefe de Polícia e eram assinadas por “chefes de família”, “vizinhos incomodados” e ainda pela “moralidade”, sem que em reclamação alguma figurasse o nome qualquer autor. No gráfico abaixo, as notícias foram divididas por década.

Gráfico 3: Notícias de "Casas de maxixe" divididas por década 1870-1930



Busca realizada com base nos periódicos da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional

Com base nas notícias encontradas durante a pesquisa, podemos observar que nas páginas dos jornais cariocas, a aparição do nome “casas de maxixe” aumentou durante os primeiros anos do período republicano. Essa nomeação já aparecia na década de 1870,

¹⁸⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Sobre confetes, chuteiras e cadáveres: a massificação cultural no Rio de Janeiro de Lima Barreto”. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 14, 1997.

mas ela convivia com a nomenclatura “curso de dança”, o que explica as poucas referências nesse período.

Fica visível que, para as décadas de 1880 e 1890, encontramos um grande número de notícias que chamavam os bailes públicos de “casas de maxixe”. Esta informação nos sugere que o aumento dessas notícias se deu em decorrência de mudanças de natureza econômica, social, política e cultural, que transformaram os hábitos de diversão da cidade do Rio de Janeiro. Os avanços tecnológicos contribuíram para o desenvolvimento de novas maneiras de comportamento, como, por exemplo, a ampliação do sistema da rede de transportes que permitiu às pessoas circularem mais intensamente pela cidade em busca de diversão.¹⁸⁷

A partir da leitura dessas notícias foi possível observar que esses “maxixes” estavam localizados em várias ruas da cidade, mas, confirmando o que dissera o autor do trecho publicado no *Diário de Notícias* de 1895, era nas regiões mais populosas que essas casas se estabeleciam. Os centros mais populosos nesse período eram as freguesias urbanas do Sacramento, Santana, Glória, Santa Rita e São José¹⁸⁸. Por serem localizadas em áreas do centro da cidade, essas freguesias concentravam um grande número de trabalhadores e transeuntes. Muitos espaços de lazer acabavam por se estabelecer nessas áreas, provavelmente pela facilidade de acesso para os frequentadores. A tabela abaixo foi elaborada a partir dos endereços que apareciam nas queixas dos jornais e lista onde localizavam-se essas casas.

¹⁸⁷ *Cidade do Rio*, 09 de abril de 1889, p.1

¹⁸⁸ SCHUELER, Alessandra Frota Martinez; RIZZINI, Irma; MARQUES, Jucinato Siqueira. “Felismina e Libertina vão à escola: notas sobre a escolarização nas freguesias de Santa Rita e Santana (Rio de Janeiro, 1888-1906)”. *História da Educação*, v. 19, n. 45, p. 12, 2015.

Tabela 1: Notícias sobre as “Casas de Maxixe” nos periódicos da *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro entre os anos 1870-1930

Freguesia	Nome do Estabelecimento de acordo com o jornal	Período das notícias	Nº de referências
Sacramento	rua da Alfândega/ rua da carioca	1886-1889	4
	largo da Sé/largo do Rosário	1887-90	14
	largo de S. Domingos	1888-92	7
	rua Senhor dos Passos	1885-91	13
	rua General Câmara	1889 -90	3
	rua do Espírito Santo	1895-04	13
	rua São Pedro	1899	1
	rua do Lavradio	1895-99	3
	rua do Núncio	1901	3
Santana	rua Visconde de Itaúna	1887	8
	praça Onze	1884-1912	9
	rua Senador Eusébio	1898	1
	rua do Propósito	1899	1
	rua Senador Pompeu	1901	1
S. José	rua Fresca	1879	4
	rua da Ajuda	1884-88	10
	rua dos Arcos	1896	2
S. Antônio	rua do Riachuelo	1882	1
	rua dos Inválidos	1883	1
	rua Visconde de Rio Branco	1899	2
Santa Rita	rua Visconde de Inhaúma	1887	1
	rua da Saúde	1896-97	2
	rua Larga/rua Marechal Floriano	1901-02	6
Glória	rua do Catete	1882-98	2
	rua Princesa do Catete	1883	1
Lagoa	rua Barcellos	1908	1
Total de referências:			114

Fonte: Tabela elaborada a partir das notícias dos jornais disponibilizados pela Biblioteca Nacional

Conforme a tabela, podemos notar que todas as “casas de maxixe” citadas nos jornais situavam-se nas freguesias urbanas. Em ruas identificadas como moradia da população menos abastada. A freguesia do Santíssimo Sacramento é a que possui a maior concentração desses estabelecimentos. Ali localizava-se a rua do Teatro e a praça Tiradentes, endereços de grandes casas de espetáculo. A rua do Espírito Santo (atual Pedro I), por exemplo, além de uma famosa “casa de maxixe” era endereço do Teatro Lucinda, do teatro Recreio Dramático, do Teatro Cassino (atual Carlos Gomes) e da Maison Moderne.

Logo a seguir, aparece a freguesia de Santana com sete casas. Freguesia urbana com maior número de habitantes, seu território estendia-se pela região portuária, comportando a praça Onze e os arredores da Cidade Nova. Pela proximidade com o porto do Rio de Janeiro, muitos trabalhadores se estabeleceram nos cortiços ali situados e conviviam com outras pessoas em espaços de sociabilidade, como candomblés, botequins, casas de meretrício e sedes de grupos carnavalescos.¹⁸⁹

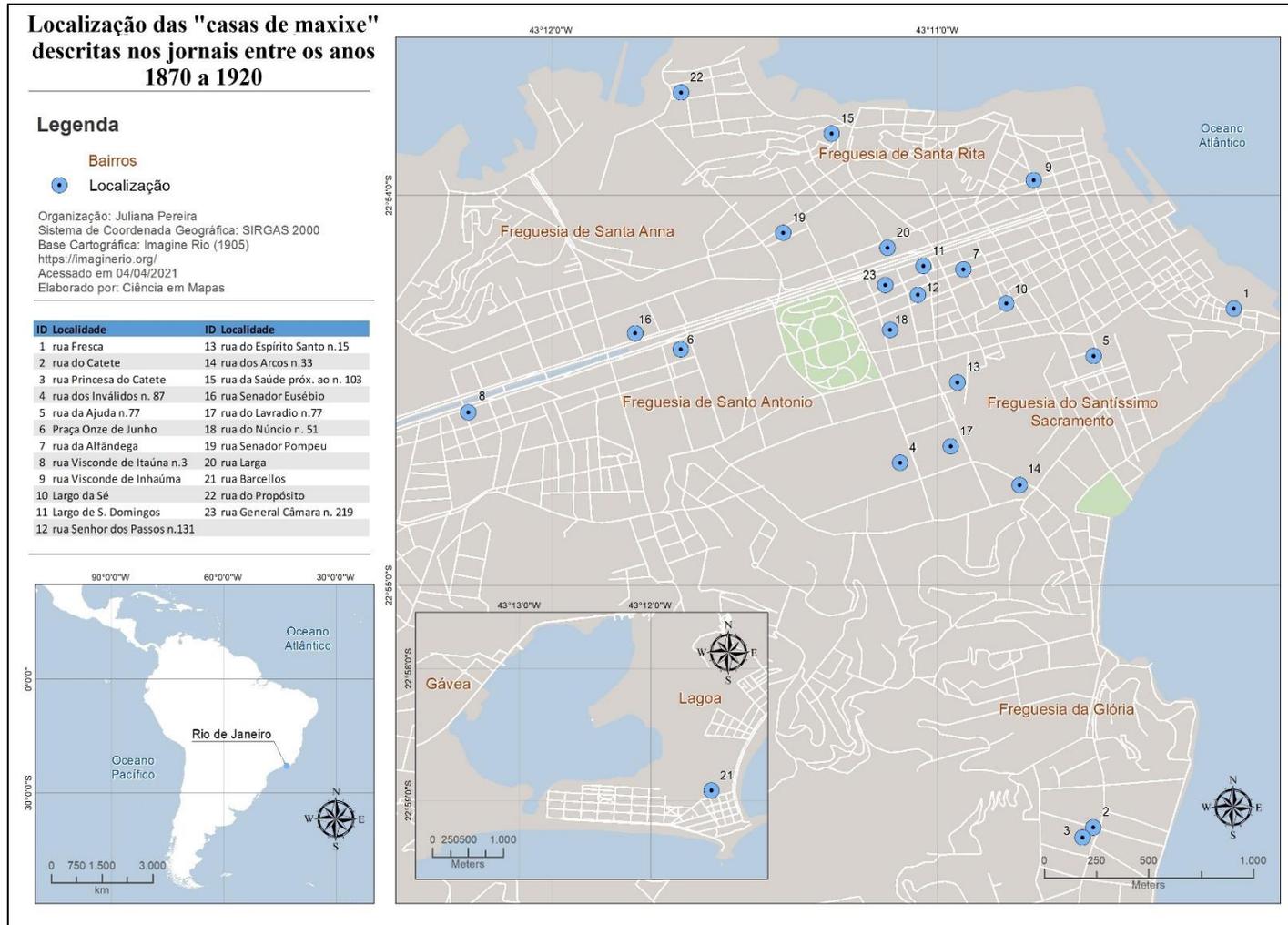
As “casas de maxixe” eram localizadas muito próximas umas das outras e começaram a aparecer nos jornais a partir das queixas feitas contra elas. Com base nos dados listados na Tabela 1, tentamos demonstrar no mapa abaixo a localização geográfica desses estabelecimentos.¹⁹⁰ Para o mapa, foi utilizado como base cartográfica, a planta da cidade do Rio de Janeiro de 1905, disponibilizada no site do *imagineRio*.¹⁹¹

¹⁸⁹ ARANTES, Erika Bastos. “O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX”. Tese de Doutorado – Unicamp. Campinas, 2005.; PINTO, Fernanda Mousse. “A invenção da Cidade Nova: agentes, personagens e planos. Dissertação de Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

¹⁹⁰ Embora eu entenda que esses clubes funcionaram em momentos diferentes, considero importante o mapa para meu argumento de que esses bailes públicos se localizavam principalmente nos arredores da Praça Tiradentes. A organização do mapa foi realizada por mim a partir do recolhimento de dados na hemeroteca digital da *Biblioteca Nacional*. Os dados foram sistematizados em planilha do Excel, com os endereços antigos e a correspondência atual dos mesmos. A elaboração final do mapa pelo SIRGAS 2000 foi realizada pelo Ciências em Mapas.

¹⁹¹ A plataforma *imagineRio* criada pela Rice University é um atlas interativo que ilustra a evolução social e urbana do Rio de Janeiro ao longo de toda a história da cidade. Disponível em: <https://imagerio.org/>

Mapa 2: Localização das "casas de maxixe" descritas nos jornais entre os anos 1870 a 1920



A notícia mais antiga em que um baile público foi chamado de maxixe, foi publicada em 22 de outubro de 1879, na *Gazeta de Notícias*. Direcionada ao Chefe de Polícia da Corte Eduardo Pindahyba de Mattos, a nota dizia:

“pergunta-se se pode ser admissível, na freguesia de S. José, machiche [sic.] com a capa de bailes particulares, entrada 2\$000, o cúmulo da moralização. A rua Fresca”.¹⁹²

Durante três dias a queixa circulou na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal do Comércio* e sempre apelando para a moralidade pública. Nessa notícia fica evidente que a palavra maxixe também aparecia nos jornais com a grafia machiche.

O “maxixe” em questão era classificado nesses jornais como “foco de imoralidade e desordens” e local de “corrupção da mocidade”. Cabe destacar que, anteriormente, em junho de 1878, um baile na rua Fresca aparecia nos periódicos após uma jovem sentir-se mal e precisar de socorro médico. Na notícia afirmava-se que o estabelecimento era um “curso de dança”.¹⁹³ Como venho destacando, a hipótese aqui é que as notícias tratem do mesmo estabelecimento, somente mudando a forma de denominá-lo.

Ao afirmar que o ingresso custava 2\$000, o autor da denúncia de 1879 pretende evidenciar para o leitor que o estabelecimento de dança era um baile público, isto é, distinto das associações dançantes particulares que existiam no período e que eram submetidas a regras específicas, como a de não cobrar ingressos de entrada em seus festejos.¹⁹⁴

A rua Fresca era localizada em frente ao Cais Pharoux, o primeiro cais da cidade do Rio de Janeiro¹⁹⁵. A região portuária era ponto de encontro de diferentes indivíduos

¹⁹² “Ao digno chefe de polícia”. *Gazeta de Notícias*, 22 de outubro de 1879, p.3.

¹⁹³ “Noticiário”. *Diário do Rio de Janeiro*, 03 de junho de 1878, p.2; “Gazetilha”. *Jornal do Comércio*, 03 de junho de 1878, p.2.

¹⁹⁴ “Ao S. Ex. o Sr. chefe de polícia”. *Gazeta de Notícias*, 26 de outubro de 1879, p.3.; “Machiche a rua Fresca”. *Gazeta de Notícias*, 31 de outubro de 1879, p.3.; “Ao S. Ex. o sr. chefe de polícia”. *Jornal do Comércio*, 22 de outubro de 1879, p.6.

¹⁹⁵ ASSUNÇÃO, M. R. “A roda do Teles”. *Capoeirahistory*, 2019. Disponível em: <<https://capoeirahistory.com/pt-br/capoeira-no-rio-de-janeiro/rodas-de-capoeira/roda-do-teles-post/>> acesso em: 18 maio de 2021.

que por ali circulavam em busca de trabalho, tornando-o espaço privilegiado para a formação de redes de sociabilidade. Além de portuários, passavam pelo cais viajantes, vendedores de alimentos e carregadores. Luiz Carlos Soares destaca que, em meados do século XIX, em torno do cais Pharoux, vários escravos de ganho circulavam e se ofereciam para transportar as malas de viajantes nacionais e estrangeiros como forma de ocupação paga.¹⁹⁶ A proximidade com o porto certamente permitiu que o baile na casa da rua Fresca fosse palco de encontros, de convívios e de estabelecimento de laços de solidariedade entre esses trabalhadores portuários.

Sobressai nas queixas contra as “casas de maxixe” publicadas nos jornais, a frequência com que se evidenciava o perigo que seus frequentadores representavam para a moralidade pública. Eles eram classificados como “desordeiros”, “vagabundos”, “gatunos”, sempre em oposição à “gente séria” e às “pessoas de família”. Sueann Caulfield afirma que o uso do termo família tinha referência a um “setor privilegiado”, que se identificava como a “sociedade respeitável”, pretensamente mais civilizada em sua cultura e superior racialmente. A “família” se constituía como um sistema simbólico de comportamentos, vistos como adequados para a convivência em uma sociedade moderna e civilizada. Quando médicos, juristas e elites consideravam alguém como uma “pessoa de família”, era em contraposição à ideia de desordem e imoralidade.¹⁹⁷

Poucas vezes as narrativas continham nomes dos frequentadores, o que era possível descobrir apenas se houvesse feridos ou presos em decorrência de alguma confusão no local. A maioria desses indivíduos era agrupada sob títulos pejorativos e genéricos, como os “capoeiras”, as “mulheres de vida fácil” e os “gatunos”. Um outro grupo frequente, também descrito como público dessas casas, eram os agentes policiais.

Encontramos citações sobre os capoeiras na denúncia contra quatro dessas casas: na rua da Ajuda, na rua Visconde de Itaúna, no largo da Sé e na rua Princesa do Catete. Em 1884, a *Gazeta de Notícias* chamava atenção do Chefe de Polícia para os capoeiristas que frequentavam o “maxixe” da rua da Ajuda, uma via pública que contornava o morro do Castelo na área central da cidade.

¹⁹⁶ SOARES, Luís Carlos. *O "povo de Cam" na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. 7Letras, 2007.

¹⁹⁷ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918/1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000. (p, 117)

“Pede-se providência sobre um baile público, ou, por outra, maxixe, da rua da Ajuda, que traz os vizinhos sobressaltados com os constantes barulhos e palavras que a decência manda calar, sendo ali o ponto de reunião de capoeiras, aonde vão fazer toda sorte de exercícios principiando pelo dono, um capoeira conhecido, vulgo Piolho. Os vizinhos incomodados”.¹⁹⁸

A “casa de maxixe” da rua da Ajuda também era chamada nos jornais de Club dos Pindobas.¹⁹⁹ Nas queixas publicadas entre 1884 e 1888, frisava-se que o dono do estabelecimento era um capoeirista conhecido como Piolho e que ali seria “um foco de prostituição” e ponto de encontro de “uma malta de capoeiras e gatunos”, como um certo Dario e Benjamim.²⁰⁰ A associação entre capoeiragem e desordem construída na narrativa era uma estratégia recorrente utilizada nos jornais. Ao longo do período imperial e republicano foram forjadas representações negativas de capoeiras que sempre apareciam em descrições de ações repressivas da polícia. Na edição de 10 de outubro de 1887, da *Gazeta de Notícias*, afirmava-se que os capoeiristas que se reuniam em frente ao “maxixe da rua da Ajuda” faziam barulho e assaltavam quem passava.²⁰¹ Piolho, citado como o “dono do maxixe”, de acordo com o *Jornal do Comércio*, era a alcunha de Antônio José Ribeiro, recolhido algumas vezes à casa de Detenção por exercício de capoeiragem.²⁰²

A “casa de maxixe” localizada na rua Visconde de Itaúna, nº 9, freguesia de Santana, também foi apontada, em 1887, como “quartel general de uma malta de nagoas”.²⁰³ Maltas eram grupos formados por capoeiristas que se organizavam de maneiras diversas, mas principalmente com base no território. De acordo com Matthias

¹⁹⁸ *Gazeta de Notícias*, 19 de julho de 1884, p.4.

¹⁹⁹ *Cidade do Rio*, 30 de janeiro de 1888, p.2

²⁰⁰ “Atenção”. *Cidade do Rio*, 02 de outubro de 1887, p.3

²⁰¹ “Atenção”, *Gazeta de Notícias*, 02 de outubro de 1887, p.3

²⁰² *Jornal do Comércio*, 25 de abril de 1886. p.2; *Novidades*, 12 de dezembro de 1889. p.1; “Ainda os capoeiras”, *Jornal do Comércio*, 14 de julho de 1885. p.2; *Gazeta de Notícias*, 26 de outubro de 1886. p.2; *Diário do Comércio*, 12 de dezembro de 1889. p.2; *A Folha Nova*, 13 de novembro de 1883. p.2

²⁰³ *Gazeta de Notícias*, 25 de setembro de 1887. p.2

Assunção, uma malta era composta por “meninos adolescentes e jovens adultos” que se identificavam através de “trajes, fitas, cores e, cada vez mais, filiação política”.²⁰⁴

Para o noticiário da *Gazeta de Notícias*, os capoeiras que se reuniam na Visconde de Itaúna eram “capitaneados” por Benjamim José Carneiro.²⁰⁵ Já o *Jornal do Comércio* afirmava que Benjamim, durante algum tempo, foi “agente secreto da polícia”, mas que havia sido despedido do cargo.²⁰⁶ Embora sem maiores informações sobre Benjamim, não desconsideramos que ele tivesse trabalhado na polícia. Carlos Eugênio Líbano Soares chama a atenção para a aproximação entre o universo da capoeira e o mundo militar, principalmente na segunda metade do século XIX. De acordo com o autor, alguns capoeiras estiveram presentes, por exemplo, na Guarda Nacional participando da Guerra do Paraguai.²⁰⁷ Ressalte-se ainda que o capoeirista Benjamim foi citado em dois “maxixes” diferentes no mesmo período, na rua da Ajuda e na Visconde de Itaúna.

A denúncia da presença de capoeiras notoriamente surtiu efeito, pois em 25 de setembro de 1887, a *Gazeta de Notícias* trazia a informação de que a casa de maxixe da rua Visconde de Itaúna teve a licença cassada pelo subdelegado Toledo Franco.²⁰⁸

A rua Visconde de Itaúna era um logradouro ao lado do canal do Manguê na Cidade Nova. Toda essa área próxima à região portuária recebeu um grande contingente de famílias negras que encontraram, nos entornos da Cidade Nova, possibilidade de moradia a baixo custo nos antigos sobrados ali existentes. Roberto Moura observa que a ocupação da Cidade Nova em meados do século XIX pela população pobre trouxe dinamismo para o local, possibilitando o encontro de “capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de

²⁰⁴ ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art*. Routledge, 2004.

²⁰⁵ *Gazeta de Notícias*, 13 de junho de 1887. p.1

²⁰⁶ *Jornal do Comércio*, 20 de dezembro de 1885. p.1

²⁰⁷ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850*. Editora Unicamp, 2002.

²⁰⁸ *Gazeta de Notícias*, 25 de setembro de 1887. p.2

portugueses”.²⁰⁹ No período republicano, a rua Visconde de Itaúna foi endereço de figuras importantes como a baiana tia Ciata, uma das mulheres mais influentes do samba carioca, moradora da casa de número 117, e ali também localizava-se, no sobrado de nº 191, o candomblé do pai de santo Assumano Mina do Brasil.²¹⁰

Essa área também era chamada pelos contemporâneos de Zona do Mangue e ficou conhecida como uma área de prostituição de baixo meretrício. Ali, as prostitutas negras e europeias de classe baixa encontraram a possibilidade de fazer seus programas sem serem impedidas pelo aparato policial. Essas prostitutas cobravam preços baixos pelos seus serviços e, para compensar, precisavam atender um número maior de clientes.²¹¹ Certamente, essas meretrizes buscaram moradia nas ruas próximas ao Mangue e o empreendimento na Visconde de Itaúna podia ser uma opção de lazer para essas mulheres.

Toda essa região fazia parte da freguesia de Santana e, como já afirmamos, alguns grupos ali se estabeleceram devido às oportunidades de trabalho oferecidas na zona portuária. Na pesquisa realizada nos periódicos, identificamos queixas contra mais duas “casas de maxixe” na freguesia de Santana: na praça Onze de Junho, em 1884, 1912 e 1917, e na rua Senador Eusébio, em 1899. Como podemos ver no mapa 2, as ruas Senador Eusébio e Visconde de Itaúna e a praça Onze eram muito próximas. Partindo da análise documental, podemos formular duas suposições: a primeira é que as notícias se referiam a uma única “casa de maxixe”, que mudou de imóvel algumas vezes, mas, de certa forma, se manteve no entorno dessa região, a segunda possibilidade é de que essas casas seriam empreendimentos diferentes, de duração, esporádica e funcionando em locais próximos.

²⁰⁹ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

²¹⁰ FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; DOS SANTOS GOMES, Flávio. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Presidência da República, Arquivo Nacional, 2005.

²¹¹ CAULFIELD, Sueann. O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942. *Tempo*, n. 9, p. 43-63, 2000.

O mapa é do ano de 1905, foi elaborado pelo Centro de Pesquisa em História Social da Cultura da Unicamp (Cecult) e possui assinalados diversos espaços de sociabilidade localizados na Cidade Nova. Como não possuímos a indicação exata dos imóveis em que se instalaram as “casas de maxixe” da rua Visconde de Itaúna, Senador Euzébio e praça Onze optamos por não marcá-los no mapa.

Além de capoeiras, as mulheres que frequentavam esses bailes ganhavam destaque nos periódicos e sempre eram classificadas como “mulheres de má vida”. Em 1897, a coluna “pedidos e queixas”, do jornal o *Paiz*, espaço onde os leitores publicavam suas cartas de forma anônima, trazia uma reclamação contra o “maxixe” da rua da Saúde, na freguesia de Santa Rita, sob alegação de ser um local onde se reuniam “diariamente mulheres de má vida e tipos cafajestes”.²¹² Reiterando a denúncia contra essa casa, a *Gazeta de Notícias* pedia a intervenção da polícia contra aquele “antro da prostituição e de vício”.²¹³

De modo semelhante, o “maxixe” situado na rua Senhor dos Passos nº 131, freguesia do Sacramento, que recebeu queixa nos jornais durante seis anos – de 1885 a 1891, teve seus frequentadores classificados como desordeiros.²¹⁴ Na queixa de 16 de fevereiro de 1887, pedia-se ao Chefe de Polícia que tomasse providências acerca da falta de ação do subdelegado responsável pela área. De acordo com a nota:

“a título de garantir a ordem, para ali vão os inspetores; porém estes entretêm-se mais em observar os indecentes meneios das *divas*, nos can-cans, do que em cumprir os seus deveres de autoridades; e alguns (dois pelo menos) só lá vão para acompanhar suas apaixonadas”.²¹⁵

Os inspetores eram os responsáveis pela investigação dos espaços de divertimento. Era a partir das informações recolhidas por eles que os subdelegados agiam contra ou a favor de uma associação recreativa. No caso do “maxixe” da rua Senhor dos Passos, o articulista de *O Paiz* chama a atenção para a proximidade que parecia existir entre os inspetores e as “divas”. Segundo o periódico, ao chegarem ao baile, os agentes

²¹² “Pedidos e Queixas”, *O Paiz*, 16 de janeiro de 1897. p.2

²¹³ *Gazeta de Notícias*, 12 de setembro de 1897. p.1

²¹⁴ *Diário do Comércio*, 30 de maio de 1891. p.1

²¹⁵ *O Paiz*, 16 de fevereiro de 1887. p.3

eram enfeitados pelos “meneios” dessas mulheres e não cumpriam sua função de manter a ordem. Cristiana Schettini, em seu trabalho sobre a prostituição no Rio de Janeiro, já apontava a relação entre prostitutas e fardados. Como forma de garantir sua circulação pelo espaço público e obter proteção, muitas mulheres acionaram diferentes estratégias, como a de manter relacionamentos amorosos com militares.²¹⁶ Em alguns relatos sobre bailes públicos, também encontramos algumas confusões, resultantes de disputas amorosas envolvendo agentes policiais e prostitutas.²¹⁷

A presença de mulheres nas “casas de maxixe” da rua Senhor dos Passos ainda foi relatada em outras notícias, como a da prisão de três mulheres, realizada em julho de 1890, pelo subdelegado do 2º distrito do Sacramento, como informava o *Diário de Notícias*:

“Mathilde Ribeiro, Sara dos Santos, Maria Amelia, Rodrigo Atualpa Velasco, Manuel Joaquim da Rocha, Ezequiel José Leite, Manuel José Leite Soares, Manuel Joaquim Maia e Miguel Joaquim Albertino, por terem promovido grosso *samba* na rua Senhor dos Passos n.131, onde havia um baile, conhecido por Maxixe”.²¹⁸

De acordo com o jornal, o distúrbio causado na “casa de maxixe” foi o motivo da interferência policial e da prisão desses indivíduos. Nos livros dos registros de presos da Casa de Detenção do Distrito Federal, encontramos registros de mais informações sobre os homens presos. Sobre as mulheres, encontramos informações apenas sobre Mathilde Ribeiro. Dizia-se que era parda, paulista e que trabalhava como lavadeira. Na ficha afirma-se que o motivo da prisão de todos os homens era por “desordem”. Rodrigo Atualpa Velasco, 40 anos, branco, declarou como profissão ser torneiro e como moradia, uma casa na rua da Princesa. Manuel Joaquim da Rocha tinha 37 anos, era branco, trabalhava como cigarreiro e morava na rua da Alfândega. Ezequiel José Leite, de 21 anos, de cor preta, marceneiro, morador na rua General Câmara. Manuel José Leite Soares, 26 anos, foi descrito como de cor fula, profissão ilegível, morador na rua Conde D’eu. Manuel Joaquim Maia, de 20 anos, cor branca, natural do Porto, trabalhava como

²¹⁶ SCHETTINI, Cristiana. *Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

²¹⁷ PEREIRA, J. C. 'Conhecida Marafona e Desordeira': Moralidade e Prostituição em um Estudo de caso no Rio de Janeiro (1900- 1910). In: II Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero. Atas do II Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2016. p. 36-47.

²¹⁸ *Diário de Notícias*, 04 de julho de 1890. p.3

caixeiro e morava na rua Barão de São Felix, e, por fim, Miguel Joaquim Albertino, 33 anos, de cor preta, marceneiro e morador na rua General Câmara.²¹⁹

Toda e qualquer pessoa que fosse detida na cidade do Rio de Janeiro passava a ter uma anotação no livro de registros. Esses livros foram produzidos pela Casa de Detenção da Corte (1861– 1901) e posteriormente Casa de Detenção do Distrito Federal (1890 - 1964), e ali estão registradas a entrada e a saída de detentos. Sob guarda do *Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*, esses livros são manuscritos e estão organizados por ordem cronológica. Algumas páginas estão ilegíveis pela ação do tempo. Cada página possui informações sobre dois ou três detentos e nelas constavam campos a serem preenchidos com várias informações como, por exemplo, nome completo, filiação, origem, idade, estado civil, profissão, moradia, local e motivo da prisão e trajes que a pessoa vestia no momento em que foi presa e sinais característicos – cor, rosto, cabelo, olhos, nariz, boca, barba e altura. Certamente, a classificação dos sinais característicos descritos nesses cadastros foi dada pelo escrivão da delegacia. Era a partir de seu olhar que as pessoas eram descritas como brancas, pretas ou “fulas”.

Esses dados fornecidos nos permitem traçar aproximadamente o perfil dos homens que frequentavam os bailes públicos. Isso porque, no campo moradia, encontramos a rua da Princesa, a rua da Alfândega, a General Câmara, a rua Conde D’eu e a Barão de São Felix, que são ruas muito próximas ao salão de bailes da rua Senhor dos Passos. Já no campo profissão, encontramos torneiro, cigarreiro, marceneiro e caixeiro, profissões que podiam indicar a frequência de trabalhadores modestos, mas que podiam comprar o ingresso para divertirem-se no baile. Ou ainda pode ser indício de negociações mais amplas entre esses foliões e o aparato policial, porque, ao indicarem uma profissão, esses homens se livravam de serem enquadrados como vadios. De acordo com o Código Criminal de 1830, a pena para vadiagem era prisão com “trabalho por oito a vinte e quatro dias”.²²⁰ Já a desordem não era considerada crime, mas contravenção.

Ainda analisando a presença das mulheres, de acordo com o periódico *Novidade*, de 12 de janeiro de 1891, foram presas as “especialistas em costura de homem Fanny, Regina, Camilla, Thereza e Eliza”. As mulheres foram detidas na rua Sete de Setembro,

²¹⁹ Casa de Detenção do Distrito Federal (1890 - 1964). *Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*, BR RJAPERJ CDDF.0 0 MD.HN.002.

²²⁰ BRASIL. Código Criminal (1830). Recife: Typographia Universal, 1858. Disponível em: <<http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/221763>>

pois, de acordo com o jornalista, faziam daquela rua “salão do maxixe da rua do Senhor dos Passos”. O termo “especialistas em costura de homem” pode ter sido utilizado para defini-las como mulheres que se relacionavam com muitos homens, ou seja, que não eram “de família”.²²¹ Provavelmente essas mulheres se comportassem de maneira que o agente julgou desordeira e o articulista logo as associa às críticas feitas ao que acontecia na casa da rua Senhor dos Passos, insinuando que fossem possíveis frequentadoras.

Ao observar a construção narrativa das denúncias, fica visível como se forjava o caráter de periculosidade desses espaços. Homens e mulheres participavam desses festejos, mas viviam aquele espaço de modo muito diferente. Os bailes públicos eram perigosos porque frequentados por vigaristas e capoeiristas e se tornavam imorais devido à presença das mulheres. Elas eram consideradas pouco ameaçadoras, geralmente o perfil criminal vem relacionado ao sexo masculino.²²² Virilidade e perigo eram termos correlacionados. Da mesma forma, a imoralidade e o feminino.

Nesses primeiros anos do período republicano, as mulheres foram o ponto principal no projeto de nação de “autoridades religiosas”, “elites políticas e profissionais”. Como demonstra, Sueann Caulfield, “sem a força moralizadora da honestidade sexual das mulheres, a modernização - termo que assumiria diferentes significados para diferentes pessoas - causaria a dissolução da família, um aumento brutal da criminalidade e o caos social”.²²³ A partir dessas representações elitizadas de feminilidade, esse discurso de proteção e dominação masculina sobre as mulheres se mostrou o responsável por criar modelos ideais de identidades femininas, além de impor seus lugares específicos de atuação. Esse controle social fica visível nas denúncias contra as “casas de maxixe”. As mulheres só poderiam ser consideradas respeitáveis se estivessem protegidas no espaço doméstico, logo, ao se divertirem de forma independente nesses estabelecimentos, causavam o medo da desordem.²²⁴

²²¹ *Novidades*, 12 de janeiro de 1891, p.2

²²² Ver: PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Editora Paz e Terra, 2017.

²²³ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 2000.

²²⁴ Cheguei a essas conclusões a partir das leituras de: HALL, Catherine. La história de Samuel y Jemima: Género y Cultura de la clase trabajadora en la Inglaterra del siglo XIX. *Mora*, n. 19, p. 83-100, 2013.;

Neste sentido, um ambiente que unia o perigoso ao imoral era a própria representação da desordem. Esta indisciplina extrapolava e se confirmava para a imprensa nos eventuais conflitos entre os frequentadores. Tanto no período imperial como no republicano, as justificativas dos jornais para as intervenções policiais nas “casas de maxixe” baseavam-se nessa suposta desordem ocorrida durante os bailes e nas gritarias e brigas após seu encerramento, nas ruas adjacentes. Desavenças em bailes não eram incomuns, mas quando aconteciam em espaços frequentados pelas classes mais abastadas eram tratadas de maneira diferente pela imprensa.²²⁵

No intuito de reforçar o controle da população, o Código de Posturas da Câmara Municipal, no título IV, sob o argumento de proteger a moral pública, proibia “fazer vozerias, alaridos, e dar gritos nas ruas sem ser para objeto de necessidade” e “proferir palavras, indecentes, ou praticar gestos, ou tomar atitudes da mesma natureza, ou apresentar quadro ou figuras ofensivas da moral pública”. Também se proibia “dentro de casas e chácaras, batuques, cantorias e danças de pretos que possam incomodar a vizinhança”. A punição para os infratores era pagamento de multa e, no caso de escravos, o açoite.²²⁶

O ato de associar-se era permitido pela lei, o crime, sob pena de prisão, pelo Código Criminal de 1830, era qualquer prática em local público que ofendesse a moral e os bons costumes. O Código Penal republicano adotado em 1890 reforçava o código anterior, acrescentando ainda ser considerado ultraje público ao pudor “ofender os bons costumes com exhibições impudicas, atos ou gestos obscenos, atentatórios do pudor, praticados em lugar público ou frequentado pelo público, e que, sem ofensa à honestidade individual de pessoa, ultrajam e escandalizam a sociedade”.²²⁷

Os batuques, cantorias e danças, na verdade estavam interligados e faziam parte do cotidiano de africanos e seus descendentes. Na segunda metade do século XIX,

THOMPSON, Dorothy. Las mujeres y la radicalidad política en el siglo XIX: una dimensión ignorada. *Mora*, n. 19, p. 65-82, 2013.

²²⁵ Sobre o modo como a imprensa cobria as desavenças em bailes de trabalhadores ver: PEREIRA, J.C. "Sempre Elas!": Disputas amorosas e relações de gênero nos clubes dançantes cariocas (1889-1920). *Revista Canoa do Tempo*, v. 11, n. 2, 2019.

²²⁶ Códigos de Posturas. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (35(815-41) “1838/1870” (094.4: 352.075.31 R585).

²²⁷ BRASIL. Código Penal (1890). Coleção história do direito brasileiro. Direito penal. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/496205>>

intensificaram-se as proibições contra qualquer manifestação festiva de pretos que pudessem perturbar a tranquilidade dos moradores.²²⁸

A associação direta das “casas de maxixe” ao mundo da escravidão não aparecia com frequência nos jornais cariocas, provavelmente porque nesse período o número de cativos urbanos já tivesse diminuído.²²⁹ Apenas em uma notícia aparece a participação de escravizados em um baile na rua Senhor dos Passos. Como informava o *Jornal do Comércio*, no baile do dia 27 de março de 1887, o subdelegado Dr. Emílio da Fonseca teve que intervir e prender:

“Os escravos Alexandre, de Manoel Gonçalves Dias; Manoel, de Antônio Martins Siqueira; Braz, do Visconde de Timbaré; Justino, do desembargador Ferreira Souto; Tomé, de Manuel Braga; Fraves José de Carvalho e José Antônio Moura Junior”.²³⁰

O motivo da confusão não foi relatado no *Jornal do Comércio*. Informações sobre os cinco escravizados presos e seus proprietários também não puderam ser mapeadas. O único sobre quem há mais informações é José Antônio Moura Junior. De acordo com as fichas da Casa de Detenção da Corte, ele era um homem branco, de 18 anos de idade, natural de Buenos Aires. Como profissão foi colocado “cambista”.²³¹ Ele ainda foi preso algumas vezes por promover desordem e praticar exercício de capoeiragem.²³²

Embora essa seja a única notícia encontrada sobre a prisão de escravizados em um baile, ela reforça o quão variado era o público frequentador desses festejos. Também revela indícios de que para alguns indivíduos esses locais eram um espaço de possível

²²⁸ ABREU, Martha. Festas religiosas no Rio de Janeiro: perspectivas de controle e tolerância no século XIX. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 14, p. 205-230, 1994.

²²⁹ SOARES, Luís Carlos. O "povo de Cam" na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX. 7Letras, 2007.; CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. Editora Companhia das Letras, 2011.;

²³⁰ *Jornal do Comércio*, 01 de janeiro de 1891, p.2

²³¹ Casa de Detenção do Distrito Federal (1890 - 1964). *Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*, BR RJAPERJ CDC.0 0 MD.LL.40.

²³² *Jornal do Comércio*, 10 de agosto de 1886, p.3; *O Rio de Janeiro*, 10 de agosto de 1886, p.2; “Ocorrências policiais”, *O Rio de Janeiro*, 17 de agosto de 1886, p.2. O Diário de Notícias afirma que José Antônio Moura Junior fazia parte da malta Conceição da Marinha (*Diário de Notícias*, 17 de dezembro de 1887, p.2)

sociabilidade e diversão. Com exceção dessa nota, ficou perceptível que a associação das “casas de maxixe” com as vivências de africanos e seus descendentes foi construída, nos jornais, a partir das narrativas recheadas de palavras pejorativas, que atribuíam aos frequentadores uma natureza imoral e perigosa.²³³ É essa natureza que tornava os espaços em “bacanais do vício” e convocava o aparato policial a agir a favor da ordem. Mas a inoperância da polícia em relação aos estabelecimentos era frequentemente acionada nos jornais.

Em seu trabalho de pesquisa, Matheus Topine identificou uma notícia muito importante sobre o significado do termo maxixe, veiculada no *Jornal do Comércio*, em maio de 1873. Tudo aconteceu na cidade de Pelotas, onde um grupo de dez escravos capitaneados pelo “pardo livre” Caetano, “desertor da Marinha”, se revoltou e espancou alguns policiais, “fugindo da cena do conflito para um candombe ou machiche, que havia nas proximidades do cemitério”. A notícia ainda ressalta que, com a chegada da polícia, “o baile converteu-se em balbúrdia.”²³⁴ Como podemos observar, o trecho refere-se a um baile frequentado por escravos e Matheus Topine chama a atenção para a associação entre os termos “machiche” e “candombe”, que no sul se consolidou genericamente como “diferentes reuniões dançantes promovidas por descendentes de africanos”. A partir de sua leitura sobre o caso, podemos perceber, mais uma vez, o maxixe ligado aos batuques negros.

Em 1895, os jornais *O País* e o *Diário de Notícias* denunciavam que, como no quadro “Reino do Maxixe”²³⁵, da burleta “As maçãs de ouro”, em cartaz no Teatro Variedades em 1892, estaríamos vivendo sobre esse reinado. Por toda parte havia “maxixes” frequentados por gente da “pior espécie”. Para ilustrar a falta de ação da polícia, citava-se que a “casa de maxixe” da rua do Lavradio funcionava em frente ao gabinete do Chefe de Polícia.²³⁶ Do mesmo modo, bem próximo dali, na casa nº 3 da rua

²³³ “Conflitos”, *Diário de Notícias*, 22 de abril de 1889, p.2

²³⁴ *Jornal do Commercio*, 05 de maio de 1873, p. 1.

²³⁵ *Diário de Notícias*, 14 de julho de 1892, p.1

²³⁶ *Diário de Notícias*, 07 de agosto de 1895, p.1

dos Arcos, a crítica era de que “os soldados de polícia ou não passam por lá, ou se passam caem também no maxixe”.²³⁷

Embora a polícia fosse criticada na maioria das notícias, alguns momentos de atuação policial eram elogiados, provavelmente como um incentivo. Isso aconteceu, por exemplo, em janeiro do ano de 1885, quando o 2º delegado Cyro de Azevedo fez uma diligência e, encontrando em funcionamento o “maxixe” da rua da Ajuda nº 77 e da rua Senhor dos Passos nº 75 sem a devida licença, mandou fechar os dois estabelecimentos. No trecho, afirmava-se que o quadro de sócios desses clubes era limitado “aos empresários da indústria”, demonstrando a convivência de uma ampla diversidade de frequentadores nesses espaços.²³⁸ Cyro de Azevedo era um recém-formado bacharel em Direito que tinha atuado como promotor público da comarca de Rio Bonito. Foi nomeado delegado de Polícia da Corte em 1885. No começo de seu mandato era citado constantemente no jornal pela sua atuação contra as casas de jogo e, em menor grau, as “casas de maxixe” na freguesia do Sacramento.²³⁹ Os jornais até chegaram a descrever sua destreza ao pular um muro para dar flagrante em uma casa de jogos.²⁴⁰

Em 1895, a “casa de maxixe nº 15” da rua do Espírito Santo teve a licença cassada pelo delegado Luiz Bartholomeu em razão da desordem ocorrida em um baile. De acordo com a publicação d’*O Paiz*, alguns cocheiros de carros da praça teriam invadido o local e agrediram o dono da casa. Diante da confusão gerada, o delegado, além de cassar a licença, prendeu dois cocheiros envolvidos no ocorrido.²⁴¹

A ação policial nos estabelecimentos acontecia principalmente em momentos de conflito. Os jornais geralmente classificavam os motivos das prisões como “desordem” ou “ofensa a moral”. Algumas prisões de “gatunos conhecidos” também foram realizadas, duas delas na “casa de maxixe” da rua Senhor dos Passos. A primeira, em 1891, foi a prisão de Octavio Xavier Simões, conhecido como Cadete. O apelido provavelmente era

²³⁷ *Gazeta de Notícias*, 01 de abril de 1900, p.2

²³⁸ *O Paiz*, 22 de janeiro de 1885, p.2

²³⁹ “Noticiário”, *O Paiz*, 03 de janeiro de 1885, p.1; *Jornal do Comércio*, 06 de junho de 1885.

²⁴⁰ AZEVEDO, Cyro. Verbetes CPDOC disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/AZEVEDO,%20Ciro.pdf>

²⁴¹ *O Paiz*, 28 de setembro de 1895, p.2

uma pilhéria por Simões ter sido soldado no batalhão de artilharia do Exército.²⁴² A partir de 1890, encontramos muitas menções a Cadete nas colunas policiais, sendo preso por roubos e tentativas de arrombamento. Natural de Minas Gerais, o “gatuno”, como era chamado nos jornais, chegou a ser deportado para a prisão de Fernando de Noronha, no entanto, com poucos dias de retorno à Capital Federal, foi preso novamente quando dançava em um “baile denominado maxixe da rua do Senhor dos Passos”. De acordo com os periódicos, Cadete chegou a oferecer um suborno ao cabo que efetuou sua prisão.²⁴³ Já em fevereiro de 1892, era preso José Gonçalves de Oliveira no salão do mesmo estabelecimento. Oliveira era procurado por agentes da polícia por tentar vender uma “grande quantidade de joias e brilhantes” em uma casa de jogos. Foi encontrado no “maxixe” portando um revólver descarregado e a quantia 415\$000.²⁴⁴

Embora os jornais divulgassem uma imagem negativa das “casas de maxixes”, alguns casos noticiados acabavam por demonstrar que essa ideia não era compartilhada pelo aparato policial. Foi o que noticiou, por exemplo, o jornal *O Tempo*, em janeiro de 1892. Em uma vistoria na rua General Câmara, uma extensa via que saía do campo do Santana em direção à igreja da Candelária chegando até a rua da Alfândega, ao entrar na casa de número 305, o subdelegado notou que “uns dez pares de etíopes dançavam alegre e requebramente”. Os dançarinos chegaram a ser encaminhados para a presença do 2º delegado. Ao chegar à delegacia, o “dono da casa”, Eleuterio Ferreira Pinto, alegou “que tinha licença do inspetor para o maxixe”. Diante da afirmação, provavelmente confirmada pelo delegado, ele enfim deixou “toda a alegre gente em paz”.²⁴⁵ Na versão do periódico *Diário do Comércio*, Eleuterio tinha licença para dar um “samba” em comemoração ao aniversário de uma pessoa de sua família.²⁴⁶ Nota-se aqui que as palavras “samba” e “maxixe” não tem relação alguma com o ritmo, mas são usadas pelos jornais como uma definição genérica para uma festa organizada por indivíduos pobres e, no caso em

²⁴² *Jornal do Comércio*, 23 de novembro de 1884 p.2; *Cidade do Rio*, 15 de novembro de 1887, p.3

²⁴³ O jornal *Gazeta de Notícias* afirma que a quantia oferecida foi de 300\$ somado a um anel. Já no jornal *Novidades* afirma-se que a quantia foi de 600\$. (*Gazeta de Notícias*, 01 de janeiro de 1891, p. 2; *Novidades*, 31 de dezembro de 1890, p.2)

²⁴⁴ *Diário de Notícias*, 07 de fevereiro de 1892, p.1

²⁴⁵ *O Tempo*, 14 de janeiro de 1892, p.2

²⁴⁶ “Samba Interrompido”, *Diário do Comércio*, 14 de janeiro de 1892, p.2

questão, por indivíduos negros. Note-se que esses dançarinos foram chamados de “etíopes” por serem negros.

Desta vez o desfecho da história foi positivo, pois o dono da casa tinha a licença para realizar o baile. Ele garantiu legalmente o direito ao funcionamento de seu negócio e direito ao lazer dos frequentadores. Entretanto, esse posicionamento não foi possível em outro episódio. Um mês depois, Eleutério voltou às páginas dos jornais em uma outra batida policial. Desta vez, foi apreendida no local “grande quantidade de bugiangas, manipansos destinados a feitiçaria” e ainda havia nas paredes pinturas “alusivas a feitiçaria”.²⁴⁷ De acordo com os jornais, o estabelecimento era uma “casa de dar fortuna”.

Carolina Cabral, em trabalho sobre as “casas de dar fortuna”, observa que estes locais deveriam ser espaços “plurais de sociabilidades e solidariedades onde africanos e seus descendentes praticavam seus costumes, cultuavam seus ancestrais e praticavam suas religiões”. A partir da análise de publicações contra as “casas de dar fortuna” na imprensa do Rio de Janeiro, Carolina Cabral avalia que essas casas foram denunciadas nos jornais por serem um suposto perigo para a “boa sociedade”, principalmente porque, “reunia(m) um número considerável de negros”. A partir da denúncia, muitas dessas casas eram fechadas e tinham seus pertences apreendidos pela Polícia da Corte.²⁴⁸

As “casas de maxixe” não eram reprimidas de forma tão violenta pela polícia, porque as práticas que ali aconteciam não eram associadas à religiosidade africana. Legalmente “os maxixes” eram bailes públicos, a própria denominação “casa de maxixe” era algo que aparecia apenas nos jornais, na documentação policial esses bailes públicos tinham suas denominações próprias. Utilizavam nomes como Tenentes dos Plutões, Congresso Terpsychore, entre outros.²⁴⁹ A frequência de agentes da ordem nos bailes era uma realidade, revelando o abismo entre o que a imprensa apontava como desordem e o que a polícia das ruas decidia reprimir. De fato, para manterem o funcionamento de seus estabelecimentos, os organizadores desses bailes certamente conheciam as leis e

²⁴⁷ “Apreensão de Feitiçarias”, *Jornal do Comércio*, 07 de fevereiro de 1892, p.5; *O Paiz*, 07 de fevereiro de 1892, p.2; *O Combate*, 07 de fevereiro de 1892, p.1; *Diário de Notícias*, 08 de fevereiro de 1892, p.2; “Casas de Dar Fortuna”, *Jornal do Brasil*, 30 de maio de 1893, p.1

²⁴⁸ CABRAL, Carolina. Da polícia ao museu: A formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão”. Dissertação. Universidade Federal Fluminense – Departamento de História – Niterói, 2017.

²⁴⁹ *Arquivo Nacional*, GIF 6C 51 (1898)

apropriavam-se delas, garantindo o seu direito de funcionamento e a alegria dos frequentadores.

Outras estratégias eram compartilhadas pelos donos das “casas de maxixe”. Além de conseguir a licença por vias legais, eles viam, na aproximação com inspetores, guardas e agentes, uma maneira a mais de garantir o funcionamento dos bailes. A maioria dos agentes em ativa nas ruas fora recrutada das classes populares, provavelmente entre frequentadores das casas, e a convivência e proximidade entre esses indivíduos contribuiu para possíveis alianças e troca de favores. Essa relação entre agentes da ordem urbana e populares foi apontada muitas vezes nas notícias sobre as “casas de maxixe”. Uma oportunidade de perceber essas aproximações é acompanhar mais de perto a experiência do maxixe da rua do Espírito Santo nº 15.

III. O maxixe da rua do Espírito Santo

No imóvel de número 15 da rua do Espírito Santo funcionava uma casa de bailes públicos. A primeira notícia que encontramos sobre um baile público nessa rua foi na *Gazeta da Tarde*, em abril de 1890. Na nota, um certo Carlos Gonçalves queixava-se da agressão sofrida em um baile de nome “Gato Preto” na rua do Espírito Santo. O estabelecimento voltaria a aparecer nos jornais em 1895 e as queixas permanecem até 1904. O local aparecia com diferentes nomes na imprensa: “Club Sonhos de Ouro”, no diário *Cidade do Rio*, em 1902, e “Tenentes dos Plutões”, em *O Paiz*, em 1896. Chama a atenção que, durante os nove anos de funcionamento, o endereço seja o mesmo em todas as notícias coletadas.²⁵⁰

Na descrição de 04 de julho de 1902 no *Jornal do Brasil*, o local era avaliado como “um antro” com o “pomposo nome de *club dançante*”, onde quase diariamente, enquanto tocava uma “*ínfima charanga*”, havia terríveis desordens ali, sendo o maxixe “entremeado de cacetadas, navalhadas e conflitos.”²⁵¹ Para os noticiários desse periódico, a casa era uma “espelunca do vício” e seus frequentadores, tudo o que havia de mais

²⁵⁰ “O Maxixe”. *Cidade do Rio*, 25 de fevereiro de 1902, p.1.; “Um baile de caftens”. *O Paiz*, 01 de outubro de 1896, p.2.

²⁵¹ “Conflitos”. *Jornal do Brasil*, 04 de julho de 1902, p.2.

“asqueroso na escória social”, como os mais temíveis representantes do vício e do crime, que viviam em companhia de mulheres da baixa reputação.²⁵²

A rua do Espírito Santo (atual rua Pedro I) na freguesia de Sacramento se localizava entre o morro de Santo Antônio e a praça Tiradentes. Enquanto na praça Tiradentes concentravam-se casas de espetáculos de sociabilidade noturna, o morro de Santo Antônio abrigava o quartel do batalhão de infantaria, o Observatório Astronômico, o Convento de Santo Antônio e uma favela com mesmo nome.²⁵³ Interessante é que, na pesquisa sobre a referida “casa de maxixe”, ficou perceptível a frequência de muitos militares, que provavelmente serviam ao batalhão do morro de Santo Antônio. Em março de 1889, na *Gazeta da Tarde* afirmava-se que a rua do Espírito Santo era “ponto predileto” de grupos de “imperiais marinheiros que provocavam desordens” e que, mais de uma vez, eram presos ali “praças da armada”.²⁵⁴

Embora não fosse muito extensa, a rua do Espírito Santo era parte de um polo de entretenimentos movimentado.²⁵⁵ Ali estavam três teatros: Santana, Lucinda e Recreio Dramático; a casa de Espetáculos Maison Moderne, espaços dedicados a jogos de boliche e tiro ao alvo e vários botequins.²⁵⁶ Luiz Edmundo em seu livro de memórias *O Rio de Janeiro do meu tempo*, ao descrever a “estreita” rua do Espírito Santo, afirmava que a “vida dessa rua, em grande parte, deve-se, diga-se de passagem, aos restaurantes onde se vendem iscas, casas de comer de terceira ordem”, fazendo com que toda a rua cheirasse a “fígado frito e a gordura de porco” servidos em restaurantes modestos a fregueses não “letrados”. Para Luiz Edmundo, a rua tinha como público homens e mulheres pobres em

²⁵² “Espelunca do Vício”. *Jornal do Brasil*, 05 de julho de 1902, p.2.

²⁵³ De acordo com Maurício de Almeida Abreu, as primeiras ocupações do Morro de Santo Antônio por “barracões de madeira” aconteceram entre os anos de 1893 e 1894 após a Revolta da Armada. O Governo Federal enfrentava problemas com o alojamento para soldados e expediu uma autorização que permitia a ocupação do convento de Santo Antônio por militares. Como não foi suficiente para atender a demanda, foi permitido ao Coronel Moreira César a construção de barracões de madeira nas encostas do morro. (ABREU, Maurício de Almeida. *Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio de Janeiro. Espaço & Debates*, v. 37, n. 14, p. 33-46, 1994.)

²⁵⁴ “Imperiais Marinheiros”. *Gazeta da Tarde*, 01 de março de 1889, p.1

²⁵⁵ Sobre a rua ver: SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: Sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. [Ebook]. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2020.

²⁵⁶ Arquivo Nacional, GIF 6C 51 (1898)

grande parte analfabetos²⁵⁷. Na foto abaixo de Augusto Malta do ano de 1920, a estreita rua e seus variados prédios aparecem em destaque

Figura 8: Rua do Espírito Santo



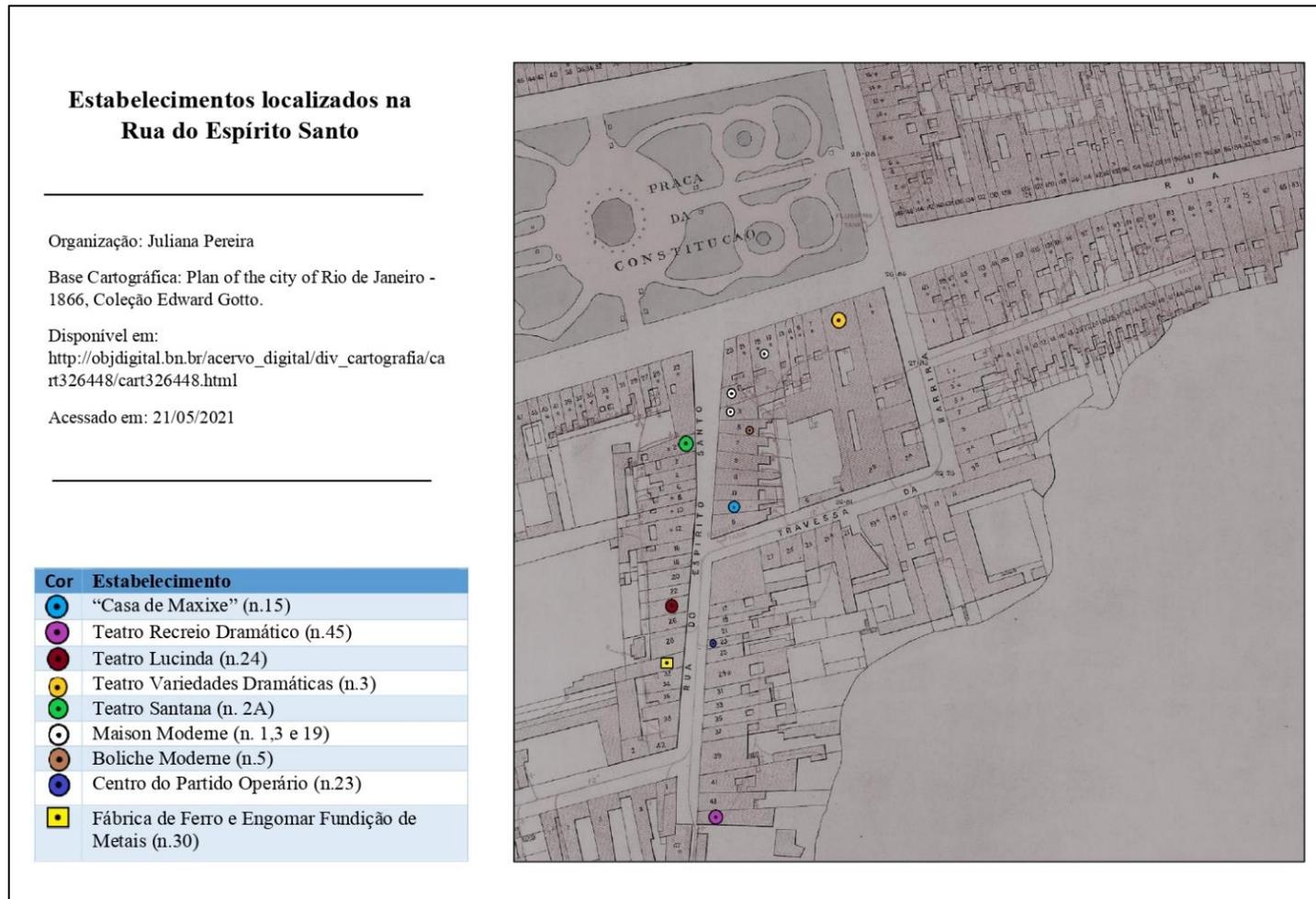
MALTA, Augusto. Rua do E. Santo, 1920 (Acervo do Instituto Moreira Salles)

Em julho de 1896, por proposta do intendente Julio do Carmo, a rua do Espírito Santo passou a se chamar Luiz Gama, em memória do “astro luminoso” que lutou pela liberdade dos escravizados. Em 1917 voltou ao nome original, até que em 1921 passou a rua Pedro I.²⁵⁸ No mapa 4, podemos observar alguns dos estabelecimentos localizados na rua do Espírito Santo.

²⁵⁷ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

²⁵⁸ “Coleção de leis municipais e vetos 1895-1896”. *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*; “Luiz Gama”. *Gazeta da Tarde*, 23 de maio de 1896, p.1

Mapa 4: Estabelecimentos localizados na Rua do Espírito Santo entre os anos 1880-1899



Fonte: Jornais disponibilizados pela Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional entre 1880 e 1899

Como podemos ver no mapa, a rua do Espírito Santo era muito próxima da praça da Constituição (praça Tiradentes) e várias casas de lazer se concentravam nessa área e movimentavam as noites. Nas queixas publicadas nos jornais, o “maxixe” da rua do Espírito Santo muitas vezes ganhava destaque pelas brigas entre os seus frequentadores. Era o que mostrava uma matéria com o título “Baile de caftens”, publicada n’ *O Paiz, em 1896*. Dirigindo-se aos leitores, o articulista tratava de explicar que, embora tivesse licença da polícia para funcionar como a sociedade recreativa Tenentes dos Plutões, o certo era que o estabelecimento não passasse de um “maxixe”, cuja entrada era de 1\$000 por cabeça. Segundo o jornalista, o espaço fora alugado para um “comitê de caftens” que resolveu dar um baile, onde as “escravas”, isto é, as prostitutas, estariam livres do trabalho naquela noite e participariam “pertencendo exclusivamente aos seus senhores”. No entanto, a tentativa de entrada de frequentadores costumeiros do ambiente, ignorantes do acordo entre os donos do salão e os cafetões, acabou gerando certo tumulto. Foi necessário que a autoridade policial, o senhor Luiz Bartolomeu, interviesse no local e acabasse com a festa.²⁵⁹

Em cruzamento com essa notícia e pesquisando na documentação produzida pela Repartição Central de Polícia do Distrito Federal referente aos pedidos de licença de funcionamento de casas de diversão, sob guarda do *Arquivo Nacional*, encontramos duas concessões de licença expedidas pela delegacia de polícia para bailes públicos. Essa documentação, que é manuscrita, encontra-se dividida em pastas por ordem cronológica. Além dos pedidos de licença, também se encontram ali os estatutos que regiam a vida social dos clubes, os pedidos de licença especial para realização de passeatas em datas festivas e religiosas e o parecer final das licenças de funcionamento emitidas pelos delegados distritais. Toda essa documentação nos permite verificar aspectos inusitados e importantes do cotidiano dessas sociedades, dando a ver a lógica que regeu sua organização.

As duas concessões de licenças para bailes públicos encontradas são de 1895. Na primeira, o delegado concede ao presidente do “Club Carnavalesco Tenentes de Plutão” licença para dar “bailes públicos no mesmo clube, mediante retribuição da entrada”. O endereço do salão era a rua do Lavradio nº 77. Na mesma pasta de documentos também

²⁵⁹ “Um baile de Caftens”, *O Paiz*, 01 de outubro de 1896. p.2

se encontra uma concessão de licença para bailes públicos de outra associação, a Congresso de Terpsychore, localizada na casa de número 15 da rua do Espírito Santo. Portanto, contradizendo o que foi afirmado pelo jornal *O Paiz*, os dois estabelecimentos tinham licença para bailes públicos e cobrança de ingresso de entrada²⁶⁰. No desejo de sustentar uma má fama desses salões, o autor da matéria “Baile de caftens” acaba por tratar clubes distintos de maneira generalizada. Para o autor, não importa a localização ou denominação da associação, seu objetivo era demonstrar como esses “maxixes” eram “campos do vício” que não combinavam com uma “cidade que tem foros de civilizada”.²⁶¹

Alimentados por essa lógica, noticiaristas tratavam de cobrar dos Chefes de Polícia e dos delegados distritais um posicionamento mais efetivo em relação às “casas de maxixe”. Algumas vezes essas reclamações infundiam desconfiança sobre o aparato policial, que, diziam, parecia não querer agir contra o local. É o que sugere a nota de julho de 1902 emitida pelo *Jornal do Brasil*:

Diz-se a surdina, que o maxixe em questão não se fechará, porque é privilegiado pela polícia. Isto, decerto, não passará de mero boato, porquanto o chefe de polícia terá todo o empenho em mandar fechar aquela espelunca, antes que ali se deem alguns assassinatos. O que parece provável tendo-se em vista a baixa camada social em que são recrutados os indivíduos que a frequentam.²⁶²

De acordo com o fragmento, a polícia parecia não querer agir contra o local, embora conhecido pelo seu caráter negativo, e com isso concederia privilégios a essa associação. A nota ainda fez uma tentativa de alertar o Chefe de Polícia para que tomasse providências enérgicas contra o funcionamento do “célebre maxixe” por se tratar de um perigo eminente.

A partir da leitura das reclamações contra a “casa de maxixe” da rua do Espírito Santo, foi possível identificar, na imprensa, várias tentativas de associar os fardados aos “donos” desses estabelecimentos. Foi o que aconteceu no caso narrado pela *Gazeta de Notícias* em 09 de fevereiro de 1904,²⁶³ quando dois oficiais de uma corporação civil

²⁶⁰ Arquivo Nacional, GIF1 6C 01 (1895).

²⁶¹ *Cidade do Rio*, 09 de abril de 1889, p.1

²⁶² “Espelunca do Vício”. *Jornal do Brasil*, 05 de julho de 1902, p.2.

²⁶³ *Gazeta de Notícias*, 09 de fevereiro de 1904, p.4.

entenderam que um soldado a eles subordinado não deveria gozar “dos prazeres da dança”, às duas horas da madrugada, e o impediram de dançar. Nessa hora, houve “troca de bengaladas e sopapos” que só terminou com a queda de dois dos valentões, João de Andrade, com ferimento na cabeça, e Raul Claudino de Freitas, golpeado de faca no joelho esquerdo. Chegando a polícia e encontrando apenas os dois no local, abriu-se inquérito e houve a promessa de “promover a responsabilidade dos promotores do conflito daqui a cem anos, o mais tardar”. Dessa maneira irônica, o autor demonstrou novamente sua insatisfação com o serviço policial.

Embora houvesse leis para regular a moral e os bons costumes, o caso exemplifica que a relação do aparato policial com os indivíduos no cotidiano das ruas era bem diferente. Ao afirmar que guardas de uma mesma corporação disputavam poder dentro de um baile, o texto deixa evidente que o público desses bailes não era formado apenas por “mulheres de má vida” e “gatunos” conhecidos, como supunham os jornalistas. A presença de personagens supostamente garantidores da ordem sugere que os donos desses estabelecimentos mantinham redes de relações bem mais amplas do que sugeriam os jornais. A crítica também se estendia ao Chefe de Polícia, o dr. Augusto Cardoso de Castro, responsável pelas concessões de licença de funcionamento de associações dançantes.²⁶⁴

A falta de policiamento nos arredores da rua do Espírito Santo e por consequência a não intervenção dos guardas no caso demonstram a insatisfação dos articulistas com a atuação da polícia. Essa contrariedade com o aparato policial aparecia na acusação de envolvimento entre “donos de maxixes” e agentes da polícia, sugerido, por exemplo, em fevereiro de 1902, após um intenso tiroteio disparado pelo “nacional de cor preta Moyses Carneiro” na “casa de bailes”. O *Jornal do Brasil* terminava a descrição da confusão afirmando que “ouvimos que um inspetor da 4ª circunscrição urbana, terminando o sarrilho, bebia e confabulava no café Girondino, à rua do Lavradio à 1:30 da manhã, com o gerente da referida casa de bailes”.²⁶⁵

²⁶⁴ Antônio Augusto Cardoso de Castro exerceu o cargo de Chefe de Polícia do Distrito Federal de 1902 a 1904. CASTRO, Cardoso de. Verbetes CPDOC. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CASTRO,%20Cardoso%20de.pdf>. Acesso: 11 fev. 2021

²⁶⁵ “Tiros”, *Jornal do Brasil*, 24 de fevereiro de 1902, p.2.

Enquanto para o jornal isso era uma clara demonstração de que os empresários dessas casas se aproveitavam da aproximação com inspetores para garantir o funcionamento dos seus festejos, para os responsáveis do baile não parecia conveniente ter uma imagem próxima aos agentes de polícia. Fato é que, no dia seguinte, o mesmo jornal informava que Antônio José Lourenço, gerente da “casa de bailes”, procurou a redação do jornal para declarar que “estava doente, em sua casa” e logo não poderia estar bebendo em companhia do inspetor policial.²⁶⁶

Dentre as várias notícias que se propunham a convencer o leitor de que o estabelecimento não era um local ordeiro, encontramos um importante posicionamento sobre “o maxixe” da rua do Espírito Santo elaborado em 1904 por Francisco Guimarães, conhecido pela alcunha de Vagalume. O jornalista negro ficou conhecido como “um dos mais populares cronistas e dramaturgos do Rio de Janeiro”.²⁶⁷ Suas crônicas tratavam da vida popular carioca. Atuou em alguns jornais, como o periódico *A Tribuna*, em que assinava uma coluna intitulada “Ecos Noturnos”.²⁶⁸ Na coluna em questão, voltava-se para os acontecimentos da madrugada carioca. No relato sobre o “maxixe” da rua do Espírito Santo, Vagalume faz a narração de uma suposta visita à sede do local em um dia de baile.

“Fomos até o *Maxixe* da rua do Espírito Santo, de propriedade de Ventura & Moysés. O baile estava animadíssimo porque, quando se reúne gente tão pacata, não há animação quando não rola o cacete. Houve bofetão em penca, pontapés a valer e cacete com fatura. A polícia esteve na altura de um princípio, porque é melhor ausentar-se que efetuar a prisão de camaradas. Assim é que é ser energético, e o mais é história...

Em todo caso, chamamos a atenção do Dr. chefe de polícia para os tais bailes da rua do Espírito Santo. *Aquilo acaba sempre em desordem, pois, como S. Ex. não deve ignorar, um homem pacato e morigerado não vai divertir-se ali, receoso de perder a própria vida. Longe não está o dia em que tenhamos de noticiar um assassinato ocorrido no tal Maxixe do Moysés e do Ventura. Quem avisa...*”²⁶⁹

²⁶⁶ “Tiros”, *Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1902, p.1.

²⁶⁷ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933).” *Revista Brasileira de História* 35, no. 69 (2015): 13-33.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ VAGALUME, F. G. (Org.); PEREIRA, L. A. M. (Org.). *Ecos Noturnos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018. v. 1

A narrativa de Vagalume dialoga com as reclamações publicadas nos jornais contra as “casas de maxixe” e ainda aponta para as disputas que envolviam o próprio universo festivo dos trabalhadores. Ao afirmar que era “melhor ausentar-se que efetuar a prisão de camaradas”, Vagalume de forma irônica aponta novamente a relação entre os agentes da lei e empresários, reiterando, assim, seu sentimento de descrédito em relação à polícia, compartilhado por vários sujeitos. O texto também chama a atenção do Chefe de Polícia em exercício, Cardoso de Castro, para a periculosidade da casa de “maxixe da rua do Espírito Santo”, um local que não era frequentado por homens “pacatos e morigerados” e onde constantemente se promoviam desordens.

Atentos a essas acusações, os delegados buscavam meios de coibir qualquer ideia de aproximação entre seus subordinados e os “donos dos maxixes”. Isso fica evidente na circular de 21 de fevereiro de 1891, feita por João Alves Mendes, subdelegado do 2º distrito do Sacramento que proibiu a “inspetores de quarteirão”, “praças de qualquer corpo” e “agentes de polícia” a entrada em casas de baile público se não estivessem designados para tal serviço.²⁷⁰ De igual modo, a proibição dos bailes na casa da rua do Espírito Santo, em maio de 1902, pelo 2º delegado auxiliar, dr. Segadas Vianna Junior, por causa de um intenso conflito entre dois indivíduos, demonstra a tentativa de afirmar que aquele espaço não era privilegiado pela polícia.²⁷¹

Para além do julgamento de proximidade entre agentes da ordem e empresários, uma queixa publicada pelo *Jornal do Brasil*, em fevereiro de 1902, se voltava exatamente contra o abuso de poder cometido pelo agente Heitor Maciel contra o dono de um quiosque, Serafim Gomes de Oliveira, na saída de um baile na rua do Espírito Santo. Segundo a queixa, Serafim já havia se desentendido com o agente Maciel algumas semanas antes, em um baile de Carnaval, no botequim da casa de diversões Moulin Rouge, na praça Tiradentes nº 3. O motivo do desentendimento seria que o agente, ao comprar uma cerveja no botequim, disse ao administrador que “pagaria a despesa mais tarde”. De acordo com o Serafim, ao perguntar quem era o agente, pelo mesmo “estar fantasiado”, recebeu uma resposta arrogante de Maciel que, tirando a máscara, afirmou ser “agente de confiança do dr. Chefe de polícia” e ainda prometeu vingar-se de Serafim. Na noite de sábado para domingo, em 25 de fevereiro, estando Serafim presente “em companhia de sua amasia em um club de dança” na rua do Espírito Santo

²⁷⁰ *Diário do Comércio*, 23 de fevereiro de 1891, p.1

²⁷¹ PEREIRA, L.A.M. *Ecos Noturnos*, op. cit.

nº 15, viu que o agente Maciel não só estava presente, como “procurou por toda forma provocá-lo”. Ao término do baile, Maciel, acompanhado de três agentes, se aproximou de Serafim e fez com que os agentes o “revistassem” e ainda o ameaçou com uma “grossa bengala que levava”. Se sentindo lesado, Serafim, acompanhado do advogado dr. Lafayette Pereira Junior, prestou queixa contra o agente na 3ª delegacia auxiliar.²⁷² Embora o texto reafirme a presença de agentes públicos nesse festejo, fica notório que a participação deles deveria atender certos limites.

Retomando a produção de Vagalume, o jornalista ainda trata da casa de maxixe em outra crônica. Dessa vez, ele dedica atenção especial aos perfis sociais que compõem aquele ambiente: desordeiros e valentões.

“Começamos a madrugada de domingo para segunda-feira pelo *maxixe* do Moisés e do Ventura. Parecia que tudo aquilo ia ser transformado em cemitério, porque estava muito animado. Notavam-se ali os principais desordeiros e valentões desta cidade, o que bastaria para se prever uma *turumbada* de mil demônios no final da festa...

Não queremos dizer que sejamos contrários a tais bailes. Não, senhores: eles representam uma necessidade como outra qualquer, porque nem todos gostam das danças familiares, como nem todos podem pertencer a uma sociedade carnavalesca. Assim, pois, o maxixe é uma necessidade, mas sendo frequentado por um pessoal ordeiro, ou que os desordeiros respeitem ao menos os donos da casa, o que justamente não acontece no *maxixe* da rua do Espírito Santo, porque os donos não tem força moral. Acabe-se com aquilo de uma vez.”²⁷³[grifos nossos]

Frequentador e entusiasta de práticas festivas, Vagalume ao condenar o caráter “desordeiro” do maxixe da rua do Espírito Santo deixa evidente a valorização dos festejos realizados por clubes dançantes, que promoveriam um tipo de festa com a mesma musicalidade, mas com outros padrões de moralidade e comportamento. Do ponto de vista do cronista, um contemporâneo desses espaços, no estabelecimento da rua do Espírito Santo não existiam limites para as desordens. Isso se dava em grande parte porque os tais “Moisés” e “Ventura” não eram respeitados pelos frequentadores. Ressalte-se ainda que, mais uma vez, um indivíduo de nome “Moisés” é associado ao “maxixe” da rua do Espírito Santo. A narrativa de Vagalume aponta para as várias disputas sociais que perpassavam o maxixe. Não era só o que era o maxixe que estava em jogo, mas também quem poderia dizer o que era o maxixe.

²⁷² “Especialíssimo”, *Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1902, p.1

²⁷³ PEREIRA, L.A.M. *Ecos Noturnos*, op. cit.

Não encontramos dados concretos que comprovem ser, o Moysés citado por Vagalume como proprietário do estabelecimento, o mesmo Moyses Carneiro que, em fevereiro de 1902, foi preso por disparar tiros na porta da “casa de maxixe” da rua do Espírito Santo.²⁷⁴ Um tal Joaquim Moyses ainda foi citado no periódico *Cidade do Rio*, em janeiro de 1902, por tentar “penetrar” na mesma casa de bailes. Ao ser impedido pelo porteiro, “sacou de um revólver e disparou” sem alvo específico.²⁷⁵ As informações sobre Moyses são muito fragmentadas, mas certamente seria muita coincidência que o mesmo maxixe fosse frequentado por três indivíduos quase homônimos.

A imagem negativa construída nos jornais em relação a empreendimentos similares ao da rua do Espírito Santo se consolidou de tal forma que, em 1912, ano em que as denúncias de “casas de maxixe” não eram tão frequentes nos jornais, a diretoria da Sociedade Familiar Dançante e Carnavalesca Reinado das Flores escrevia para o *Jornal do Brasil* a fim de desmentir formalmente “que a sociedade está convertida em maxixe”. A diretoria afirmava ainda “que a honra nunca afastará da sociedade, pois que essa foi fundada para esse fim”.²⁷⁶ Assinada pelo presidente Belmiro Querino da Silva, declarações públicas como essa tinham por objetivo atribuir “um perfil elevado” a suas atividades, diferenciando-as daqueles que as consideravam inferior.

Fato semelhante se deu em 1913, com a Sociedade Particular de Música Flor da Glória, situada na rua Pedro Américo nº 30. No mês de março, a Secretaria de Polícia receberia uma carta supostamente escrita por moradores do Catete com a denúncia de que a Sociedade alugava seus salões a um grupo denominado “Bimbinhos” para a realização de “ruidosos ‘bailes-maxixes’ com ingresso pago”. A denúncia foi encaminhada ao delegado e, após as investigações, o 2º delegado auxiliar de polícia mandou cassar a licença de funcionamento da Sociedade Flor da Glória. A queixa da realização dos “bailes-maxixes” na associação deixa evidente que o caráter negativo do termo se abatia sobre aqueles que dançavam.

Ao perderem a licença de funcionamento, os diretores da Sociedade Flor da Glória, em abril, redigiram uma carta ao Chefe de Polícia para que o despacho de cassação da licença fosse reconsiderado, sob alegação de que a sociedade estava em atividade há

²⁷⁴ “Rua do Espírito Santo”. *Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1902, p.1.

²⁷⁵ “Maxixeiro Terrível”, *Cidade do Rio*, 24 de janeiro de 1902, p.1.

²⁷⁶ *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1912, p.19.

48 anos e sempre dentro dos “limites” do que permitia a licença de funcionamento. Ressaltavam ainda que:

“É verdade que duas outras sociedades dançantes alugaram à suplicante o salão para seus bailes e se o suplicante alugou é por se tratar de duas sociedades devidamente licenciadas. Demais, os bailes ali realizados o foram com a licença da respectiva Delegacia. O fato de cobrar entradas a porta em tais dias é coisa que o suplicante em verdade, absolutamente ignora; e sendo assim vai fazer cessar o aluguel de seu salão as tais sociedades dançantes que por licenciadas assim procedem.”²⁷⁷

No trecho da carta citado, os diretores deixavam evidente para o Chefe de Polícia que só alugaram sua sede a grupos licenciados pela polícia. Ao fazerem isso, os sócios dividiam a responsabilidade do acontecido com a delegacia encarregada de conceder as licenças de funcionamento para as associações dançantes. Os diretores não usam o termo “baile-maxixe” na carta, somente afirmavam ignorar a realização dos bailes públicos, isto é, dos bailes com entradas cobradas, em sua sede social. Ao serem lesados, esses diretores negociavam com o aparato policial o direito ao retorno a suas atividades. A estratégia utilizada nesse caso foi a tentativa de afastamento de uma imagem negativa do maxixe, que era reconhecida pelos envolvidos. A carta surtiu o efeito desejado, pois o clube reconquistou sua licença alguns dias depois.

A partir das notícias publicadas nos jornais, foi possível perceber que os bailes públicos, chamados pejorativamente pela imprensa de “casas de maxixe”, foram espaços de encontros festivos para indivíduos em busca de diversão. Nesses bailes, espalhados por toda a cidade, eles encontravam a possibilidade de aproveitarem seu tempo livre. Ao analisar a “casa de maxixe” da rua Espírito Santo que funcionou pelo menos entre os anos 1890 e 1904, fica evidente o quão politizados eram seus “donos” a ponto de conseguirem, por meios legais, garantir seu divertimento através da licença e, quando necessário, articularam alianças que permitissem seu funcionamento.²⁷⁸

²⁷⁷ Arquivo Nacional, GIF1 6C 465 (Sociedade Particular de Música Flor da Glória, 1913)

²⁷⁸ Em algumas notícias sobre as “casas de maxixe” afirmava-se que esses estabelecimentos tinham donos e não presidentes. Como demonstrei em meu trabalho de mestrado, nas associações recreativas frequentadas por trabalhadores a organização era dividida por cargos. Havia uma diretoria formada por presidente e vice, secretários, tesoureiros, procuradores e fiscais; as diferentes categorias de sócios, denominadas fundadores, beneméritos e contribuintes. Sugiro que uso do termo “dono” era uma forma de inferiorizar esses espaços. Sobre o uso “donos” ver: “Tentativa de morte”. *O Paiz*, 28 de abril de 1912, p.5; *Gazeta de Notícias*, 19 de

Essas casas de bailes estavam diretamente relacionadas às diversões noturnas que foram se consolidando nas ruas da cidade e eram parte estruturantes da vida urbana moderna. Essa ampla rede de sociabilidades conectava bailes, teatros, casas de prostituição, impressos, indústria fonográfica e a imprensa diária,²⁷⁹ Além de movimentar um lucrativo comércio em expansão.

julho de 1884, p.4; “Agressão”, *Novidades*, 22 de agosto de 1887, p.2. A dissertação de mestrado: PEREIRA, J.C. Clubes dançantes e moralidades no Rio de Janeiro da Primeira República, Dissertação, 2017.

²⁷⁹ Sobre casas de prostituição ver: SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos*. op.cit

Capítulo 3: O maxixe é o espetáculo dos teatros

Em fevereiro de 1906, começava a ser divulgada, na imprensa carioca, uma nova atração, que era ensaiada no teatro Carlos Gomes, localizado na rua do Espírito Santo nº 2. De autoria de João Phoca e D. Xiquote, pseudônimos de Baptista Coelho, cronista do *Jornal do Brasil*, e do poeta satírico Bastos Tigre, a revista *O Maxixe* era anunciada como uma produção luxuosa e de sucesso.²⁸⁰ Com composições musicais dos maestros Luiz Moreira, Costa Junior e Paulino Sacramento, a revista possuía três atos, treze quadros e um total de 56 números musicais.²⁸¹ A tão esperada estreia se deu no dia trinta de março do mesmo ano.²⁸²

Infelizmente, o texto da peça *O Maxixe* não foi preservado. Temos acesso apenas aos relatos dos críticos teatrais publicados nos jornais do período e ao libreto com os números musicais da revista, disponibilizados pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat). Esses fragmentos permitem uma aproximação do tema da peça e das narrativas incluídas por seus autores.²⁸³

A história começa em Paris, na festa que o grande El-Rei Boulevard oferecia a seus súditos no salão do palácio, para que eles conhecessem a dança mexicana, “*la Mattchiche*”. Entre os convidados do baile, estavam um casal de cariocas: Tinoco, interpretado pelo ator João de Deus, que tinha ganhado “uns cobses no jogo do bicho” e foi acompanhado da mulata Minervina, papel realizado pela atriz Maria Lino. Ao perceberem que a dança apresentada nada mais era do que o maxixe, dançaram eles mesmos perante o rei e seus súditos para não só defender a origem brasileira da dança, como demonstrar aos estrangeiros o modo certo de se dançar:

²⁸⁰ *Gazeta de Notícias*, 02 de abril de 1906, p.4; *Jornal do Brasil*, 11 de fevereiro de 1906, p.7; *Gazeta de Notícias*, 06 de março de 1906, p.3.

²⁸¹ Assim estavam distribuídos os quadros: 1. La Mattchitche, 2. Dona Capital ex-Federal, 3. A festa do “Seu” Brasil, 4 (Apoteose) – O futuro do Brasil, 5. O ponto, 6. Graças ao Maxixe, 7. Em Colo...cabana, 8. (apoteose) A catástrofe do “Aquidaban”, 9. O pessoal do dente, 10. O Voto...Livra!, 11. O Rio noturno, 12. O concurso carnavalesco, 13 (apoteose) Maxixe, Maxixe-Macho!. Ver em: BALABAN, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Ed. Unicamp, 2017.

²⁸² “Teatros e...”. *Gazeta de Notícias*, 05 mar. 1906, p.5.

²⁸³ João Phoca & D. Xiquote. *O maxixe: parte cantante*. Rio de Janeiro, Tipografia Rebelo Braga, 1906. acervo do Sbat, 1906.; “O Maxixe”, *Correio da Manhã*, 01 de abril de 1906, p.2.

Tinoco

O maxixe não se aprende)
Assim do pé para a mão) *bis*

Minervina

Quem se dançando pertende) *bis*
Percisa tê vocação) *bis*

Tinoco

O cavalheiro segura
A cavalheira com jeito
Pouco abaixo da cintura
E vai chamando ela ao peito;

Minervina

Ela a cara, toda tema
Gruda na cara do meco
E depois, perna com perna,
Cae os dois no perereco.

(dançam)

Juntos

Mas quando o nego é bonsão
Até perde a própria fala
O par parece um peão
Dorme sereno na sala.

Tinoco

Se a mulata é de juízo
De tudo a gente se esquece

Minervina

Caminho do paraíso
Inté a sala parece

Tinoco

Quando a coisa está bem quente
É de dar voltas à cuia;

Minervina

Mas eu gosto é quando a gente
Incóe o corpo e....merguia”.²⁸⁴

Ao explicarem para o rei como se dançava o maxixe, Tinoco e Minervina faziam a seguinte afirmação “o maxixe não se aprende/ assim do pé para a mão/quem se dançando pertende/percisa tê vocação”. Com essa fala, tratavam implicitamente de demarcar a nacionalidade da dança e uma suposta vocação dos brasileiros para o dançar.

A cena de Tinoco e Minervina era recheada de sensualidade. O dueto cantando pelos dois era um “tango” composto pelo maestro Paulino Sacramento, que foi responsável por várias partituras de revistas cariocas. Os trechos da canção são formados por várias frases ambíguas com o objetivo de fazer a plateia rir. As falas dos personagens indicam que Tinoco era um personagem branco, enquanto Minervina foi definida como mulata. Ela tinha a fala marcada por erros de pronúncia, recurso usualmente utilizado para

²⁸⁴ Ibidem.

desqualificar personagens negros em crônicas, peças e textos literários²⁸⁵. Essa não era uma exclusividade da produção artística brasileira. Em diferentes contextos sociais, os personagens negros eram caracterizados como uma linguagem distante da fala branca das classes mais alta e geralmente recheadas de trocadilhos.²⁸⁶

Os versos da canção de Minervina e Tinoco eram recheados de frases que atribuem uma suposta lascívia às mulheres mestiças. Não por acaso, o verso “ela a cara, toda terna/gruda na cara do méco/ e depois, perna com perna, cai os dois no perereco” foi cantado por Minervina e não por seu parceiro. Ao ler o trecho, quase imaginamos a personagem cantar e dançar imitando os corpos identificados com a população negra. Certamente, levando a plateia ao delírio logo na primeira cena.

Como era comum as Revistas de Ano, a peça trazia para o debate muitos dos acontecimentos cotidianos da cidade e do país. De fato, já nesse período, chegavam à imprensa carioca os efeitos das apresentações de maxixe na França.

Ao colocarem o maxixe como uma dança mexicana na fala do rei parisiense, os autores incorporavam à cena uma ideia que já aparecia cotidianamente na imprensa: a denúncia de que a nossa dança original estaria se perdendo na Europa. Na primeira semana de março de 1906, os editores da *Gazeta de Notícias* afirmavam que:

“Já toda a gente está farta de saber que o maxixe, a nossa dança nacional, está fazendo em Paris e em Londres um sucesso efervescente. Os jornais e revistas ilustradas trazem artigos acompanhados de ilustrações minuciosas, reproduzindo as posições, aliás desvirtuadas, desse primor de nossa arte coreográfica. Já sabem também, e isso com profundo desgosto, que o maxixe se chama la matचितche em Paris, e é dita dança espanhola”.²⁸⁷ [grifo nosso]

Na notícia, os autores ressaltaram com certa ironia que o maxixe era “a nossa dança nacional” e que, por mais que os periódicos estrangeiros tentassem ensinar os passos, seus leitores não chegavam a dançar como os brasileiros. Embora reconhecessem o sucesso da dança na Europa, os editores observavam que o maxixe se desvirtuava, perdia sua identidade nessa viagem. Essa ideia foi construída pelos autores na performance cantada e dançada pelos personagens Tinoco e Minervina.

²⁸⁵ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. op. cit

²⁸⁶BLOOMQUIST, Jennifer. The minstrel legacy: African American English and the historical construction of “Black” identities in entertainment. *Journal of African American Studies*, v. 19, n. 4, p. 410-425, 2015.

²⁸⁷ *Gazeta de Notícias*, 02 de março de 1906, p.1.

Entusiasmado com a apresentação de Tinoco e Minervina, o rei Boulevard, “senhor da troça e da pandega”, enviou ao Brasil Fifi, a “demi-mondaine” parisiense, com cartas de recomendação para o Maxixe e para a Avenida Central, a fim de que lhe ensinassem a dança. Em seu retorno, Fifi deveria levar a dança a Paris.²⁸⁸ Nota-se que os autores poderiam ter construído o enredo com Tinoco e Minervina ensinando o maxixe aos parisienses, mas não é isso que acontece. No entanto, eles preferem fazer sua narrativa a partir da vinda de uma parisiense ao Brasil, pois somente ela poderia ensinar a dança a seus conterrâneos. A personagem Fifi foi interpretada pela atriz Maria Regini.

Na revista, a forma autoritária como o rei se dirigiu ao povo ordenando “quem não gostar que se lixe!” Indica que a vinda de Fifi ao Brasil não agradava todos os parisienses. Pouco antes da partida de Fifi, o rei lhe deu um último conselho: “por lá não fique nem se enrabiçe/ traga o maxixe!”. Desta maneira, a revista oferece um convite aos espectadores para acompanharem a saga de Fifi rumo ao maxixe e é nesse encontro que se desenrola a narrativa. A parisiense chega ao país em quinze de novembro de 1905, no aniversário de casamento do senhor Brasil e a dona República. Assim que chegou no Rio de Janeiro, Fifi encontrou o Maxixe (representado pelo ator Machado Careca) que se torna “seu cicerone” e lhe apresenta a cidade.²⁸⁹

É curioso como Maxixe se apresentou a Fifi nesse primeiro encontro: “minha mãe não conheci/ nem o meu pai/ o dia em que apareci/ já longe vai/ mas sempre sarado e moço/ maxixe sou”. Bem diferente da suposta origem na Cidade Nova, que alguns cronistas dos jornais atribuíam ao maxixe, a peça de Bastos Tigre e Baptista Coelho se exime de determinar qualquer origem da dança. Os autores reconhecem, entretanto, o sucesso compartilhado por todos: “não há que me veja um dia/ e por mim não se enrabiçe/ se você não conhecia/ conheça agora o maxixe”. O primeiro ato termina com o Maxixe levando Fifi à casa da “dona Capital, ex-Federal”, onde se festejava o aniversário de casamento. Fifi participou da festa e ainda teve a oportunidade de assistir as apresentações da “filharada”, os “estados”, que mostraram a Fifi o que cada um tinha de mais valioso, como o vatapá baiano, as modinhas de Pernambuco e o cateretê paulista. Esse momento evidencia a ligação entre maxixe e cultura negra. Tanto o maxixe, como as modinhas, o vatapá e o cateretê, elementos associados a negros, são apresentados como

²⁸⁸ Na França do século XIX, o termo "demi-mondaine" designava as mulheres sustentadas por parisienses ricos.

²⁸⁹ Deste ponto em diante os intérpretes dos personagens serão colocados entre parênteses.

“filhos” do Brasil e da República. Os autores perfilam assim no grupo de intelectuais que pensava a nacionalidade através das produções culturais, tanto em crônicas e romances, como por meio do humor, como nas revistas ilustradas e nas comédias no teatro.²⁹⁰

O segundo ato da peça começa Maxixe levando Fifi em um passeio pelo Rio de Janeiro. O primeiro destino escolhido foi a rua do Ouvidor. Ali, Fifi se depara com a disputa pela preferência dos cariocas entre a rua do Ouvidor, centro de comércio sofisticado da cidade, e a recém-inaugurada Avenida Central. Cantava a rua do Ouvidor: “eu sou a preferida/toda a elegância trago em mim:/eu sou a rua do Ouvidor”. Como resposta rebatia a Avenida: “ah! ah! ah! ah! / já longe está teu poderio/ hoje no Rio/certo, não há/quem meus encantos não prefira.”

A nova Avenida operava como um símbolo de regeneração. Via mais larga que as antigas ruas estreitas da cidade, sua inauguração era resultado das transformações do espaço público, que consagraram uma imagem de progresso na cidade.²⁹¹ Durante a disputa, a cidade se apresentou a Fifi com hábitos modernos e civilizados sem perder em nada para Paris.

Marcelo Balaban, em trabalho sobre Bastos Tigre, faz uma leitura da peça *O Maxixe* e é taxativo ao definir o personagem que dá nome a revista. De acordo com o autor:

O personagem “maxixe” constitui elemento central do texto. Além de mostrar a cidade para Fifi, sempre atencioso e gentil, ele, que ao contrário dos personagens negros e mulatos, fala um português correto, possui inegáveis virtudes. Além de alertar a “ingênuo” francesa sobre as intenções nada galantes de Lotero, vem ao seu socorro após a decepção amorosa. Como um engraçado mestre de cerimônia, ele procura mostrar aspectos bons e sadios da cidade e do país.²⁹²

De acordo com Marcelo Balaban, O Maxixe se diferencia dos personagens negros. Sua fala não possui erros gramaticais e em todos os momentos se mostra gentil com a amiga estrangeira. Ele é o oposto de outro personagem muito importante na trama: o

²⁹⁰ Mônica Pimenta Velloso em seu trabalho resgata a trajetória de um grupo de intelectuais que, na virada do século XIX para o XX, pensam a nacionalidade através do humor. Dentre eles, destaca a produção de Bastos Tigre. Para saber mais ver: VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. op.cit. (p. 46).

²⁹¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação na Primeira República*, 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

²⁹² BALABAN, Marcelo. *Estilo moderno*. Op. Cit.

malandro Lotero. O maxixe até poderia ser filho do Brasil, como o cateretê, a modinha e o vatapá, mas sua transformação em elegante e “monarca das danças belas” era evidente.

Fifi e Lotero se conheceram no mesmo dia em que a jovem chegou à cidade, lá na festa da casa de dona Capital. Lotero (Pedro Augusto) surge acompanhado de Nhá-Ofrasia (Balbina Maia). Os dois se faziam passavam por representantes de políticos e congressistas que não puderam comparecer ao festejo. Fifi já logo se apaixona pelo “fino, genial malandrão” e, mesmo sabendo do relacionamento com Nhá-Ofrasia, se declara para o moço: “apaixonada estou por ti/ jamais se viu tão grande amor”.

A resposta dada por Lotero para jovem parisiense deixa transparecer a origem simples do personagem: “porém Nhá-Ofrasia o que dirá/ se eu fô se imhora com *vencê?* / Ai! não me bote tal *olhá/* Que eu sou capaz de me peldê”. A fala de Lotero é recheada de erros gramaticais imitando uma suposta “língua de preto”²⁹³, como a de Minervina. Talvez a inocência não permitisse a Fifi enxergar a condição social do seu amado. Por outro lado, lembrando tratar-se de uma “demi-mondaine”, talvez Fifi também tentasse aplicar um golpe no representante de congressistas e arrumar um marido que lhe sustentasse.

Enquanto Maxixe leva Fifi para conhecer a rua do Ouvidor, a Avenida Central e a praia do Leme, Lotero a leva para conhecer as mazelas da cidade. A visita incluiu uma delegacia e uma sessão eleitoral em dia de eleição. Os ambientes descritos de forma pejorativa mostram que a cidade vista por Fifi com Maxixe estava bem distante dos vícios e corrupções que ela vivenciava com Lotero.

Como era de se esperar de um malandro, Fifi foi enganada por Lotero e Maxixe a reencontra nas proximidades da praça Tiradentes, cantarolada como o largo “sempre cheio/bom recreio/pra quem foge, pra quem foge/a paz do lar”. Vendo a desilusão de sua amiga, o Maxixe a consola. Fifi consegue se recuperar e “espantar o coió”, dando uma lição em Lotero. A revista termina em um grande baile à fantasia na terça-feira de Carnaval com representantes do Club dos Lords, do Club dos Fenianos, do Club dos Paladinos, do Tenentes do Diabo, do Club dos Democráticos, do Club dos Políticos e do Club dos Fenianos Portuenses. O último ato encerra com Fifi reconhecendo a glória do maxixe: “nas danças belas/monarca és/ em todas elas das de pés”.

²⁹³ ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. Op.cit

A peça foi um sucesso de público, chegando à marca de cem apresentações no teatro Carlos Gomes.²⁹⁴ Foram muitos os envolvidos na produção, a montagem da peça gerou renda e se tornou uma possibilidade de emprego para muitos trabalhadores. Músicos, figurinistas, cenógrafos, entre outros foram contratados para atuar n' *O Maxixe*. Elogiada pelos jornais como revista “excelente” e “extraordinária”, o sucesso da peça se dava por um conjunto de aspectos. Além de tematizar o maxixe como a dança do momento, a produção contava com a presença de atrizes de sucesso e marchinhas famosas, como a *Vem Cá, Mulata!*, de provável autoria de Arquimedes de Oliveira.

Ao longo da revista, João Phoca e Bastos Tigre deixaram evidente que o modo como percebiam a cidade e seus moradores dialogava com os discursos mais conservadores sobre a modernização da cidade. A construção do personagem Maxixe, culto, gentil e moderno, contrastava diretamente com Lotero, que enganava, falava errado e era “sujo, sujo, sujo”²⁹⁵. O Maxixe civilizado passeava pela rua do Ouvidor e pela Avenida Central, era convidado para festas na casa da personagem Capital e não precisava entrar de penetra, como Lotero. Na cena em que Maxixe conversa com Fifi sobre sua desilusão amorosa com Lotero, ele a aconselha:

Eu bem disse, Fifi, que o sujeito
Era um fino, gentil malandrão.
Foi bem feito, foi muito bem feito,
E que ao menos te sirva a lição.
E chora, chora, chora, vai chorar agora.
Mas chora na cama que é lugar bem quente.
De outra vez sê mais fina e prudente.²⁹⁶

Lotero como “gentil malandrão” era um tipo conhecido na cidade. Por esse motivo, Maxixe aconselha sua amiga a não se envolver com ele e ainda pede que ela seja “mais fina e prudente”, em seus próximos envolvimento amorosos. O verso da canção deixa claro não ser “prudente” para a estrangeira e civilizada Fifi se aproximar da malandragem de Lotero. Toda a narrativa da revista *O Maxixe* demonstra uma cidade dicotômica em que a elegância da modernidade e os velhos hábitos se relacionam e disputam espaços.

²⁹⁴ *O Paiz*, 04 de abril de 1906, p.3.

²⁹⁵ João Phoca & D. Xiquete. *O maxixe: parte cantante*. *Op. cit.*

²⁹⁶ *Ibidem*.

Essa discussão incorporada pelos autores da peça emergia nos vários ambientes sociais. O desejo de superar o passado colonial rumo à modernidade foi colocado em prática principalmente no período republicano. Os novos tempos de modernidade exigiam reformas que superassem a imagem de cidade epidêmica, insalubre e antiga. para uma que representasse ²⁹⁷ e o caminho para isso seria um projeto urbano voltado unicamente para a Capital Federal, afinal, ela representava um ideal para o país inteiro²⁹⁸. A reforma urbana incluiu demolições em massa dos antigos casarões coloniais, alargamento e calçamento de ruas e traçados de novas avenidas. A inauguração da avenida Central cruzando a cidade, marcava o início. O porto também foi reformulado, agilizando o processo de importação e exportação de mercadorias. No projeto de saneamento do médico Oswaldo Cruz, foram colocadas em prática campanhas contra a febre amarela, a peste bubônica e a varíola.

No campo urbanístico, as reformas tiveram êxito. Porém, para conseguir se modernizar, apenas isso não bastava. Para as autoridades políticas, os hábitos dos homens e mulheres pobres da cidade eram uma ameaça à ordem, à segurança, à moralidade pública e a todo um projeto de nação.²⁹⁹ Logo, mostrou-se necessária uma reforma nos costumes e comportamentos bárbaros dessa população, inculcando nos cidadãos pobres, hábitos morais e civilizados. Esses hábitos seriam transmitidos pedagogicamente pela

²⁹⁷ ABREU, Mauricio de Almeida. “Da habitação ao habitat: uma interpretação geográfica da evolução da questão da habitação popular no Rio de Janeiro 1850-1930”. Rio de Janeiro. *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, maio-ago. 2003

²⁹⁸ A definição de “cidades-capital”, elaborada por Margarida de Sousa Neves, é muito importante para esse contexto: “existem cidades com especial vocação cenográfica. Nelas encena-se um roteiro que deve ser reproduzido pelo país inteiro, que, por sua vez, as olha como representação de sua identidade, como síntese de seus projetos, como monumentalização das tradições que preza e quer eternizar. São as cidades-capital. Ao representar o país como um todo, essas cidades assumem, recorrentemente, uma função metonímica. (...), Mas algo é peculiar a essas cidades: o que nelas ocorre afeta também a vida dos que nela jamais puseram ou porão os pés”. Para uma leitura mais completa ver: NEVES, Margarida de Souza. “*Uma capital em Trompe L’Oeil*. O Rio de Janeiro, cidade-capital da República Velha”. IN: MAGALDI, Ana Maria; ALVES, Cláudia e GONDRA, José G.(orgs) *Educação no Brasil: História, cultura e política*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

²⁹⁹ SEVCENKO, Nicolau. “*Introdução*. O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord. geral). *História da vida privada no Brasil*. vol.3, São Paulo: Cia das Letras, 1998.

ordem médica, pelo aparato jurídico e pela imprensa, que sempre se voltavam para a uniformização dos padrões de conduta.³⁰⁰

Esse caminho rumo à modernidade era pensado e traçado de diferentes formas. Alguns intelectuais cariocas procuravam construir a história da cidade olhando para o cotidiano das ruas. Mônica Pimenta Velloso, ressalta que era patente nesses autores

a ideia de pensar a cidade e por extensão o próprio país, através de suas ruas, que se apresentam como espaço pleno de significado e gerador de formas culturais inéditas, revelando a existência de uma população que se mantinha desconhecida aos olhos da República modernizadora. O submundo, a marginalidade, a boemia e as ruas constituem espaço expressivo para se pensar a modernidade brasileira, notadamente a do Rio, onde a exclusão social seria vivenciada de forma mais aguda.³⁰¹

Mônica Pimenta Velloso sugere assim, que a modernidade carioca deve ser desvinculada da “ideia de um movimento cultural organizado e com marcos temporais definidos”. Os intelectuais ligados às rodas boêmias cariocas ao refletirem sobre a modernidade e a nacionalidade ainda que olhassem para o cotidiano das ruas não deixavam de percebê-las a partir de um ponto de vista de superioridade. Na revista, de forma humorada, os autores brincavam com a elegância do maxixe. O maxixe que estava em Paris e elegantemente desfilava era filho do Brasil, irmão do cateretê, da modinha e do vatapá.

O maxixe já vinha gradualmente ganhando espaço na indústria de espetáculos carioca. Ele estava presente nas revistas musicais, em fitas exibidas nos cinematógrafos, nos bailes e concursos promovidos por empresários artísticos e no mercado crescente de produção e venda de partituras musicais. Nesse espaço do espetáculo, o maxixe trilharia uma longa carreira, marcada mais uma vez pela convivência de múltiplos significados, que dialogavam e se sobrepunham quando necessário.

Tiago de Melo Gomes, ao analisar o teatro de revistas como uma parte importante do universo de “cultura de massas”, faz uma importante definição sobre o termo:

“o que se quer apontar aqui é a existência de um universo de grande importância na capital federal daqueles anos, no qual pessoas se divertiam, sonhavam, obtinham seu sustento, mas também discutiam as

³⁰⁰ PEREIRA, J.C. *Clubes dançantes e moralidades*. op. cit.

³⁰¹ VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. op.cit (p. 48)

novas modas no campo do vestuário, reclamavam da prefeitura, tinham contato com futuras canções de sucesso, debatiam a visibilidade crescente obtida por produtos culturais vistos como 'negros', entre outros.”³⁰²

Em concordância com tal definição, Virgínia de Almeida Bessa, em trabalho sobre o músico Pixinguinha, ressalta ainda, que o termo “público de massas” não tem relação com a quantidade de espectadores ou pelo surgimento de veículos de comunicação, mas sim pela existência desse universo cultural comum, ao qual Tiago de Melo também se refere, compartilhado por diversas classes na capital federal. Como demonstra Bessa, esse público e todo o complexo sistema de diversão que “se irradiaria por todo o país” estavam ligados às transformações pelas quais a sociedade brasileira passava e se relacionavam ao contexto transnacional de trocas culturais. Cultura de massas está assim intimamente ligada ao advento da modernidade.³⁰³

Seguindo tais sugestões, podemos perceber que os espetáculos teatrais, por serem uma atividade de entretenimento, traziam para o palco os temas da atualidade que atraíssem o maior número possível de espectadores. Longe de serem despretensiosos, os espetáculos teatrais e musicais tinham caráter polissêmico que nos permitia enxergar vários pontos de vista, verdadeiros campos de batalha de diferentes lutas em torno da busca pelo direito ao lazer.

Cabe ainda ressaltar que a documentação sobre as peças de teatro de revista muitas vezes aparece de forma fragmentada ou de difícil acesso. Textos completos, referentes aos anos de 1917 a 1940, estão disponíveis no fundo de censura prévia da Delegacia Auxiliar de Polícia do *Arquivo Nacional*. Alguns fragmentos como as partes musicais das peças anteriores a esse período, se encontram no banco de dados da *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (Sbat) e no *Instituto Moreira Salles*.

Fotografias das peças, em sua grande parte cedidas por atores e atrizes, podem ser acessadas no Centro de Documentação da *Fundação Nacional das Artes* (Cedoc-Funarte). Outra parte da documentação sobre o mundo dos espetáculos estava preservada na sala de música da Biblioteca Nacional, localizada no edifício Gustavo Capanema, mas

³⁰² DE MELO GOMES, Tiago. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Editora Unicamp, 2004. (p.34)

³⁰³ BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

infelizmente o prédio encontra-se fechado faz algum tempo. Como essa tese tem como recorte temporal o período de 1870 a 1920, os documentos utilizados foram alguns fragmentos disponibilizados no banco de dados da Sbat e do Cedoc/Funarte, somados às publicidades e críticas teatrais dos periódicos *Jornal do Brasil*, da *Gazeta de Notícias*, da *Cidade do Rio* e do *Jornal de Theatro & Sport*. Deste modo, nosso objetivo aqui será entender, através da documentação de imprensa, quais os significados atribuídos ao maxixe quando ele se tornou um espetáculo comercial e como esses significados dialogavam com as demandas do público, dos empresários e dos artistas.

I. O maxixe no teatro de revista

Pesquisadores da história teatral afirmam que a origem do teatro de revista teria sido na França do século XVIII, e que ele era herdeiro das antigas pantomimas das feiras comerciais onde misturavam-se diversas modalidades artísticas.³⁰⁴ No caso brasileiro, foi em meados do século XIX que o gênero chegou com força aos palcos. Paulo Roberto de Almeida, em pesquisa sobre a presença negra no teatro de revistas nos anos 1920, afirma que o sucesso do gênero nesse período se deu devido a alguns fatores como a crescente massificação cultural vivida na cidade, somada às “origens populares” ligadas às feiras cariocas e ao formato de produção apreciado pelo público, que ocorria diariamente aos teatros da cidade. De fato, em meados do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro viu crescer o número de casas de espetáculo onde companhias nacionais e estrangeiras se apresentavam por preços acessíveis à população em busca de diversão.³⁰⁵

Com o crescimento e sucesso desse tipo de teatro, autores e empresários teatrais incorporavam a suas produções elementos e performances que fossem do gosto do público. Tiago de Melo Gomes destaca que, por ser um gênero teatral voltado para a sua contemporaneidade, as peças do teatro musicado utilizavam entre as suas partituras muitas canções populares de sucesso naquele momento, como as músicas de carnaval cantaroladas pelos foliões.³⁰⁶ A produção revisteira se tornava assim, um importante espaço para a divulgação das canções e de seus compositores. Foi na tentativa de se

³⁰⁴ ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. *O teatro de variedades e as diversões santistas do final do século XIX e início do XX*. 2017; MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e divertimento cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado) – Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

³⁰⁵ DE ALMEIDA, Paulo Roberto. *A presença negra no teatro de revista dos anos 1920*. Curitiba: CRV, 2018.

³⁰⁶ DE MELO GOMES, Tiago. *Um espelho no palco*. Op.cit.

aproximar das demandas e da curiosidade da plateia, que autores e produtores incluíram o maxixe em suas apresentações.

Fernando Mencarelli, em seu trabalho sobre a história do teatro de revista, contextualiza as primeiras apresentações do gênero no Rio de Janeiro e seu aumento expressivo. O autor demonstra o processo de massificação dessas produções e, como consequência, o aumento significativo do lucro obtido com as produções. Identificado como mercado em potencial, muitos empresários e companhias investiram nesse gênero arrendando, por exemplo, antigos teatros na cidade. De fato, deu certo. As Revistas de Ano permitiram que o teatro se tornasse uma indústria lucrativa. Esse espaço de produção envolveu profissionais de diferentes origens culturais e sociais, que puderam garantir sua sobrevivência. Além de artistas, dramaturgos e empresários, “arquitetos, autores de figurinos, decoradores, cabeleireiros de teatro, contrarregras, e uma série de personagens em ocupações quase invisíveis” eram contratados por essa grande indústria. Para alguns desses sujeitos, o universo teatral possibilitou a ascensão social.³⁰⁷

Fernando Mencarelli ainda chama a atenção que as empresas teatrais não mediam esforços para alcançar um público cada vez maior. A programação heterogênea não só misturava diferentes modalidades artísticas como trazia para o palco a pluralidade cultural das ruas da cidade. Deste modo, podemos perceber o universo teatral como um espaço de encontros diversos e de interação e produção cultural onde o maxixe conseguiu se tornar um importante pilar.

De acordo com Martha Abreu, costuma-se atribuir ao ator mestiço Francisco Côrrea Vasques a mais antiga referência do maxixe no palco.³⁰⁸ Vasques foi um ator cômico, dramaturgo e cronista do universo artístico carioca, no século XIX.³⁰⁹ Sua primeira apresentação com maxixe, de acordo com a *Gazeta da Tarde*, teria acontecido em 1883 no teatro Santana, localizado na rua do Espírito Santo. Entretanto, como afirma Martha Abreu, a vida artística de Vasques teria se iniciado muito antes de suas apresentações no palco do teatro. Nos anos 1850, Vasques se apresentava na barraca do

³⁰⁷ MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura*. Op. cit. p.33

³⁰⁸ ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. Op. cit.

³⁰⁹ DE SOUZA, Silvia Cristina Martins. “Cá estou outra vez em cena: diálogos políticos nas cenas cômicas de Francisco Correa Vasques”. *História Social*, n. 12, p. 151-181, 2006.

Teles, nos festejos do Divino Espírito Santo, e certamente dançava e cantava jongs, lundus e polcas com muitos requebros.³¹⁰

No palco do teatro Santana em 1883, a performance de Vasques se deu na novela cômica de sua autoria *Ahi! Cara dura!* De acordo com o próprio Vasques, o termo “cara dura” era uma expressão “genuinamente atual” utilizada para definir uma pessoa que sabia tirar partido em todas as situações.³¹¹ A cena trava das peripécias do “cara dura” em diversas situações cotidianas e nos diferentes ambientes por ele frequentados como “as reuniões de segunda ordem” onde as moças se interessavam em dançar com esses rapazes “finos e de boa educação”, que no fundo não passam de espertalhões. É nessa hora que se desenvolve o “capítulo” chamado maxixe. Enquanto o “cara dura” dança com a “moça mais sacudida da roda”, canta o seguinte verso: “No maxixe requebrado/nada perde o manganão/ou aperta a pobre moça/ou lhe arruma beliscão”. A novela possuía oito capítulos: “Resposta ao credor”, “Na casa do alfaiate”, “Brinde ao conselheiro!”, “Maxixe”, “A velha do passeio público”, “D. Minelvina!”, “Os maridos” e “O cara dura!”. Estudando a produção artística de Vasques, Andrea Marzano afirma que grande parte de suas peças data da primeira metade da década de 1860. Estas peças eram escritas em diferentes gêneros dramáticos e possuíam marcante a presença de música entre os capítulos.³¹² Todas as cenas tinham um único personagem, representado pelo próprio Vasques.

A novela foi elogiada pelos periódicos e a partitura de *Ahi! Cara Dura* foi publicada pela Buschmann & Guimarães tendo na assinatura do autor o prestigiado músico Carlos Severiano Cavalier Darbilly.³¹³ A partitura, classificada como polca,

³¹⁰ ABREU, Martha Campos. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. 1996. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280895>>.

³¹¹ *Gazeta da Tarde*, 24 de janeiro de 1884, p.1.

³¹² MARZANO, Andrea Barbosa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro, 1839-1892*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Faperj, 2008.

³¹³ Antônio José Augusto em seu trabalho de doutorado se dedica a pesquisar Darbilly. Carlos Severiano Cavalier Darbilly (1846- 1914) era um músico carioca, filho de um trompetista da Capela Imperial. Se formou no Conservatório de Paris e foi professor de piano no Conservatório Imperial de Música. Darbilly tinha sua prática musical marcada pela “utilização de materiais da cultura popular urbana”. Dentre as atividades que desempenhou consta a produção de músicas para o teatro de revista. Fez parcerias com importantes nomes do período como Artur Azevedo, Moreira Sampaio, Fagundes Varela, Chiquinha Gonzaga e Henrique Alves de Mesquita, entre outros. ver: AUGUSTO, Antonio José. A Questão Cavalier:

certamente servia para os oito capítulos da novela, num exemplo de como nesse período a ideia de gêneros musicais tinha características pouco consolidadas.³¹⁴ A partitura de *Ahi! Cara Dura*, assim as como de outras revistas do período, encontra-se disponível *online* no banco de dados da *Biblioteca Nacional*.

música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Tese (doutorado) – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ Programa de Pós Graduação em História Social, 2008.

³¹⁴ *Gazeta da Tarde*, 17 de abril de 1883, p.4

Figura 9: Partitura de Ahi! Cara Dura

The image shows a page of a musical score for the piece "Ahi! Cara Dura" by Cavalier Darbilly. The score is written for piano and includes an introduction and a polka section. The title "AHI! CARA DURA" is prominently displayed in the center, with "A CORRÊA VASQUES" above it and "Por CAVALIER DARBILLY" below it. The word "POLKA" is written in large letters, with a double-headed arrow pointing to the right. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte). The paper is aged and shows some staining. At the bottom left, there is a small circular stamp from the "BIBLIOTECA NACIONAL" of Rio de Janeiro, dated 1917, with the number "496357" and "a" written next to it.

CAVALIER-DARBILLY, Carlos Severiano. Ahi! cara dura : polka. Rio de Janeiro, RJ: Imperial Estab. de Pianos e Musicas Buschmann & Guimaraes. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas496267/mas496267.pdf. Acesso em: 8 mai. 2021

Vasques também fez parte do elenco da peça *A Mulher-Homem*, escrita por Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, que esteve em cartaz em 1886 no mesmo teatro. A peça era dirigida pela empresa Heller e a música ficou a cargo de Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita, Carlos Cavalier, Miguel Cardoso e Henrique Magalhães.³¹⁵ O título da revista foi inspirado no “escândalo de um homem que se empregou como doméstica, vestido de mulher”.³¹⁶

Como era de costume na produção revisteira, para aumentar a audiência do espetáculo, os autores podiam incluir novos quadros nas revistas ou mesmo excluir aqueles que não fossem do agrado do público. Na revista *A Mulher-Homem*, o quadro incluído era “Um maxixe na cidade nova”. Nos anúncios da inclusão afirmava-se que o novo quadro tratava de um “baile característico nacional, com fado e cateretê da roça”, ao qual iam assistir as personagens Diógenes, a Opinião Pública e a Mulatinha do Caroço.³¹⁷ No jornal *Gazeta de Notícias*, o quadro foi visto como mais um pretexto para a “exibição de lundus, fados nacionais e apresentação de tipos conhecidos”³¹⁸. Após a estreia, a performance de Vasques foi muito elogiada. De acordo com a nota emitida por *O Paiz*, a apresentação era tão engraçada que valeria a pena “abala-se um homem da ponta do Caju ou da Gávea” para apreciar a “ginga” do Vasques.³¹⁹ Os movimentos apresentados por Vasques faziam sucesso porque estavam dentro de um repertório compartilhado por aqueles que o assistiam: o que foi considerado como dançar maxixe, já se manifestava nas atrações da festa do Divino Espírito Santo.³²⁰

Como o próprio jornal definia, o quadro do “maxixe da Cidade Nova” se referia a um baile nacional. Em outra nota do jornal *O Paiz*, afirmava-se que no quadro haviam

³¹⁵ Silvia Cristina Martins de Souza afirma que Chiquinha Gonzaga, Cavalier Darbilly e Henrique de Magalhães, entre outros compositores ligados ao mundo teatral atuavam como militantes das “fileiras abolicionistas” e traziam o tema da abolição para ser debatido nos tablados. A autora observa ainda que era “muito comum encontrar seus nomes nos anúncios de récitas, espetáculos em benefício e matinées abolicionistas nos anos 1880.” (SOUZA, Silvia Cristina Martins. " Que venham negros a cena com maracas e tambores". Op.cit)

³¹⁶ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*: 8. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1984.

³¹⁷ *O Mequetrefe*, 10 de fevereiro de 1886, p.6

³¹⁸ O Cateretê era chamado de fado brasileiro. Ver: ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. Op. cit.

³¹⁹ “Diversões”. *O Paiz*, 23 de fevereiro de 1886, p.2.

³²⁰ ABREU, M. C. *O Império do Divino, Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Op. cit.

muitos “requebrados” e ainda que se tratava de um “brasileiríssimo brejeiro” e “engraçado firribidi”.³²¹ O termo “firribidi” aparecia em várias publicidades de clubes carnavalescos, publicadas nos jornais na década de 1880, como sinônimo de baile.³²² A inclusão do novo quadro teve o efeito esperado, a revista, que atingiu a marca de cem apresentações, foi assistida por um enorme público. As performances apresentadas, ao se inspirarem em bailes populares traziam para os palcos de forma cômica a representação da musicalidade negra e dos “batusques” oriundos das senzalas. Em uma pequena descrição da peça publicada n’*O Paiz* se dizia que “o cateretê final despertava sempre uma tempestade de gargalhadas”.³²³ No caso do maxixe, como demonstrado por Martha Abreu, se não era direta sua associação com as canções escravas, por não existirem evidências de sua presença nas senzalas, a aproximação com o “mundo musical afro-brasileiro, baseado no imaginário dos requebros, é evidente”.

A peça, além da cena sobre o maxixe, possuía um quadro chamado “Jongo dos Sexagenários”, com partitura de Henrique Magalhães, que certamente trazia para os palcos o tema da lei Saraiva-Cotegipe, promulgada no ano anterior, que garantia a liberdade aos escravos com sessenta anos de idade ou mais.³²⁴ Os quadros do “Maxixe na Cidade Nova” e do “Jongo dos Sexagenários” demonstram que os autores e os compositores estavam atentos aos debates cotidianos e que esses debates eram de interesse do público.

Pesquisando nos jornais, ficou notório que eram inúmeras as publicidades das peças que anunciavam “maxixes provocantes” em seus quadros e apoteoses finais.³²⁵ O maxixe estava tão presente nessas produções, que em 1897, a coluna “Dicionário da Baronesa”, do periódico *Cidade do Rio*, junto a definições irônicas de várias gírias cariocas como cana, papagaio e quarentona, descrevia o termo “revista” como “ilustração periódica de maxixe”.³²⁶ O sucesso de *O Maxixe*, em 1906, apontava assim para um

³²¹ *O Paiz*, 28 de fevereiro de 1886, p.1.

³²² *Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1886, p.3; *O Paiz*, 31 de janeiro de 1886, p.3; *Jornal do Comércio*, 04 de abril de 1886, p.4.

³²³ *O Paiz*, 18 de fevereiro de 1886, p.2

³²⁴ “Lei dos Sexagenários”, Memória Da Administração Pública Brasileira. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/280-lei-dos-sexagenarios>. Acesso em: 09 de abril de 2020

³²⁵ *Cidade do Rio*, 25 de dezembro de 1896, p.2.

³²⁶ “Dicionário da Baronesa”, *Cidade do Rio*, 14 de março de 1897, p.2.

fenômeno que, desde o final do século XIX, já tomava os palcos cariocas e garantia lucro para os empresários teatrais.

Nas páginas dos classificados, eram anunciadas várias peças em cartaz. Nesses anúncios, ano a ano, o maxixe se fazia mais presente. Como exemplo, em fevereiro de 1895, anunciava-se para o teatro Variedades, a apresentação da revista Mimi Bilontra. Adaptação do vaudeville original francês de Grangée Thiboust – *Les mémoires de Mimi Bamboche* – traduzida por Moreira Sampaio.³²⁷ No cartaz anunciava-se que o papel principal seria “representado em travesti”, recurso utilizado no teatro quando atores representavam personagens de gêneros diferentes do seu. Ainda se esclarecia que era representado “sem ofensa à moral”. O reclame ainda alertava o público para “um grande maxixe” no 5º ato.³²⁸

Já em maio de 1913, a revista *A Mascarada*, de autoria de Olympio Nogueira, entrava em cartaz no teatro Chantecler, localizado na rua Visconde do Rio Branco.³²⁹ A peça conta a história da jovem Jacy, apaixonada pelo primo pobre Alonso, contrariando o interesse dos pais em dar a ela um casamento rico. A fim de impedir o casamento da prima, Alonso flagra o pai de Jacy e o noivo rico em festas no “salão de baile do High-Life”. Para a 5ª cena, as personagens dançariam o maxixe. No texto da peça, o autor assinalava entre parênteses para seus atores, como deveriam se comportar. Na 5ª cena, aparece: “dançam com entusiasmo”. Assim como no final do segundo ato, quando pede que os atores dançam “com loucura”. As marcações do autor demonstram a preocupação de que a atuação no momento da coreografia entusiasmasse a plateia.³³⁰

As estratégias comerciais de inclusão do maxixe nas peças eram variadas. Algumas revistas tinham quadros sobre o maxixe ou ainda personagens que representavam a dança.³³¹ Como na encenação de *As Maçãs de Ouro*, de 1892, pela Empresa Ismênia dos Santos, onde havia um quadro chamado “Reinado do Maxixe” e os

³²⁷ *Gazeta de Notícias*, 24 de agosto de 1890, p.8

³²⁸ “Anúncio”, *Jornal do Comércio*, 10 de fevereiro de 1895, p.12.

³²⁹ “Anúncio”, *Jornal do Brasil*, 08 de maio de 1913, p.16.

³³⁰ NOGUEIRA, Olímpio. “A Mascarada”, Acervo da SBAT.

³³¹ “Foyer”. *Diário de Notícias*, 14 de julho de 1892, p.1.

personagens principais eram o rei e a rainha do maxixe.³³² Em *Pão, Pão, Queijo, Queijo*, de Demétrio de Toledo e Orlando Teixeira, de 1896, o quadro dedicado à dança era chamado a “Apotese ao Maxixe”.

Silvia Cristina Martins de Souza ressalta que a música e a dança no teatro de revista poderiam exercer “diferentes funções cênicas ao longo do espetáculo”: eram utilizadas na apresentação de personagens, para narrar fatos, descrever pessoas, produzir comicidade ou intervir na ação dramática, podiam “abrir e fechar os atos ou funcionar como apoteose”, entre outros.³³³ Em minha pesquisa, ficou evidente que era amplamente utilizado pelos autores das peças o recurso a um final apoteótico com um quadro dedicado às Grandes Sociedades Carnavalescas, geralmente animado por conhecidas canções, sem gêneros especificados nos jornais. Esses números musicais eram tocados por orquestras e dançados por artistas de prestígio. Essa foi a medida tomada, por exemplo, em janeiro de 1915 pelos autores, Candido Castro e Rego Barros da revista *Preto no Branco*, em cartaz no teatro Apolo. Ainda como estratégia comercial, também foi realizado um “grandioso torneio de maxixe” disputado por pares formados pelos conhecidos dançarinos Toloza, Asdrúbal Burlamaqui e Mário Fontes acompanhados das atrizes portuguesas Eugênia e Francisca Brazão e Maria Amélia.³³⁴

³³² “Anúncio”. *O Paiz*, 25 de agosto de 1892, p.6

³³³DE SOUZA, Silvia Cristina Martins. " Que venham negros a cena com maracas e tambores": jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. *Afro-Ásia*, n. 40, p. 145-171, 2009.

³³⁴ “Apolo”. *O Paiz*, 06 de janeiro de 1915, p.5.

Figura 10: Apoteose da revista Preto no Branco



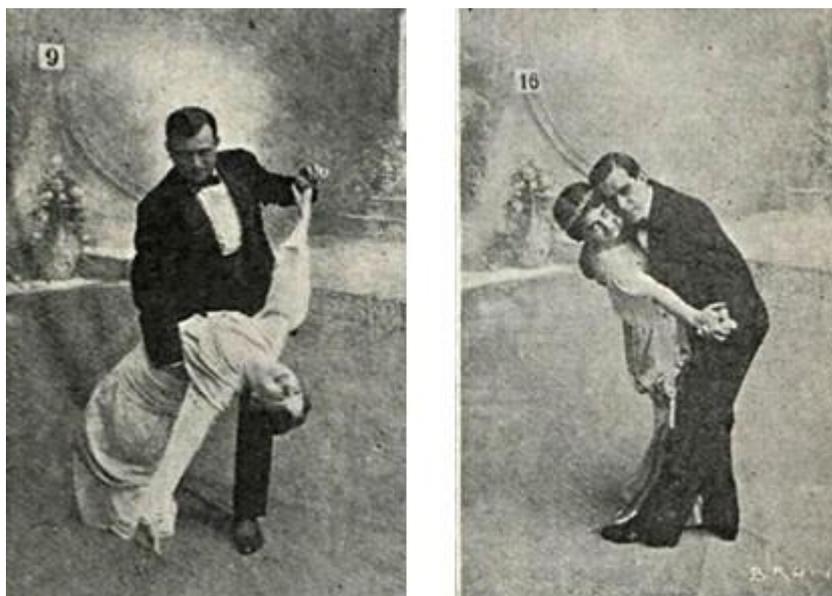
“O Teatro Nacional”. *Fonfon*, 16 de janeiro de 1915, p.45.

Na fotografia publicada pela revista ilustrada *Fon-fon* os três casais posam para as lentes do fotógrafo executando posições de dança. Cada um deles representava uma das Grandes Sociedades. A performance escolhida para o registro era completamente cênica, isso ficou perceptível em algumas das fotografias que encontramos onde essas poses eram praticamente as mesmas, como demonstraremos no capítulo 5.

No fim da temporada, em janeiro de 1915, *Preto no Branco* foi substituída pela revista *O Grão de Bico*, de Bastos Tigre, um dos autores da peça *O Maxixe*. A Empresa José Loureiro responsável pelo teatro Apolo, na rua do Lavradio, manteve o dançarino Toloza nos palcos, mas dessa vez ao lado de Ermelinda, sua parceira em outras apresentações de dança. As publicidades da revista também destacavam a presença dos reis da dança Les Sant’Elia que apresentariam um tango e uma “dança americana”.³³⁵

³³⁵ *Correio da Manhã*, 04 de fevereiro de 1915, p.11.

Figura 11: Revista O Grão de Bico

"Notas Teatrais". *Fon-Fon*, 13 de fevereiro de 1915, p.47

Na primeira fotografia (marcada pelo número 9) também publicada pela revista *Fon-fon* estão o casal Les Sant'Elia em uma das posições do tango. Já na segunda estão Ermelinda e Tolosa (marcada pelo número 16). Os casais posam como se estivessem dançando de maneira magistral, a fim de que o fotógrafo captasse seus movimentos e passasse a emoção envolvida naquele momento. Toloza e Ermelinda são fotografados com os corpos bem próximos um do outro. Certamente a destreza de Toloza no palco fazia sucesso com o público e o êxito da revista anterior, que chegou a 150 reapresentações, contribuiu para a permanência desse dançarino na revista o *Grão de Bico*.

O mercado teatral carioca era monopolizado por dois empresários. O português José Loureiro, que administrava os teatros Apolo e Recreio, e o italiano Pascoal Segreto, com os teatros Carlos Gomes, São José e a Maison Moderne.³³⁶ Esses empresários competiam diretamente pela audiência do público através da contratação de artistas renomados e da encomenda de revistas a autores de sucesso. Na disputa com a revista o *Grão de Bico*, no mesmo mês, estreava no teatro São José, na praça Tiradentes, a revista carnavalesca *Mexe-Mexe*, de Candido de Castro e Carlos

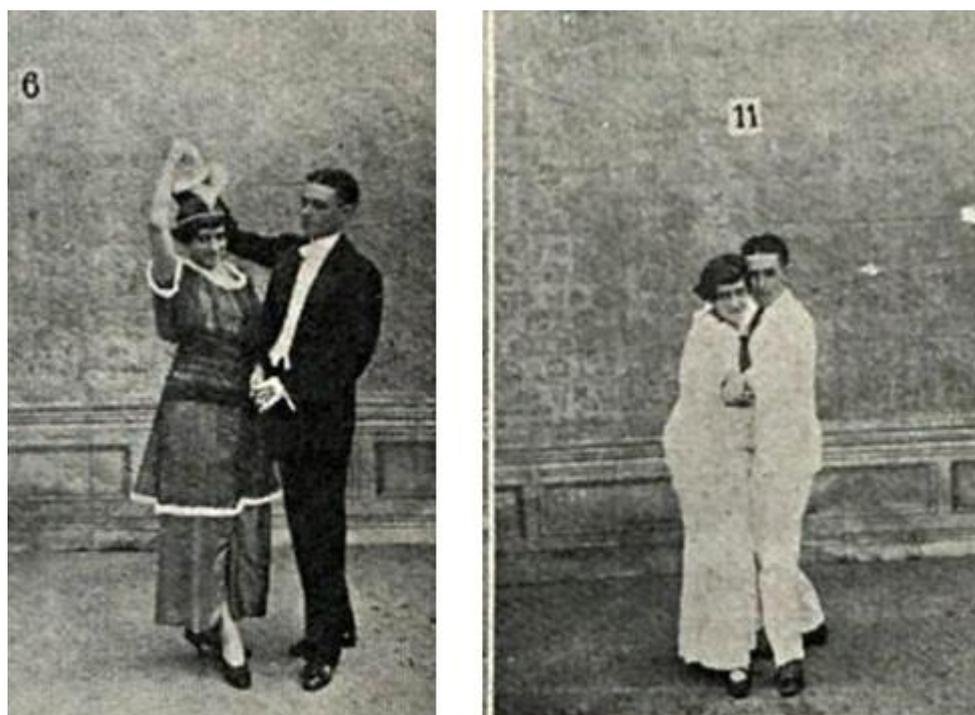
³³⁶ MALUF, Sheila D.; DE AQUINO, Ricardo Bigi (Ed.). *Dramaturgia em cena*. UFAL, 2006.

Bittencourt, com a presença de outros “reis do maxixe”, os Lezuts, conforme anunciado por seus produtores. A dupla era formada pelo boêmio conhecido como Lezut e sua companheira, a dançarina russa Sophia.

Em algumas publicidades, os empresários se esforçavam por frisar que os espetáculos eram familiares. No reclame de *Mexe-Mexe*, por exemplo, informava-se que: “a Empresa chama a atenção do público para a deslumbrante montagem desta revista, avisando que a mesma não contém escabrosidades de linguagem, podendo ser vista pelas famílias mais exigentes”.³³⁷ Atitudes como essa deixam evidente que empresários e críticos teatrais dialogavam com os códigos de moralidade que circulavam no período.

As fotografias também eram parte das estratégias de divulgação das produções. Abaixo, podemos observar o esforço de garantir a audiência de *Mexe-Mexe*, através das fotos dos Lezuts.

Figura 12: Revista Mexe-Mexe



"Notas Teatrais", *Fon-Fon*, 20 de fevereiro de 1915, p.44

³³⁷ "Palcos e Salões". *Jornal do Brasil*, 15 de fevereiro de 1915, p.6.

Nas duas fotos da dupla, podemos observar a construção de uma ideia de elegância e requinte que se faz não só pelas roupas e acessórios escolhidos pelos dançarinos como pelas poses dos passos. Embora com passos mais simples que seus concorrentes, o cuidado com os detalhes salta à imagem, como no caso dos pés, por exemplo, apontados na mesma direção. Provavelmente foi o êxito de suas apresentações no palco que proporcionou os convites para que a dupla representasse o Club dos Fenianos em concursos de dança.³³⁸

As duas revistas carnavalescas, *Mexe-Mexe* e *Grão de Bico* competiam diretamente e eram apresentadas em teatros geograficamente muito próximos. De fato, a praça Tiradentes e seus arredores eram um polo privilegiado de diversões noturnas e o maxixe se tornava quase um rei absoluto.

Como podemos observar até aqui, o maxixe estava na produção revisteira e era um elemento importante de uma fórmula que trazia lucro para os empresários. Segundo Antônio Herculano, essa fórmula era como um casamento entre dança, canções de carnaval e o teatro de revistas,³³⁹ ou seja, música e dança eram elementos importantes para atrair o público aos teatros. Mas, o domínio progressivo do maxixe na cena teatral provocou protesto entre os conservadores. Nesse sentido, podemos entender que, dentro do ramo de espetáculos, o maxixe era parte de um campo comum de disputas entre interesses diversos.³⁴⁰ Essas disputas ficam evidentes quando observamos as várias narrativas feitas sobre as performances de maxixe nas diferentes colunas dos periódicos.

II. E quando eram personagens negros: os casos de *blackface*

Analisando os jornais ficou perceptível que as representações de maxixe seguiam alguns moldes nas revistas. Nas apoteoses das peças, os artistas que representavam as associações carnavalescas dançavam um maxixe elegante. Usavam roupas modernas, seus nomes apareciam nas publicidades e em algumas vezes eram classificados como os reis da dança. Esse era o caso de dançarinos como Toloza e Ermelinda e os Lezuts. Mas

³³⁸ “O concurso do maxixe no Palace Theatre”. *A Rua*, 25 de janeiro de 1916, p.4; *O Paiz*, 24 de janeiro de 1916, p.5;

³³⁹ LOPES, Antônio Herculano. “The Jaguar’s Leap”. op.cit

³⁴⁰ THOMPSON, Edward Palmer; EICHEMBERG, Rosaura. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

existia um outro maxixe, que tinha o objetivo de fazer a plateia rir. Esse era o maxixe apresentado por personagens caracterizados como negros ou mestiços.

Na verdade, a presença negra nos palcos, fosse dançando maxixe ou não, era costumeiramente apresentada pela via do burlesco e, mais ainda, no caso do teatro de revista, que flertava com a comédia. Tudo nessa modalidade era muito caricato, os “personagens-tipo” são sempre construídos de maneira estereotipada.³⁴¹ O guarda geralmente é corrupto; os portugueses aparecem com posição privilegiada, mas são sempre enganados; as mulatas são arditosas; o homem negro, um capoeira temido e a francesa era um eufemismo para prostitutas. Somado a isso, os personagens negros ainda tinham em comum um falar incorreto e cheio de vícios e uma vocação natural para a música e a dança.

A inserção da arte negra e mesmo dos negros no teatro não deixavam de encontrar resistências, de negociar com estereótipos e, muitas vezes, de ser inferiorizada a partir da racialização baseada em padrões pseudocientíficos. Um dos comentários mais preconceituosos sobre a presença negra que encontramos foi publicado em setembro de 1918, no *Jornal do Teatro e Sport*. Era assinado apenas pelas iniciais “M.A”:

Cada vez mais se acentua o vezo reprovável de se meter na cena das revistas nacionais elementos estranhos ao teatro com o intuito de fazer rir. O abuso já está reclamando protestos e é caso de se dar pêsames ao seu introdutor, que foi, se a memória não me falha, o autor Pinto Filho, no popular quadro do “Barbeiro Ananias”. Ali, pela primeira vez apareceu a preta Felismina e como a novidade causasse hilaridade além da Felismina veio toda a família. Tempos depois em uma revista de Raul Pedemeiras apareciam vários crioulinhos como se feijões pretos fossem, em uma apoteose de ato; no “Caradura” apareciam quatro pretinhos a dançar o maxixe, para gáudio, ainda, do ator Pinto Filho e presentemente no Carlos Gomes, no quadro denominado o “Casamento do Costinha” lá vimos uma negra velha ombreando com o comendador Campos. Merecerá aplausos a ideia? Não sei; da minha parte a intromissão do preto na cena da forma porque está sendo feita, só merece protestos. Isso é o maior abuso que se pode imaginar para aumentar a degradação a que está votado o teatro nacional.³⁴²

O modo como o autor descreve a presença negra no teatro vem marcada por uma narrativa carregada de racismo. Não encontrei informações sobre quais artistas atuaram

³⁴¹ “Personagens-Tipo” é um termo usado por DE ALMEIDA, Paulo Roberto. A presença negra no teatro de revista dos anos 1920. Curitiba: CRV, 2018.

³⁴² “Comentário”. *Teatro e Sports*, 07 de setembro de 1918, p.4

nas revistas citadas, minha hipótese é que esses personagens eram feitos por artistas brancos caracterizados como negros. Chama a atenção no trecho, a percepção de que esses personagens sejam sempre apresentados pela via cômica. Todavia, a crítica dele não se concentra no modo como os personagens eram inseridos em cena e ou no espaço que estavam adquirindo. É algo maior, supostamente relativo à degradação do teatro.

A partir da leitura do trecho, procuramos entender como o maxixe era performado nos palcos. Quais eram os trejeitos utilizados pelos artistas para caracterizar a dança no palco? Foi na leitura das notícias sobre as peças e nas sugestões de Martha Abreu, em *Da Senzala ao Palco*, que ficou evidente que essas performances se inserem no modelo de *blackfaces*. Como assinalou Martha Abreu, os *blackfaces* eram imitações estereotipadas dos estilos dos escravizados e libertos. Com o rosto pintado de preto, os lábios eram desenhados de grosso modo e os trejeitos físicos feitos de forma exagerada.³⁴³ Originário dos programas de entretenimento da década de 1820 dos Estados Unidos, os *blackfaces* foram adotados por atores brancos que retratavam de maneira caricatural e zombeteira personagens afro-americanos através da dança, da comédia e das apresentações musicais. Angelita Reyes demonstra que, a performance e a representação em *blackface* incluem mutuamente o “performer, a performance e o espectador”. Essa tríade é essencial na construção da cena. Essas criações tiveram êxito porque conseguiram espetacularizar os bailes da vida real. E era no reconhecimento de si e do outro que essas performances operavam.³⁴⁴

Em busca de registros fotográficos de personagens dançando maxixe com a maquiagem característica de *blackfaces*, minha pesquisa voltou-se para o fichamento de 216 edições do *Jornal Theatro e Sports* entre os anos 1914 a 1918. Fundado em 28 de março de 1914, no Rio de Janeiro, o hebdomadário foi inicialmente dirigido por Abel Novaes e Alfredo Ford.³⁴⁵ Trazia muitas informações sobre os bastidores teatrais. E, em menor grau, dedicava espaço para as atividades esportivas. Em suas primeiras páginas

³⁴³ ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. Op. cit.

³⁴⁴ REYES, Angelita D. Performatividade e Representação em Blackface Transnacional: Mammy (EUA), Zwarte Piet (Holanda) e Haji Firuz (Irã). *Atlantic Studies*, v. 16, n. 4, pág. 521-550, 2019.

³⁴⁵ Em 24 de abril de 1914 muda-se a organização. Alfredo Ford continua como diretor. Mas acrescenta-se como secretário Leonidas Carvalho e como gerente Lino Ferreira. Abel Novais volta em 1915 para direção da revista.

geralmente vinham fotografias de artistas em cartaz na semana ou imagens das companhias teatrais. Foi nesse fichamento que encontrei fotografias de artistas em *blackfaces* nas produções cariocas.

A primeira fotografia encontrada foi na já citada revista carnavalesca *Mexe-Mexe* de 1915. Nela, os atores Raul Soares e Isabel Ferreira, artistas brancos, representavam personagens negros. Raul Soares atuava como o personagem “Pai João”, a personificação do escravo submisso e resignado. Isabel Ferreira era a “Baiana” e certamente dançava maxixes na peça. Na fotografia abaixo, o casal “pai João” e “baiana, ao lado deles ainda estão as personagens Momo e Folia, interpretados pelos atores Arruda e Auricelia Castro.

Figura 13: Isabel Ferreira e Raul Soares em Mexe-Mexe



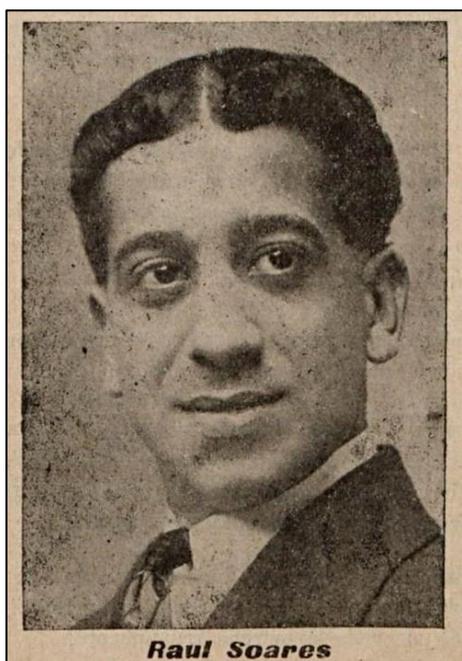
"Notas Teatrais". *Fon-Fon*, 20 de fevereiro de 1915, p44

De acordo com o jornal *O Paiz*, “Isabel Ferreira e Raul Soares, no dueto dos pretos” eram “muito aplaudidos” todas as noites.³⁴⁶ Isabel e Raul eram artistas portugueses que, contratados pelo empresário Paschoal Segreto, atuaram em várias produções no teatro São José. Observa-se na imagem que o casal está completamente

³⁴⁶ “Mexe-Mexe”, *O Paiz*, 16 de fevereiro de 1915, p.5.

pintado de preto. Na boca e nos olhos de Raul Soares certamente foram usadas outras cores, pois, mesmo na imagem em preto e branco, observa-se o contraste. A “baiana” de Isabel é caracterizada de forma pouco sensual, diferente das indumentárias utilizadas por artistas brancas que atuavam nesse papel. Abaixo, segue a fotografia dos artistas sem a caracterização.

Figura 14: Raul Soares



Jornal Theatro e Sport, 05 de janeiro de 1924, p.9

Figura 15: Isabel Ferreira



Jornal Theatro e Sport, 14 de setembro de 1916, p.1.

Longe de ser uma singularidade dessa revista, como apontado por Martha Abreu, a utilização de *blackfaces* era algo muito comum nos teatros norte-americanos e também na produção revisteira brasileira.³⁴⁷ Isabel Reis, por exemplo, foi registrada em performance de *blackface* em mais de uma revista. Além da revista *Mexe-Mexe*, também a encontramos, em setembro de 1916, um registro da opereta *A Modinha*, de Raul Pederneiras e J. Praxedes. Maria Odette Monteiro Teixeira aponta em sua tese que a peça se passava em 1840, no Império, e não caiu no agrado do público ficando em cartaz apenas

³⁴⁷ “Na capa”. *Jornal de Theatro & Sport*, 07 de setembro de 1918, p.4.

por 15 dias.³⁴⁸ Na opereta, Isabel Ferreira era a escrava Maria e seu colega Edmundo Silva atuava como Pai João.

Figura 16: Edmundo Silva e Izabel Ferreira



"A Modinha". *Revista da Semana*, 30 de julho de 1916

Publicada pela *Revista da Semana*, podemos perceber apesar da má resolução da imagem que os atores têm o rosto e as mãos pintados de preto. As vestimentas estereotipadas também aparecem. O “Pai João” usa roupas de trabalhador e os pés descalços e a “Escrava Maria” foi caracterizada como a mãe preta com saia, blusa e chale.

O personagem “Pai João” frequentemente aparecia em produções artísticas que traziam elementos de negros nas peças. Ele estava, por exemplo, na remontagem da peça *O Dote*, de Arthur Azevedo, em 1908. A presença de um “velho preto João”, interpretado por um ator branco italiano, também não passava despercebida de autores como Olavo Bilac, conforme bem notou Carolina Vianna.³⁴⁹ O ator, mesmo não sendo brasileiro, foi elogiado por sua performance. Certamente o “preto João” era representado de forma

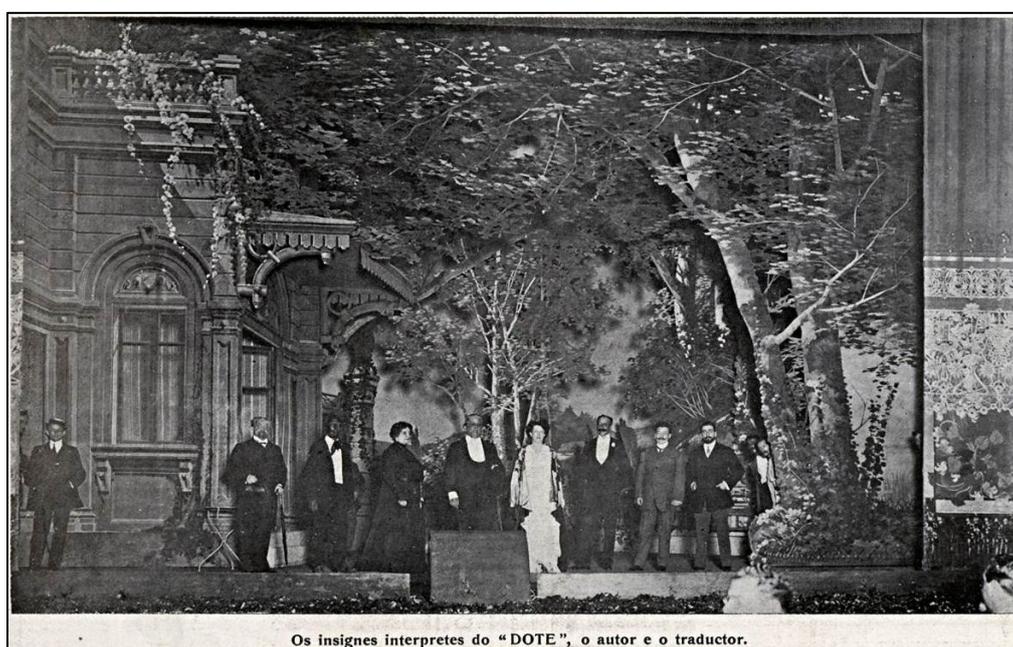
³⁴⁸ TEIXEIRA, Maria Odette Monteiro. Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras. Tese de doutorado, PPGAC, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. (p.218)

³⁴⁹ DANTAS, Carolina V. *O Brasil café com leite, mestiçagem e identidade nacional*. Tese de Doutorado, PPGH: UFF, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Niterói, 2007. (p.191)

infantilizada e com um linguajar característico, marcado na peça a todo momento. Como exemplo, a letra da canção entoada por Pai João era transcrita pelo autor de forma a reproduzir os supostos erros de linguagem do personagem: “Pleto-mina quando çola/ Ninguém sabe ploque é/ Os palente vai dizendo/Que cicote é que ele qué”.³⁵⁰

Em uma foto com os intérpretes, o autor e os tradutores de *O Dote* foi possível identificar, no lado esquerdo do palco, um personagem de terno e gravata, com as mãos e o rosto pintados de preto, seguramente se tratava do “Pai João”:

Figura 17: O Dote



"O Dote". *Fon-Fon*, 27 de junho de 1908, p.29

³⁵⁰ AZEVEDO, Artur. *O dote*. Vermelho Marinho, 2020.

Em destaque, a imagem:

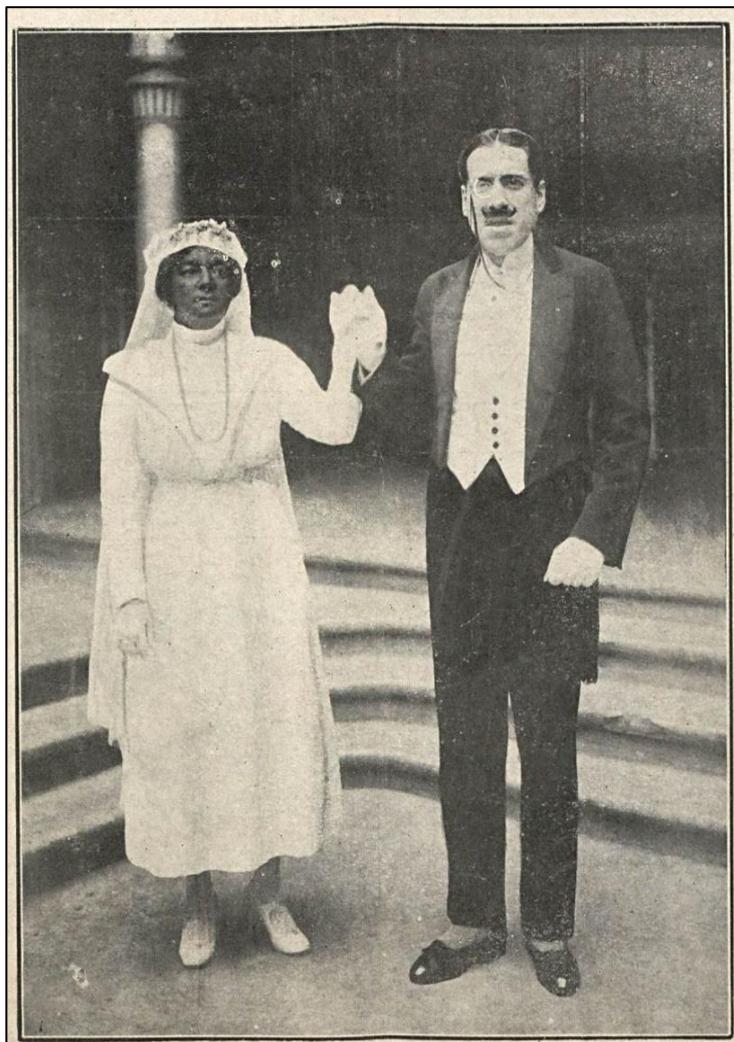
Figura 18: Personagem
de O Dote



"O Dote". *Fon-Fon*, 27 de junho de 1908, p.29

Personagens femininas negras também eram estereotipadas nos palcos. Elas figuravam como escravizadas, ou mulatas sensuais, ou ainda como mulheres carregadas de agressividade. Esse era o caso da personagem Rosa, da peça *Parcimonia & C.*, de Carlos Bittencourt e Rêgo Barros, em cartaz no teatro Carlos Gomes, em setembro de 1918.³⁵¹ A revista conta a história dos personagens Miséria, Desgraça e Parcimônia que ficavam ricos ao falsificar notas de dinheiro. Ao que parece, Rosa e Costinha eram o casal que agradou ao público. O casal “bicolor” era interpretado pela atriz Carlinda Caldas e pelo tenor Isidoro Alacid. Ambos eram artistas não negros e Carlinda aparece na fotografia de divulgação com o rosto pintado de preto.

³⁵¹ “Na capa”, *Jornal do Theatro e Sports*, 07 de setembro de 1918, p.1

Figura 19: Personagens de *Parcimônia & C.**Jornal de Theatro e Sports*, 07 de setembro de 1918, p.1

A publicidade da peça que circulou nos jornais do período também trazia uma imagem estereotipada de Rosa e Costinha. Rosa foi desenhada com o apelo grotesco, identificado por Martha Abreu, dos *blackfaces*.

Figura 20: Anúncio Parcimonia & C.

THEATROS DA EMPRESA PASCHOAL SEGRETO
HOJE ————— Quinta-feira, 29 de agosto de 1918 ————— **HOJE**
S. JOSE' **CARLOS GOMES**

O THEATRO POPULAR
 1ª sessão—A's 7 horas
TREPA-MOLEQUE
 Hora e meia de francas gargalhadas
 2ª e 3ª sessões—A's 8 3/4 e 10 1/2
SACCO DO ALFERES.
 (Género Furrôbôdê). Original de LUIZ PEIXOTO
 Amanhã—Gracioso festival artistico do primeiro actor ALBERTO SILVA, com *Adão e Eva e Um quarto... d' hora.*
MAISON MODERNE
ANDREY (6 partes)

Companhia Nacional, fundada no teatro S. Pedro em 1914— Direcção do actor Augusto Campos— Regente da orchestra maestro Verdi do Carvalho.
 Successo sem igual — Fabrica de gargalhadas
 A's 7 3/4 e 9 3/4 **DUAS SESSÕES** A's 7 3/4 e 9 3/4
 Continúa o ruídooso successo da maravilhosa revista
PARCIMONIA & C.
 ampliada com o novo quadro
O CASAMENTO DO COSTINHA
 que é um dos maiores exitos de gargalhada da actualidade.
 A herança de «cus Barbosa! O furrôbôdê da creouta! Costinha entra em 30 pacotes!
 Hora e meia de constante riso! Uma revista par famílias! Ainda e sempre! Todas as noites! Ainda e sempre!
PARCIMONIA & C.
 Na proxima semana, no S. Pedro— FANTOCHES DO DIABO! de Fonseca Moreira.



O Paiz, 29 de agosto de 1918, p.12

A personagem Rosa se torna um bom exemplo para observarmos como se forjavam os *blackfaces* nos palcos cariocas. Como vimos, a personagem está com rosto pintado de preto. As falas da personagem, marcada por erros de português, trazem para o palco um dos estereótipos de mulheres negras. Vejamos o diálogo do 1º ato:

Juquinha – O Rosa, onde estão as minhas luvas?

Rosa – Qué aue tu qué meu filhinho, meu amô; tão na gavetinha da cômoda.

Parcimônia – Isso é que é sorte. Um desgraçado desses, todo cheio de nove horas sustentado por uma crioula desta ordem.

Rosa - Oia seu parcimônia, em primero lugá eu não tenho que dá satisfação a ninguém da minha vida. Sou preta, mas gosto de trazê o meu home chic e limpo. Vamo vê seu Parcimônia.³⁵²

Nota-se a diferença entre as falas de Rosa e dos personagens Juquinha e Parcimônia. Nos dois atos da revista, a atriz Carlinda Caldas marcava a fala com erros gramaticais. No diálogo acima, ainda foi ressaltado duas vezes que a personagem era negra. O modo racista como a personagem se descreve – “sou preta, mas gosto de trazê o meu home chic e limpo”, deixa ver como os autores percebiam a população negra.

³⁵² BITTENCOURT, Carlos e BARROS, Rêgo Barros. “Parcimônia e Cia”. Acervo da SBAT.

Em outra cena do 2º ato, fica evidente o diálogo com o racismo científico que projetava sinais de inferioridade sobre a população negra. O ato se passava no Instituto de Beleza. O contexto da cena, acontece com Rosa indo ao Instituto para mudar sua aparência afim de agradar seu namorado Costinha. Vejamos:

Tetea – Vamos pintá meu anjo...

Parcimônia – Mas que é isso crioula, tu agora também vai pintar o cabelo?

Rosa – Intão? Seu Costinha amodos que está virando a mão p'ro lado d'uma franceza e antoces eu p'ra mata ele na cabeça, cavei com seu Tetea mi fazê loura...

Parcimônia – Meu Deus, eu tenho visto muita coisa, mas crioula de cabelos loiros?

Miséria – Pois olha para mim riscas-te. Eu cá gostavam de ti mas era justamente por causa da pimenta do reino na cabeça e agora se me aparece com cara de polaca p'ra cá, riscas-te...

Rosa – Iche. Ora vancês não se conhecem? Tu não tá vendo logo que isto não é p'ro teu beijo....³⁵³

Tetéa era o dono do salão. Rosa decide pintar os cabelos porque seu namorado estava interessado por uma francesa e ela atribuía o entusiasmo à cor dos cabelos da estrangeira. Os personagens Parcimônia e Miséria tentam convencer Rosa a não pintar os cabelos, por não serem comuns mulheres negras de cabelos loiros. Miséria chega a afirmar que gostava de Rosa devido à “pimenta do reino na cabeça”, indicando que seus cabelos eram crespos, com a torção dos fios mais acentuada. Mas, foi justamente a pintura do cabelo de Rosa que se tornou o centro das piadas colocadas na cena:

Parcimônia – Rosinha tu assim disfarçada de inglesa da Martinica, tu vais desbanca tudo quanto é mulher chic...

Rosa – Agora vou cinema p ra vê seu Costinha. Tou rocha que ele me veja assim loura...

Costinha - Mas que é isto?

Desgraça – Eso, és el Othelo com la cabeza de Desdemona...

Parcimônia – É o Benjamim d'Oliveira com a cabeça de Cinira Polônio...

Rosa – Qual o que seu Costinha, deixa ele fará, isto é, oxigene

Costinha – Mas tu tenciona ir assim p'ro meio da rua?...

³⁵³ Ibidem.

Rosa – Que é que tem seu Costinha?... As moça toda não pinta agora o cabelo a cara, o pescoço e tudo?... Porque é que eu não me posso oxigená?

Costinha – Mas olha que váo fazer troça de ti, com essa cabeça loura, vê lá.

Rosa- Ora quá. Eu vou sahi daqui de braço com você.³⁵⁴

Certamente os trocadilhos eram falados pelos autores de forma jocosa. Desgraça compara Rosinha aos personagens shakespearianos Otelo e Desdêmona. Parcimônia traz a piada para a realidade artística carioca, citando o artista negro Benjamin de Oliveira e Cinira Polônio, conhecida por seus cabelos loiríssimos.³⁵⁵ O comentário de Costinha ao encontrar a companheira demonstrou o quão ridículo aquele grupo julgava ser uma negra que pintasse seus cabelos de loiros. Se pra essa modernidade teatral todas as moças poderiam se enfeitar, essa totalidade não se estendia a mulheres da origem de Rosa. Na

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Benjamim de Oliveira (1870-1954) nasceu na fazenda dos Guardas, que pertencia à Cidade do Pará de Minas Gerais. Era filho de Malaquias Chaves e Leandra de Jesus. De acordo com Ermínia Silva, a mãe de Benjamin de Oliveira era uma “escrava de estimação” e teve todos os seus filhos alforriados ao nascer. Já Malaquias era um capataz “incumbido de capturar negros fugidos”. De acordo com o verbete sobre o autor do Museu Afro Brasil: “Com uma infância difícil, aos doze anos já tinha exercido diversas funções: “madrinha de tropa”, carreiro, candeeiro, guarda-freio e ainda vendia bolo nas portas dos circos que passavam pelo Arraial. O primeiro contato com a vida circense, aliás, foi através das trupes que chegavam à sua vila. Ainda muito jovem Benjamin decidiu fugir com o circo Sotero, que visitava a sua cidade. Neste, aprendeu a fazer acrobacias e a arte do trapézio. Também neste circo Benjamin aprende que o trabalho no circo vai muito além do espetáculo. O rapaz enfrentava uma rotina árdua de treinamento e de tarefas domésticas. É no circo Sotero que Benjamin conhece seu mestre Severino de Oliveira, cujo sobrenome pode ter sido adotado pelo rapaz após um novo registro”. Trabalhou em vários circos e, além de atuar como palhaço, foi “ator, autor teatral, cantor, ensaiador e diretor de companhia durante mais de cinco décadas”. Mais detalhes sobre a vida de Benjamim de Oliveira podem ser encontrados em: (SILVA, Erminia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003. 370p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280997>>. Acesso em: 23 maio 2021.; SILVA, Daniel Marques da. Do moleque beijo ao mestre de gerações. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, ano 13, n. 15, p. 131-136, 2010; Benjamim de Oliveira. *Museu Afro Brasil*. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/>>. Acesso em: 23 mai 2021. Cinira Polônio (1857-1938) - Filha única do casal de imigrantes italianos Marriale e Marieta Polônio, nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Estudou música e canto na Europa. De volta ao Brasil ganhou prestígio como atriz nos teatros cariocas. Tornou-se empresária no ramo de diversões organizando sua própria companhia de teatro, a ela é atribuída a autoria do “espetáculo por sessões”. Escreveu revistas e canções. Ângela Reis fez um estudo apurado sobre Cinira Polônio, sublinhando o modo como a artista soube construir uma imagem de respeitabilidade no contexto teatral. Ver: REIS, Ângela de Castro. Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.; GREEN, James N. O joelho de Sarah Bernhardt: negociando a “respeitabilidade” feminina no palco carioca, 1880-19101. *Escritos*, Rio de Janeiro, n. 8, 2004.

sequência do diálogo, a fala de Rosa deixa evidente que ela também sabia jogar com as ferramentas que tinha em mãos. Observemos o diálogo:

Costinha – De braço comigo? Ah isso não, que eu, não estou para apedrejado no meio da rua.

Desgraça – Catita, dê usted el brazo e sua esposa....

Costinha – Uma óva

Rosa – Uma óva hein? O senhor tem vergonha de andar comigo, mas não tem vergonha de avançar no meu dinheiro? Pois olha tão bão, Porque é que só as francesas é que hade ter gigoló de luxo? Vancê se quize dinheiro d’hoje em diante tem que andá comigo na rua...

Costinha – Deixa d’isso,... fala baixo, eu estou brincando. Vamos embora, cala-te (mete-lhe o braço e saem)

Todos (rindo) - Ah, ah, ah.³⁵⁶

Ao perceber que Costinha estava envergonhado de andar ao seu lado, Rosa é objetiva. Os autores também deixaram no texto intervenções para que os personagens rissem em momentos chave, após as falas. Em *Parcimônia* fica evidente como se dava a construção do *blackface* no palco. Falas, figurinos, maquiagem e linguagem corporal carregadas de estereótipos eram utilizados para o riso. E os personagens em *blackface* eram uma construção conjunta. Os autores das peças criavam esses personagens, colocando falas que associassem a população negra a esse imaginário caricato, mas eram os artistas que imprimiam nesses personagens a linguagem corporal, o olhar e a entonação necessária. A inserção desses personagens nas peças não deixava de ser negociada entre artistas e autores.

Uma outra peça importante nesse contexto foi *Adão e Eva*, de Avelino de Andrade e José Nunes, encenada no teatro São José, em maio de 1917. Nela, mais uma vez utilizava-se o *blackface* como recurso. Desta vez a artista Dolores Lopes atuaria como “África”. A coluna “Perversidades”, do *Jornal do Teatro e Sports*, dedicou especial atenção a essa peça. Cabe explicar ainda que, como o próprio nome da coluna indicava, vários artistas eram citados ali de maneira negativa e perversa. Brigas dos bastidores,

³⁵⁶ Ibidem.

relacionamentos amorosos e a atuação dos artistas eram assunto da coluna. Nesse período, o jornal trazia várias notas que falavam da “vitória do preto” no teatro São José.

Figura 21: Adão e Eva no Teatro São José



"Adão e Eva, no Teatro São José". *Revista do Teatro e Sport*, 12 de maio de 1917, p.9

Toda de preto e com contas em volta do pescoço, a artista Dolores Lopes surge na imagem caracterizada de “África”. Na coluna “Perversidades” afirmava-se que a princípio a personagem seria interpretada pela atriz Julia Martins, que, entretanto, recusou o papel. Os editores, que já não tinham muito apreço pela atriz, afirmavam que a recusa foi devida à “pretensão”, mas que como era uma artista mulata “poderia apresentar-se despida, porque seria a completa vitória do preto!”.³⁵⁷ Julia Martins, que ainda participou da revista como a personagem Ásia, chegou a ser vaiada em uma noite por supostos fãs

³⁵⁷ *Teatro e Sport*, RJ, 11.05. 1917, p.11.

de Dolores Lopes, crédulos na rivalidade entre as duas artistas.³⁵⁸ Na época da montagem da peça, Júlia Martins já era uma artista de sucesso reconhecido, tendo atuado como protagonista de várias revistas. Em minha pesquisa recolhi um valioso material sobre as apresentações da “mulatinha” Julia Martins e em todas essas notícias destacava-se que ninguém superava a artista em seus “dengues e requebros”.³⁵⁹ Ao se recusar a fazer essa África estereotipada fica evidente que a presença da artista nas peças e sua atuação também fazia parte de negociações e de disputas. Importante dizer que essas artistas dançavam maxixe em suas apresentações.

Abaixo uma foto de Dolores Lopes em 1918, sem a caracterização da peça *Adão e Eva*.

Figura 22: Dolores Lopes



Revista do Teatro e Sport, 20 de julho de 1918, p.8

Uma das críticas à peça publicada pelo *Jornal do Brasil*, chamou bastante a atenção. A informação era sobre as cenas em que foram “dançados os batuques africanos e cantadas as quadras da “irmandade de S. Matheus”. De acordo com a nota, a plateia foi

³⁵⁸ “No teatro S. José”. *O Imparcial*, 04 de junho de 1917, p.3.

³⁵⁹ “Estrelas e Canastrões”. *Don Quixote*, 24 de dezembro de 1919, p.43; “Teatro S. Pedro”. *O Imparcial*, 23 de novembro de 1913, p.4

a delírio e os números foram repetidos.³⁶⁰ Analisando os batuques, Martha Abreu observa que os folcloristas ao tentarem construir uma definição para os batuques, “consideraram-no uma denominação genérica para as danças negras no Brasil, com variantes locais”.³⁶¹

Certamente o dançar maxixe estava incluído nesse modo de produção. A receptividade do maxixe nos palcos teatrais fica notável nas produções revisteiras. Mas essa disseminação foi um processo conflituoso. Os supostos movimentos sensuais da dança foram alvo da reprovação de alguns críticos sob a justificativa de que essas apresentações comprometiam de forma negativa a imagem do teatro.

III. O maxixe e os críticos teatrais

A produção teatral aparecia nos periódicos por vias diferentes. Nos anúncios pagos das páginas de classificados, geralmente com o mesmo *layout*, anunciavam-se o espetáculo, a autoria, o corpo de atores e o preço de entradas. O anúncio abaixo, da revista *Pão, Pão, Queijo, Queijo* de 1896, demonstra bem a maneira como as revistas eram anunciadas nos classificados:

Figura 23: Pão, pão, queijo, queijo

THEATRO LUCINDA
 Empresa LEONARDO & C.—Direcção do actor LEONARDO—Regente da orchestra maestro SOTTEN
HOJE SEXTA-FEIRA 31 DO CORRENTE HOJE
 4ª representação da espectacular e esperada comedia-revista em 3 actos e 12 quadros, intitulada
PÃO, PÃO, QUEIJO, QUEIJO
 Filha dos escriptores nacionaes Demetrio de Toledo e Orlando Teixeira e do
TIM TIM POR TIM TIM de Souza Bastos
Toma parte toda a companhia
 DENOMINAÇÃO DOS ACTOS—1º acto — A execução de Cary. 2º acto— Pão, Pão, Queijo
 Queijo. 3º acto — O que para em aqui.
 DENOMINAÇÃO DOS QUADROS—1º quadro, o reino dos selvagens; 2º, A Capital Federal
 3ª, O reino da j gatinha; 4º, Apetibose ao maxixe; 5º, O laboratório theatral; 6º, O dobo a qua-
 tr; 7º, O boque das originalidades; 8º, Uma página de historia; 9º, As nacoctaduras; 10º, O
 Taboete; 11º, O encuro dos Estados; 12º, A Republica do futuro.
 75 NOMELOS DE NUNCA—D e mais comediões mestres facinorosos e estragados.
 SCENARIOS—Dos distinctos scenographos Corvassa, Cassia, F. Sarda, Oliveira, Camillo e
 Affonso Silva.
 Guardaroupa da distincta costumeira mae: Henriqueta—Machucados da machucada da em-
 presa: o sr. Antonio Texeira da Cacha—Café: os do diauncto sapatera dos meus theatros sr.
 Sa—C. libelinas do distincto costumeiro sr. Nello—Adrogo da comedia casa Domingos Costa
Mise-en-scène do actor LEONARDO
 Preços—Camarotes 20\$, poltronas 4\$, cadeiras 3\$, varandas 2\$ e entradas 15000. A'S 8 1/2 HORAS.
 A seguir — O SERRALHO DE NABOIT, opereta em 3 actos.

Jornal do Brasil, 31 de janeiro de 1896, p.6

³⁶⁰ “Adão e Eva no S. José”. *Jornal do Brasil*, 21 de maio de 1917, p.8

³⁶¹ ABREU, M. C. *O Império do Divino*. op.cit

Na parte superior vinha o teatro em que a peça estava em cartaz. Em seguida a companhia responsável, o título centralizado em negrito, a autoria, o nome dos quadros e por fim o valor dos ingressos, que se dividiam em camarote, poltronas e varanda.

Uma outra entrada que as peças tinham na imprensa eram os jornais e revistas teatrais. Essa imprensa especializada demorou um pouco para se firmar entre os leitores. A maioria teve curta duração e um dos mais conhecidos foi o já citado *Jornal do Theatro e Sports* (1914- 1925).³⁶² E ainda existiam as colunas teatrais na imprensa diária. Essas colunas são o caminho mais sistemático para acessar o meio teatral, pois, ali o teatro era tratado com certa frequência. Olhar para essa documentação se torna fundamental para o mapeamento do lazer teatral carioca, o que envolvia o maxixe, e para a percepção das negociações que alimentavam esse universo.

Flora Süssekind, ao analisar a crítica teatral entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, observa que muitos dos letrados que atuavam como dramaturgos também acumulavam a função de críticos teatrais.³⁶³ Cita, por exemplo, Artur Azevedo em *A Notícia*, Martins Pena no *Jornal do Comércio* e João do Rio na *Gazeta de Notícias*, entre outros. Nesse período, crítica teatral e crônica se misturavam nas publicações. A autora usa o termo “crítica-crônica teatral” e ressalta que as características dos textos enquadrados nesse gênero eram a “preocupação com o decoro, a delimitação de tipos e especialidades, o privilégio da ideia de talento, a separação e hierarquização constante entre os gêneros”. As narrativas sempre eram construídas e, tom de cumplicidade com o leitor. Ficam evidentes nessas colunas, as impressões e perspectivas que esses homens de letras tinham sobre o teatro e o modo como ela poderia contribuir para o processo de construção de identidade nacional.

O espaço que o teatro adquiriu na imprensa, em meados do século XIX, demonstra o lugar que essa arte ocupava entre os moradores da cidade do Rio de Janeiro. Luciana Penna-Franca, também destaca que a imprensa eram um espaço de divulgação das peças, de projeção de artistas, de formação de público e de opinião e

³⁶² Sobre os periódico teatrais ver: FRANCA, Luciana Penna. Uma imprensa para o teatro. *CLIO: Revista Pesquisa Histórica*, v. 35, n. 2, p. 24-50, 2017. Sobre o *Jornal de Theatro e Sports*, em sua 32ª edição, sob gerência de Lino Ferreira, Abel Novaes e direção de J. Barreiros, passa-se a usar revista ao invés de jornal.

³⁶³ SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira na virada do século. In: CANDIDO, Antonio. [et.al.] *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

também de construção de relações pessoais entre empresários e jornalistas.³⁶⁴ Todas essas características, ficam explícitas nas publicidades que tematizavam o maxixe. As peças de publicidade com maxixe eram garantia certa de sucesso para os empresários, no entanto, para os críticos teatrais isso poderia ter outros significados, a decadência do teatro, por exemplo. Era o que mostrava em março de 1896, a publicação do jornal ilustrado *Don Quixote*, de propriedade do desenhista Ângelo Agostini. No trecho criticava-se a inclusão do maxixe nas produções do período:

Evidentemente, em que é o Zé Povinho inferior a um cem número de produtos teratológicos, verdadeiros aleijões teatrais que sobem a cena por essas casas de espetáculos com a denominação de revista do ano, e nas quais o condimento único, a *conditio sine qua non* é o escandaloso maxixe, planta nativa dos nossos campos de arte, em que é mister que os homens exibiam com furor a imoralidade e as mulheres desconjuntam as articulações da bacia n'um rebolar bamboleado, destinado a curso de aprendizagem das frequentadoras dos mais infectos sambas da Cidade Nova?!.³⁶⁵

Assinada por um certo Tony, observa-se que, ao criticar as revistas de ano, a nota classifica as revistas do ano como gênero teatral inferior aos outros, principalmente pela presença do maxixe. Com uma fala recheada de preconceitos, o autor observa as performances dos maxixes como algo bizarro aos “infectos sambas da Cidade Nova”. Como mostrado no capítulo anterior, o uso de termos como viciantes e infecciosos tinha relação direta com indivíduos que viviam na pobreza.

Além disso, a Cidade Nova citada pelo autor era considerada por muitos como o local do atraso e da degeneração, imagem que se consolidou principalmente na segunda metade do século XIX. A associação desse espaço à marginalidade foi se construindo em oposição a outros locais como a zona sul.³⁶⁶ Logo, podemos entender que, para Tony, a revista era um gênero inferior que combinava com os “infectos sambas da Cidade Nova”.

Tiago de Melo Gomes em livro sobre o teatro de revista observa que muitos críticos teatrais ou cronistas valorizavam o texto dramático e desqualificavam as revistas,

³⁶⁴ FRANCA, Luciana Penna. Uma imprensa para o teatro. *CLIO: Revista Pesquisa Histórica*, v. 35, n. 2, p. 24-50, 2017.

³⁶⁵ *Don Quixote*, 14 de março de 1896, p.7.

³⁶⁶ PINTO, Fernanda Mousse. “A invenção da Cidade Nova: agentes, personagens e planos. Dissertação de Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

muitas vezes nem as reconhecendo como gênero teatral. Gomes sublinha que esses autores faziam um recorte de classe em suas críticas. Nesse sentido, o público dos teatros de revista era o “culpado” por seu interesse exclusivo por “pornografias”. Marcava-se assim a oposição entre a “elite social” de gosto refinado e o “grosso da população”, que se “deliciava com o baixo nível do teatro de revista”. Todavia, ao analisar as peças, Tiago Gomes ressalta que na busca pelo maior número possível de espectadores de todas as classes sociais, os espetáculos ofereciam preços variados e os temas tratados possibilitavam leituras plurais pelo público. Os teatros do Rio de Janeiro não poderiam sobreviver voltando-se apenas para um grupo social. Deste modo, as estratégias acionadas por diferentes empresários concentravam-se em trazer o maior público possível.³⁶⁷

A ênfase no excesso de maxixe nas revistas era um fenômeno compartilhado por muitos críticos teatrais dos jornais cariocas. Era o caso, por exemplo, da coluna “Gambiarras e Candelabros”, do jornal *Cidade do Rio*, que provavelmente era Vicente Reis. Em janeiro de 1896, o crítico opinava sobre a revista *Pão, Pão, Queijo, Queijo*, de Demétrio de Toledo e Orlando Teixeira, que tinha como ensaiador geral o ator Leonardo.³⁶⁸ No texto afirmava-se que “tudo é maxixe, tudo quebra e requebra em mil posições, puxado tudo a mambembes, cateretês, sambas e jequipangas”³⁶⁹. Já no caso da revista *A mulher de Claudio*, drama de 1898, escrita por Dumas Filho, o crítico elogiava o fato dos produtores dessa revista não terem descido ao “recurso do maxixe ou da mágica indecorosa”.³⁷⁰ De igual modo, em a *Arte de Amar* revista de Costa Junior do ano de 1897, ressaltava-se que na partitura “não se encontrava o obrigatório maxixe”.³⁷¹ Ao citar a partitura, nessa crítica observa-se que o maxixe a que o autor se refere é a música e não a dança.

A presença significativa do maxixe nas produções revisteiras indicava, na opinião de alguns avaliadores, o empobrecimento do teatro nacional. Principalmente porque os números musicais eram sempre acompanhados de “tipos característicos” que falavam uma “linguagem característica”³⁷². Em março de 1904, na coluna “Teatrics”,

³⁶⁷ DE MELO GOMES, Tiago. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Editora Unicamp, 2004. (Capítulo 2)

³⁶⁸ O ator Leonardo ficou conhecido como interprete da canção *Fandaguassú*.

³⁶⁹ “Gambiarras e Candelabros”, *Cidade do Rio*, 30 de janeiro de 1896, p. 2

³⁷⁰ “Gambiarras”, *Cidade do Rio*, 04 de outubro de 1898, p.3

³⁷¹ “Gambiarras”, *Cidade do Rio*, 22 de março de 1897, p.3

³⁷² “Teatrics”. *O Malho*, 16 de janeiro de 1904, p.10.

da revista *O Malho*, Alberto Braga ao descrever afirmava que as produções de arte nacionais giravam entre “dois polos”, o maxixe e a pachouchada, e que essas produções enchiam os teatros e faziam as “delícias do nosso bom povinho”.³⁷³

Dirigindo-se aos “idealistas” que sonhavam com a “regeneração do teatro nacional”, Braga afirmava que os empresários não poderiam manter-se, nem tampouco pagar “as folhas das companhias”. com “recordações e correlativos idealismos”. O autor ainda compara as antigas apresentações da “grande arte” para cadeiras vazias, aos “delirantes” pedidos de *bis* recebidos pelas atuações nas revistas. O autor termina dizendo que “quando se vê isso dá se razão aos diretores de companhias teatrais e reza-se contritamente um *padre nosso* por alma da defunta d. Arte Dramática. O que eles querem é *cakewalk* – pois empanturrem-nos de *cakewalk*”.³⁷⁴ O *cakewalk* era uma dança afro-norte-americana que se originou entre os escravos. Martha Abreu, no livro *Da Senzala ao Palco*, identifica alguns registros de *cakewalks* em salões dançantes e em palcos ao lado de maxixes e cancans no Rio de Janeiro.³⁷⁵

Nessa visão, a revista ganhava um claro recorte de classe, já que o público preferencial desse gênero é definido como o “bom povinho” que afluía em massa para os teatros. Contudo, o autor da coluna “teatrics” não deixa de perceber que era esse o público que trazia lucro para a indústria de divertimentos. Da mesma forma, era a demanda desse público que estimulava os empresários a encomendarem e a patrocinarem as revistas, gerando empregos e renda na cidade.

Percorrendo as páginas de crônicas teatrais ficou notável que muitos jornalistas desaprovavam a exibição do maxixe bem requebrado nos palcos. Opiniões contrárias à presença do maxixe também foram publicadas nas revistas dedicadas ao teatro. Em setembro de 1911, no periódico *Estação Teatral* afirmava-se que:

“A revista em geral, no Rio de Janeiro não apresenta novidades. São sempre os mesmos recursos, com compadres e comadres usando-se terrivelmente da gíria ou do baixo calão, do maxixe, plagiando-se cenas de outras revistas.

Quanto mais ordinária é a peça, maior é o seu sucesso entre os espectadores. Ninguém irá fazer uma revista fina, cheia de um espírito fino e ligeiro, com uma camada fina de malícia, que não ruboriza, pois há a certeza de que não pegaria. (...)

O povo quer rir, rir estupidamente ou com a graça alvar do Benjamim ou com a pornografia de uma coisa qualquer, a que os autores chamam revista!”³⁷⁶

³⁷³ “Teatrics”. *O Malho*, 26 de março de 1904, p.9; “Teatrics”. *O Malho*, 09 de abril de 1904, p.24.

³⁷⁴ “Teatrics”. *O Malho*, 26 de março de 1904, p. 9.

³⁷⁵ ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. Op. cit.

³⁷⁶ A Estação Teatral, 09 de setembro de 1911, p.2.

Aqui se percebe que o teatro de revista aparece mais uma vez como um gênero menor por combinar “maxixes”, “tipos específicos” e “pornografias”. A constante utilização desses recursos era ao mesmo tempo, para o autor, o que tornava as revistas sem originalidade e o que garantia o sucesso das peças. O Benjamim mencionado no trecho, era o artista negro Benjamim de Oliveira. Nota-se que o autor ao descrevê-lo afirma que o “povo quer rir” com a “graça alvar” do artista. O termo é uma óbvia referência racista ao artista negro. Constantemente as expressões alva ou “alvar” eram usadas com sarcasmo nas colunas teatrais para descrever personalidades negras.

A inserção do maxixe nos cinematógrafos também não passou despercebida dos críticos. Em 1910, uma crítica assinada por M. P. era publicada pela revista *Fon-Fon*. Nela, lamentava-se a chegada do maxixe nos cinematógrafos:

A revista, a nossa inconcebível revista teatral, que não é mais do que a consagração pornográfica do maxixe e das pernas tortas, não contente em estragar o teatro, entrou a estragar o cinematografo. Ainda neste particular de exhibições, somos infelizes. Os filmes estrangeiros, entre muita cousa massuda, muito drama sentimental grosso e reles, têm cousas encontradas. Nós só encontramos para assumpto de cinematografia nacional, a revista maxixeira e requebrada. Já é mania!”³⁷⁷

A crítica à revista como uma “consagração pornográfica” do maxixe mais uma vez alerta que o maxixe é associado à Cidade Nova, cheio de requebrados, enfim, era o que estragava o teatro. Sem conseguir ver nas revistas nacionais qualquer crítica aos acontecimentos políticos, a nota elogia apenas os filmes estrangeiros que conseguiriam trazer algo de bom para o público.

Cabe ressaltar que a imprensa não tem muitos registros sobre o maxixe em exibição em cinemas. Pesquisando a base de dados online da *Cinemateca Brasileira*, maior instituição responsável pelo mapeamento e preservação da produção audiovisual no país, encontramos o registro dos filmes: *Maxixe do outro mundo*, de 1900; *Sô Lotero e Nhá Eufrásia com seus produtos na exposição*, de 1908, baseado na revista *O Maxixe*, de João Phoca e Xiquote. No ano de 1909, *O Professor de dança nacional e Fandanguaçu* e, em 1910, *Os efeitos do maxixe*.³⁷⁸ Essas fitas eram exibidas em casas de espetáculos intercaladas aos números ao vivo. Por serem na maioria das vezes filmes

³⁷⁷“Terceiro”. *Fon-fon*, 20 de outubro de 1910, p.13.

³⁷⁸ Filmografia Brasileira. *Cinemateca Brasileira*. Disponível em < <http://bases.cinemateca.gov.br/>> Acesso em: 23 maio 2021.

mudos, os artistas ficavam detrás das telas tocando e cantando para as plateias desses “filmes-revistas cantantes”.³⁷⁹

As narrativas reforçam mais uma vez que o campo cultural se forjava na interação entre diferentes formas de intercâmbio e comunicação. À medida que o maxixe se expandia na indústria teatral se firmava ainda mais a tensão entre a sua popularidade e a sua condenação por jornalistas empenhados em uma elevação do teatro.³⁸⁰ As variadas avaliações negativas sobre a presença do maxixe no palco demonstra que, para uma parcela dos homens que atuavam nesse universo dos espetáculos, as manifestações culturais negras não poderiam ser um ícone da cultura nacional. Era na tentativa de fazer das artes uma demonstração de um modelo específico de nacionalidade nos moldes de uma pretensa civilização branca e francesa que essas narrativas eram construídas. Todavia, a força que o maxixe adquiriu entre os empresários dos teatros e os autores das peças era legitimada pelas plateias que lotavam os teatros, enriqueciam e alimentavam esse meio. O sucesso de bilheteria que o maxixe trouxe para os empresários teatrais foi o que levou ao surgimento ano a ano de novas estratégias de inserção do maxixe no ambiente teatral.

IV. Os concursos de maxixe nas casas de espetáculo

Como vimos até aqui, o maxixe estava presente na produção revisteira, como atrativo para o público. Os empresários investiram nas produções não só patrocinando as peças como contratando artistas do gosto da plateia. Se durante o ano esse público estava presente nos teatros, uma preocupação dos empresários era em como manter o fluxo de arrecadação no período de carnaval, quando dobravam as ofertas de atividades disponíveis. Para atender a essa necessidade, eram realizados bailes no carnaval, como o anunciado em dezembro de 1903, pelo *Correio da Manhã*: uma “grandiosa matinê dedicada as excelentíssimas famílias” no teatro Maison Moderne, na esquina da praça Tiradentes. O programa, composto de “cançonetas, duetos, bailados, romanzas, etc.”, seria apresentado pelos artistas A. Serra, Margarita, Escuder, Modesta, Marina, tenor Ponzio, pelos duetistas italianos Amelia e Ludovico Rossi, os “músicos excêntricos” Tom Dick e Harry, a bailarina espanhola La Theodora além da rainha do maxixe, a

³⁷⁹ DI PACE, Arnaldo J. “Ópera, Valsa e Maxixe: Os Filmes Cantantes Brasileiros”. *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, RJ, p. 18 - 25, 01 out. 2011.

³⁸⁰ DE MELO GOMES, Tiago. *Um espelho no palco*. Op. cit.

Bugrinha³⁸¹. Em 1906, o espetáculo seria com Vicentina, Lina Noressi, Flon-flon, Renata Montebello, Bugrinha, Bertha Baron e Eduardo das Neves, no teatro Variedades.³⁸² Modinhas brasileiras, canções portuguesas e italianas se misturavam nas noites cariocas, permitindo um intercâmbio entre vários artistas e gêneros e apresentação de novidades para o crescente público.

Outra estratégia acionada pelos empresários teatrais foi a promoção de torneios de maxixe entre os sócios de sociedades recreativas. Esses torneios começam a ganhar destaque nas seções carnavalescas em 1912. E quando não eram incluídos nas peças, eram parte de festivais artísticos. De acordo com a definição de Leidson Malan Ferraz, os festivais artísticos aconteciam “quando algum artista ou técnico da cena agendava uma apresentação com renda voltada à sua subsistência”. Era comum nos festivais, que aconteciam nos teatros, sorteio de brindes e a apresentação de um ato de variedades com artistas conhecidos.³⁸³

Foi o caso, por exemplo, do festival artístico realizado em janeiro de 1912 no teatro Recreio, pelos artistas Eduardo Rapozo e Rêgo Barros da companhia Apolo de Lisboa. O espetáculo, em homenagem ao Grêmio Republicano 15 de Novembro, teria a apresentação de dois atos da revista portuguesa *Peço a palavra*, um ato da revista *Agulha em palheiro* e o ato de variedade com “canções populares de vários países”: canções espanholas, flamengas, italianas, napolitanas, fados portugueses com guitarras e modinhas brasileiras, acompanhadas de violão eram as atrações da noite. Ainda seria realizado um desafio de dança entre os artistas Maria Granada, Julieta de Vasconcelos, Maria Amélia, Maria das Dores, Guarany, Raul Soares, Pedro Dias e Durand. O júri do concurso era formado por uma comissão de sócios do Club dos Democráticos.³⁸⁴

De modo semelhante ao concurso de maxixe do festival do teatro Recreio, realizava-se um torneio de maxixe na festa dedicada à Federação Brasileira da Sociedade de Remo, organizado pelos atores João Ayres, J. Mendonça e Justino Marques no teatro

³⁸¹ “Anúncio”. *Correio da Manhã*, 13 de dezembro de 1903, p.2. O anúncio não possui o preço do evento.

³⁸² “Anúncio”. *Jornal do Comércio*, 23 de setembro de 1906, p.14. O anúncio não possui o preço do evento.

³⁸³ Ferraz, Leidson Malan Monteiro de Castro. O teatro no Recife da década de 1930: outros significados à sua história. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

³⁸⁴ *Jornal do Comércio*, 14 de janeiro de 1912 p.9; “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1912, p.11; “Palcos e Cinemas”. *A Imprensa*, 14 de janeiro de 1912, p.7; “Palcos e Cinemas”. *A Imprensa*, 19 de janeiro de 1912, p.5; “Palcos e Cinemas”. *A Imprensa*, 25 de janeiro de 1912, p.4;

Lyrico, localizado na rua 13 de maio, no centro da cidade do Rio de Janeiro.³⁸⁵ Uma famosa opereta da época chamada *Casta Suzana* seria representada. Mas, embora a representação causasse entusiasmo, o concurso com a participação de sócios das Grandes Sociedades Carnavalescas era o mais aguardado. De acordo com a informação do jornal *O Século*,

“Dizem uns que só os valorosos Tenentes do Diabo podem obter o prêmio, visto que há muito são os primeiros maxixeiros. Outros são de opinião que os Fenianos sairão vencedores, pois já escolheram um par dos melhores que existem nesta capital. Os Democráticos não deixarão de concorrer com um dos seus excelentes pares, de forma que o público sempre pronto a manifestar a sua simpatia às três grandes sociedades que tantos divertimentos lhe tem proporcionado”.³⁸⁶

As publicidades dos torneios de maxixe realizados nas casas de espetáculo teatral sempre citavam os dançarinos ligados às Grandes Sociedades Carnavalescas como um atrativo. Apenas nesse concurso achamos uma exceção que foi a participação do Club dos Excêntricos, dos Galopins Carnavalescos e do Pierrot Club, que eram clubes um pouco mais modestos. O “público” que manifestava sua simpatia por essas associações e que participava desses espaços não era formado pela população mais pobre da cidade, mas, sim por uma classe média composta por pequenos comerciantes e empregados públicos. Sobre a noite do concurso, além da peça *Casta Suzana*, apresentou-se a “endiabrada Bugrinha” dançando o maxixe.³⁸⁷ O torneio parece ter sido bem disputado e os vencedores da noite foram os representantes dos Fenianos: o dançarino Lezut e sua “partner” Laura, que receberam duas medalhas, uma de ouro e a outra de prata. As medalhas diferentes para os vencedores apontam para o protagonismo masculino nas duplas de maxixe. O segundo lugar ficou com o casal Dirceu e Roberta, dos Democráticos, e ainda participaram do campeonato: Asdrúbal e Dalila, do Club dos Excêntricos; Oliveira e Margarida, do Pierrot Club, e Barbosa e Mariquinhas, dos Galopins.³⁸⁸

³⁸⁵ “Palcos e Cinemas”. *A Imprensa*, RJ, 10 de janeiro de 1913, p.6.

³⁸⁶ Teatros. *O Século*, 18 de janeiro de 1913, p.3.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Correio da Manhã*, 20 de janeiro de 1913, p.5.

Geralmente esses concursos não eram avaliados pelos críticos teatrais, visto que suas análises se concentravam nas peças e atuações. Entretanto, encontrei, no periódico *A Época*, uma crítica ao concurso de dança no Lyrico assinada pelo cronista carnavalesco Mariolla

“Um Campeonato interessante: O nosso velho teatro Lyrico, até bem pouco tempo foi uma casa de espetáculos que conseguiu manter as suas gloriosas tradições de teatro sério, por onde tem passado as maiores celebridades mundiais. Foi mesmo o único reduto que se não deixou expugnar pela brejeirice dos espetáculos por sessões. Pois bem: o *velarium* daquele palco onde verdadeiros eleitos da Arte, interpretaram todas as grandes e terríveis paixões da alma humana, decerrou-se [sic.], ontem, com a mesma hierática solenidade, para um campeonato de maxixe.... E o esplendor das luzes que por vezes haviam se projetado sobre as cabeças geniais de Sarah Bernhardt, Coquelin Ainé, Réjane, Duse, Novelli, Zaccone, e outros, incidiu, ontem, com a mesma intensidade sobre corpos que se desengonçavam na mais lubrica de todas as danças – o maxixe.³⁸⁹

Nesse comentário fica evidente, a rotulação do maxixe como uma dança licenciosa em contraste com o “único reduto” das artes. O concurso aparecia como a profanação do teatro que, até aquele dia, se mantivera imune à popularização dos “espetáculos por sessões”.³⁹⁰ Isso não quer dizer que ali não houvesse apresentações de gêneros populares, o trecho apenas reafirma os olhares preconceituosos lançados por alguns jornalistas sobre a dança do maxixe no palco.

Outro concurso aconteceu em 1916, nas dependências do Palace Theatre. A festa promovida pela companhia Cyclo Theatral era dedicada aos três grandes clubes carnavalescos. A burleta *Está Regulando*, de Domingos de Castro Lopes, em cartaz no período, seria apresentada, assim como os números artísticos da cantora e bailarina espanhola Araceli Doré e das atrizes brasileiras Pierrete Flori e Oflia Amorim.

O torneio de maxixe teria a seguinte dinâmica, cada clube participante enviaria um par. O júri seria composto por um diretor de cada clube e mais quatro jornalistas.³⁹¹ O par que representava os Democráticos era formado pela atriz Oflia Amorim e Raul

³⁸⁹ “Notas Carnavalescas”. *A Época*, 20 de janeiro de 1913, p.3.

³⁹⁰ De acordo com William de Souza Nunes, o teatro por sessões era formado por duas a três apresentações por dia do mesmo espetáculo a preços populares. (MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Editora Autografia, 2014.)

³⁹¹ “Scena e Tela”. *A Rua*, RJ, 24 de janeiro de 1916.

Soares, os Fenianos eram representados por Lezut e Sophia e o terceiro par não foi citado em nenhuma das notícias coletadas. Os vencedores da noite foram os bailarinos dos Fenianos, integrantes do elenco de outra companhia, a Trianon.

A derrota de Raul Soares foi comentada na coluna “Perversidades”, do *Jornal de Theatro e Sport*, com insinuações de que Raul Soares era contratado da companhia promotora do evento, logo, favorito ao prêmio. De acordo com a coluna, “no concurso de maxixe do Palace Theatre o ‘atorzinho’ que fazia o Democrático perdeu o prêmio. É que não já ‘está regulando’ ser secretário particular do empresário”.³⁹² Ao usar o termo atorzinho entre aspas, a nota tem a função de diminuir Raul Soares como profissional. Isso se confirma pelo uso do trocadilho com o título da revista *Está Regulando*, sugestivo de que o ator bajulava o empresário da peça. Outra nota afirmava ainda que “Raul Soares está desgostoso com a encrenca do Palace Theatre”.³⁹³ A disputa da preferência do público pelas sociedades carnavalescas era um elemento que movimentava a indústria de espetáculos e as notícias nos jornais. Nas páginas de anúncios, por exemplo, as publicidades das peças davam destaque para vários “reis do maxixe” ligados às associações recreativas. Já nas colunas carnavalescas, os concursos para a escolha da melhor sociedade recreativa acirravam as disputas e incrementavam a venda de jornais.

No Carnaval de 1917, aconteceu mais um concurso de dança, desta vez em um baile de máscaras no teatro Recreio, na já famosa rua do Espírito Santo nº 53. Como vimos no capítulo anterior, essa rua era um espaço de sociabilidade noturna onde o maxixe circulava por diferentes centros de diversão. Houve concurso nas quatro noites do evento. A entrada custava 1\$500 réis e oferecia como atração, além do concurso, duas bandas de música com repertório de “maxixes, tangos, valsas, one stepes e cakewalks”. Como afirmava *O Paiz*, aos vencedores foram prometidos prêmios em libras esterlinas:

“O concurso de maxixe com prêmio em libras esterlinas esteve também animadíssimo, sendo muito disputado o primeiro lugar. Fizeram-se apresentar no baile vários ranchos, clubs e cordões, que maior animação deram a festa”.³⁹⁴

³⁹² *Teatro e Sports*, ano III, n.66, 1916, p.4.

³⁹³ “Pelos Teatros”. *O Rio Nú*, 12 de fevereiro de 1916, p. 3

³⁹⁴ *O Paiz*, 18 de fevereiro de 1917, p.3

Os concursos eram realizados com o apoio de agremiações carnavalescas famosas, que enviavam seus representantes para a competição. O concurso também contava com a colaboração dos comerciantes locais. Entre eles foi mantida a lógica de ofertar os prêmios dos vencedores em troca de inserção nos anúncios de publicidade dos concursos. No baile de máscaras do Recreio, por exemplo, os “valiosos brindes” foram oferecidos pela Casa Oscar Machado, a casa Torre Eiffel, o Grão Turco, a Perfumaria Paulino Gomes, o Café Jeremias e a Usina São Gonçalo.³⁹⁵ Era uma rede de produção que envolvia muitos atores.

Sobre o baile realizado no Recreio, a maioria dos anúncios evidenciava o quanto o concurso de maxixe movimentou a noite e, como estratégia, ainda destacavam a participação de “denodados foliões e célebres dançadores dessa famosa dança nacional”. É provável que dançarinos famosos, conhecidos pelo público, não estivessem presentes à ocasião, visto que o texto não se refere a nomes, empregando apenas “célebres dançadores”.

Os concursos de maxixe promovidos nos teatros eram momentos em que várias modalidades de lazer se complementavam e proporcionavam diversão a uma plateia que estava ali para aproveitar seu tempo livre. Os dançarinos que faziam sucesso nesse concurso eram brancos e seus movimentos imitavam os corpos que se identificavam com a população negra. Esses concursos eram, assim, mais um dos lugares privilegiados de afirmação de um determinado maxixe.

Os espetáculos teatrais tornaram-se uma indústria lucrativa e a fim de que fosse cada vez mais rendoso, empresários e diretores das companhias se utilizavam de diferentes estratégias para trazer o maior número de público possível. A grande quantidade de peças teatrais em que o maxixe foi comercializado demonstra que sua inclusão foi lucrativa porque despertava o interesse do público. Nesse cenário, a revista *O Maxixe*, de Bastos Tigre e Baptista Coelho, em 1906, não só trazia para o palco as discussões sobre a cidade, como expunha que os significados dados ao maxixe eram variados mesmo no teatro, onde o movimento dessa engrenagem foi o lucro. Empresários investiram e estimularam a aproximação com o gosto do público em suas produções. Ao mesmo tempo, buscavam marcar qual o maxixe queriam no palco.

³⁹⁵ *O Paiz*, 17 de fevereiro de 1917, p.8.

Deste modo, cada vez mais os artistas passaram a desenvolver uma linguagem corporal que os classificasse como exímios dançarinos de maxixe, ou seja, que permitisse a eles circular pelos diferentes modos de executar a dança. Outro resultado foi a possibilidade de que outras indústrias, como a fonográfica, se beneficiassem indiretamente desse produto. Essa inclusão não exime a indústria de espetáculos da reprodução de vários preconceitos de gênero, de classe e de raça e, como tentamos aqui demonstrar, essa rede de preconceitos era alimentada não só pelos textos teatrais, mais pelas letras das canções, pela linguagem corporal exigida dos artistas e pela imprensa.

Observar o maxixe no mundo dos espetáculos nos abre a possibilidade de perceber uma nova dimensão do maxixe, um fenômeno diferente daqueles apresentados até aqui. A presença do maxixe no universo teatral adquire novos significados e negociações para diversos grupos de pessoas.

Capítulo 4: As estrelas do maxixe

“Houve uma época aqui no Rio - e ela não vai muito longe – em que podia-se dizer a *intelligencia* do ator e da atriz estava nas pernas. Nas pernas sim. E a explicação é simples. Naquela época dominava os teatros cariocas a revista sem espírito. As peças eram compostas de cenas tolas separadas por números de maxixes. O ator e a atriz que com maior habilidade dançassem a excitante dança indígena seriam os mais aplaudidos. E os espectadores das torrinhas – o das cadeiras e dos camarotes também – depois de manifestar o seu entusiasmo por meio de aclamações saiam do teatro dizendo: - Que magnífico ator: Que esplêndida atriz! Como dançam bem o maxixe: Era fantástico o julgamento! Hoje, felizmente, o modo de apreciar os comediantes é outro. Não se pôde negar que o valor real dos artistas é apreciado pelo público. Mas o saber dançar maxixe ainda tem sua importância em teatro.”³⁹⁶

O fragmento acima foi publicado na coluna os “Teatros”, do diário ilustrado *O Imparcial*, em 17 de março de 1917. A coluna fazia parte desse periódico desde a sua fundação em 1912 e era publicada todos os dias. Na introdução, o autor descrevia o cenário teatral carioca e, em seguida, estavam as informações sobre as peças em cartaz e sobre as companhias teatrais. O texto terminava listando os espetáculos do dia. Em diferentes momentos, alguns nomes estiveram à frente da coluna, até que no ano de 1917, a coluna passou a ser responsabilidade de Eduardo Faria. Ao assumi-la, ele adota uma pequena modificação, se antes ela era anônima, agora ele passa a assiná-la, como João Sizudo.

No fragmento em questão, João Sizudo abordava as performances dos artistas nos palcos – para ele, a habilidade de dançar era preponderante para dar fama a muitos artistas. O maxixe descrito ironicamente como “dança indígena” estava presente nas produções, que ele qualificava como “sem espírito” e repletas de “cenas tolas”. O tom de crítica a esses artistas e ao gênero revista fica evidente. Ainda que recheada de preconceitos, a narrativa apontava para o processo em que a dança de pares se tornou parte do espetáculo. Em várias publicações revisteiras, performances de maxixe foram incluídas pelos autores das peças e esse conjunto de gestos e práticas que caracterizavam o dançar maxixe foi apropriado e ressignificado por vários artistas contratados das companhias teatrais.

Ao serem incorporada aos espetáculos dos teatros, a estética da dança de pares enlaçados se modifica substancialmente. A começar pela disposição do palco e a presença

³⁹⁶ “Teatro”. *O Imparcial*, 11 de março de 1917.

da plateia. Originalmente, essas danças não se forjaram no espaço do teatro. Elas eram parte de um momento de diversão em salões de bailes e seu consumo no teatro modifica a própria relação das pessoas com a dança. O teatro traz uma dimensão de formalidade ao que se via nos salões. O palco é mais alto, criando um afastamento entre os que dançam e o público. Os casais ocupam a posição de artistas e se tornam o foco da atenção dos presentes.³⁹⁷

As performances no teatro e nos salões de baile eram bem diferentes. Antônio Herculano Lopes, em seus estudos sobre a performance, observa que a palavra costuma a ser associada no campo artístico a apresentações diante de uma audiência.³⁹⁸ Os elementos performáticos, como o “uso de movimentos codificados, técnicas de retórica, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de comportamento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço”, contribuem para a construção de identidades. Antônio Herculano Lopes chama a atenção para o fato de que a “performance artística é um passo muito elaborado dentro do qual um grupo social desenvolve discursos sobre si mesmo”. Isso significa que a performance está ligada a situações do cotidiano permitindo a aqueles que assistem reconhecer aspectos de seu dia-a-dia.

Ao tomar a performance como objeto de análise, um dos maiores obstáculos está na dificuldade de recuperar a força daquela atividade no momento em que ela aconteceu. Para Antônio Herculano Lopes, cabe, assim, ao historiador que deseja trabalhar com performances, agir como “o químico, para investigar os traços que lhe foram deixados e reconstituir o momento do passado”, e como “o alquimista”, para recuperar a força das performances na história.

No caso do maxixe, essa reconstrução das performances e da relação entre atores e o público é quase impossível de ser refeita. Estamos falando de um período em que a indústria fonográfica era recente e a cinematográfica começava a apresentar os filmes mudos. Embora tenhamos notícias de filmes que certamente possuíam cenas de maxixe, esses documentos se perderam pela ação do tempo e pela falta de políticas públicas de conservação. Podemos ter uma noção dessa atmosfera, através de evidências dispersas,

³⁹⁷SAUTCHUK, João Miguel Manzóillo. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) -Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

³⁹⁸LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). *O Percevejo*, ano 11, 2003

escassas e limitadas. O modo como o historiador acessa a música e a dança em casos como esse se dá a partir do registro escrito. No presente temos acesso apenas a relatos sobre as performances de maxixe, versões que os jornais deram aos acontecimentos em resposta às demandas dos seus leitores. Ainda assim, a descrição das performances nos permite perceber diversos pontos de vista sobre muitos temas que eram discutidos na cidade do Rio de Janeiro.

O maxixe no palco havia se tornado completamente performático, pois misturava dança, canto, figurinos, expressões faciais e linguagem corporais, sinais que se identificavam com a população negra. A inclusão massiva do maxixe nas peças criou um corpo cênico especializado na sua execução nos palcos. Nesse sentido, pesquisando as colunas teatrais, percebemos que a habilidade no dançar possibilitou a homens e mulheres de diferentes camadas sociais se tornarem artistas e ganharem destaque.

Embora as performances de dança fossem feitas aos pares, apenas nos jornais dos primeiros anos do século XX, as mulheres ganhavam destaque, sendo apresentadas como “rainhas do maxixe”.³⁹⁹ Conferida a algumas artistas do período, tal designação relacionava-se diretamente às discussões de gênero e raça do período. Eram consideradas rainhas aquelas mulheres que se destacavam dançando.⁴⁰⁰

Mesmo pelo filtro da imprensa, a atuação performática dos dançarinos, quando analisada mais de perto, abre novos campos para perceber o maxixe como um importante pilar do mercado de diversões. Em suas atuações estavam as marcas de várias opressões que estruturavam a sociedade brasileira. Estereótipos de classe, de gênero e de raça eram reproduzidos no palco não deixavam de permear a estrutura onde vários sujeitos encontraram um meio de organização de estratégias de sobrevivência e de luta por respeitabilidade. Desta maneira, nos voltaremos agora para a reflexão das atuações de mulheres que ostentaram o título de rainhas do maxixe.

³⁹⁹ A expressão rainha do maxixe aparecia nas publicidades de artistas e nos vários elogios direcionados a apresentações dessas mulheres.

⁴⁰⁰ LOPES, *Antônio Herculano*. *The Jaguar's Leap*. op.cit

I. As rainhas do maxixe

“Galvão – Então o senhor era o único *maxixeiro* lá do Variedades?”

Machado – Ora *ceboloram*, meu amigo; ali tudo cai no maxixe; a Lopiccolo é *maxixeira*; a Therezina Chiarini, também quebra no *maxixe*; a Angelina e a Betti são cabras velhas no maxixe das sociedades carnavalescas e a Corina Augusta já ensaiou o maxixe com o Eugênio Magalhães.”

Galvão – Ora! Por pagode todos dançam.

(...)

MENTIROSO”.⁴⁰¹

O trecho acima foi publicado na coluna “Livro de Epaminondas”, do jornal *O Paiz*, de março de 1895, assinada por um certo “Mentiroso”. O texto narra uma hipotética entrevista com o ator cômico, Machado Careca. Ao citar das pessoas do elenco do teatro Variedades que gostavam de dançar maxixe, fala somente das mulheres.⁴⁰² Como se o prazer por essa dança fosse uma vocação inata nas figuras femininas.

De fato, ao pesquisar o maxixe na indústria do espetáculo, percebemos que muitos artistas conseguiram construir uma carreira de sucesso a partir das performances dançando maxixe. No início desse processo, homens e mulheres de diferentes origens investiram em uma atuação que se aproximava de um perfil estereotipado em torno dos negros, e principalmente das mulheres negras, era uma performance em *blackface*. Uma imitação exagerada que tinha como objetivo o riso da plateia.

No caso de figuras femininas negras, esses estereótipos eram muitas vezes realizados por artistas estrangeiras, que representavam mulatas e eram elogiadas nos jornais como “tipos brasileiros”.⁴⁰³ As narrativas sobre as dançarinas concentravam sempre as mesmas qualidades, evidenciavam-se os requebros e a denguiçue. Constantemente, as “rainhas do maxixe” eram chamadas de sensuais e “brasileiríssimas”. Entre críticos teatrais e cronistas parecia existir um consenso de que dançar maxixe permitiu a algumas mulheres certo sucesso nos palcos. Um artigo de 07

⁴⁰¹ *O Paiz*, 19 de março de 1895, p.3.

⁴⁰² São elas: As atrizes Amélia Lopiccolo e Corina Augusta e as bailarinas Thereza Chiarini, Angelina Vitulli e Therezina Betti.

⁴⁰³ *Revista das Revistas*, 23 de abril de 1918, p.19

de janeiro de 1925, publicado no periódico *Don Quixote*, sob direção de Bastos Tigre, listava algumas mulheres que o maxixe “teria feito brilhar”, como Cinira Polônio, Esther Bergerat, Zazá Soares, Marieta Flid, Aracy Cortes e Maria Lino.⁴⁰⁴ Podemos ainda acrescentar a essa lista as artistas Bugrinha e Plácida dos Santos, duas dançarinas cujas trajetórias tem maxixe como impulsionador. Mesmo sem comprar essa ideia de que somente as mulheres “caíam no maxixe,” ainda assim, precisamos entender como se construiu o estereótipo de “rainha do maxixe” e como as mulheres lidaram com isso.⁴⁰⁵

A primeira utilização da expressão “rainha do maxixe” que encontramos foi no *Jornal do Brasil*, em dezembro de 1897, e se refere a uma sócia do Club dos Fenianos de nome Branca.⁴⁰⁶ O mesmo jornal, no ano seguinte, descrevia Branca como um “turbilhão de encantos”, principalmente quando se movimentava nas “evoluções macabras de um maxixe – *fin de siecle*, que ela inventou para seu uso particular”.⁴⁰⁷ Outros dados sobre Branca não foram encontrados. Já no campo teatral, em 1900, na publicidade da reapresentação da revista *O Bendegó*, foi a vez de a artista Aurelia Delorme ser chamada de rainha.⁴⁰⁸ Já no ano seguinte, um outro nome começa a ganhar destaque nos jornais, o de Luíza Icaynara – a Bugrinha.

Pesquisando sobre sua vida pessoal nos jornais, são poucas as informações encontradas que nos permitem reconstruir sua trajetória. Sobre sua origem encontrei três possibilidades. No verbete sobre a artista disponível no Centro de Documentação da Funarte (Cedoc/Funarte) afirmava-se que ela “era paulista de nascimento”; já o jornal *Diário da Tarde*, do Paraná, em 1903, a descreve como uma “cantora baiana”. E o site do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, faz menção a uma nota do jornal *Rua do Ouvidor* que trata a artista como “Goitacás”⁴⁰⁹. Infelizmente não encontrei outra informação que me permitisse refutar qualquer das sugestões. O que

⁴⁰⁴ *D Quixote*. 07 de janeiro de 1925, p.16

⁴⁰⁵ LOPES, Antônio Herculano. *The Jaguar's Leap*. op. cit.

⁴⁰⁶ *Jornal do Brasil*, 20 de dezembro de 1897, p.2.

⁴⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 02 de janeiro de 1898, p.2

⁴⁰⁸ *O Paiz*, 25 de fevereiro de 1900, p.3.

⁴⁰⁹ BUGRINHA. [S.l.: s.n.]. 1 dossiê. (Acervo permanente do Cedoc), *Diário da Tarde*, 26 de maio de 1903, p.1.

podemos afirmar sobre a artista é que, a partir do ano de 1901, a imprensa diária carioca foi construindo a ideia da jovem como a “rainha do maxixe”.⁴¹⁰

O memorialista Jota Efegê, em seu livro *Maxixe, a dança excomungada*, afirma que Bugrinha era o apelido de Luiza Icaynara, dançarina que se tornou famosa pelo modo como dançava o maxixe.⁴¹¹ Nos primeiros anos de sua vida artística, o nome “Icainara” até aparecia nos anúncios, mas depois foi dando lugar ao apelido Bugrinha. A imagem abaixo, de 1902, é uma publicidade do Parque Rio Branco de Niterói. Nele a dançarina aparece como Sra. Icainara.

Figura 24: Anúncio Parque Rio Branco



O Fluminense, 06 de dezembro
de 1902, p.4

Poucas informações sobre a vida pessoal de Bugrinha aparecem ao longo de sua trajetória artística. O que afirmam as notícias é que Bugrinha era frequentadora dos pontos de vida noturna como os clubes dançantes, sendo inclusive citada como “secretária interina” do Grupo das Tentadoras, um grupo feminino afiliado ao Club dos

⁴¹⁰ *Jornal do Brasil*, 03 de junho de 1901, p.2.

⁴¹¹ EFEGÊ, Jota. *Maxixe, a dança excomungada*. Conquista, 1974. Em minha pesquisa encontrei algumas variações do nome. Além de Icaynara encontrei Icainara, Icanera, Icainera e Icamera.

Democráticos.⁴¹² A jovem tinha prestígio nas festas do Democráticos e provavelmente foi nesse ambiente, e em contato com empresários e artistas estrangeiros, que se juntou a uma das companhias artísticas e passou a se apresentar nos palcos.⁴¹³

Em uma nota publicada pelo *Jornal do Brasil* em 1901 com a descrição do baile no Club dos Democráticos, a artista aparece citada participando de uma pequena disputa:

“o pequeno Lusty esse pintou a manta deu saltos admiráveis e ele, um homem de força, foi vergonhosamente vencido em um maxixe, pela admirável especialista daquela dança, a Bugrinha. Quando a polca findou, o Lusty arfava de cansado, enquanto a sua mestra, calma e ridente como uma heroína, recebia palmas e felicitações por tê-lo vencido”.⁴¹⁴

Lusty fazia parte de um trio de acrobatas em temporada no teatro Moulin Rouge (antigo teatro Variedade). O trecho narra uma disputa de dança direta entre um homem e uma mulher. A vitória de Bugrinha se tornou motivo de vergonha para Lusty, pois era um “um homem de força” acostumado a acrobacias que perdia para uma mulher, algo que os presentes não esperavam. A participação de Lusty naquele ambiente era novidade para alguns que ali estavam, como o autor da nota. Mas, a Bugrinha e a forma como dançava não eram desconhecidas dos frequentadores dos bailes do Democráticos. Chamada de “especialista da dança” pelo autor do trecho, as performances de Bugrinha já se destacavam nos bailes. Importante notar que o narrador do evento afirma que Bugrinha e Lusty competiam ao som de uma polca. Sugerindo assim que o maxixe foi se definindo como um gênero em função do interesse que despertou entre vários sujeitos.

Como artista e com esse apelido, Bugrinha começou a obter popularidade na imprensa no início do século XX, aparecendo como atração principal nas publicidades

⁴¹² O Club dos Democráticos fazia parte das Grandes Sociedades Carnavalescas. Criadas na década de 1860, eram formadas principalmente pelos grupos dos Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo, que se destacavam como os baluartes do Carnaval carioca no final do século XIX. Para uma análise completa sobre essas sociedades ver em: PEREIRA, Leonardo. *O Carnaval das Letras*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. e CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre os anos de 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Sobre o Clube das Tentadoras ver: “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 28 de outubro de 1902. p.3 “Palcos e Salões”. *Jornal do Brasil*, 18 de novembro de 1902. p.3; “Clubs e Festas”. *Correio da Manhã*, 19 de novembro de 1902. p.4.

⁴¹³ *Jornal do Brasil*, 15 de novembro de 1902, p.16; **BUGRINHA**. [S.l.: s.n.]. 1 dossiê. (Cedoc – Funarte)

⁴¹⁴ “Democráticos”. *Jornal do Brasil*, 03 de junho de 1901. p.2.

das casas de diversão nos jornais do Paraná, de Porto Alegre, do Amazonas, do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Em setembro de 1903, por exemplo, o jornal *Correio Paulistano* ao divulgar a estreia da artista no teatro Polytheama afirmava que:

“Estreou-se ontem, como estava anunciado, a Bugrinha, popularmente conhecida pelo título de rainha do maxixe. Em todos estes entusiasmos populares há sempre a descontar que neles há sempre hipérboles. Em todo o caso, a Bugrinha mostrou qualidades muito dignas de ser apreciadas e, que estão longe de serem classificadas como simples manifestações do gênio popular: diz bem e com muita propriedade e tem essa tendência natural para o ritmo e que é muito do nosso povo”.⁴¹⁵

Sobre a estreia de Bugrinha nos palcos paulistas afirma-se que ela era “popularmente” conhecida como “rainha do maxixe”. O trecho também reproduz uma máxima presente em várias produções do período, a da vocação dos brasileiros para a dança. Mônica Pimenta Velloso, ao estudar a dança, afirma que esse talento se remetia à “ideia de uma brasilidade corpórea” e, nesse sentido, a dança se circunscrevia nas disputas que envolviam a criação de uma comunidade imaginária brasileira.⁴¹⁶

A qualidade da performance de Bugrinha, no entanto, não era unanimidade. Ao estreiar no teatro Casino, no Rio de Janeiro, um crítico da coluna “Palcos e Salões”, do *Jornal do Brasil*, espaço dedicado à divulgação dos eventos culturais da cidade no ano de 1903, reclamava dos requebros exagerados e da extravagância da artista:

“Estreou, anteontem no Casino, a bailarina e cançonetista brasileira Bugrinha, que foi recebida pelos seus entusiastas com muitas flores e aplausos. Pena é que a novel artista, que tem alguma graça, seja um tanto exagerada nos requebros de suas danças extravagantes, o que, certamente, não deve agradar a toda a plateia do concorrido centro de diversões”

O trecho dialoga com um forte discurso disseminado pelos discursos de médicos e de juristas de que o corpo feminino deveria ser o mais contido possível.⁴¹⁷ De acordo com Karla Carloni, os rebolados entravam em conflito com o comportamento padrão de

⁴¹⁵ *Correio Paulistano*, 08 de setembro de 1903, p.2

⁴¹⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo mundo, mundos nuevos*, n. 7, p. 74, 2007.

⁴¹⁷ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra*. op.cit. (p.77)

relação entre os gêneros.⁴¹⁸ As manifestações corporais com requebrados eram associadas à cultura negra e, na análise, são descritas como “exageradas”, sendo aquela dança vista como “extravagante”. Esse olhar é muito próximo das descrições feitas por viajantes que no século XIX que, ao encontrarem manifestações de cultura negra, representavam os batuques e festas de maneira eufórica e animalésca.⁴¹⁹ Ainda assim, o colunista não deixa de afirmar que Bugrinha foi recebida com aplausos e flores.

A imagem abaixo, embora de resolução nada favorável, tem um valor muito especial. Ela foi publicada em 1903 e nela Bugrinha foi retratada com uma roupa que deixava seu colo e ombros nus, além de brincos, cordão e um acessório de cabelo. A jovem olha diretamente para a câmera do fotógrafo e o fundo escuro contrastou com as partes não cobertas de seu corpo. Provavelmente o registro contribuiu para os inúmeros elogios que Bugrinha recebeu no ano da fotografia.

Figura 25: Bugrinha, cançonetista brasileira



Revista da Semana, 15 de novembro de 1903, p.7

⁴¹⁸ CARLONI, Karla. “Requebrando os quadris”: jazz E transgressão Feminina Nas Revistas Ilustradas Cariocas Da década De 1920”. *Locus: Revista de História*, v. 25, n. 2, 2019.

⁴¹⁹ SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa. op. cit.

Acompanhando as descrições sobre a artista na imprensa ao longo das primeiras décadas do século XX, podemos perceber que os requebros e rebolados das performances eram associados à ideia de um “temperamento nacional”. Essa conexão se devia muito às características sensuais atribuídas a Bugrinha. Os colaboradores do *Rio Nú* a descreviam como uma mulher “por mil raças invejada”, que tinha “o valor do *brasileirismo*”.⁴²⁰ Certamente dentre as qualidades que fariam de Bugrinha uma “brasileiríssima” estava sua destreza na dança e sua aparência mestiça, o que fica evidente, por exemplo, no soneto de autoria do colaborador Hugo Motta, publicado no *Rio Nú*. Como analisado por Cristiana Schectini, o *Rio Nú* era um periódico de humor voltado para o público masculino, onde os corpos femininos apareciam ou como objeto de desejo sexual masculino ou como motivo de ridicularização. A página em que foi publicado o soneto estava repleta de desenhos de mulheres nuas e o texto, recheado de malícias, evidencia uma sensualidade em Bugrinha que se torna latente por essa ser uma mulher que dança.⁴²¹

“Esta morena formosa,
E' do maxixe rainha,
Teria a vida ditosa,
Se essa mulher fosse minha.

E, quando a Bela Bugrinha,
Dança, a minh' alma nervosa,
Perde o bom tom, perde a linha.

E aquela dança ela goza.
Digo ao bom tom que se...lixé,
Vou caindo no maxixe,
Vim meu coração em chama.

Sabes, Bugrinha, eu queria,
Um maxixe de arrelia,
Dançar contigo na...grama.”⁴²²

Descrita a partir do ponto de vista masculino, a primeira frase do soneto “esta morena formosa” usada para descrever Bugrinha chama a atenção. O uso da palavra *morena* em canções e narrativas ligava-se a “atributos de beleza e sensualidade” aos olhos

⁴²⁰ “Bastidores”. *Rio Nú*, 15 de abril de 1903. p.3

⁴²¹ SCHETTINI, Cristiana. *Clichês Baratos*. op.cit

⁴²² *Rio Nú*, 05 de janeiro de 1907. p.4

dos homens brancos.⁴²³ No poema, Bugrinha era apresentada como objeto de desejo masculino e, por isso, sua dança abalava os valores morais e o que o autor chamava de “bom tom”. A efervescência daquele corpo feminino dançando o maxixe era o que provocava no narrador os pensamentos condenados pela moralidade.

Matheus Topine, em sua dissertação de mestrado, já atentava para o racismo expresso no vocábulo Bugrinha usado como apelido da artista⁴²⁴. Somado a isso, o uso da palavra morena associado aos atributos de beleza para descrever Luísa Icaynara nos permite perceber a artista como uma mulher não branca. Embora o apelido Bugrinha e o nome Icaynara insinuem uma origem indígena, algo na artista permitia que alguns contemporâneos a vissem como uma mulher negra. Isso se confirma em uma pequena nota do *Jornal de Theatro e Sports*, em 1916, sobre as contratações do empresário Paschoal Segreto:

“O Paschoal até parece português, pois tem predileção por gente de cor, além da Julinha Martinica e do Pedrinho Wesught mandou contratar a Bugrinha, a Iracema, a Bororó, o Benjamim de Oliveira e o Eduardo das Neves e outras “alvas” personalidades artísticas”.⁴²⁵

A nota, efetivamente racista, cita, além de Bugrinha, artistas negros como o cantor Eduardo das Neves e o artista circense Benjamim de Oliveira, contratados da Empresa Paschoal Segreto. O empresário, que era italiano foi um dos pioneiros no mercado de diversões cariocas. O autor da nota, para criticar a contratação de artistas negros, afirma que Paschoal parecia português, sugerindo uma atração recorrente de imigrantes portugueses por indivíduos negros.

De acordo com Orlando de Barros, muitos artistas negros ou mulatos participavam ativamente das numerosas bandas e conjuntos que se apresentavam nas casas de entretenimento. Entretanto, parecia haver uma resistência, ao artista negro ou mulato no

⁴²³ ABREU, Martha. " Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos". op.cit

⁴²⁴ Topine, Matheus Pimentel da Silva. “Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)”. Op. cit.

⁴²⁵ “Perversidade”. *Jornal do Theatro e Sports*, 16 de dezembro de 1916. p.6.

palco em papéis de destaque. Alguns artistas conseguiram romper essa barreira e, como exemplo, o autor cita Bugrinha, afirmando que a jovem era “cafuzo”.⁴²⁶

Não existe uma convergência absoluta sobre o tipo racial de Bugrinha. Se apenas suas fotografias fossem analisadas, Bugrinha talvez fosse lida como uma mulher branca. Porém, em um período em que as teorias de embranquecimento legitimaram a hierarquia de pessoas em termos de sua proximidade com uma aparência branca, os registros fotográficos de pessoas negras que se destacavam em qualquer área no país eram construídos de modo a disfarçar qualquer conexão com sua cor.⁴²⁷

Acontece que Bugrinha estava inserida em uma forte rede de solidariedade forjada no universo teatral. Ainda que sejam esparsas, as documentações sugerem, nas entrelinhas, que artistas não brancos criaram uma rede de contatos e ajuda mútua que permitia a eles serem inseridos em produções do período. Como exemplo, Bugrinha participou de duas revistas de autoria de José do Patrocínio Filho. A primeira foi *Vem Cá, Mulata!*, de 1906, e a segunda, de 1909, foi *A Mão Negra*.⁴²⁸

José do Patrocínio Filho foi um personagem importante na articulação de redes de solidariedade entre artistas. Filho do conhecido abolicionista e de Henriqueta Sena, era descrito como “mulato” em textos memorialísticos.⁴²⁹ Foi colaborador em periódicos como a *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde* e *A Cidade do Rio*. Escreveu livros e era muito ligado ao universo teatral⁴³⁰ Patrocínio Filho participava de uma ampla rede de sociabilidade e seu nome aparecia constantemente em listas de eventos sociais organizados por jornalistas. As notícias sobre Patrocínio Filho trazem várias pistas sobre uma forte rede de autoajuda envolvendo sujeitos não brancos do meio artístico, da qual o escritor fazia parte. Ele fez várias parcerias musicais com a maestrina Chiquinha Gonzaga e essas parcerias eram oferecidas a artista “mulata” Plácida dos Santos. As revistas de sua

⁴²⁶BARROS, Orlando de. *Corações de chocolate. A história da companhia negra de revista. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.*

⁴²⁷ LOPES, Antônio Herculano. *The Jaguar's Leap*. Op. cit.

⁴²⁸ “Teatros e...”. *Gazeta de Notícias*, 22 de setembro 1906, p.3; “Teatros e...”. *Gazeta de Notícias*, 29 de setembro 1906, p.2; “Teatros e...”. *Gazeta de Notícias*, 19 de dezembro 1909, p.5; “Teatros e Salões”. *A Imprensa*, 19 de dezembro 1909, p.2

⁴²⁹ Fon-Fon, julho de 1958, p.23

⁴³⁰ “O sepulcro dos vivos”. *Gazeta de Notícias*, 26 de fevereiro de 1919, p.2

autoria também mantinham a presença dos artistas Bugrinha e Geraldo Magalhães. Além da cenografia dos seus espetáculos que era assinada pelo artista negro Chrispim do Amaral.⁴³¹

Figura 26: José do Patrocínio Filho



O Malho, 15 de março de 1919, p.33

Todas as menções a Bugrinha feitas na grande imprensa sempre vinham acompanhadas da palavra maxixe. Essa insistência dos articulistas em se referir à artista como “rainha do maxixe” contribuiu para a construção de uma memória em torno da mulher como representante de um corpo brasileiro que dançava com “rebolados serpentescos”.⁴³² Um dos poucos registros fotográficos de Bugrinha dá indícios de que a artista negociava com esse estereótipo de maxixeira que lhe foi atribuído. No registro abaixo, Bugrinha aparece com roupas que no período eram usadas apenas pelo público

⁴³¹ “Teatros e...”. *Gazeta de Notícias*, 20 de dezembro de 1909, p.5

⁴³²“Várias”. *Gazeta de Notícias*, 26 de novembro de 1904. p.2

masculino, exceto pelo salto. Provavelmente a indumentária era parte do figurino de algum espetáculo, visto que em 1908, ano da publicação da foto, foi realizada uma festa artística em seu benefício⁴³³. A imagem tinha como legenda “Bugrinha, cançonetista brasileira e rainha do maxixe como é conhecida” e buscava reforçar mais uma vez sua imagem de maxixeira. Entretanto, o modo como permitiu ser fotografada aponta para a construção de uma imagem de si que era oposta à constante erotização das performances das dançarinas. Ser fotografada em trajes masculinos foi uma ação pessoal possível para a Bugrinha dentro da lógica machista que dançarinas como ela viviam no ambiente artístico.⁴³⁴

Figura 27: Bugrinha



Fonfon, 04 de julho de 1908, p.7

⁴³³ *O Século*, 11 de maio de 1908. p.3; *Fonfon*, 04 de julho de 1908. p.7

⁴³⁴ THOMPSON, Edward Palmer. “A venda de Esposas”. In: *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

As publicações na imprensa permitem observar que o maxixe se tornou um elemento a mais na produção do imaginário de sensualidade depositado sobre as mulheres não brancas: afinadas com as teorias raciais que trabalhavam a ideia de que a mestiçagem era responsável por “supostos prejuízos” físicos e morais, depositavam sobre as mulheres mestiças uma série de estereótipos erotizados e sensuais.⁴³⁵ O termo mulata aparece, então, como forma pejorativa de chamar as mulheres mestiças⁴³⁶ e a suposta sensualidade transcrita em seus corpos foi transposta para suas danças, levando à associação quase imediata da figura da “mulata” aos requebros do maxixe. No campo do entretenimento reproduzia-se esse estereótipo de sensualidade em canções, no teatro de revista e na literatura. No entanto, atestando a polissemia da imagem da mestiçagem, fica evidente, ainda que no campo cultural, uma tentativa de positivação da mestiçagem feminina. Nesse contexto, as mulatas foram retratadas de diversas maneiras e reiteradas vezes nos palcos, no carnaval e em canções como símbolos nacionais.⁴³⁷

Na própria expressão “rainha do maxixe”, utilizada para qualificar as dançarinas, pairam estereótipos de gênero e raça e mesmo em períodos posteriores essas descrições ainda eram acionadas pelos memorialistas. No caso de Bugrinha, Luís Edmundo, no livro *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, afirmava que era “dançarina de maxixe, sem rival no gênero... Os empresários, quando lhe punham o nome no cartaz, não esqueciam de acrescentar: ‘rainha do maxixe’”.⁴³⁸ Olavo de Barros, em *A Lapa do meu Tempo*, ao descrever os artistas que se apresentaram entre os anos de 1909 e 1914, também citava a “famosíssima maxixeira” que “fazia crescer na boca da ‘marmanjada’ com os seus

⁴³⁵ ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”. op. cit.; CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. op. cit.; PEREIRA, Leonardo A. Miranda. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República.” In: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

⁴³⁶ Martha Abreu alerta sobre o desafio da definição da mulata, visto no Brasil as fronteiras raciais serem muito fluídas e a definição de ser negro/negra seria o somatório da cor da pele e de uma série de características da aparência física e social. Logo, a determinação de quem seria efetivamente negra/o ou mulata/o também passava por essas indeterminações. Ser morena (ou mulata) se ligava a “atributos de beleza e sensualidade” como os seios fartos e o movimento dos quadris. Em geral, as mulheres consideradas feias (que estavam longe do interesse sexual masculino) eram caracterizadas como pretas. Quando são belas, no olhar dos homens brancos, são descritas como mulatas. Ver: ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”. op. cit.

⁴³⁷ SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43, p. 171-193, 2002.

⁴³⁸ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. v. 10.

impressionantes ‘parafusos’, um dos rodopios mais conhecidos do maxixe.⁴³⁹ Fica evidente no trecho ainda a maneira sexualizada como Barros descreve Bugrinha. Seus movimentos coreográficos mais uma vez eram tomados como objeto de desejo dos homens que a assistiam.

Tentamos conhecer um pouco mais a trajetória de vida de Luísa Icaynara, em várias documentações, mas nada foi encontrado. Aparentemente, ela não deixou entrevista, não casou e não teve filhos. Esse silenciamento feminino, muito comum na época, pode ser sintomático do espaço dado às mulheres numa sociedade patriarcal.⁴⁴⁰ Indica também um dos possíveis modos acessados por mulheres na construção da respeitabilidade. Em um período em que as artistas de espetáculos eram vistas como mulheres de moral duvidosa, seu posicionamento se mostra como um recurso de proteção da identidade. Essa habilidade em manter oculta sua vida privada sugere que essa mulher escolheu que sua vida civil fosse separada de sua vida profissional.⁴⁴¹

Com autonomia sobre sua carreira, a artista assimilou essa performance de “Bugrinha”, figurando com essa designação inclusive em documentos oficiais.⁴⁴² É ilustrativo nesse sentido o ocorrido na organização de seu festival artístico na cidade de Niterói, no teatro João Caetano, em 16 de maio de 1908. Alguns dias antes, a artista enviou um requerimento à prefeitura pedindo isenção do pagamento de algumas das taxas de realização de atividades recreativas. A resposta veio em 14 de maio informando que: “Icaynara Bugrinha – Não está nos casos de ser atendida, quanto a isenção de

⁴³⁹ BARROS, Olavo de. *A Lapa do meu tempo (1909-1914)*. 1968. O parafuso era um dos passos mais conhecidos do maxixe. De acordo com o dicionário organizado por Raul Pederneiras parafuso era um “rodopio maneiroso na dança do ‘maxixe’, PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. F. Briguet, 1946.

⁴⁴⁰ SOIHET, Rachel. “Mulheres moldando esteticamente suas existências: feminismo como alavanca para uma sociedade mais justa”. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História PUC/SP. Vol. 45 (2012) jul/dez Gênero e Subjetividades; SCOTT, Joan W. “O individualismo radical de Madeleine Pelletier”. A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002, p. 105-154.

⁴⁴¹ REIS, Ângela. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Arquivo Nacional, 1999.

⁴⁴² Me refiro aos livros de Entradas no Porto do Rio de Janeiro. Em 21 de fevereiro de 1905 no pacote brasileiro “Porto Alegre”, a artista é listada como “bugrinha”. (ver: BR_RJANRIO_OL_0_RPV_PRJ_08991_d0001de0001)

pagamento”.⁴⁴³ Era assim de forma autônoma, isto é, sem interferências de empresários teatrais que Bugrinha montava seu festival em Niterói. Ao incorporar essa identidade de Bugrinha e reapropriar-se dela, a artista demonstra modos de construção de respeitabilidade e de projeção no espaço público para além das imagens pejorativas associadas a mulheres não brancas.

Bugrinha faleceu em novembro de 1918. A foto abaixo foi publicada na ocasião, pelo único jornal que noticiou seu falecimento.⁴⁴⁴ A artista que tanto sucesso fez nos teatros, não teve homenagens nos jornais. Voltaria a ser lembrada anos depois pelos memorialistas.

Figura 28: “Luiza Icaynara” em 1918



Jornal do Theatro e Sport, 07 de dezembro de 1918, p.8

⁴⁴³ *O Fluminense*, 14 de maio de 1908, p.3

⁴⁴⁴ Apenas o *Jornal do Theatro e Sports* prestou homenagem a artista. “Luiza Icaynara”. *Jornal de Theatro e Sports*, 07 de dezembro de 1918. p.8

Não existia nos setores letrados uma concordância sobre que tipo racial melhor representaria o maxixe. Embora muitos compartilhassem que o maxixe fosse mestiço, havia uma pluralidade de posições em relação à mestiçagem. Bugrinha, por exemplo, era descrita nos jornais como “brasileiríssima”, certamente porque, para um grupo atuante na imprensa, ela conseguia demonstrar em sua aparência e linguagem corporal uma proximidade com uma mestiçagem aceitável.

A valorização de um corpo mestiço nos palcos também aparece nas menções feitas na imprensa a outra artista: Plácida dos Santos. As duas artistas não eram mulheres retintas. Eram artistas não brancas e não deixaram de sofrer racismo, portanto, olhar para suas trajetórias deixa evidente o modo como o racismo opera na sociedade: quanto mais próximo da aparência branca melhor se dá a aceitação.

Plácida dos Santos ficou eternizada, nas memórias de cronistas e literatos, como a “primeira brasileira” a fazer “furor” em Paris, dançando por lá o maxixe em 1889, fato que ela fez questão de narrar em entrevista ao jornal *A Noite*, no ano de 1933, quando ela tinha setenta anos. Cabe ressaltar que a viagem de Plácida dos Santos não ganhou destaque nos jornais do período. Apenas em 1901, uma nota na *Revista da Semana* a destaca como a “brasileira que fez furor em Paris”. A maioria das memórias dessa viagem só aparece nas descrições de memorialistas.⁴⁴⁵

De acordo com Jota Efegê, Plácida dos Santos nasceu na cidade de Bagé, uma cidade do Rio Grande do Sul que faz fronteira com o Uruguai. Depois veio morar no Rio de Janeiro. Os dados sobre sua data de nascimento são incertos, acredita-se que ela nasceu na década de 1860. Batizada Plácida Cândida Candal, encontrei registros de que se casou com Tito Franco dos Santos, em 1877, no Rio de Janeiro.⁴⁴⁶

Na entrevista para *A Noite*, a artista afirmou que o trabalho no teatro foi uma oportunidade para “viver honestamente”, após a falta de “sorte no primeiro matrimônio”. Sua fala deixava evidente o desejo de viver com certa independência financeira após o casamento desfeito. Provavelmente essa independência se desse em relação a sua família,

⁴⁴⁵ Efegê, op. cit.; BARROS, Olavo de. *A Lapa do meu tempo* (1909-1914). 1968.; EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 1938.

⁴⁴⁶ “Expediente do Bispado”. *O Apostolo*, 12 de janeiro de 1877, p.3

visto na mesma entrevista seu pai é referido como “general”. A vida de artista se apresentava, assim, como uma possibilidade maior de liberdade.

O mesmo jornal *A Noite*, anos antes, descreveu Plácida como uma “morena da cor de jambo”, de “aparência aristocrática” e “carne opulenta”.⁴⁴⁷ Em uma sociedade marcada pelo racismo, a “aparência aristocrática” de Plácida certamente era o que permitia a ela ser descrita como “morena” e não como negra. A própria artista, na citada entrevista sobre a apresentação em Paris, deixava evidente o modo como se enxergava, bem longe dos estereótipos das antigas negras escravas:

“Os cartazes anunciavam, porém, uma “atriz crioula”, e o público, naturalmente, supôs que ia ouvir uma negra, de grandes beíçolas. Ao ver-me, a plateia deixou escapar um — “oh!” — de admiração. Compreendi tudo e dominei-me. Cantei com desenvoltura e agrado geral. Bisaram-me todos os números”.⁴⁴⁸

De acordo com a narrativa da artista, para a plateia parisiense a ideia de uma “crioula” no palco tinha relação com a imagem da negra de “grandes beíçolas”. Plácida, em 1933, ano da entrevista, demonstra uma autoestima elevada. Sua fala possui aspectos de construção de uma nova imagem pública, que homens e mulheres negros e mestiços tiveram que forjar para adquirirem respeitabilidade no período pós-abolição.⁴⁴⁹ A relação entre ser negro e uma nova forma de representação nos tempos modernos aparece de forma expressiva no trecho. Henry Louis Gates Jr., no trabalho *The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black*, estuda a antologia literária “new negro”, conceito popularizado durante o “*Harlem Renaissance*”. Como sublinha o autor, nessa reconstrução da imagem, os afro-americanos esperavam representar-se de maneiras novas

⁴⁴⁷ *A Noite*, 12 de abril de 1933, p.28

⁴⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁴⁹ GELER, Lea “¿Qué sería de la sociedad sin moda?” *Afrodescendientes de Buenos Aires, inclusión nacional y moda a fines del siglo XIX*. In: ABREU, M. C.; DANTAS, C. V. (Org.); MATTOS, H. (Org.); Monsma, Karl (Org.); Loner, Beatriz (Org.). *Histórias do Pós-Abolição no Mundo Atlântico, volume 3 Cultura, Relações Raciais e Cidadania*. 1a. ed. Niterói: EDUFF, 2014. v. 3. BUTLER. Kim. “A nova negritude no Brasil: Movimentos pós-abolição no contexto da diáspora africana”. In: ABREU, M. C.; DANTAS, C. V. (Org.); MATTOS, H. (Org.); Monsma, Karl (Org.); Loner, Beatriz (Org.). *Histórias do Pós-Abolição no Mundo Atlântico, volume 3 Cultura, Relações Raciais e Cidadania*. 1a. ed. Niterói: EDUFF, 2014. v. 3., op. cit.

e progressistas, tanto nos salões da política como na cultura, destacando-se dos “velhos negros” escravos.⁴⁵⁰

Investigando essas novas projeções, Jane Rhodes define respeitabilidade como umapolítica em resposta às representações racistas e aos ataques rotineiros à sexualidade, ao caráter e ao intelecto de mulheres negras. A respeitabilidade seria assim uma política que envolvia tanto as qualidades subjetivas de ser trabalhador morigerado, ter educação, refinamento e civilidade, quanto ter cuidado com a aparência física. Para a autora, as ideias de respeitabilidade teriam suas raízes no movimento abolicionista. Para os negros, tal projeto foi também concebido como um modo de proteção das mulheres.⁴⁵¹

Nos palcos cariocas, Plácida atuou em algumas revistas de se apresentava em cafés-concerto cantando e dançando vestida de baiana. Foi contratada das casas de espetáculos Alcazar Parque, Guarda Velha e Casino Nacional.⁴⁵²

⁴⁵⁰ GATES Jr., Henry Louis. “The trope of a New Negro and the Reconstruction of the image of the Black”. In: *Representations*, n.24, Special Issue: *America Reconstructed*, 1840-1940 (outono, 1988), pp. 129-155;

⁴⁵¹ RHODES, Jane. *Pedagogies of Respectability: Race, Media, and Black Womanhood in the Early 20th Century*. *Souls*, v. 18, n. 2-4, p. 201-214, 2016.

⁴⁵² *Jornal do Brasil*, 05 de agosto de 1901, p.2

Figura 29: Plácida dos Santos, 1900



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

A fotografia de 1900 publicada pela *Revista da Semana*, mostra Plácida caracterizada de baiana, certamente em roupas de cena – recém-chegada de Paris, ela deveria dançar um maxixe recheado de requebros corporais associados à figura da baiana.⁴⁵³ Para fazer sucesso nos palcos, Plácida dos Santos teve que lidar com os estereótipos racistas atribuídos a mulheres negras e mestiças. Como demonstrou Martha Abreu em estudo sobre os músicos negros Eduardo das Neves e Bert Williams, artistas negros “apresentaram e representaram uma identidade negra não mais aprisionada às máscaras dos *blackfaces*”. Embora não estivessem totalmente livres dessas imagens

⁴⁵³ SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das laranjas. op. cit. De acordo com Orlando de Barros: “A visão de uma baiana revisteira era impressionante, com sua aparência típica, mas com indelével inspiração na África ocidental e com perceptíveis toques ocidentais. A baiana dos palcos vestia-se com roupas típicas, sempre muito rendadas e com muitos babados; enfeitava-se com colares de muitas voltas e outros adereços de miçangas, e mesmo de joias verdadeiras, como preferia Araci Cortes; chinelas nos pés e o clássico turbante na cabeça”. (BARROS, O., op. cit., p.28)

preconceituosas de inferiorização da população negra, esses cânones foram “arduamente negociados, ressignificados e subvertidos por esses artistas.”⁴⁵⁴ Ao se vestir de baiana, Plácida dos Santos traz para o palco uma performance muito diferente das artistas brancas que imitavam as mulatas. Ela, como Bugrinha, se apropriou desse estereótipo e o levou para o palco a partir de seus próprios termos.

Em fotografia publicada no ano seguinte, Plácida dos Santos não aparece caracterizada. Ela apenas posa para a câmera. Com os cabelos presos no alto e usando brincos, a elegância da artista fica evidente. Essa imagem inclusive vai ilustrar capas de partitura do repertório da artista.

Figura 30: Plácida dos Santos, 1901



Revista da Semana, 10 de março de 1901, p.5

Em suas performances Plácida dos Santos não só dançava como cantava. Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro *o Choro*, publicado em 1936, afirmava que Plácida dos Santos também gostava de recitar monólogos humorísticos. O autor ainda cita que a casa da artista era frequentada por vários chorões que faziam seus encontros ali.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*. op.cit.

⁴⁵⁵ PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Funarte, 1978.

No repertório da artista estavam vários lundus e modinhas “apimentados”, como o *Lundú do Açaí*, “canção popular do Norte”; o tango *Gostoso*, de Paulino Sacramento e a canção *A Brasileira*, de J. Senna e Chiquinha Gonzaga; em que cantarolava: “Eu adoro uma morena sacudida/De olhos negros e faces cor de jambo/ Lábios rubros, cabelo de azeviche/Que me mata, me enfeitiça, põe-me bambo”.⁴⁵⁶ A “morena sacudida” da canção é apaixonante e não deixa de enfeitiçar o narrador com seu corpo. A brasileira da canção era uma morena. O corpo moreno de Plácida dos Santos representava, para alguns sujeitos dos setores letrados, a mescla cultural que daria origem à brasilidade.

Também fazia parte de seu repertório a cançoneta *Machuca*, de 1901, com letra de José do Patrocínio Filho e música de Chiquinha Gonzaga, duas figuras famosas no universo artístico. Na parte superior direita da partitura afirmava-se que a música era oferecida para “a gentilíssima e distinta artista Plácida dos Santos”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ SENNA. J; GONZAGA, Chiquinha. *A Brasileira*, 1909. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/acervo>. acesso em: 08 de abril de 2021.

⁴⁵⁷ PATROCÍNIO FILHO. J; GONZAGA, Chiquinha. *Machuca*, 1901. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/>. acesso em: 08 de abril de 2021.

Partitura 1: Machuca, 1901

MACHUCA !...

A gentilíssima e distincta artista Plácida dos Santos

LETRA DE PATROCÍNIO FILHO MUSICA DE FRAN^{co} GONZAGA

Sou mo-

-re-na bo-ni-ta e ga-lan-te, Tenho ra-i-os e set-tas, no-l-har, E nem

po-de uma ly-ra de Dan-te, Os en-cantos que tenho can-tar. Quando

5092

"Machuca". Instituto Moreira Salles. Disponível em:
<https://acervos.ims.com.br/>. acesso 26 maio 2021

A partitura em destaque:

MACHUCA !...

A gentilíssima e distincta artista Plácida dos Santos

LETRA DE PATROCÍNIO FILHO MUSICA DE FRAN^{co} GONZAGA

"Machuca". Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/>. acesso 26 maio 2021

A letra de *Machuca* vale a pena ser conferida:

Sou morena bonita e galante
 Tenho raios e setas no olhar
 E nem pode uma lira de Dante
 Os encantos que tenho cantar
 Quando passo, os bilontras me olhando
 De binóculo erguido em ardor
 Dizem todos se bamboleando
 Abrasados em chama de Amor

Ai morena, morena querida
 Tu nos põe a cabeça maluca
 Pisa e mata, destrói essa vida
 Ai morena, morena, machuca!

Eu machuco deveras a todos,
 Até fico contente por isso;
 Ao fitá-los os deixo por loucos,
 Pois fitando-os lhes deito feitiço.
 Sou morena que quando passeio,
 Deixo cauda de luz, como um astro;
 E uma recua de gente que veio,
 Me dizendo seguindo o meu rastro.

Ai morena, morena querida
 Tu nos pões a cabeça maluca,
 Pisa, mata, destrói esta vida,
 Ai morena, morena, machuca!

Esses fogos que tenho nos olhos
 E que tem até o dom de encantar
 São na vida, no mundo os escolhos
 Onde os peitos se vêm quebrar
 Mas a culpa não é, não é minha
 É dos homens que vem com ardor
 Me julgando dos céus a rainha
 Me dizendo abrasados de amor

Ai morena, morena querida
 Tu nos põe a cabeça maluca
 Pisa e mata, destrói essa vida
 Ai morena, morena, machuca!

Diferente da canção *A Brasileira*, dessa vez a narradora é a própria “morena bonita e galante”. Ela também tem o poder de enfeitiçar os homens, e gosta disso. O olhar sedutor é algo muito descrito em crônicas, canções e elogios sobre a mulata ou a morena. Constantemente essa característica aparece em peças e letras de música. Nas duas canções, os compositores valorizam a morena. Em *Machuca* o termo utilizado para se referir à mestiça era o “morena”. Ao adotar morena, José do Patrocínio Filho mostrava

estar em diálogo com as teorias científicas de mestiçagem. Como sugere Leonardo Pereira, quando sujeitos negros escolhem usar o termo morena, eles estão fugindo da “negatividade associada ao termo mulata” sem deixar de reproduzir muitas vezes algumas máximas sobre mestiçagem.⁴⁵⁸ Na canção, a morena sabe utilizar o suposto domínio sobre os homens e ainda afirma que a culpa de todo esses sentimentos que desperta não é dela, mas dos homens que assim a enxergam. A letra reforça o estereótipo de uma sexualidade inerente às mulheres mestiças. Mas quando Plácida dos Santos pega essa letra e acrescenta sua performance ela inventa novos significados para a canção.

O repertório de Plácida dos Santos era formado por vários números musicais dos parceiros Chiquinha Gonzaga e José Patrocínio Filho. Embora fosse elogiada como cantora, Plácida não fez qualquer gravação das canções de seu repertório musical. Publicidades datadas de 1910 anunciaram, inclusive, que Plácida dos Santos cantaria pela primeira vez, no jardim do teatro Guarda Velha, o hino nacional com a “letra nova e expressiva” de Osório Duque-Estrada.⁴⁵⁹ Plácida dos Santos conseguiu estampar capas de partituras para piano, o que era uma exceção para mulheres como ela. A partitura abaixo é da cançoneta “D. Adelaide”, de 1909, editada pela Buschmann Guimarães & Irmãos.

⁴⁵⁸ PEREIRA, Leonardo A. Miranda. “O Prazer das Morenas”. op.cit. (p, 278)

⁴⁵⁹ “Cabaré Concert”. *Jornal do Brasil*, 21 de novembro de 1910, p.12; “Várias Notícias”. *O Paiz*, 18 de novembro de 1910, p.12.

Figura 31: Repertório de Plácida dos Santos



"Adelaide". Instituto Moreira Salles. Disponível em:
<https://acervos.ims.com.br/>. acesso 26 maio 2021

No teatro, ela aparece fazendo pequenas participações em espetáculos de variedades, no intervalo das peças. Também foi listada no elenco da revista *Pega na Chaleira*, de Raul Pederneiras e João Claudio, de 1909, destacando-se, de acordo com o jornal *A Notícia*, “de uma maneira extraordinária” nos “tipos nacionais”.⁴⁶⁰ Analisando os relatos de cronistas nos jornais e de memorialistas em livros publicados na década de 1930, Plácida dos Santos sempre é mencionada como mulata ou morena.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ “Carnaval”. *A Notícia*, 06 de janeiro de 1910, p.3.

⁴⁶¹ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Op.cit.; BARROS, Olavo de. *A Lapa do meu tempo* (1909-1914). Op. cit.

Plácida dos Santos frequentava o Club dos Democráticos, assim como Bugrinha.⁴⁶² Sua participação, não só nesse clube como em bailes proporcionados por outras associações, não passava despercebida por colunistas, que a consideravam uma mulher boêmia, certamente por sua postura independente. Constantemente sugeriam que a vida amorosa de Plácida dos Santos era movimentada.⁴⁶³ Criou a única filha, Zaika Carmen dos Santos, sozinha. Sua postura independente fazia parte desse enquadramento em um perfil de boemia.

Não poderia deixar de compartilhar com o leitor que, após o exame de qualificação do doutorado, na busca de mais informações sobre Plácida dos Santos, tive a oportunidade de conhecer Alexandre Roberto Gualter Bastos, de acordo com ele mesmo, “trineto” de Plácida dos Santos. Entre as muitas conversas que tivemos, Alexandre me trouxe algumas informações sobre a relação da artista com sua família. De acordo com ele, o pai de Plácida dos Santos foi soldado na guerra do Paraguai e após a guerra foi elevado a general. Provavelmente era muito rígido e o fato de a filha se tornar artista não deve ter agradado muito. Boa parte da família parecia compartilhar desse preconceito em relação à atriz. Alexandre também me enviou uma fotografia de seu acervo pessoal de Plácida acompanhada da filha Zaika Moura e da neta Pérola.⁴⁶⁴

⁴⁶² *O Rio Nú*, 25 de março de 1903, p.2

⁴⁶³ *Jornal do Brasil*, 19 de janeiro de 1903, p.3

⁴⁶⁴ Todas as informações colocadas aqui foram autorizadas por Alexandre Roberto Gualter Bastos.

Figura 32: Plácida dos Santos e Família



Na Foto: Zaika, Plácida dos Santos, Pérola e Maria (sobrinha de Plácida). Acervo Pessoal de Alexandre Roberto Gualter Bastos

Sobre a viagem de Plácida dos Santos, de acordo com Alexandre Bastos, após voltar de Paris a situação financeira da artista melhorou, possibilitando que ela sustentasse seus familiares. Alexandre Bastos também se referiu ao modo como na família circulava uma visão de Plácida como uma mulher festiva, dona de si, que frequentava espaços de lazer que mulheres de família não viviam. A artista tinha uma rede de relações grande, em sua casa na Lapa estava sempre rodeada de amigos. Ali certamente ela cantava, dançava e jogava tarot. Alexandre Bastos afirma ter herdado, de sua avó Pérola Haas Bastos, o jogo de tarot de Plácida dos Santos.

Em minha pesquisa, ficou perceptível que os bailes se constituíam como um importante local sociabilidade para artistas que, como Plácida, ali iam aproveitar seu tempo livre. Esses eventos também funcionavam como ponto de encontro em que mulheres dividiam e compartilhavam experiências e performances dançantes,

conheciam empresários e troupes estrangeiras e ainda firmavam contratos de trabalho. Como exemplo, em 19 de janeiro de 1903, o *Jornal do Brasil* noticiava a presença de algumas artistas do café-concerto em um baile do clube Paladinos do Catete. Dentre as artistas presentes estavam Maria Lino, Plácida dos Santos e Icaínara, a Bugrinha, três maxixeiras.⁴⁶⁵

Ao contrário de Bugrinha e Plácida dos Santos, que eram mulheres não brancas e brasileiras, Maria Lina Negri (1884-1940), conhecida como Maria Lina ou ainda Maria Lino, nasceu na Itália e veio bem jovem para o Brasil, aos quatro anos de idade, como ela mesmo informava em entrevista à *Revista das Revistas* em 1918, mesma ocasião em que afirmou ser “brasileira de coração”.⁴⁶⁶ Maria Lino era frequentadora dos bailes das Grandes Sociedades Carnavalescas e também mantinha laços estreitos de amizade com Plácida de Santos. Na fotografia abaixo, as duas amigas posam alegres.

Figura 33: Plácida dos Santos e Maria Lino



Revista da Semana, 03 de fevereiro de 1901, p.10

⁴⁶⁵ *Jornal do Brasil*, 19 de janeiro de 1903, p.3

⁴⁶⁶ *Revista das Revistas*, 23 de abril de 1918, p.19

Nos palcos, atuou em produções famosas como a revista *O Maxixe*, de Bastos Tigre e Baptista Coelho, em cartaz em 1906. Nessa revista, Maria Lino atuava como a mulata Minervina, cantando e dançando em uma performance caracteristicamente estereotipada, que levou a plateia a reconhecê-la como autêntica mulata. Maria Lino conseguiu com suas atuações encantar os críticos teatrais que viam em sua dança algo da cultura nacional. Apesar de estrangeira, seu bom desempenho dançante aparecia em quase todas as críticas dos jornais que exaltavam “sua incomparável habilidade para dançar o tango nacional, a dança legitimamente brasileira”, sendo considerada uma “rainha do maxixe”.⁴⁶⁷ Mas, diferente das artistas não brancas, Maria Lino não estava restrita a personagens-tipo como a mulata. Ela se saía-se bem nesse personagem tipo, da mesma forma que recebia elogios por várias outras personagens.

Sobre sua viagem a Paris em 1913 com o dançarino Duque, os jornalistas noticiaram que Maria Lino contribuiu, com o “requinte artístico” de sua dança, para a divulgação do maxixe . Os críticos destacavam em sua performance o fato de a artista deixar de fora “aqueles requebros debochados tão exaltados pelos nossos maxixeiros e que tornaram a nossa dança uma coisa abominável sem o mínimo atrativo”.⁴⁶⁸

As descrições sobre o maxixe dançado por Maria Lino apontam para as disputas em torno dos significados do maxixe. Para um grupo, os traços negros que se resumiam no requebrado deveriam ser diminuídos, desejava-se que as performances estivessem o mais distante possível da herança africana.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1906.

⁴⁶⁸ *O Imparcial*, 01 de novembro de 1913.

⁴⁶⁹ SOIHET, Raquel. “A interdição e o transbordamento do desejo”. op. cit.

Figura 34: Maria Lino e Duque



Revista de Semana, 14 de março de 1914. p.16

Na fotografia acima, Duque e Maria Lino aparecem elegantemente vestidos. Juntos fizeram sucesso nas páginas dos jornais cariocas, que atribuíam o auge do maxixe em Paris à performance dos par. Alguns boatos de um desentendimento entre os dois circulou nos jornais e foi utilizado como justificativa para o fim da parceria.

Maria Lino teve destaque nos jornais mais como bailarina do que como atriz. Foram várias as fotografias, textos e entrevistas publicados sobre a artista. Em todos esses registros percebe-se a construção de uma imagem pública de elegância, requinte, respeitabilidade e de modernidade. Nos registros fotográficos fica evidente essa projeção pública.

Figura 35: Maria Lino



Revista das Revistas, 23 de abril de
1918. p.19

Os cabelos curtos e despojados de Maria Lino são representativos da experiência de modernidade para as mulheres. Difundidos após a Primeira Guerra Mundial, esse tipo de corte era associado à imagem de autonomia da mulher moderna. É evidente que a nova moda recebesse avaliações negativas, todavia, entrou no gosto de muitas mulheres.⁴⁷⁰ Impossível não associar a fotografia de Maria Lino, às imagens de artistas norte-americanas e francesas. Observamos que em geral os jornais se referiam a ela com adjetivos como “elegante”, “requintada”, “interessante” e “bela”, elogios que de forma alguma a sexualizavam.⁴⁷¹ Também fica evidente o quanto a artista se apropria apropriação da artista desses elementos na construção de sua imagem social. Em outubro

⁴⁷⁰ GOMES, Tiago de Melo. Massais, mulatas, meretrizes: imagens da sexualidade feminina no Rio de Janeiro dos anos 1920. *Cadernos Pagu*, n. 23, p. 121-147, 2004.; VAQUINHAS, Irene. Cabelos à Joãozinho e melindrosas: uma nova imagem das mulheres nos anos 1920. *Falar de Mulheres dez anos depois. No Centenário do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*, coord. de Isabel Henriques de Jesus; Paula Gomes Ribeiro; Rita Mira e Zília Osório de Castro, p. 353-360, 2016.

⁴⁷¹ *O Imparcial*, 31 de agosto de 1913, p 6; *O Imparcial*, 18 de dezembro de 1913, p. 8; *O Paiz*, 19 de dezembro de 1913, p.4

de 1913, em entrevista sobre sua ida a Paris, afirmava a um correspondente do *Correio da Manhã* que:

Não fui dançar o nosso grosseiro maxixe da plebe, os passos comuns da nossa índole sensual e desregrada... Procurei modificar, o quanto possível, a brutalidade de certos desleixos imorais da nossa dança e consegui elevar o maxixe, de modo a ser aceito na sociedade de Paris como uma dança verdadeiramente elegante.⁴⁷²

Nota-se claramente a associação direta entre elegância e modernidade parisiense que percorreu as projeções fotográficas de Maria Lino. Era a partir da imagem de benfeitora do maxixe que Maria Lino se projetava. O efeito disso pode ser acompanhado nas páginas dos jornais e das revistas que a promoviam a criadora de um “maxixe chique”. É nessa via que a artista foi se colocando publicamente em sua participação em espetáculos e ministrando conferências sobre dança em teatros e restaurantes da cidade.⁴⁷³

Ainda que estivessem nos palcos e fossem coroadas rainhas, Plácida dos Santos, Bugrinha e Maria Lino estavam presas na trama das ambiguidades que marcavam o significado da mestiçagem no país. Nesse sentido, podemos perceber como raça, classe e gênero moldam as experiências de todos os indivíduos, atingindo a todos de formas diferentes. Assim, ao mesmo tempo em que a mulata era exaltada como a representação da mulher brasileira no teatro, isso não excluía a utilização de expressões pejorativas e o desejo de que nessa mestiçagem predominasse o elemento branco. Era explicável desta forma que o destaque dado a Maria Lino na imprensa fosse muito maior que o de suas companheiras de reinado do maxixe. Eram os dançarinos brancos que faziam sucesso.

O maxixe estava envolvido diretamente nesse processo: era a possibilidade de trabalho para artistas que representavam a mulata e, como tal, dançavam o maxixe e tinham uma linguagem corporal que agradava e divertia a plateia, embora suas performances fossem avaliadas por críticos mais ferrenhos como o empobrecimento do teatro nacional. O que tornava Maria Lino uma rainha perfeita eram sua habilidade de conciliar requebrados na medida certa e a aparência branca. Em solo carioca, as danças

⁴⁷² *Correio da Manhã*, 30 de outubro de 1913, p.3

⁴⁷³ *Revista da Semana*, 19 de setembro de 1914, p.23; *A Rua*, 15 de junho de 1914, p.2

de Plácida e Bugrinha cabiam bem. Mas para representar o país para além das fronteiras nacionais, melhor que fosse uma mulher branca.

As três mulheres se inseriam no lugar comum do universo teatral, pensado e produzido exclusivamente a partir da perspectiva e da lógica masculinas. Como na vida cotidiana, elas também não faziam parte do “centro de poder”, espaço ocupado no mundo do teatro por autores das peças, empresários donos dos teatros, diretores das companhias e críticos teatrais. Essas artistas que ali atuaram provavelmente experienciaram “as estruturas hierárquicas que acrescentavam mais peso ao fardo das mulheres”.⁴⁷⁴ As respostas dadas por cada uma delas é o que muda.

Essas artistas acionaram as redes de solidariedade de que faziam parte para garantirem a sobrevivência e até mesmo um promissor mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, romperam com hierarquias de gênero e raça, pois de fato conseguiram se inserir nos palcos. Como sugere a historiadora Natalie Davis, quando falamos de poder, as mulheres nem sempre conseguiram “fugir totalmente dos centros e das hierarquias” em jogo. Isso fica evidente na trajetória das próprias artistas⁴⁷⁵ que, mesmo rompendo muitas barreiras, não deixavam de reproduzir várias hierarquias sociais.

II. Mulheres e papéis femininos nos palcos

Já vimos como o palco foi um importante espaço de projeção social para artistas mulheres. Entretanto, cabe aqui refletir um pouco sobre o contexto histórico que envolvia essa presença no palco.

Ainda que não fosse especificidade nossa, no Brasil, desde o período imperial, a imposição de papéis para cada gênero era bem marcada. Com os novos tempos republicanos essas imposições ganharam respaldo nas teorias científicas que percebiam os comportamentos entre os sexos pela via de determinação biológica. Nesse contexto, as ideias de moralidade familiar e de hierarquia sexual desempenhavam um papel central. A busca pelo controle dos corpos, principalmente os ditos femininos, extrapolava os vários ambientes da vida social. No caso do mercado de trabalho, Elizabeth Lobo, em análise

⁴⁷⁴ DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴⁷⁵ *ibidem*.

sobre a classe trabalhadora, na década de 1970, faz reflexões que nos permitem pensar sobre a atuação das artistas no início do século XX.

De acordo com a autora, a divisão sexual do trabalho se relaciona diretamente com a divisão sexual da sociedade. A construção do masculino e do feminino são apresentadas como naturais e biológicas. Logo, essa divisão sexual vinha embutida de códigos de hierarquia social entre gêneros.⁴⁷⁶ A indústria teatral como parte dos mundos do trabalho, refletia esses códigos e as relações de poder que colocavam os indivíduos em posições de desigualdade. Os papéis tradicionais atribuídos aos homens como provedores e às mulheres como subordinadas são visíveis dentro dessa estrutura.

O teatro musicado abriu uma porta para que vários indivíduos pudessem garantir sua sobrevivência e tivessem projeção pública. As companhias teatrais eram compostas por um grande número de mulheres, que atuavam como atrizes, dançarinas e coristas nas produções. Nesse tipo de mercado de trabalho, as mulheres tiveram de lidar com os modelos de moralidade feminina e suas múltiplas formas de ação, dentro de toda a engrenagem machista que movimentava o mercado de diversões. Michelle Perrot, em pesquisa centralizada na Europa, assinala que a profissão de artista era observada pelos setores conservadores da igreja com certa desconfiança. Esse olhar afetava ainda mais as mulheres que atuavam pois constantemente elas eram comparadas a prostitutas.⁴⁷⁷

Esse preconceito em relação às artistas também acontecia no Brasil. Na imprensa teatral carioca do período, podemos encontrar várias publicações contestadoras da honestidade das mulheres que trabalhavam no teatro. Em um artigo publicado na revista de *Theatro & Sports*, o autor Marques Pinheiro afirmava que:

“O teatro, entre nós, não é coisa honesta, não é um trabalho onde a virtude possa procurar o pão de cada dia, muito ao contrário; para as artistas, é muito mais fácil ganhar farto dinheiro entregando o corpo ao pecado, do que conseguir sem as delícias do vício.”⁴⁷⁸

Recheada de preconceitos, a abordagem de Pinheiro dialoga com os códigos de conduta baseados na honestidade sexual feminina, defendida por juristas e médicos

⁴⁷⁶ SOUZA-LOBO, Elisabeth. *A classe operária tem dois sexos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁴⁷⁷ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

⁴⁷⁸ *Revista de Theatro & Sport*, 09 de fevereiro de 1918, p.16.

higienistas, que buscavam definir padrões de comportamento para mulheres. O teatro não era “coisa honesta” porque possibilitava a artistas lucrar de outro modo, que não apenas trabalhando com a arte. Embora reconheça que existam “artistas honestas”, Marques Pinheiro apregoa que as atrizes em grande parte conseguiam dinheiro por também se entregarem ao “vício” da prostituição.⁴⁷⁹ Andrea de Castro Reis, observa que as artistas apareciam muitas vezes, nas colunas teatrais, pela via da suspeição. Além de serem descritas como mulheres de moral duvidosa, também eram narradas como fúteis e interesseiras⁴⁸⁰. Em colunas dedicadas aos bastidores teatrais não raro encontramos a publicação de piadas de cunho sexual sobre a vida pessoal das artistas e suposições sobre seus interesses amorosos.⁴⁸¹

As artistas também apareciam nas colunas teatrais pelos atributos de beleza. Em junho de 1915, o colunista do jornal *O Imparcial* questionava o leitor sobre “qual o público que suportaria, por exemplo, um corpo de coros composto de mulheres feias?”. Avaliando a beleza feminina como algo “importantíssimo” para o teatro, o colunista ainda instituiu que, para a mulher que trabalhava em gêneros teatrais como a revista, a beleza era indispensável⁴⁸². Os padrões de beleza exaltados nas publicações voltavam-se para as belas pernas, para as curvas corporais e a elegância. No caso de dançarinas, os elogios ainda apontavam para aspectos de sensualidade.

Rachel Soihet, ao estudar como se davam as representações do corpo feminino negro, ressalta que, desde o início do século XIX, os relatos e imagens produzidos por viajantes já mostravam estranhamento e preconceito diante da expressão e liberdade corporal de africanos e seus descendentes, caracterizados como selvagens e licenciosos. O resultado desse encontro foi a construção, por parte desses viajantes, de imagens e representações etnocêntricas que reproduziam discriminação de classe, de gênero e de raça. Os batuques e festas retratados, por exemplo, que traziam negras dançando com

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ REIS, Ângela de Castro. “Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX”, *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, n°8, printemps-été 2001.

⁴⁸¹ Me refiro aqui especificamente a coluna “perversidades” do *Jornal de Theatro e Sports*, publicada entre 1917 e 1921

⁴⁸² “Teatro”. *O Imparcial*, 07 de junho de 1915, p.6.

euforia e animalidade, por oposição ao comportamento esperado das “mulheres bem comportadas”⁴⁸³.

As dançarinas brancas também eram objetificadas, ainda que com menor frequência que as mulheres negras. Encontrei, por exemplo, um desenho publicado na revista de gênero alegre⁴⁸⁴ *O Rio Nú*, que resumia o tipo de olhar preconceituoso que as artistas enfrentavam: a “maxixeira” é apresentada como uma mulher branca de curvas acentuadas com roupa transparente e seios à mostra.

Figura 36: A Maxixeira



"A maxixeira". *O Rio Nu*, 28 de janeiro de 1905, p.4

⁴⁸³ SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, p. 177- 198, 2003.

⁴⁸⁴ SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos*. op.cit

A “maxixeira” seria então a mulher disponível sexualmente, que deliciava os homens com seus requebrados. Isso ainda se confirma na legenda da imagem que afirmava:

Na ciência do maxixe sou deveras bem profunda! Não há quem não se enrabiche vendo como em mim abunda tanta queda para a dança! Requebro com tal perícia, que todo o corpo balança causando... aos homens delícia!⁴⁸⁵

Mulheres brancas, negras e mestiças eram objetificadas. Os efeitos e consequências é que se diferenciavam. Os requebros de mulheres negras e mestiças eram lidos de modo hipersexualizados, já para as mulheres brancas esses movimentos eram perturbadores porque rompiam as lógicas de comportamento sexual feminino.⁴⁸⁶ Mesmo fora do ambiente do lar, buscava-se reproduzir os códigos de uma feminilidade aceitável.

Em meio à construção de estereótipos de gênero e raça, mulheres negras, brancas e mestiças usaram o palco como importante caminho de afirmação de “respeitabilidade”. Por mais que as performances fossem construídas do ponto de vista masculino, as mulheres encontraram caminhos de luta e subversão. E. P. Thompson, em seu estudo sobre o ritual dos camponeses ingleses de “vendas de esposas”, no final do século XVIII, observa que a “venda de esposas” era uma maneira de acabar com um casamento insatisfatório. Nessas comunidades, era impossível mudar de parceiro conjugal. Para as mulheres, o divórcio era quase impensável. Ao descrever esse costume, o autor não nega que o ritual fosse humilhante para as esposas. Mas, ainda assim, chama a atenção que esse era o pequeno espaço de afirmação pessoal que a prática podia proporcionar à esposa. “A venda de esposa” era uma ação possível na política da vida pessoal dessas mulheres que agiam por dentro da lógica que lhes era imposta.⁴⁸⁷ Deste modo, a partir das sugestões de Thompson, podemos perceber que o caminho possível de ação para as artistas era por dentro desse mercado. Diante da imposição de personagens estereotipadas, as mulheres respondiam, a partir de suas performances, e os transformavam dentro de suas possibilidades.

⁴⁸⁵ "A maxixeira". *O Rio Nu*, 28 de janeiro de 1905, p.4

⁴⁸⁶ Ver: CARLONI, Karla. *Requebrando os quadris*, op. cit.

⁴⁸⁷ THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A suposta sensualidade do corpo feminino dançante e sua erotização foram incorporadas às músicas e palcos teatrais a partir do estereótipo da mulata. Como demonstraram Tiago Gomes e Micol Seigel, a mulata se constituía como a mestiça desejável. Era uma versão “altamente sexualizada da mulher afro-brasileira”⁴⁸⁸. Dentre as linguagens corporais atribuídas a esse protótipo, o dançar maxixe aparecia constantemente nas avaliações de críticos teatrais. Nos palcos, a dança foi essencial para a idealização do corpo feminino e para o advento da imagem da “rainha do maxixe”.

III. Homens que dançam

No início do século XX, as performances dançantes das mulheres nos palcos lhes renderam o título de rainha do maxixe. Essas apresentações, nem sempre eram realizadas em dupla. Como demonstram os jornais, muitas mulheres, optavam por performar o maxixe sozinhas. Esse domínio de palco e atuação extremamente sexualizada provavelmente foi o que lhes deu a designação de rainhas.

A dança se forjava assim a partir de uma conotação feminilizada. Os homens que dançavam o maxixe nesse início de século não eram chamados de bailarinos ou dançarinos e, por consequência, não havia reis do maxixe. Na verdade, quando se falava de mulheres como rainhas, o rei que as acompanhava era o próprio maxixe.

Nos primeiros anos de auge do maxixe, os homens que dançavam, quando se destacavam, eram chamados de atores. Era o caso, por exemplo do mestiço Francisco Corrêa Vasques. Nascido no Rio de Janeiro em 1839. Além de atuar, Vasques também escrevia cenas. Vários trabalhos sobre práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro são unânimes em afirmar a importância de Vasques como um dos pioneiros em apresentar o maxixe nos palcos.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43, p. 171-193, 2002.

⁴⁸⁹ “Gazetilha”. *Jornal do Comércio*, 8 de abril de 1886, p.1

Figura 37: Vasques



Vasques (Corrêa Vasques). Disponível em:
<http://www.todoteatrocarrioca.com.br/>. Acesso
 27 maio 2021

José Leonardo Gonçalves também ficou marcado na memória musical como o “festejado ator” que cantou e dançou o *Fandanguassú*, música de autoria de Augusto Fábrega. A performance no teatro deve ter acontecido por volta de 1892. Dizia a canção.

O maxixe tem ciência
 Ou pelo menos tem arte:
 Requebra somente em parte,
 Em parte do corpo só.
 Esse passo de massidras,
 Que tem esquisito alcunha,
 Nem é siri sem unha,
 Nem é do jocotó

Tem segredo e quindins,
 Levantaram defuntos
 Em vendo requebrar juntos
 Agrada a mulher ao homem.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ PONTES, José Vieira (coord.). *Lyra popular brasileira completa e escolhida coleção de modinhas, recitativos, lundús, duettos, canções e poesias*. São Paulo: C. Teixeira & Cia - Editores

A cançoneta tentava explicar de forma leve e descontraída o que era o maxixe e destacava os requiebros que agradavam a homens e mulheres. A interpretação de Leonardo era memorável. A. Bitú, que assinava a coluna ‘Pelos Teatros’, da *Revista Ilustrada*, afirmava que “ninguém pode compreender o Leonardo sem o fandanguassú. Uma coisa prende-se à outra.”⁴⁹¹ O sucesso levou a performance a ser constantemente reapresentada em outros espetáculos de variedades.

Figura 38: Ator Leonardo



ACTOR LEONARDO

O Teatro, 1911- Ano 5, p.21

Conhecido apenas como o ator Leonardo, o artista acumulou diferentes funções no teatro. Foi diretor. Atuou em revistas, como a remontagem d’A *Cabana do Pai Thomaz*, em 1892, em comemoração aos “festejos abolicionistas”, onde interpretava o

⁴⁹¹ *Revista Ilustrada*, março de 1893. p.6

“preto Beija Flor”⁴⁹², certamente com o uso de *blackface*. Fez várias atuações em récitas cantarolando e dançando canções como *Quem comeu do Boi?*, de autoria de Fábregas.

Vasques e Leonardo não foram chamados de “reis do maxixe”, embora suas apresentações sempre fossem lembradas como a dança maxixe. As primeiras referências, nos jornais, a reis do maxixe foram atribuídas a artistas que fizeram sucesso fora do país. O cançonetista Geraldo Magalhães e o “dançador” Antônio Lopes Amorim, o Duque.⁴⁹³ Mais tarde também receberam esse título os dançarinos Lezut e Tolosa.

A trajetória de Geraldo Magalhães merece ser apresentada. Nascido em São Gabriel, no Rio Grande do Sul, não se sabe quando o artista veio para o Rio de Janeiro. Sua carreira profissional começou em cafés dançantes. Em 1900, se apresentava cantando no Alcazar Parque, na Lapa. Esse era o mesmo salão onde se apresentava Plácida dos Santos. Certamente os artistas se encontravam nos bastidores. Seu repertório era formado por lundus, fados e cançonetas. Dentre as canções estava *Martha*, composição do maestro negro Henrique Alves Mesquita.⁴⁹⁴

Martha, meu amor.
 Ouve o teu cantor!
 Não sinto o negro crime da escravidão!
 Nem quando *zambi* exprime.
 De maldição...
 Mas sinto a dor que oprime
 Meu coração
 Ao me lembrar de ti!
 Ai! Martha! Ai Martha! Amor!

A canção para a mulher amada possui muitas referências ao universo de escravizados. Cita o *banzo*, o *xequeré*, o *congo*, *zambi*. O autor fala de saudade, não só da amada, mas, de uma terra distante. Geraldo Magalhães como homem negro sabia o que o crime da escravidão havia causado a pessoas de sua cor.

⁴⁹² *Gazeta de Notícias*, 15 de maio de 1892, p.8

⁴⁹³ *Fon-Fon*, 20 de fevereiro de 1915, p. 45

⁴⁹⁴ Encontrei essa canção registrada como “Martha” no jornal O Rio Nú em 10 de dezembro de 1889. (O *Rio Nú*, 10 de dezembro de 1889, p. 3). Também encontrei ela com o título “A canção do Africano” na 6ª edição do ano de 1927 do livro: PONTES, José Vieira (coord.). *Lyra popular brasileira... op.cit.*

O artista conseguiu sucesso em suas apresentações individuais, mas foi na dupla “Os Geraldos”, que obteve fama internacional em sua trajetória artística. Pela dupla passaram algumas artistas como a porto-alegrense Nina Teixeira e a portuguesa Alda Soares, com quem se casou. Abaixo, uma foto de Nina Teixeira e Geraldo Magalhães. Os dois posaram de forma elegante. Geraldo de fraque e cartola e Nina usava chapéu florido e vestido rodado. Como demonstrado em trabalho anterior, a vestimenta era uma importante estratégia de construção de respeitabilidade para afro-brasileiros no período pós-abolição. O uso das roupas certas passaria imagens de respeitabilidade, credibilidade e modernidade, no sentido de não ser identificado com a figura do escravizado, mas do novo negro.⁴⁹⁵ As roupas ainda servem para construir a identidade social e de gênero. No jornal humorístico *O Rio Nú*, um certo “Vagabundo”, na coluna “Rua do Ouvidor”, costumeiramente fazia troça de vários personagens. Na edição de 21 de junho de 1905, ao falar sobre Geraldo Magalhães afirmava:

estava mesmo lindo, pois trajava fraque de rabicho de jumento, colete de elegância de caveira de defunto, calças de cavanhaque de soldado de polícia quando não tem força para soprar o grilo e chapéu de quatro bicos feito de borracha do Pará.⁴⁹⁶

Da perspectiva do cronista, Geraldo Magalhães se esforçava, sem sucesso, na demonstração de elegância. Não se fazia esse tipo de descrição sobre sujeitos brancos. Apenas os negros passavam por esses julgamentos.

⁴⁹⁵ PEREIRA, Juliana da Conceição. Com que Roupa? O associativismo recreativo e a questão da moralidade entre os trabalhadores do Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 9, p. 411-423, 2015.

⁴⁹⁶ “Rua do Ouvidor”. *O Rio Nú*, 21 de junho de 1905, p.5

Figura 39: Geraldo Magalhães e Nina Teixeira

*Almanack dos Teatros*, 1909, p.126

Tanto na dupla formada com Nina Teixeira, quanto com Alda Soares, Geraldo Magalhães viajou pela Europa dançando e cantando o maxixe. Nos jornais cariocas, essa viagem para outro continente gerou elogios. Na *Gazeta de Notícias*, por exemplo, em 1910, afirmava-se que ele que introduziu o maxixe no “velho continente” e que era “o rei do maxixe”, ignorando a presença de Alda Soares. Em 1908, no *Jornal do Brasil* saía uma nota sobre as apresentações dos artistas em Paris, dizendo que “os Geraldos fazem-se anunciar como ‘*les rois du maxixe*’. E ganhão um dinheirão”.⁴⁹⁷ O sucesso no exterior

⁴⁹⁷ “Os Geraldos”. *Jornal do Brasil*, 07 de setembro de 1908, p.14

repercutiu positivamente no Brasil e, ao voltar da turnê, *Os Geraldos* foram contratados pela casa Edison.

Figura 40: Geraldo Magalhães e Alda Soares



Fon-Fon, 20 de abril de 1912. p.36

Com a artista Alda Soares, a dupla Os Geraldos, agora conhecida como “lusobrasileira”, fez uma temporada nos teatros no Rio de Janeiro. Alguns anos depois, o casal foi morar em Lisboa e por lá se fixou. O sucesso de Os Geraldos se concentrava principalmente na figura do cantor. A maioria dos elogios à dupla destacava a atuação de Geraldo Magalhães. Talvez por ele já ser um cançonetista de certa fama antes de formar duplas com outras artistas. Sobre o sucesso dos artistas em Portugal, encontrei no acervo do repositório *on-line* do *Museu do Fado*, de Lisboa, partituras do repertório d’Os

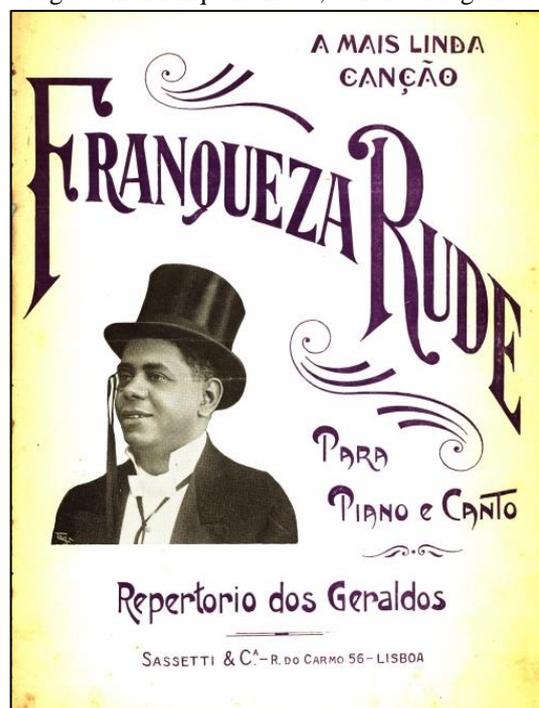
Geraldos, publicadas pela Sasseti & C.^a Editores, sem indicação de data de impressão.⁴⁹⁸

Figura 41: Eu vi uma lagartixa, Geraldo Magalhães



Acervo do Museu do Fado

Figura 42: Franqueza Rude, Geraldo Magalhães



Acervo do Museu do Fado

Geraldo Magalhães recebeu grande destaque na imprensa carioca. Sua performance era muito comentada e lhe deu grande projeção pública. As duas capas estampam apenas a foto de Geraldo Magalhães. O repertório era d'Os Geraldos, mas a artista mulher não aparece. Esse silenciamento em relação à parte feminina das duplas também acontecia com outros duetos. As mulheres eram invisibilizadas igualmente nos próprios nomes adotados pelas duplas e pelos articulistas nos jornais. Essa posição de subordinação das mulheres nas duplas de maxixe reflete

⁴⁹⁸ Coleção de Partituras do Museu do Fado. Disponível em < <https://museudofado.pt/> > Acesso: 27 maio 2021

uma construção política da desigualdade que atravessava as relações entre homens e mulheres na sociedade.⁴⁹⁹

Desigualdades de qualquer tipo foram (e são) construídas historicamente e tendem a ser naturalizadas, como aconteceu entre os gêneros. Por trás do “disfarce da inferioridade natural” atribuída às mulheres, percebe-se que as mulheres foram tratadas como personagens à margem da sociedade. No universo dos espetáculos, artistas de ambos os gêneros foram vistos com desconfiança. Entretanto, os textos de jornal demonstram que uma mesma narrativa podia exaltar as mulheres como rainhas sem deixar de demarcar sua posição inferior em relação aos homens. Embora pareça ambíguo, essas narrativas apontam para a manutenção das hierarquias de gênero que alimentavam o mundo artístico. Talvez por esse motivo, mulheres como Plácida e Bugrinha escolhiam não integrar uma dupla.

Na dupla *Le Zuts*, formada pelo dançarino Antônio Gonçalves, conhecido como “sr. Lezut”, e a bailarina Sophia, a artista quase nunca ganhava destaque. Quanto a ele, figurava como um boêmio conhecido das noites cariocas que participava ativamente nos festejos das Grandes Sociedades.⁵⁰⁰ Muito possivelmente foi em um baile promovido por esses estabelecimentos que Lezut foi contratado para se apresentar dançando maxixe em companhias teatrais. Nas publicidades das peças, a dupla era apresentada como os “reis do maxixe” e o elogio concentrava-se sempre na figura masculina. Lezut era chamado de “artista coreográfico”.⁵⁰¹ O registro do casal para a revista *Fon-Fon* deixa evidente um imaginário de elegância que circulava entre esses artistas e suas poses reproduziam.

⁴⁹⁹ STOLCKE, Verena. *Caféicultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (principalmente Capítulo 8: “A exploração da moralidade familiar”)

⁵⁰⁰ *Jornal do Brasil*, 25 de janeiro de 1925, p.19

⁵⁰¹ *O Imparcial*, 20 de março de 1916, p. 9

Figura 43: Lezut e Sophia



Jornal de Theatro e Sports, 15 de julho de 1916. p.11

De modo muito similar, as parceiras de Antônio Lopes Amorim - o Duque, quase não aparecem nas memórias sobre o maxixe. Nascido na Bahia em 1887, Duque era dentista de formação.⁵⁰² Entretanto, fez sucesso como dançarino de maxixe. Sua primeira parceria foi com a já conhecida atriz Maria Lino. Os dois juntos dançaram o maxixe em Paris entre os anos de 1909 e 1912. Para a imprensa carioca, a viagem teve êxito. Duque e Lino fizeram a Europa se “curvar” ao Brasil.⁵⁰³ Após o fim da parceria, Duque ainda teve como dupla as artistas francesas

⁵⁰²“Brasil, Rio de Janeiro, Registro Civil, 1829-2012,” database with images, *FamilySearch* (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:7M1N-7LPZ> : 9 April 2020), Antonio Lopes de Amorim Diniz, ; citing Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; Corregedor Geral da Justicia (Inspector General of Justice Offices), Rio de Janeiro.

⁵⁰³ “Artes e Artistas”. *O Paiz*, RJ, 19 de dezembro de 1913, p.4

Arlette Dorgere e Gaby. Em 1913, na revista *Careta*, dizia-se que Gaby teria ajudado o bailarino na substituição dos lascivos requebrados do maxixe por “elegantes figuras estéticas”.⁵⁰⁴ Essa imagem foi atribuída à francesa principalmente por sua origem, alimentando uma ideia de superioridade implícita.

Figura 44: Duque e Gaby

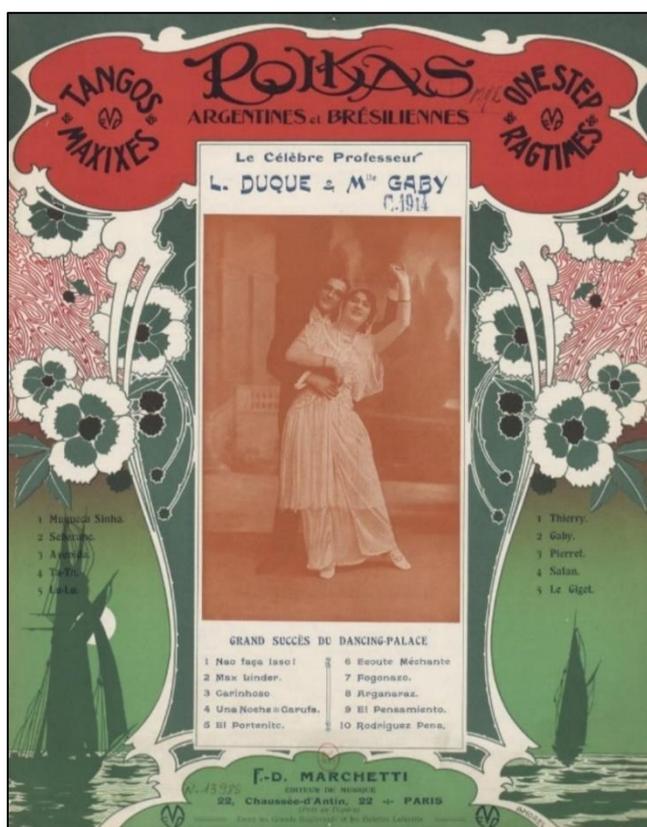


Revista de Theatro e Sports, 11 de setembro de 1915.

⁵⁰⁴ “Duque e Gaby”. *Careta*, 23 de setembro de 1913, p.26

Independente de quais fossem as parceiras, os elogios ao dançarino seguiam sempre na mesma linha. Atribuía-se a ele “a glória de ter aristocratizado o maxixe” ou ainda de ser “o exímio civilizador do maxixe”.⁵⁰⁵ A maioria das notas sobre Duque eram elogiosas e de fato ele teve sucesso. Foi professor de maxixe em Paris, letrista, gravou músicas e estampou capas de partituras que foram publicadas na França e reproduzidas no Brasil. As capas de partitura de Duque fizeram muito sucesso. O mesmo não aconteceu com Geraldo Magalhães. Dele encontramos apenas as partituras já citadas. Dentre as muitas capas de partitura com a imagem de Duque, trouxemos a da polca *O bicho premiado*, publicada em 1914 pela editora Paris, guardada pelo acervo da Biblioteca Nacional da França.

Figura 45: O bicho premiado, Duque e Gaby



Acervo da Biblioteca Nacional da França

⁵⁰⁵ “O carnaval de 1914”. *O Imparcial*, 11 de fevereiro de 1914, p.7; *Careta*, 23 de setembro de 1913, p.26

O sucesso de Duque era reconhecido e compartilhado nos jornais. Entretanto, algumas opiniões demonstram divergências em relação à imagem que foi construída em torno do ator. Em fevereiro de 1914, saía no *Jornal do Brasil* um artigo de autoria de Fernando Mendes de Almeida Junior afirmando que:

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.

Fernando Mendes assinala que o maxixe de Duque estava distante do que ele considerava o maxixe autêntico. Os passos inovadores do dançarino foram classificados como “excêntricos”, “grotescos” e “desgraciosos”, ou seja, para esse autor, a transformação do maxixe não foi bem sucedida. Entre elogios e críticas feitas a Duque, nenhum deles faz qualquer referência a seu corpo, ou ainda a seus trejeitos. A masculinidade do dançarino tampouco foi colocada à prova, porque, na dança de pares, o responsável pela condução sempre foi o cavalheiro.

Outros artistas, como Toloza, Asdrúbal Burlamaqui e Mário Fontes, também figuraram como reis do maxixe em anúncios de peças de teatro. Frequentemente, esses dançarinos representavam no palco cada uma das Grandes Sociedades no encerramento das peças. No entanto, de maneira oposta ao que acontecia às mulheres, o título de reis não vinha carregado de estereótipos, ele era apenas um modo de nominar homens que se destacavam na dança.

As performances de dança de maxixe reproduziam estereótipos e davam forma a reflexões sobre desigualdades. No caso das mulheres, o imaginário da mulata – uma mulher mestiça jovem, curvilínea, sexualmente disponível – foi imortalizado nas memórias do maxixe. Já para os homens, vigorava o protótipo do homem dominador, com porte e vestimenta elegantes. Dentro desse molde, homens e mulheres brancos se destacaram como dançarinos e alguns homens e mulheres negros e mestiços conseguiram certa mobilidade financeira e ascensão social. Certamente, vários sujeitos não brancos, que atuavam nos palcos e nos bastidores teatrais, puderam nesse contexto construir uma forte rede de contatos e de apoios. A presença desses sujeitos nos palcos não deixava de

reproduzir hierarquias de gênero e de raça, que se constituíram em marcadores de diferença. Dentro dessa reprodução de desigualdade, homens e mulheres precisaram criar seus próprios códigos de subversão e luta.

Capítulo 5: Experiências Visuais do maxixe: modernidade e racismo

O sucesso do maxixe nos palcos viabilizou o desenvolvimento de uma indústria paralela de subprodutos de ampla circulação, como as gravações, as partituras e os manuais de dança que poderiam ser adquiridos a preços acessíveis. Nesse sentido, a produção e divulgação de imagens de dança cresceu vertiginosamente e circulavam em diferentes suportes. Além dos já citados manuais de dança e das partituras, fotos de dança também estavam em modernas revistas ilustradas.

O interesse por documentos que não sejam apenas textuais tem sido crescente na historiografia. Fotografia, cinema, caricatura, pinturas, televisão, internet e outras manifestações visuais são fontes cada vez mais recorrentes no trabalho historiográfico. A virada para os anos 1980, marcou o aumento do interesse de várias disciplinas no “campo comum da visualidade”. W.J.T Mitchell, cunhou nos anos 1990, nos Estados Unidos, a expressão “virada pictórica” (pictorial turn) para tratar esse novo momento da discussão teórica que se desenvolveu sobre o uso da imagem.⁵⁰⁶

Para refletir sobre a historicidade das imagens referentes ao maxixe convém se inteirar um pouco mais sobre a “cultura visual” como um campo epistemológico.⁵⁰⁷ A cultura visual é resultado da modernidade. Nicholas Mirzoeff observa que somos uma cultura com forte apelo visual e isso implica na forma como nos relacionamos com o mundo. Foi a distância entre a riqueza da experiência visual, na cultura pós-moderna, e a habilidade de análise que criou a oportunidade e a necessidade de converter a cultura visual em campo de estudo. Para o autor, é a cultura visual que nos dá as ferramentas para interpretarmos o que observamos e a forma como vemos o mundo.

Mirzoeff afirma que a cultura visual não se estabelece da maneira confortável nas estruturas universitárias já existentes, isso se deve ao seu caráter interdisciplinar que abarca estudos de “gênero, de raça e muito mais”, temas para além dos limites das disciplinas tradicionais. Nesse sentido, a “cultura visual” seria uma disciplina “tática” e

⁵⁰⁶MITCHELL, W.J.T. *Showing seeing: a critique of visual culture. What do Picture Want? The lives and loves of images*, Chicago: Chicago University Press, 2005. (Tradução Pablo Sérgio.); KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006

⁵⁰⁷MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de história*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

“não acadêmica”, pois romperia as barreiras impostas pela academia. Ele também sugere que os estudos culturais são referências interessantes para os estudos visuais. Seguindo as sugestões do autor, a cultura visual não dependeria do uso de imagens, mas do que ele chama de tendência moderna de visualizar a existência. O autor trabalha com o conceito de “evento visual” e o define como a interação entre o observador e o observado que se dá no contato com diferentes aparatos visuais. Para Mirzoeff o cotidiano é o território de vivência. Outro ponto importante nos estudos sobre a cultura visual, é o reconhecimento de que a imagem não é um quadro estático, mas um campo de negociações e conflitos, que coloca a experiência visual na interseção entre o cotidiano e a modernidade.⁵⁰⁸

Estudando a cultura visual no contexto brasileiro, Ana Maria Mauad ressalta a importância dos estudos históricos, que tomam o visual como fonte de análise. Associado à história cultural, esse campo de estudos “revela experiências históricas igualmente diversas, mas que não existiriam se não fossem fotografadas, aliás, só existem porque foram fotografadas”. Deste modo, a autora sugere que o visual seja percebido como um produto social ligado às questões do seu tempo. Tão complexa quanto outros tipos de fonte, a cultura visual apresenta características próprias que precisam ser levadas em consideração nas abordagens historiográficas. Assim, as fotografias tomam dimensão diferente na pesquisa proposta aqui. Se em trabalhos anteriores, imagens de dança foram tomadas muitas vezes como ilustração, cabe agora no esforço de análise histórica, refletir sobre a maneira como elas modificaram o olhar sobre tal experiência social.⁵⁰⁹

As imagens de dança foram fundamentais para a compreensão do maxixe como espaço de disputas de interesses diversos. Sem elas, tal experiência não chegaria até nós da mesma forma. Essas imagens, que permeavam o dia-a-dia, envolvem discursos para além de si mesmas e a expressão disso se torna clara nas imagens selecionadas. Deste modo, esse capítulo se propõe a fazer uma discussão sobre a produção de imagens em revistas ilustradas, cartões postais, manuais de dança e capas de partituras. As ilustrações foram centrais na construção de estereótipos de classe, gênero e raça. Outrossim, para vários sujeitos a produção fotográfica ganhou outros sentidos, sendo acionada como ferramenta importante para a afirmação de estratégias de respeitabilidade.

⁵⁰⁸MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge, 2003

⁵⁰⁹MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história interfaces”. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n. 2, 1996, pp. 73-98.

I. O maxixe na imprensa ilustrada

O surgimento de revistas ilustradas com fotografias se insere no contexto de modernidade e avanço tecnológico, do início do século XX. Com o uso de modernas técnicas de fotogravuras, essas revistas impactaram o cotidiano. Em pesquisa sobre revistas ilustradas, Ana Mauad observa que essas publicações “veiculavam comportamentos tidos como necessários para se tornar um bom cidadão, atuando como modelos a serem copiados e exemplos a serem seguidos”. Mesmo nas fotografias que envolviam os espaços de lazer se reafirmava uma mensagem de pretensos valores burgueses de cosmopolitismo e modernidade.⁵¹⁰

As fotografias de maxixe narram uma história das disputas sobre o que era o maxixe. Elas marcam visualmente no campo cultural o que deveria ser o maxixe. Ao observar essas imagens ficou perceptível uma preocupação com a performance representada nessas fotos. As posições de dança escolhidas, por exemplo, são muito parecidas e se circunscrevem ao circuito transnacional de consumo da dança de pares. Certamente essas poses podem ser incluídas como parte das trocas de experiências proporcionadas pelos trânsitos culturais.

As imagens expressam que o modo como os dançarinos construía suas poses dialogava com modelos de elegância inspirados em artistas franceses. As fotografias eram muito parecidas e a maioria eram de casais brancos. A fotografia era um aparelho de poder que criou condições para a ação política e para o reconhecimento além da comunidade. Alguns poucos sujeitos negros que conseguiram se inserir nesse mercado utilizaram a fotografia como um instrumento de projeção de uma nova imagem de si, distante da representação dos escravizados.

Os registros ganhavam variados propósitos, iam do retrato ao uso publicitário. Fotografias dos artistas que estavam fora do país eram enviadas como cartão postal para os amigos ou familiares no Brasil e muitas vezes foram estampadas nas revistas ilustradas. As dedicatórias sobre a imagem nem eram apagadas, os autógrafos valorizavam a imagem. De igual modo, imagens de dançarinos brasileiros em revistas parisienses foram

⁵¹⁰MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do museu paulista: história e cultura material*, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

reproduzidas nas páginas de periódicos cariocas. O mercado de venda de partituras brasileiro, francês e norte-americano também se alimentou de várias fotos de dançarinos para estamparem as capas de maxixes e tangos.

Um dos dançarinos que mais aparecia nas imagens era Antônio Lopes de Amorim Diniz, o Duque. Com várias fotografias publicadas em revistas ilustradas, Duque era elogiado, nessas revistas, como dançarino de sucesso e requinte.

Ao acompanhar a presença de Duque nessas fotografias fica perceptível que as poses escolhidas por ele e suas parceiras buscavam construir um modelo de elegância. As roupas e adornos, os movimentos escolhidos para a fotografia inspiram leveza. Essa preocupação fica muito evidente, na fotografia com a dançarina Gaby, de dezembro de 1913, publicada no jornal francês *Le Miroir: entièrement illustré par la photographie*.⁵¹¹

⁵¹¹*Le Miroir: entièrement illustré par la photographie*, 07 de dezembro de 1913. Biblioteca Nacional da França

Figura 46: Duque e Gaby



Le Miroir : entièrement illustré par la photographie, 07 de
dezembro de 1913.

As fotografias de Duque e Gaby eram sempre muito cuidadosas. As mãos sempre posicionadas estrategicamente, as roupas impecáveis, os pés em posição de dança. Esse cuidado perpassa várias imagens do casal. Outro exemplo saiu na revista *Fon-Fon*, em fevereiro de 1916.⁵¹² De acordo com a legenda das fotografias, os artistas representam a “Valse du Baiser”, apresentada na turnê pela Argentina e o Uruguai.

⁵¹² “Duque e Gaby regressam do Prata”. *Fon-Fon*, 05 de fevereiro de 1916. p.34

Figura 47: "Valse du Baiser" por Duque e Gaby



"Duque e Gaby regressam do Prata". *Fon-Fon*, 05 de fevereiro de 1916. p.34

A imagem publicada em página inteira deixava indícios de que Duque e Gaby sabiam da importância desses registros para sua projeção pública como artistas nesse, cada vez mais, concorrido mercado de diversões. A indumentária de Gaby e Duque, somada aos acessórios do cabelo, pulseiras e cordões e mesmo ao sapato da dançarina, buscavam compor uma imagem arrojada, afinada com as modas parisienses.

Qualquer que fosse a parceira, Duque parecia levar adiante essa projeção de elegância em suas fotografias. Como perspicaz empresário que era, percebeu o quanto essas imagens tinham de forte potencial de circulação nos subprodutos resultantes do sucesso do maxixe. Suas fotos, inclusive, estamparam capas de partituras de maxixe na França e nos Estados Unidos. Como exemplo, temos a edição norte-americana do “tango brasileiro” Amapá, de Juca Stroni (pseudônimo de João José da Costa Junior).

Figura 48: Capa da Partitura Amapá



STORONI. Juca, "Amapá". Chappell & Co. (Nova Iorque) - Disponível em: <https://ernestonazareth150anos.com.br>. Acesso: 08 mai 2021

Duque e a dançarina francesa Arlette Dorgère estão na capa. Além da vestimenta de praxe, a pose foi magistral. Os braços cuidadosamente levantados e posicionados de modo a dar o ângulo perfeito para o fotógrafo. Os pés dos dois são apresentados em meia ponta. Toda a construção da imagem, demonstra o cuidado dos artistas de se apresentarem de forma elegante para os consumidores desse material. Arlette Dorgère já fizera muitas fotografias para cartões postais, ela sabia como se apresentar na frente das câmeras e sua experiência possivelmente permitiu que o dançarino aprendesse novas técnicas para suas fotografias.

Duque teve o privilégio de utilizar suas imagens como meio de divulgação de seu trabalho. Sua projeção pública provocou fortes ruídos no seu país de origem e lhe rendeu na memória do maxixe, um lugar privilegiado.

As poses dos artistas sempre são muito parecidas e é importante ressaltar que não são casuais. Essas imagens foram cuidadosamente construídas. Os pés são sempre muito bem posicionados. A expressão facial, a vestimenta, os acessórios e todos os outros detalhes não passavam despercebidos por esses artistas. Nesse sentido, uma imagem dos bastidores de gravação do filme “Entre o amor e a arte”, produzido pela Anglo Brazilian Cinematographic Co., em 1916, deixava evidente esse cuidado. O filme contava com a participação de Duque e Gaby. Na fotografia, a dançarina Gaby aparece gravando uma cena e os pés da artista, mais uma vez, chamaram a atenção. Sempre um dos pés ficava elevado, mesmo que ela não dançasse na cena do filme.

Figura 49: Gaby no filme “Entre o amor e a arte”

*Fon-Fon*, 05 de agosto de 1916, p. 35

Não foram todos os dançarinos que tiveram a projeção de Duque, também o processo de tentativa de ascensão profissional não foi vivenciado da mesma maneira por mulheres e homens nesse concorrido mercado.⁵¹³ Embora houvesse uma elevada presença feminina no universo artístico da dança de maxixe, nenhuma das mulheres conseguiu uma projeção pública como a de Duque, nem mesmo aquelas que fizeram duo com o artista.

Vimos que as fotografias se inseriam em uma complexa arena de disputas e negociações diversas, que envolviam diferentes sujeitos e eram apropriadas de vários modos pelos envolvidos. Para as mulheres brancas, por exemplo, a imagem poderia ser utilizada como um recurso de construção de respeitabilidade e modernidade desviante dos papéis deterministas de gênero. Esse foi o caso, entre muitas outras, de Maria Lino. A artista passou uma temporada em Paris, dançando o maxixe com Duque. Em seu retorno ao Brasil, após a dupla desfeita, foi contratada para atuar em várias peças e figurar em muitas fotografias de dança. Provavelmente, não só a ida a Paris, como a convivência nos

⁵¹³ Cheguei a essa abordagem a partir da leitura do texto: ANDÚJAR, Andrea. Bloqueando estradas, construindo pontes: as mulheres piqueteiras em Salta, Argentina. *Mundos do Trabalho*, v. 1, n. 2, p. 124-146, 2009.

bastidores com vários artistas de trupes estrangeiras que chegavam no Rio de Janeiro, tenha inspirado as poses de Maria Lino e de outras artistas. Mas, antes de caracterizar essas posições como mera cópia, é importante identificar os elementos de invenção estética introduzidos pelos artistas locais. As poses ganhavam contornos mais abasileirados.

Figura 50: Maria Lino e J. Mattos



Revista da Semana, 21 de março de 1914. p.16

O registro acima foi de uma matiné realizada no teatro São José pela Empresa Paschoal Segreto. Publicada pela *Revista da Semana*, em março de 1914, na fotografia Maria Lino posa ao lado do autor J. Mattos no “tango brasileiro”.⁵¹⁴ A artista posa à frente de seu par e somente suas mãos se tocam. Ela também aparece com o corpo mais curvado

⁵¹⁴*Revista da Semana*, 21 de março de 1914. p.16

e sorri para a câmera. Além de acessórios de cabelo e pulseiras, seu vestido possui várias contas que certamente davam mais movimento aos rodopios.

Na mesma revista, Maria Lino também dançou um “tango argentino” com o ator Álvaro Fonseca, seu colega na Companhia de Teatro São José. Na fotografia, eles têm uma expressão facial mais séria.

Figura 51: Maria Lino e Álvaro Fonseca



Revista da Semana, 21 de março de 1914. p.16

Maria Lino também mostrava cuidado com a maneira como se apresentava nas fotografias. Na imagem acima, um dos pés está levemente levantado, os corpos também estão distantes, nem os rostos se tocam apenas os olhares se cruzam. Em minha pesquisa não encontrei fotos de Maria Lino em revistas francesas. Ela esteve presente em muitas páginas da imprensa ilustrada carioca e isso não deixava de ser um privilégio. Se compararmos com a trajetória artística de mulheres negras retintas, que não apareciam nas fotografias de dança, mas apenas nas reportagens de grandes crimes, fica evidente

que mulheres como Maria Lino tinham uma projeção muito maior do que outras mulheres não brancas.

Alguns artistas negros também estavam na produção de imagens, mas em número muito menor que os artistas brancos. Nas fotografias de dança, encontrei apenas registros de par protagonizados pela dupla *Os Geraldos*, cuja trajetória artística já vimos no capítulo 4. As fotos da dupla geralmente saíam em revistas ilustradas e eram usadas como ilustração em matérias que tematizavam o sucesso da vida artística no exterior, como a fotografia publicada na revista *O Malho*, em novembro de 1915. Nela, estão Geraldo Magalhães e sua parceira Alda Soares, uma artista branca de origem portuguesa. O sucesso da dupla nesse período já era muito comentado nas páginas da imprensa carioca.

Figura 52: Geraldo Magalhães e Alda Soares



O Malho, 13 de novembro de 1915, p.30

Como é possível observar na fotografia, Geraldo Magalhães posou de forma elegante. Seus trajes eram sempre formais: em todas as fotografias o artista aparece usando fraque ou terno, algumas vezes ainda fazia uso de monóculo e cartola. Em

entrevista para *A Tribuna*, ao descrever Geraldo, o repórter destacava o hábito do artista de usar “luvas cor de marrom”,⁵¹⁵ Carolina Vianna, em livro recente sobre o deputado negro Monteiro Lopes, observa que o deputado também fazia da vestimenta uma estratégia de afirmação social em uma sociedade que o rejeitava enquanto um homem negro que era deputado.⁵¹⁶ Era no esforço de demonstrar que dominavam os códigos de conduta e vestimenta que Geraldo Magalhães e Monteiro Lopes, como vários outros homens e mulheres negros, negociavam sua presença nos espaços públicos.⁵¹⁷

Além da vestimenta, Geraldo Magalhães sempre se posiciona nas fotografias como o importante artista que era. Suas poses não são casuais, ele é extremamente cuidadoso em suas fotografias. Na imagem em questão, o rosto é delicadamente levantado, os braços foram posicionados de modo estratégico ao lado da parceira e um dos pés está em meia ponta, não apoia todo no chão. Toda a construção foi acionada como parte da estratégia de afirmação de uma imagem de altivez muito parecida com aquelas realizadas por artistas francesas. Mesmo em registros mais descontraídos, o artista sempre aparece com roupas elegantes. Era o que mostravam, duas fotografias de 1908, enviadas de Lisboa, como cartão postal, para a colega e compositora Francisca Gonzaga. Nessa imagem, Geraldo Magalhães fazia dupla com a gaúcha Nina Teixeira, uma jovem mulher negra, sua primeira artista parceira.

⁵¹⁵ A entrevista que tive acesso foi transcrita na revista *O Malho*, 17 de abril de 1909, p. 26.

⁵¹⁶ ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república* [livro eletrônico] Niterói: Eduff, 2020.

⁵¹⁷ Trabalhei sobre os códigos de vestimenta adotados por sócios de clubes dançantes no artigo PEREIRA, J.C. “Com que roupa?”. op. cit.

Figura 53: Geraldo Magalhães e Nina Teixeira



Os Geraldos (cartão-postal), 1908. Coleção Chiquinha Gonzaga. Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 54: Geraldo Magalhães e Nina Teixeira



Os Geraldos (cartão-postal), 1908. Coleção Chiquinha Gonzaga. Acervo Instituto Moreira Salles

A construção social de imagens como a de Geraldo e Nina pode ser entendida como uma das estratégias utilizadas por pessoas negras no enfrentamento do racismo. Geraldo Magalhães, a partir das fotografias, procurou atuar no registro do que era moderno, reproduzindo poses elegantes, participando ativamente da indústria fonográfica, performando em Paris. Propôs assim um outro lugar para homens de cor como ele. Suas imagens narram possibilidades de outros modos de existência para a população não branca.

As fotografias de Geraldo Magalhães e de suas parceiras eram publicadas em revistas ilustradas, como *O Malho* e o *Jornal de Theatro e Sports*. No mercado de partituras de música para piano, o artista não obteve tanto sucesso. Encontrei apenas duas partituras com sua fotografia nas capas no acervo do *Museu do Fado* como demonstrei no capítulo anterior. Sua carreira até que foi festejada pela imprensa carioca, mas o maior

reconhecimento em Portugal o tenha levado a viver em Lisboa, após o casamento com Alda Soares.

Fotografias de maxixe eram quase exclusividade dos artistas. De fato, fotografias de pessoas dançando maxixe em bailes eram raras, em minha pesquisa encontrei apenas três. As associações recreativas tinham as fotos de sua diretoria e de seus sócios e até de seus estandartes publicadas em revistas ilustradas que circulavam na época, mas o momento das danças dificilmente era fotografado. Foi na revista *O Malho* que encontrei duas imagens que tematizavam cenas de maxixe.

O Malho surgiu em 1902 e foi publicado semanalmente. O periódico era um espaço de projeção para alguns clubes menos modestos, principalmente no período do carnaval.⁵¹⁸ Conhecida por suas charges e caricaturas que ironizavam o cotidiano nacional, a revista também fez fama pelas modernas fotografias que estampavam suas páginas. A edição de outubro de 1910 trazia um registro dos Zuavos Carnavalescos no momento do “maxixe”:

Figura 55: Instantâneo de um maxixe nos Zuavos Carnavalescos



"Militarismo Carnavalesco". *O Malho*, 29 de fevereiro de 1910, p.18

⁵¹⁸O Malho, dicionário FGV. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpdac/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/malho-o>. Acesso 21 jan 2021

Os Zuavos Carnavalescos localizavam-se na rua Maranguape, nos arredores da Lapa. O clube tinha como membros de sua diretoria Adelino Marques Sampaio, proprietário de um restaurante e de uma leiteria na rua do Passeio, o Capitão Rubens Conceição e o Tenente Coronel Joaquim Meias de Gouvêa, indivíduos que constantemente saíam em notas sociais dos jornais.⁵¹⁹ Certamente essa presença de capitães e tenentes no grupo serviu para o título de “militarismo carnavalesco” utilizado na imagem.

De acordo com Ariella Azoulay, em livro sobre o fotojornalismo, a presença do fotógrafo e a introdução da câmera em um local produzem um “evento fotográfico”. Isso não significa que o fotógrafo tenha intencionalmente criado a situação fotografada, mas, ao se estabelecer tal evento, surge o que a autora chama de “contrato civil”, que é estabelecido entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador. Tal contrato se apoia na “experiência continuada” do fotografado que reivindica sua existência e oferece sua imagem ao fotógrafo⁵²⁰. Nesse caso, cabe considerar que os dançarinos saíram fantasiados em posição de dança com os corpos muito próximos um do outro e refletem uma imagem de descontração. A partir das sugestões de Azoulay fica evidente o modo como essas imagens se construíam nesses clubes. A presença do fotógrafo naquele ambiente e a interrupção do baile para a fotografia de certo modo norteavam o posicionamento dos sócios. Para os Zuavos, aparecerem representados de maneira descontraída não parecia ser uma preocupação. A interação entre homens e mulheres é muito expressiva na composição da foto, mas essa descontração tinha certos limites,

⁵¹⁹*Correio da Manhã*, 04 de outubro de 1910, p.2; *A Noite*, 03 de janeiro de 1917, p.4; *O Imparcial*, 25 de novembro de 1917, p.5

⁵²⁰A descrição de Ariella Azoulay sobre fotojornalismo traz importantes reflexões para a leitura da imagem: “Let’s look at the work of a photo journalist. When she comes to the arena of a certain event, she can search for many various subjects and try to capture them through her own unique viewpoint or that of the newspaper she represents. Whatever the scope of her work and its specific motives (economic, professional, moral, cultural, or others), in one way or another, she will act according to principles that are supposed to be respected no matter what specific circumstances in which she finds herself. The photographer’s duty is to supply an accessible image, sharp, clear, readable, and impartial. It is very rare to come across a photographer who has intentionally created the situation that she has photographed, and the public scandal erupting around a few such events is a testimony to their occurrence being rare and exceptional. The rule is that the introduction of a camera into any place participates in the creation of the event. Taking part in the situation doesn’t mean that the photographer has created the situation she was about to take in photo. The photographer is motivated by an unwritten contract with the public, and she is supposed to bring her gaze to rest on what is considered of public interest”. [grifo nosso] (AZOULAY, Ariella. *The Civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008, p.147)

bebidas alcoólicas, por exemplo, não aparecem. A fotografia dos Zuavos era bem diferente das fotos dos artistas. Os casais têm os corpos mais colados. Essas imagens dialogavam com a aspiração de apresentar-se moderno perante seus pares e ainda reafirmavam o modo como maxixe era repleto de sentidos para os que o dançavam.

Uma outra representação do maxixe pode ser observada na fotografia, de 1910, dos sócios do clube Progressistas da Cidade Nova. No caso desse clube, a ideia de ordem e moralidade é sugerida na composição da própria imagem. Os pares de sócios estão dispostos lado a lado de forma mais contida, e quase sem contato entre os dançarinos. Não se vê mulher alguma com o colo à mostra. Assim como nos Zuavos, bebidas também não aparecem, pois, há uma projeção pública pautada na respeitabilidade. Embora também quisessem se inserir em uma perspectiva de modernidade, isso aconteceria a partir de seus próprios termos, diferentes daqueles apresentados na fotografia dos Zuavos.

Figura 56: Club Progressistas da Cidade Nova



"Recordações da Folia". *O Malho*, 19 de fevereiro de 1910, p.46

A foto foi tirada na sede do clube. Seu enquadramento oferece ao espectador uma ideia de profundidade. O espaço apresenta-se como um ambiente espaçoso, as janelas são grandes e com cortinas e as paredes são ornamentadas com quadros e espelhos, experiência um pouco mais requintada do que aquela visualizada em fotografias de clubes

mais modestos.⁵²¹ A maioria das pessoas retratadas estão todas muito bem vestidas: as mulheres usam chapéus, os homens terno e gravata. Ainda podemos ver um homem fantasiado e todos posam em semicírculo para a lente do fotógrafo. Os casais estão reproduzindo uma imagem que tenta passar certa ordem. Essa imagem lembra muito a fotografia dos artistas, principalmente na preocupação com os pés. O casal do lado esquerdo da imagem posiciona o pé de forma semelhante aos artistas. Possivelmente após a fotografia, esses sócios aproveitaram o baile de forma bem descontraída. A preocupação com o ato de ser fotografado, o cuidado com o pé no ângulo certo, sugere que esses sócios estão consumindo as imagens dos dançarinos e, mais que isso, estão dialogando com essas poses.

Para os sócios dos Progressistas da Cidade Nova, ser fotografado era um modo de mostrar que estavam antenados com a modernidade tecnológica e, acima de tudo, era uma das estratégias para demonstrar sua “ascensão social” e “respeitabilidade” perante a sociedade.⁵²² Os sócios da agremiação localizada na praça Onze eram na maioria negros e pardos. Em seus posicionamentos, procuraram afirmar sua própria elevação, buscando afastar a mancha do preconceito, através de um padrão moral elevado.

Kim Butler, ao estudar a “nova negritude”, afirma que no período pós-abolição houve semelhança nas “reações” de homens e mulheres negros dos diferentes lugares do Atlântico. Os negros tiveram que engendrar novas identidades sociais para tentarem se integrar como cidadãos nos antigos regimes escravistas. Os negros do Brasil definiram e defenderam suas identidades sociais e políticas de forma multifacetada. Dentre as várias formas de ação política, as associações recreativas foram mais um dos espaços de articulação de identidades que se diferenciavam dos espaços “menos respeitáveis” e modelavam uma “urbanidade negra adaptada à cidade moderna”.⁵²³

Podemos entender que, ao se deixarem fotografar a partir de padrões morais elevados, esses homens e mulheres faziam da fotografia uma expressão de respeitabilidade, de luta e de resistência.⁵²⁴

⁵²¹Para saber mais ver: PEREIRA, J.C. “Clubes Dançantes e moralidades no Rio de Janeiro da Primeira República”. op. cit.

⁵²²BRASIL, Eric. “Carnavais Atlânticos”. op.cit

⁵²³ BUTLER, Kim. “A nova negritude no Brasil...”. op. cit.(p,144)

⁵²⁴GELER, Lea. “¿Qué sería de la sociedad sin moda?” *Afrodescendientes de Buenos Aires, inclusión nacional y modaa fines del siglo XIX*. In: ABREU, M.C.; DANTAS, C.V.(Org.); MATTOS, H. (Org.);

Em suas fotografias, os Zuavos e os Progressistas da Cidade Nova buscavam também representar-se distantes de qualquer indício da sensualidade tanto destacada pelos críticos do maxixe. Ou ainda, da erotização que aparecia em charges e caricaturas do período. Nessa “pose” informavam para o público que estavam afinados com o maxixe mais elegante dos artistas.

O maxixe posado pelas duas associações, mesmo com suas particularidades, ainda contrasta muito com a imagem de um instantâneo de 28 de outubro de 1911, divulgado pelo jornal *A Noite*. O recém-inaugurado jornal se diferenciava das revistas ilustradas por ter sua própria “Kodak”, que lhe permitia publicar instantâneos de cenas de crime, de greves, de senhoras das classes média e alta passeando pela rua do Ouvidor, entre outros flagrantes. Como demonstrou Cristiana Schettini, a “Kodak” era metonímia utilizada para se referir à nova tecnologia da câmera portátil e leve.⁵²⁵ Essa nova tecnologia possibilitou registros como o de romeiros dançando o maxixe na Festa da Penha:

Monsma, Karl (Org.); Loner, Beatriz (Org.). *Histórias do Pós-Abolição no Mundo Atlântico*, volume3:cultura, relações raciais e cidadania, 1ª. ed. Niterói: EDUFF, 2014.V.3, p.33-52.

⁵²⁵ SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos*, *op. cit.* (ver: Capítulo 6)

Figura 57: Maxixe na Festa da Penha



A Noite, 28 de outubro de 1911. p.4

Com o título de “O maxixe, a dança religiosa”, os editores brincam com a ideia de que a dança pagã acontecia em um dia de romaria. Embora o instantâneo esteja com a visualização bem comprometida em decorrência do tempo, é possível ver que na parte superior um casal dança cercado de indivíduos e, no quadro inferior, já são vários pares de maioria negra que dançam. Os casais de ambos os quadros dançam de frente um para o outro, com os corpos bem próximos. A cabeça das damas até encosta no ombro dos cavalheiros. Os casais não se imobilizam em poses para a lente do fotógrafo. Na legenda da imagem afirma-se que os pares dançavam o “maxixe nacional, o maxixe deliciosamente sensual”⁵²⁶. Como venho afirmando, o caráter sensual do maxixe era

⁵²⁶“O maxixe, dança religiosa”. A Noite, 28 de dezembro de 1911, p.4

constante nas narrativas de jornalistas e cronistas. A depender do lugar em que era dançado ele poderia ser descrito de modo positivo ou não.

Observar essas diferentes fotografias nos permite perceber quais eram as ferramentas acionadas por grupos que não tinham no registro escrito sua forma privilegiada de expressão. A fotografia se torna assim uma possibilidade de alcançar como diferentes sujeitos estavam se autonarrando. Evidente que isso passava por disputas sociais, mas chama a atenção o modo como homens e mulheres não brancos utilizaram a fotografia para circularem outras imagens de si e também para demonstrarem que novas imagens de representação da população negra eram possíveis.

II. Os Manuais de dança

No Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, médicos higienistas acreditavam que a saúde seria a chave para um corpo moderno. O discurso médico buscava convencer a população sobre a necessidade de se cultivarem hábitos saudáveis. Havia uma “correspondência direta entre as ideias de cidade higienizada e corpos saudáveis”.⁵²⁷

Inserido nessa modernidade, o dançar com afinco e destreza fazia parte dessa ideia dos corpos saudáveis. Os jornais publicavam nos classificados vários anúncios de professores de dança que ofereciam aulas em academias próprias ou ministravam aulas “particulares” em casa.

DANÇA - J. F. Leal, professor de dança, participa aos seus discípulos e amigos que mudou-se da rua da Alfândega n. 151 para a rua Sete de Setembro n. 147. Leciona todas as noites das 6 às 10 horas. Também dá lições particulares a família, em sua residência ou fora. (*Jornal do Brasil*, 22 de dezembro de 1901. p.9)

CURSO DE DANÇA - "Ragtime, Tango argentino, "Foxtrote", maxixe de salão, valsa "Boston", figurada etc. Mme. Climené Guerrete tem a honra de anunciar às Exmas. Famílias que leciona danças modernas para ambos os sexos; vai a domicílio; curso em salão apropriado na sua residência. Curso especial e separado para crianças de 4 anos com danças adequadas. Endereço e chamados a rua Cristóvão Colombo n. 119 (Catete). (*A Noite*, 6 de setembro de 1917. p.6)

⁵²⁷ SEVCENKO, Nicolau. “A Capital Irradiante: Técnica, Ritmo e Ritos do Rio”. Op.Cit. (p.559-61)

Para atestar o caráter moral das aulas, nos anúncios frisava-se que as aulas eram para toda a família e que as danças eram modernas. Os diretores das associações recreativas também ofereciam aulas de dança em suas sedes sociais para o corpo de sócios de suas agremiações, a afirmação de moralidade também aparecia nesses documentos.

Outro caminho para aqueles que desejavam aprender a dançar eram os manuais. Esses livros combinavam conteúdos morais, formas de etiqueta e explicações técnicas para o aperfeiçoamento da habilidade de dançar. E eram utilizados como um instrumento de moralização da dança e educação do corpo.⁵²⁸ Assim como o comércio de partituras, esses guias tiveram um grande consumo. De acordo com Jane C. Desmond,

Os manuais de dança do século XIX incluíam ilustrações mostrando maneiras “adequadas” e “inadequadas” de abraçar enquanto se dançava, especificando a posição da cabeça, braços e tronco e a distância necessária a ser mantida entre os torsos do homem e da mulher. Nos manuais dirigidos às classes média e alta, corpos muito próximos, colunas vertebrais relaxadas e abraços eram todos considerados sinais de estilo de dança de classe baixa. A manutenção de uma postura e de um gestual distintivo de classe era tarefa a ser aprendida, e eram representados com o imperativo de “sim” e “não” nas ilustrações de pares da dança.⁵²⁹

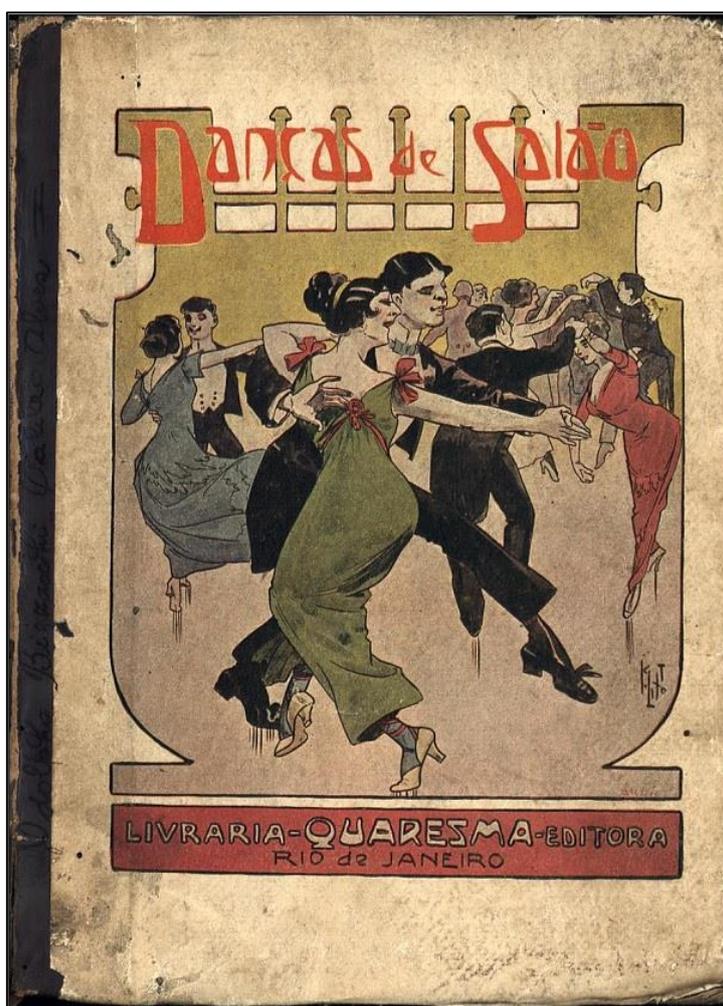
Em concordância com tal argumento, buscamos analisar como a descrição do maxixe em manuais de dança projetava as aspirações das classes média e alta, branca e masculina. Nesse sentido, cabe entender quais as performances foram sugeridas nesses guias e como elas eram apresentadas para o público consumidor desse tipo de material. A fim de responder essas questões, abordaremos primeiro os guias publicados aqui no Brasil.

⁵²⁸SCHNEIDER, Gretchen. Using Nineteenth-Century American Social Dance Manuals. *Dance Research Journal*, v. 14, n. 1/2, p. 39-42, 1981.; WAGNER, Ann Louise. *Adversaries of dance: From the Puritans to the present*. University of Illinois Press, 1997.

⁵²⁹DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.

O manual *As Danças de Salão*, de Xico Braz, publicado, em 1915, pela editora Quaresma, com ilustrações de Calixto Cordeiro, é um dos guias mais conhecidos de dança de salão. Seu preço variava entre 2\$000 a 3\$000 no período. Na capa do livro, reproduzida abaixo, a imagem traz casais brancos que misturam elegância a passos bem requebrados. O casal do centro tem o rosto e o corpo bem próximos. Os pés foram desenhados em ponta, bem parecido ao modo como os dançarinos apareciam nas revistas⁵³⁰

Figura 58: Manual Danças de Salão



BRAZ, Xico. “Danças de salão”. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915.

⁵³⁰ BRAZ, Xico. “Danças de salão”. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915. Coleção: José Ramos Tinhorão.

Segundo o autor do manual, o intuito do livro não era “formar dançarinos exímios, mas somente facilitar a aprendizagem das danças de salão”. Para que “qualquer pessoa” entendesse e pudesse dançar, evitavam formas rebuscadas, no entanto, o livro não abre mão de muitos termos em francês, tendo inclusive um “vocabulário de termos estrangeiros, usados nas danças”. O livro era publicado pela Livraria Quaresma. De acordo com Martha Abreu, em artigo sobre o músico negro Eduardo das Neves, a Quaresma era “uma casa editora que outrora explorava, com sucesso e proveito, o pitoresco do folclore nacional”. Sua produção era bastante variada. Pela Quaresma eram lançados “discursos, manual de namorados, dicas para o jogo do bicho, livros sobre feitiçaria, melhores maneiras de se discursar em tom elevado, novelas populares e exóticas brochuras (...)”. Além de uma boa parte de sua produção ser de modinhas para trovadores. Martha Abreu ainda aponta que, segundo o memorialista Luiz Edmundo, a freguesia dessas livrarias seria bem diversificada, seu baixo valor permitia que fossem consumidos pelo grande público.⁵³¹ Certamente esse manual de dança era consumido por sujeitos de diferentes classes sociais.

Dividido em dez capítulos. Os dois primeiros eram dedicados a como os dançarinos deveriam “proceder no salão”. Entre as regras incluía-se: “modos de segurar as damas”, como cumprimentar as pessoas, “maneira de saudar”, “deveres gerais” e etc. Do capítulo III ao IX o autor se dedica a descrever diferentes tipos de coreografias: quadrilha, valsa, tango, danças diversas e as danças modernas. Sobre o maxixe o autor afirmava que a dança

É uma feliz modificação do maxixe nacional, tão do agrado dos brasileiros e...estrangeiros, tirando porém a dança tão querida grande quantidade de lascívia só própria para palcos e bailes carnavalescos. O maxixe de salão conserva o perfume do maxixe nacional, a graça melódica dos passos sem os excessos incompatíveis com as reuniões familiares.

A descrição sobre o maxixe feita por Xico Braz dialoga com as aspirações das classes média e alta em moldar os corpos para caber em um modelo de elegância francês. “Os excessos” e exageros que, segundo o autor, deveriam ser retirados para compatibilizar o maxixe e as reuniões familiares, eram os requebrados associados à

⁵³¹ABREU, Martha. O "crioulo Dudu": participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 11, n. 20, p. 92-113, 2010.

cultura negra. A própria imagem usada no livro para ilustrar o maxixe retrata um casal que posa de maneira muito distante do imaginário que se tinha sobre o dançar maxixe. Em sua descrição, Braz marca importante diferença. O maxixe lascivo era admitido no teatro e no carnaval, todavia, no salão familiar era inaceitável. O tom pedagógico desse tipo de publicação busca explicar para seus consumidores regras de civilidade e etiqueta comportamental.

Figura 59: Tango Brasileiro por Xico Braz



BRAZ, Xico. "Danças de salão". Rio de Janeiro: Quaresma, 1915.

Na imagem selecionada por Xico Braz para seu livro, ele utiliza como legenda o termo "Tango Brasileiro", denominação utilizada na França e nos Estados Unidos quando se falava em maxixe. Não encontrei mais informações sobre quem foi Xico Braz.

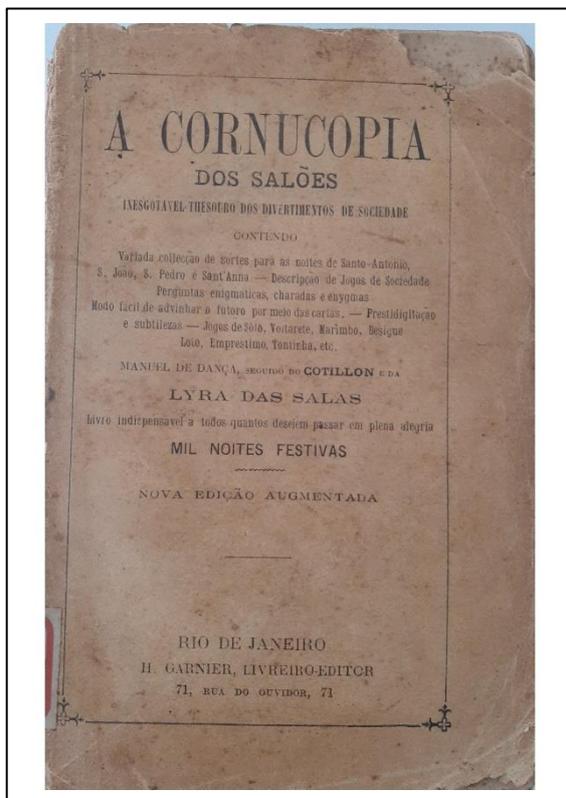
Além do livro de Xico Braz, outros manuais de dança foram publicados no Rio de Janeiro. Tivemos acesso a dois deles. No *Manual de Danças- Tratado Theórico e Prático das Danças de Sociedade*, de Álvaro Dias Patrício, publicado pela Livraria Garnier em 1888, não havia informações sobre o maxixe.⁵³² As descrições se concentravam na valsa, na mazurca, na polca, no *schottisch* e na *habanera*. O guia traça uma série de diretrizes para os homens. Como nas danças de salão os homens conduziam os passos, as regras se voltavam assim para o seu comportamento.

De igual modo, o livro *Arte da Dança de Sociedade*, do professor de dança Lúcio Borelli, publicado pela Laemmert & Cia, com primeira edição em 1845. Em sua nona edição era anunciado nas publicidades como “um bonito volume perto de 300 páginas com linda capa ilustrada”, custava 4\$ se fosse em brochura, e 5\$ caso fosse encadernado. Além da explicação dos passos, que vinham inclusive ilustradas, o manual continha “regras de civilidade” para se frequentar os bailes e salões.⁵³³ O maxixe não esteve no livro, mesmo nas edições ulteriores.

⁵³²Dias Patrício, Álvaro. Novo e completo manual de dança [texto impresso]: Tratado teórico e prático sobre danças da sociedade: contendo todas as regras e conhecimentos para aprender a dançar. Rio de Janeiro: BL Garnier; Paris: E. Mellier, [ca. 1890]. Acervo da Biblioteca Digital Hispânica. <http://bdh.bne.es>

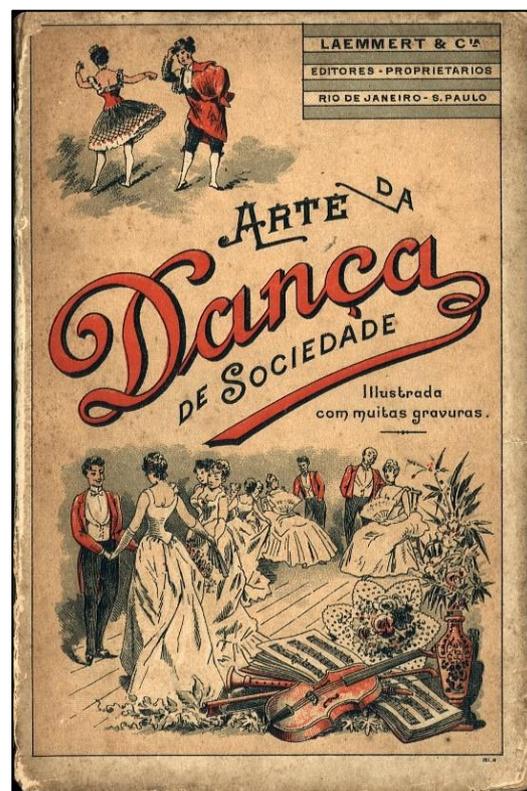
⁵³³ BORELLI, Lucio. “Arte da dança de sociedade”. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900. Coleção José Ramos Tinhorão. Setor de Música do Instituto Moreira Salles.

Figura 60:Manual a cornucópia dos salões



DIAS PATRÍCIO, Álvaro. *Novo e completo manual de dança*. Rio de Janeiro: BL Garnier; Paris

Figura 61:Manual a Arte da Dança



BORELLI, Lucio. "Arte da dança de sociedade". Rio de Janeiro: Laemmert, 1900.

Em *A arte da dança de sociedade* os casais são representados em poses mais formais que no manual de Xico Braz. Os corpos estão distantes, apenas as mãos se tocam. Nenhum dos casais está curvado, todos têm postura ereta. Do lado inferior, ainda se pode observar um violino sobre uma partitura como uma demonstração de elegância.

No cenário internacional, o maxixe apareceu nos guias mais modernos. No *Manual de Dança e do Cotillon*, publicado pela Livraria Bordalo de Lisboa, em 1916,⁵³⁴ informava-se que:

⁵³⁴*Manual de dança e do cotillon: Método fácil para aprender a dançar sem auxílio de professor*. Lisboa: A. Bordalo, 1916. 150 p.

Nada poderemos dizer sobre o maxixe que não esteja já dito sobre o tango. As duas danças têm a mesma origem exótica e a mesma origem popular; ambas têm um caráter rítmico muito semelhante, mas o maxixe não tem os tempos de suspensão do tango argentino.

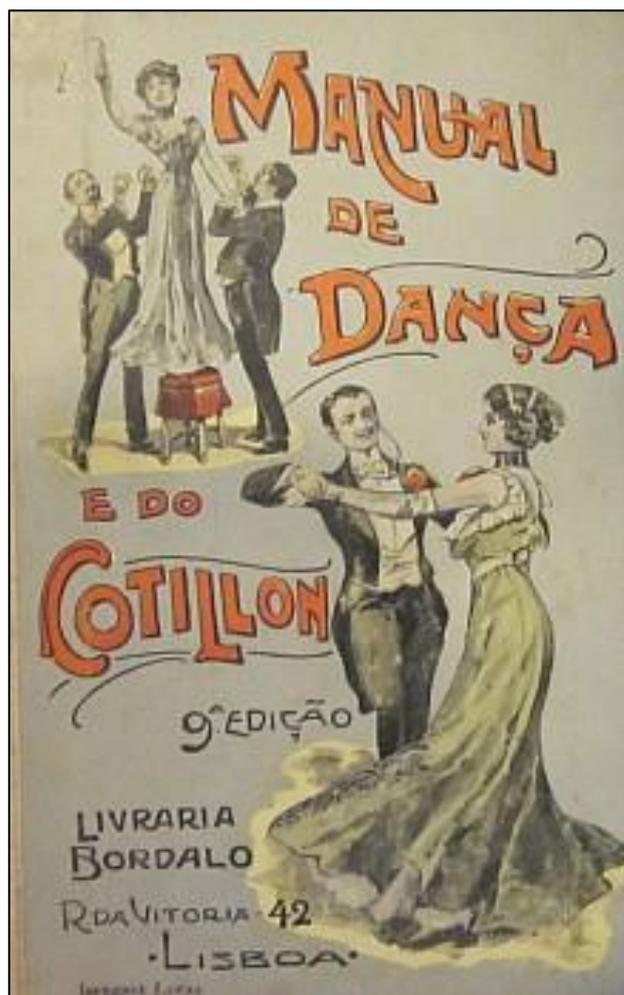
O maxixe oferece uma maior variedade de atitudes, porque o cavalheiro se encontra ora por detrás da dama, ora ao lado, ora por diante. Por outro lado, a produção dos braços é diversa e mais graciosa. (...)

A maneira como na Europa se compreendeu esta dança corrige tudo o que ela poderia ter de excessivo.

Não obstante isto, o maxixe continua sendo uma dança de execução difícil que exige muita ligeira e elegância, sendo por este motivo que poucas pessoas a dançam sem a ridicularizar.

Na construção da narrativa várias hierarquias são perpassadas. O tango e o maxixe são apresentados como danças exóticas e de origem popular. Classificações que evidenciam a ideia de inferioridade por trás do interesse por essas danças. Ao descrever os passos, novamente a figura masculina ganha destaque, o cavalheiro é quem se movimenta, a dama apenas figura na cena. Ali também aparece a informação de que na Europa a dança foi modificada. A ida para o outro continente foi compreendida de forma positiva. Deste ponto de vista, os europeus corrigiram os excessos da dança exótica e lhe deram elegância. O autor do trecho também define a dança como difícil, pois ela permite improvisos e era ágil, que o diferenciam de outras danças como a valsa, mas contribuem para expor maus dançarinos ao ridículo. O maxixe parecia transitar assim, para o autor, entre a linha do civilizado e do exótico. Esses impasses como esse aparecem em todas as narrativas. As avaliações sobre a dança eram construídas com base em quem praticava o maxixe.

Figura 62: Manual de Dança e do Cotilon



Manual de dança e do cotillon: Método fácil para aprender a dançar sem auxílio de professor. Lisboa: A. Bordalo, 1916

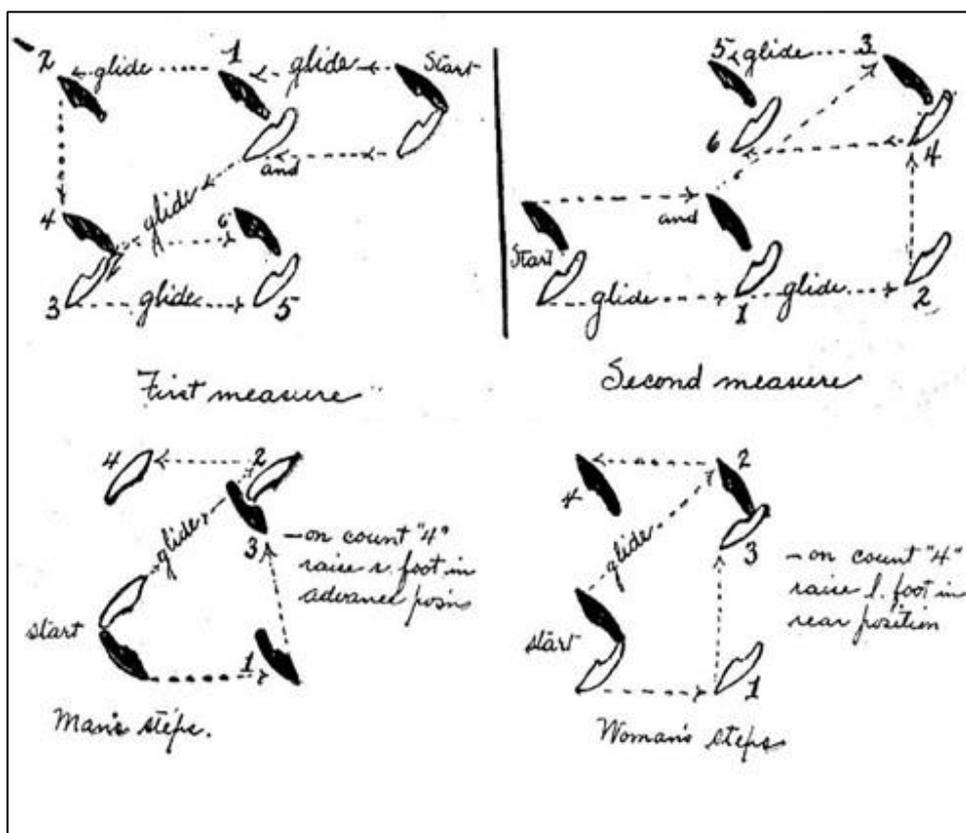
A capa do manual português é muito semelhante às capas do manual de Borelli. Personagens brancos, vestidos a rigor, dançam com os corpos distantes. Nesses guias, a presença negra, mesmo nas danças de origem afro-americana como o tango e o maxixe, foi apagada. Essas capas tinham em comum representações de corpos brancos.

No manual norte-americano, *Social Dancing of Today*, de Troy Kinney e Margaret West Kinney, publicado em Nova Iorque, em 1914, o “maxixe brasileiro” ganhava um capítulo exclusivo.⁵³⁵ Nesse manual encontramos descritos passos e movimentos de

⁵³⁵ KINNEY, Troy. *Social Dancing of Today*. Frederick A. Stokes Co., Nova York, monográfico, 1914. Pdf. <https://www.loc.gov/item/14009387/>

danças como *one-step*, *the boston*, tango e maxixe. Cada dança trazia uma descrição por escrito dos passos, sua representação por desenho e uma fotografia de John Murray Anderson e esposa executando a coreografia. Sobre o maxixe os passos eram demonstrados da seguinte maneira:

Figura 63: Social Dancing of Today



KINNEY, Troy. Dança Social de Hoje. Frederick A. Stokes Co., Nova York, monográfico, 1914

Logo após vinha a fotografia do casal executando os passos:

Figura 64: Social Dancing of Today



KINNEY, Troy. Social Dancing of Today. Frederick A. Stokes Co., Nova York, monográfico, 1914

As quatro fotografias tinham por objetivo demonstrar para o público leitor como era para os autores a evolução dos passos do que acreditavam ser o maxixe. Passos como o jocotó, o miudinho, o feniano e o descaído registrados por Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, tão do agrado dos dançarinos do Brasil, nem de longe aparecem na representação dos artistas.⁵³⁶

Foram vários os manuais de dança publicados e em todos eles percebe-se a tentativa de apagar da dança qualquer ligação com o universo afro-diaspórico. Todos os pares que ilustravam esses guias são personagens brancos. Chama atenção também que em todas essas publicações, havia frases evidenciavam uma suposta superioridade daqueles que ensinavam danças de outros lugares. Como exemplo, em *Modern Dancing*, de Irene Castle e Vernon Castle, de 1914, e publicado por Harper e Brothers de Nova Iorque, afirmava-se que o “maxixe brasileiro” era uma dança moderna,⁵³⁷ “bela” e que tinha “graça”, além de suas etapas de execução serem “infantilmente simples” (*childishly simple*). O caráter infantil foi utilizado para demonstrar a facilidade da coreografia, mas não deixava de impor uma hierarquização.

O manual de Irene e Vernon Castle tem uma linguagem muito simples. A narrativa fala diretamente com o leitor na tentativa de explicação da coreografia. Afirmando, por exemplo, que “esta dança, com todas as suas curvas e oscilações, fará uma mulher parecer muito atraente ou muito ridícula. Feito de forma simples, é como qualquer outra boa dança”. Assim como no manual elaborado em Portugal, a preocupação com o risco do ridículo fica evidente.

Os passos também foram reproduzidos por Irene e Vernon. Inclusive o “Corta Jaca” ou “*the skating step*”⁵³⁸ Abaixo as fotografias das demonstrações dos passos. A segunda e terceira imagem são do passo “corta jaca”.

⁵³⁶PEDERNEIRAS. *O maxixe. Século XX*. Rio de Janeiro. Ano I, nº 8, maio, 1906. Não encontrei explicações na imprensa carioca de como eram as evoluções desses passos. Os textos afirmam apenas que se tratavam de rodopios.

⁵³⁷ CASTLE, Vernon. *Modern Dancing*. World Syndicate Co., Nova York, monografia, 1914. Pdf. <https://www.loc.gov/item/89108372/>.

⁵³⁸ Ibidem, p. 114.

Figura 65: Modern Dancing



CASTLE, Vernon. Modern Dancing. World Syndicate Co., Nova York, monografia, 1914

O maxixe figurava em vários manuais de dança, publicados por diferentes autores nos Estados Unidos e na França. Todos eles tinham em comum o apagamento das referências negras das danças.⁵³⁹ Ali, danças de vários países foram enquadradas como “danças modernas” por serem danças novas, recém-surgidas e mais pulsantes. O maxixe foi assim apresentado a partir de uma perspectiva branca, masculina e elitizado.

Não encontrei em nenhum acervo brasileiro vestígios de que esses manuais internacionais foram consumidos por aqui. Na leitura dos manuais brasileiros, portugueses e norte-americanos ficou perceptível que, ao tentarem reproduzir para os consumidores um modelo de elegância, os autores dos manuais marcavam o que eles consideravam requinte. O campo da visualidade era acionado assim para a reprodução de um estereótipo de elegância que era branco.

III. As partituras de Maxixe

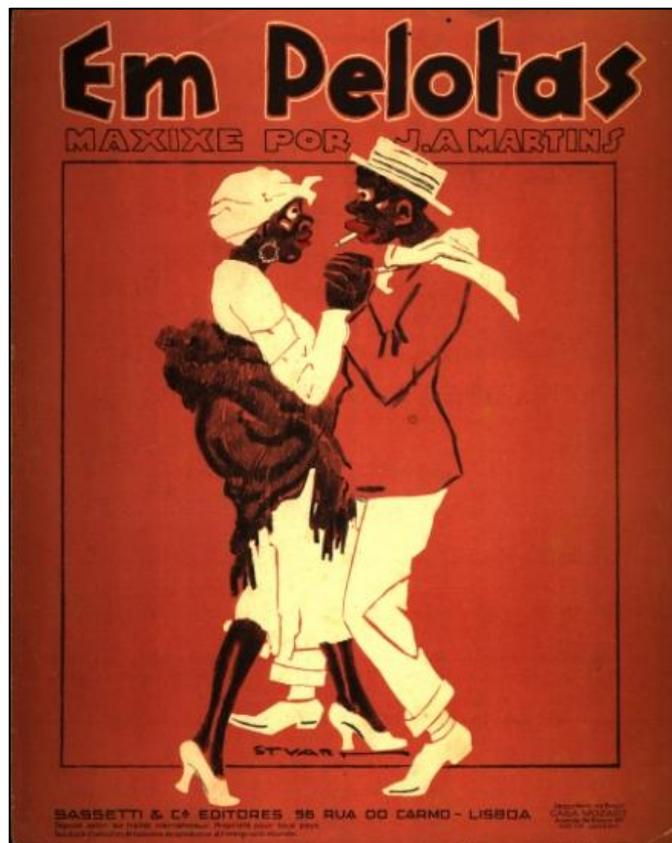
A valorização do maxixe como uma dança moderna não o retirava do centro das discussões raciais e da produção de representações inferiorizadas e racistas da população negra. Martha Abreu, no livro *Da senzala ao palco*, faz uma leitura brilhante de capas de partituras para piano nacionais e norte-americanas, demonstrando o modo como essa produção era um espaço de divulgação de estereótipos racistas sobre a identidade negra.

Para o caso brasileiro, essas partituras de sambas e maxixes se concentram entre os anos de 1917 e 1928. Martha Abreu demonstra que um humor grotesco, pejorativo, caricato e humilhante tem sua mira na inferiorização dos afrodescendentes no campo musical. Ciente do sucesso do maxixe na indústria fonográfica e das várias disputas em torno dessa produção cultural, com base nas sugestões da autora, coube analisar como eram capas de maxixe. Encontrei muitas capas com fotografias requintadas de artistas brancos. Mas, também pude constatar várias imagens que reproduziam estereótipos da população negra e mestiça. A primeira capa é do maxixe *Em Pelotas*, de J. A. Martins,

⁵³⁹SEIGEL, Micol. *Uneven Encounters*. Op.cit.

publicada pela editora Sasseti & Companhia de Lisboa, provavelmente da década de 1920.⁵⁴⁰

Figura 66: "Em Pelotas", maxixe



Em Pelotas, J. A. Martins, Sasseti & C.^a Editores, s/d., p. 1
– Acervo Museu do Fado

Sobre o compositor J.A Martins não encontrei informações. A gravura da capa é de autoria do famoso artista português Stuart Carvalhais. O casal representado veste-se com roupas modernas e foram desenhados a partir do estilo comum aos *blackfaces*: os traços faciais são colocados de maneira grotesca, olhos, nariz e bocas foram ressaltados. Os pés também marcam os passos de dança. Bem próximo dessa imagem era a representação da contracapa, de autoria do mesmo autor, mas que dessa vez vem representado o que parecia ser uma banda de jazz.

⁵⁴⁰ Em Pelotas, J. A. Martins, Sasseti & C.^a Editores, s/d., p. 1 – Acervo Museu do Fado

Figura 67: "Em Pelotas", contracapa

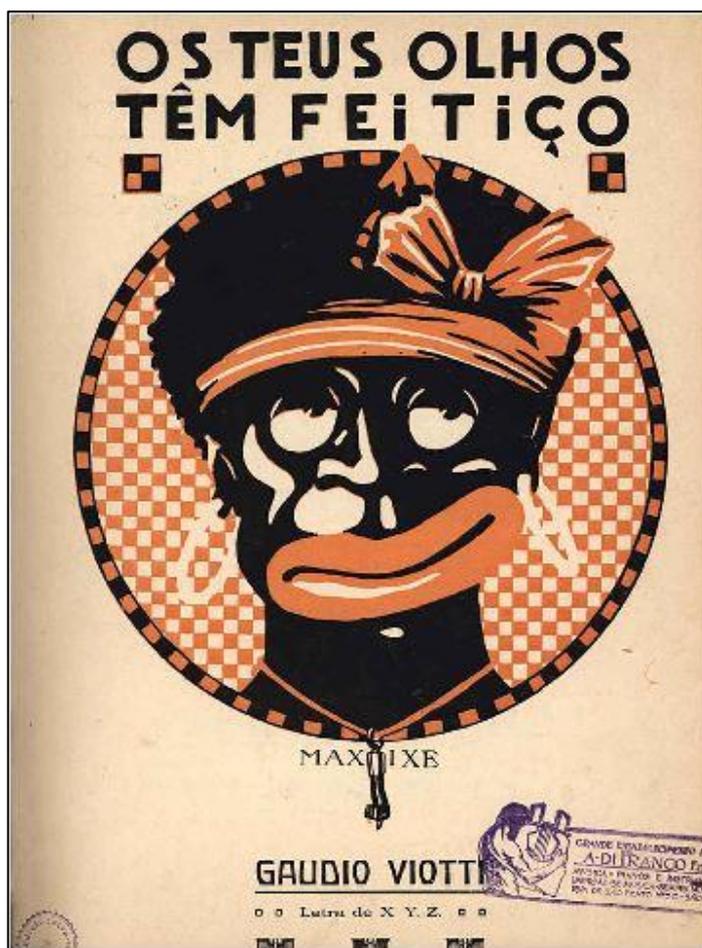


Em Pelotas, J. A. Martins, Sasseti & C.^a Editores, s/d., p. 4

Os quatro personagens desenhados trazem uma ideia de infantilização da banda de músicos negros. Eles figuram como se estivessem brincando com os instrumentos musicais. Uma infantilidade risível. No mercado editorial brasileiro, as partituras de maxixe também apontavam para essa hierarquização da população negra. Era o caso, entre outros, da partitura de *Os teus olhos têm feitiço*, de Gaudio Viotti. A letra narra a paixão por uma moreninha e por seu gramofone.⁵⁴¹ A imagem utilizada na capa traz uma mulher negra com os traços exagerados, olhos e boca acentuados e o feitiço do título da canção foi marcado por uma figa pendurada no pescoço.

⁵⁴¹ Álbum de Família – Instituto Moreira Salles

Figura 68: Capa de “Os teus olhos tem feitiço”

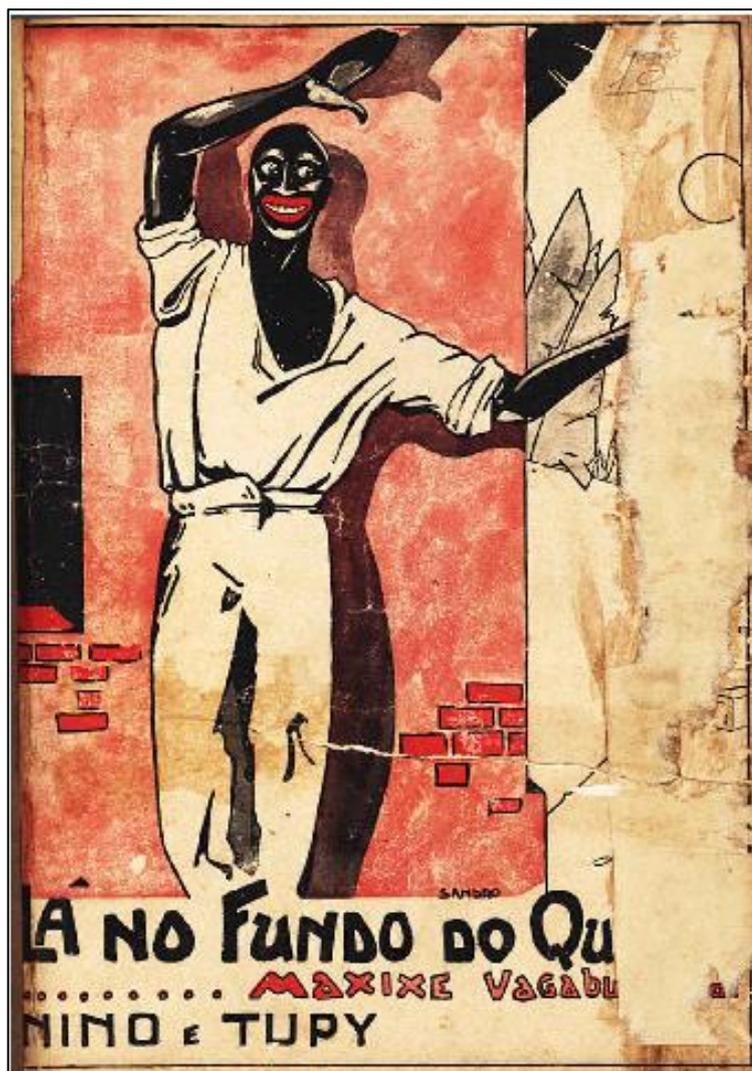


“Os teus olhos tem feitiço”. Apud ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*. op.cit

Muito parecida foi a capa de partitura do maxixe *Lá no fundo do quintá - Um maxixe vagabundo*, de Nino e Tupy, publicado em 1925. De acordo com Martha Abreu, os compositores eram do Ceará. Ela também destaca a imagem infantilizada e ao mesmo tempo perigosa em que o personagem da capa foi desenhado. Em suas palavras, “vestido com roupas de trabalhador ou mesmo de escravo, o desenho não esconde certa naturalização da força física de um homem negro”, uma construção que perpassava muitas produções e ligava esses sujeitos negros estavam ao trabalho braçal.⁵⁴² Vejamos a imagem:

⁵⁴² ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. op. cit.

Figura 69:Capa de "Lá no Fundo do Quintá"



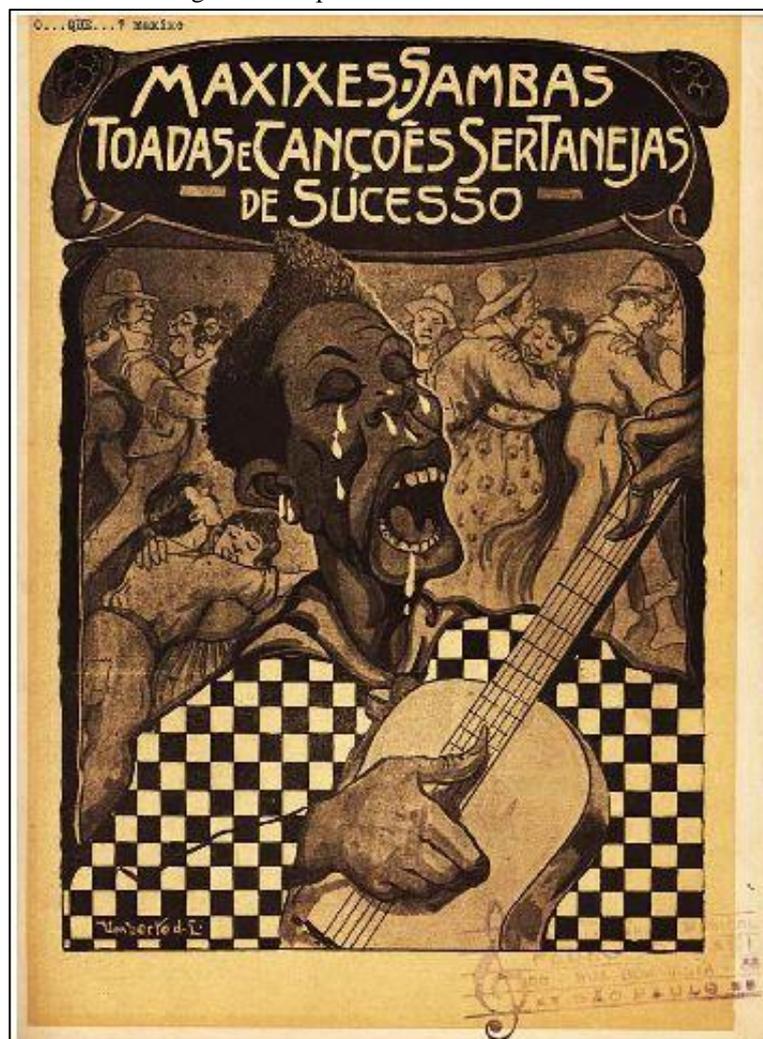
“Lá no Fundo do Quintá”. Apud ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*. op.cit

As capas de partitura apontavam assim que a crescente produção de imagens permitida pelas inovações técnicas estava no cerne das disputas sociais. Interesses diversos estavam em conflitos. No campo da visualidade, a reprodução de estereótipos racistas deixa evidente os limites impostos à população negra. Nas capas de partitura, o que figuravam não eram fotos majestosas e elegantes, eram imagens risíveis.

Desenhos de casais dançando maxixe também aparecem com frequência nas capas de partitura. Na coleção “Maxixes e Sambas, Toadas e Canções Sertanejas de Sucesso”, também analisada por Martha Abreu, o desenho de Umberto D.L apresenta em destaque um homem negro tocando violão e chorando. De acordo com Martha Abreu, “as lágrimas no rosto parecem dialogar com o possível “choro” do violão”. No rosto podemos perceber

os traços exagerados de um imaginário racista da população negra. Ainda ao fundo da imagem, podemos ver outros casais aparentemente de origem modesta, que não eram somente negros, como dançam um maxixe de corpo bem colado.⁵⁴³

Figura 70: Capa de “Maxixes e Sambas”



Maxixes e Sambas. Apud ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*. op.cit

⁵⁴³ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*. op. cit.

Casais de negros dançando maxixe, foram tema da ilustração de Belmonte utilizada na partitura *O teu grammophone é bão*, com música de Roque V. Vieira e letra de X.Y.Z. Na imagem, um moderno gramofone toca no salão de uma gafeira, onde vários casais bem vestidos dançavam o maxixe. A expressão facial dos personagens reproduz traços caricatos e risíveis, com destaque para o olhar infantilizado. Mesmo o porte elegante, ali aparece como objeto de riso.

Figura 71: Capa de "O teu grammophone é bão"



“O teu gramofone é bão”. Apud SEVCENKO, Nicolau.
op.cit

Essas imagens estereotipadas do maxixe circularam por muito tempo no mercado de vendas de partituras. Encontrei ainda no ano de 1925 a capa da partitura do maxixe *Rebola, meu bem*, de Virgílio Mugnai, com versos de Salvador de Moraes.⁵⁴⁴ O casal apresentado tem os traços grosseiros tradicionalmente atribuídos à homens e mulheres negros. Embora tentem mostrar elegância, as roupas são simples, o paletó não combina com a calça do cavalheiro e o casal dança com os olhos fechados, expressando um suposto prazer pela dança.

Figura 72: "Capa de Rebóla, Meu Bem"



V. Mugnai (letra de Salvador de Moraes) "Rebola, Meu Bem: Maxixe Carnavalesco" 1925; Repositório: Arquivos e Centro de Música Americana de Sousa

⁵⁴⁴V. Mugnai (letra de Salvador de Moraes) "Rebola, Meu Bem: Maxixe Carnavalesco" 1925; Repositório: Arquivos e Centro de Música Americana de Sousa

As imagens foram mais um campo de disputas para o maxixe. Se os manuais e as revistas ilustradas reproduziam fotografias de dançarinos bem elegantes, as capas de partituras preferiam estereótipos racistas sobre a população negra. Esses subprodutos do maxixe atraíam um público variado e eram negociados por vários sujeitos.

A cultura visual permeia o dia-a-dia. Em um período em que a ideia de modernidade era efervescente, as imagens ganhavam cada vez mais espaço e se inseriam em campos de disputas. Esses produtos apontavam para as dimensões cada vez mais globais do comércio da dança. Como vimos, nas revistas ilustradas e nos manuais de dança o maxixe não era apresentado de forma estereotipada. Ele era a novidade de bom gosto, o centro dos novos entretenimentos comerciais para um público variado. Nas capas de partitura, entretanto, emergia a reprodução de estereótipos racistas. Nesse sentido, os dois modos de representar dialogavam com teorias científicas legitimadoras das ideias sobre a inferioridade dos negros/as e mestiços/as e, em consequência, das supostas diferenças sociais baseadas hierarquização racial entre os indivíduos.⁵⁴⁵ Por outro lado, homens e mulheres negros puderam construir novas representações públicas para si por meio das imagens. Ao acompanharmos a elegância que Geraldo Magalhães mostrava nas fotografias, fica evidente o quanto esse recurso foi importante para que sujeitos negros pudessem se afirmar como cidadãos modernos e lutar por seus direitos. Nessa arena cultural conflituosa o maxixe se fortaleceu como um lucrativo negócio e os vários significados atribuídos a ele não deixavam de dialogar. Esse diálogo era marcado pelo choque dos conflitos de interesse dos diferentes sujeitos sociais em busca de representarem-se naquilo que defendiam. Essas disputas, marcadas pelas visões de mundo e aspirações de diferentes, estão presentes em todas as narrativas sobre o maxixe.

⁵⁴⁵ Conf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Uma História de ‘Diferenças e Desigualdades’ – as doutrinas raciais do século XIX”. In: *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (p, 57)

Considerações Finais

“Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
É roubar um pouco de bom que vivi

Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir”⁵⁴⁶

O fragmento transcrito acima faz parte da canção *AmarElo* lançada em 2019, pelo rapper paulistano Leandro Roque de Oliveira, conhecido como Emicida. A letra de *AmarElo* é um manifesto contra vários preconceitos e traduz de forma emocionante o sentimento de muitos homens e mulheres negros do país que ainda lutam contra o racismo como fizeram seus ancestrais.

Emicida é um homem negro que usa sua arte como bandeira de luta e afirmação social. No documentário *AmarElo – É tudo para ontem*⁵⁴⁷, o cantor, ao sublinhar os impactos da música negra na cultura brasileira, traz para o audiovisual uma história das lutas do movimento negro por visibilidade.

Desde que ouvi a música pela primeira vez, as associações com os personagens da história que venho contando até aqui surgiram rapidamente. Nesse sentido, ficou evidente para mim que Emicida deve ser percebido como parte de um movimento de luta antirracista que teve na produção musical um campo privilegiado. Como em vários campos da vida social, o racismo está no centro da produção da música moderna contemporânea.

O campo musical, ao veicular e estimular representações estereotipadas da produção artística negra, se constitui como um poderoso meio de reprodução de racismo. Como demonstra Martha Abreu, essa construção se deu quando as teorias raciais ganharam foro científico. Entre o final do século XIX e o início do XX, surgiram muitas

⁵⁴⁶ BELCHIOR, Antonio Carlos.; OLIVEIRA, Leandro Roque De Oliveira.; VASSAO, Felipe Adorno.; BALBINO, Eduardo Dos Santos. *AmarElo*. Laboratório Fantasma Produções Ltda Me

⁵⁴⁷ EMICIDA, *AmarElo – É Tudo para Ontem* (filme / documentário), São Paulo: Laboratório Fantasma / Netflix, 2020.

narrativas, mesmo entre os abolicionistas, que fundamentavam ideias sobre a inferioridade dos negros/as e mestiços/as⁵⁴⁸ em teorias científicas raciais. Esse discurso científico, elaborado originalmente na Europa, chegou ao Brasil a partir da década de 1870 e contribuiu imensamente para legitimar as supostas diferenças sociais e hierarquizar os indivíduos racialmente.⁵⁴⁹

Nesse período, pretensos intelectuais investiram em mecanismos de menosprezo da população negra e, por consequência, na superioridade da população branca. Todo esse processo de racialização é cruel, doloroso e enfraquecedor. Ainda assim, convivendo com estereótipos racializados no campo artístico, vários artistas negros, ao longo da história, encontram modos de combater o racismo. O maxixe como uma produção cultural também se insere nesse movimento de criação de estereótipos da população negra, sem deixar de ser uma possibilidade de luta.

Acredito que um grande número de pessoas já tenha se conscientizado de que o racismo é estrutural na sociedade brasileira. Entretanto, como alerta Emicida, olhar para experiência de indivíduos negros apenas como vítimas desse processo histórico de inferiorização da população negra significa “dar o troféu” para o “algoz”.⁵⁵⁰ Não basta denunciar o racismo, precisamos fortalecer as estratégias de lutas antirracistas de homens e mulheres negros. Esse é o caminho que muitos trabalhos historiográficos têm percorrido a partir das trilhas abertas pelo campo de estudos voltado para o pós-abolição.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ ABREU, Martha. ““Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In: Tempo, n. 16, Rio de Janeiro, janeiro 2004.

⁵⁴⁹ Conf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Uma História de ‘Diferenças e Desigualdades’ – as doutrinas raciais do século XIX”. In: O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (p, 57)

⁵⁵⁰ BELCHIOR, Antonio Carlos.; OLIVEIRA, Leandro Roque De Oliveira.; VASSAO, Felipe Adorno.; BALBINO, Eduardo Dos Santos. *AmarElo, op. cit.*

⁵⁵¹ Ver entre outros, os trabalhos de: ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco*, op. cit.; ABREU, Martha.; DANTAS, Carolina. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república*. Niterói: Eduff, 2020.; BARBOSA, A. T. S. P. “A escola de samba tira o negro do local da informalidade”: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018; BRASIL, Eric. “Carnavais Atlânticos”. op.cit; PEREIRA, J. C. Com que Roupas? O associativismo recreativo e a questão da moralidade entre os trabalhadores do Rio de Janeiro da Primeira República. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, v. n.9, p. 411-423, 2015; SILVA, L. dos.S. ‘*Etymologias preto*’: *Hemetério José dos Santos e as questões raciais de seu tempo (1888-1920)*. 2015. 150 f. 2015. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Relações Etnicorraciais) –Centro Federal de educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro.

Com o olhar voltado para histórias potentes de luta da população negra por cidadania, os historiadores sociais começaram a perceber uma multiplicidade de personagens que atuaram, por toda a América, desde o final do século XIX, na construção de novas representações de si. Foi esse o caminho percorrido nesse trabalho. Essa tese buscou se inserir nesses novos debates que trazem as diversas formas de experiências de protagonismo de artistas negros, ligados ao maxixe, no campo cultural.

Centrando a atenção na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos 1870 e 1930 – período em que se notava a circulação de vários homens e mulheres recém-egressos do cativeiro e de um grande número de imigrantes estrangeiros, saídos da zona rural para a zona urbana e que se misturavam a outros indivíduos de diferentes condições sociais – busquei fazer do maxixe um meio para entender o modo como, nesse período, eram colocadas as discussões sobre a contribuição de africanos e seus descendentes em manifestações culturais e musicais.

O maxixe também foi um lugar para as disputas de significados sobre a mestiçagem no campo cultural. Ele era descrito por diferentes indivíduos dos setores letrados como fruto da mistura de vários elementos culturais, entretanto nessas descrições as influências negras e africanas eram o que mais se destacava. Os movimentos corporais com requebrados e rebolados eram associados ao povo negro e para os observadores esses movimentos eram o que mais chamava a atenção na dança. O maxixe era identificado como negro em várias fontes: capas de partitura, produção musical e a própria recorrência da mulata como ícone do maxixe marcavam essa presença. Isso não quer dizer que só os negros dançavam o maxixe. Homens e mulheres negros, mestiços e brancos de diferentes classes sociais se apropriaram do maxixe e tentavam dançá-lo imitando o imaginário corporal sobre o negro que circulava em vários suportes.

Quando Baptista Coelho publicou sua crônica “Cartas para terra”, em 1901, mostrava-se atento a um fenômeno que era evidente: a “febre” do maxixe que havia tomado todo o Rio de Janeiro. Com efeito, foram múltiplos os espaços sociais da cidade que o maxixe conquistou. Da perspectiva do cronista, embora a dança tenha movimentado ainda mais a vida noturna dos cariocas, o maxixe não deixava de ser “bárbaro”, “selvagem” e “primitivo”.⁵⁵² Baptista Coelho mostrava que, embora fosse entusiasta do

⁵⁵² “Cartas para a terra”. *Cidade do Rio*, 04 de dezembro de 1901.

maxixe, não deixava de lançar sobre ele um olhar que reproduzia preconceitos de classe, de gênero e de raça.

Semelhante a outros intelectuais mediadores que escreviam no período, Baptista Coelho compartilhava a perspectiva de que o fenômeno dançante, se manifestava de diferentes formas entre os grupos sociais. Antenados aos movimentos das ruas e ao que se dançava nos bailes da cidade e festas religiosas, homens como Baptista Coelho trouxeram para os jornais e para os palcos teatrais, uma dança que alcançaria sucesso.

As danças associadas à população negra já despertavam o interesse, de senhores escravistas e viajantes, desde o período da escravidão.⁵⁵³ Até que essa produção cultural chegou ao teatro e teve seu consumo intensificado. Entre o final do século XIX e o início do XX, foram classificadas pelos setores artísticos e comerciais de vanguarda como danças modernas, favorecendo que outros olhares e significados fossem atribuídos a essas manifestações. Comercializadas, passaram a gerar lucro para os empresários teatrais, para os editores de partitura, para os donos de jornais e para a recente indústria fonográfica. Ao mesmo tempo que consumida, essa arte era objeto de riso e de inferiorização. Essas ambiguidades marcariam profundamente toda a história do maxixe.

Busquei demonstrar no capítulo 1 o modo ambíguo como diferentes homens dos setores letrados, que atuavam nos jornais, investiram na formação de um gênero social como representante de brasilidade. Em outras palavras, esses homens, a partir de uma dança da Cidade Nova e com fortes traços negros, valorizaram e inventaram uma dança nacional, incrivelmente definida de forma positiva como um produto da mestiçagem racial. Nesse discurso, a miscigenação de brancos e negros teria propiciado, no campo musical, algo de original em ralação ao que se entendia como nacional.⁵⁵⁴

Na valorização do maxixe como dança brasileira, a busca de suas origens era uma tarefa que perpassava diferentes textos. Na documentação da imprensa e na produção teatral, o maxixe era afirmado como manifestação artística surgida nos arredores da Cidade Nova. Residência de um grande número de trabalhadores negros, essa localização foi muitas vezes utilizada como justificativa para atribuição de uma imagem negativa à

⁵⁵³ Sobre viajantes ver o texto de: SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: O corpo feminino em debate. São Paulo: UNESP, p. 177- 198, 2003.

⁵⁵⁴ ABREU, M. *Histórias da Música Popular Brasileira*. op cit.

dança.⁵⁵⁵ O maxixe foi positivado como nacional, mas não deixava de ter descrições que negavam sua origem e desejavam que ele se “corrigisse” e se tornasse elegante.

Como apresentei no capítulo 2, entre meados do século XIX os primeiros anos do século XX, a expressão dessa imagem pejorativa se fazia muito forte nas colunas policiais e nas seções de queixas da população. Nesse contexto, o “maxixe” ou as “casas de maxixe” eram uma forma de nomear os bailes públicos, que ocorriam por toda a cidade e dividiam espaço com várias outras modalidades de diversão. Frequentados por homens e mulheres de origem simples, dentre eles muitos militares de baixa patente, na imprensa, esses bailes apareciam pela via da suspeição e ficava evidente o caráter negativo que esses espaços adquiriam nos jornais. As “casas de maxixe” estavam longe do perfil elitizado forjado nas Grandes Sociedades Carnavalescas.

Para os jornalistas que se colocavam como pretensos reformadores da nação, esses bailes públicos não combinavam com uma cidade moderna. Como afirmavam as notícias, esses empreendimentos eram frequentados por dançarinos de “inferioridade social” que atrapalhavam o sossego da vizinhança com seus “escândalos”, além do “berreiro infernal da orquestra”.⁵⁵⁶ Nesse sentido, ao apelidarem esses bailes de “maxixes”, fica subentendido o modo como alguns articulistas enxergavam esse novo fenômeno, descrito por Baptista Coelho, como o “pratinho predileto dos cariocas”.

As insistentes notícias contra essas casas mostram o incômodo que esse tipo de diversão trazia para uma parcela da sociedade. A suposta falta de controle da polícia sobre esses estabelecimentos também era denunciada. Em muitas notícias, evidenciava-se a presença de guardas e soldados nesses clubes, sugerindo que os donos dos bailes públicos buscaram construir redes de apoio que lhes favorecessem no funcionamento desses festejos. Para além das críticas de alguns jornalistas, os donos desses bailes garantiam legalmente, para si e para a população pobre da região, o direito ao lazer.

Descrito de forma estereotipada nos jornais, no teatro, o maxixe começava a trilhar um longo caminho. Eram várias as formas de inserção da dança no universo teatral. No capítulo 3, apresentei sua entrada em peças e nos concursos de dança realizados no período do carnaval para movimentar a indústria de espetáculos. A presença do maxixe

⁵⁵⁵ SOIHET, Rachel. “A interdição e transbordamento do desejo...”. Op. Cit.

⁵⁵⁶ “Que Flautim”. *O Paiz*, 30 de março de 1899, p.1

nos palcos se dava de forma complexa. Personagens em *blackface* misturavam-se a artistas brancos, que elegantemente homenageavam as Grandes Sociedades em apoteoses finais. No intervalo dos quadros, destacavam-se as dançarinas. Esses sujeitos dançavam o maxixe no palco e, na maioria das vezes, participavam todos de uma mesma peça, embora, para os autores teatrais, o público e os artistas, cada maxixe dançado no palco tivesse suas características específicas. Mesmo no palco, eram vários os maxixes dançados.

Para os críticos teatrais, no entanto, essa diferença não existia. Tudo era “simplesmente maxixe, maxixe, maxixe, maxixe”.⁵⁵⁷ Confrontados com o sucesso dos teatros lotados, esses críticos colocavam sobre o público, que “dava a vida pelo maxixe”, a responsabilidade pelo que eles consideravam ser um dos motivos de decadência do teatro.⁵⁵⁸

A pesquisa no universo teatral ressaltou ainda mais que as disputas sobre o maxixe eram interseccionais. A fim de perceber o modo como se davam essas disputas, o capítulo dedicado às Estrelas do Maxixe investigou a natureza interligada das opressões. Nos teatros, os cargos de mando eram majoritariamente ocupados por homens brancos. Os autores das peças, os empresários das companhias, os diretores eram todos homens. E a presença feminina no palco era construída do ponto de vista do consumo masculino. Deste modo, mulheres negras e brancas tiveram que lidar, no palco, com os códigos de moralidade feminina lastreados nos discursos do aparato médico e jurídico, compartilhados por muitos setores.

Como foi apresentado, o maxixe nos palcos era performado por jovens mulheres algumas vezes denominadas de “rainhas do maxixe”. O estereótipo de “rainha do maxixe” dialogava com o termo “mulata” e os elogios aos requebros e rebolados apareciam nas narrativas. No caso de negras e mestiças, o ser “mulata” acompanhava sua trajetória artística, essas mulheres não atuavam em outros papéis. Para as mulheres brancas, ser “rainha do maxixe” adquiriu novos significados. A majestade imputada a Maria Lino

⁵⁵⁷ “Gambiarra e Candelabros”, *Cidade do Rio*, 30 de janeiro de 1896, p.2.

⁵⁵⁸ “Recreio Dramático”, *Cidade do Rio*, 08 de abril de 1896, p.6.

diferia daquela de Plácida dos Santos. O maxixe de Maria Lino era considerado elegante e gracioso. Para artistas não brancas, esses elogios não apareciam.

Em meio à construção de estereótipos de gênero e raça, mulheres negras, brancas e mestiças usaram o palco como importante caminho de afirmação de “respeitabilidade”. Por mais que as performances fossem construídas do ponto de vista masculino, as mulheres encontraram caminhos de luta e subversão. Ficou perceptível que as mulheres não brancas sabiam que representar esses papéis estereotipados era um dos poucos caminhos para estarem nos palcos. Esses papéis faziam sucesso, e elas tinham a real proporção disso. Essas artistas aceitavam personagens construídos de modo estereotipado e o transformavam em suas performances, a partir de suas próprias estratégias e visões de mundo, com sucesso de público. Em outras palavras, o que estou afirmando é que personagens de mulata, que carregavam o estereótipo de sedução, foram apropriadas pelas dançarinas negras e mestiças que as utilizavam em suas apresentações. Vestiam-se como baianas, requebravam no maxixe, cantavam lundus maliciosos e ganhavam espaço no universo artístico. Mulheres como Plácida dos Santos e Bugrinha introduziam suas visões e posições em suas apresentações.

O maxixe também possibilitou a produção de imagens de dança que circulavam em diferentes suportes. Nas revistas chiques ilustradas, casais posavam magistralmente um maxixe elegante sem agarramentos, nem sensualidade. De igual modo, os manuais de dança buscavam demonstrar que, a depender de quem dançava o maxixe, ele poderia ser elegante ou ridículo.⁵⁵⁹ Entre esses subprodutos em alta, as capas de partitura para piano reproduziam imagens infantilizadas de homens e mulheres negros, explicitando mais uma vez as disputas sociais que perpassavam todos os campos das representações.

Um dos primeiros desafios apresentados na escrita dessa tese foi como dar conta de falar sobre a dança de um período ainda sem gravações audiovisuais. Como ter acesso às disputas sociais que se inseriam nas performances não documentadas das dançarinas? À medida que a pesquisa avançava, ficou cada vez mais evidente que as atuações estavam registradas sim, nos mais variados documentos e, às vezes, de forma muito sutil.

Deste modo, o argumento central dessa tese - de que o maxixe, uma dança urbana identificada com os descendentes de africanos escravizados no Brasil, foi forte candidata

⁵⁵⁹ Manual de Dança e do Coton, op.cit.

a símbolo de cultura nacional, foi construído a partir de diferentes documentações: jornais, revistas ilustradas, peças de teatro, partituras, fotografias, livros de registros das casas de detenção, licenças de funcionamento de associações recreativas e manuais de dança. Graças aos indícios registrados nessas publicações, tornou-se possível rastrear a organização social do ramo de entretenimentos com os vários sentidos dados ao campo cultural e às danças em especial.

Como tentei demonstrar, esse era um processo transnacional. O maxixe se inseria em um movimentado contexto de trocas culturais, que ultrapassava as fronteiras nacionais, e que ainda hoje podem ser observadas em outras manifestações culturais. Passos de dança, requebrados e sonoridades ainda hoje são consumidos, apropriados e reformulados. Como não pensar no *funk* carioca sendo cantado e dançado na *Times Square* em Nova Iorque? Ou nos passos do *Azonto* ganês apropriados pelos dançarinos das periferias brasileiras que o nomearam de “passinho”? E no *Zouk* caribenho que tem conquistado casais de dança de salão de várias partes do mundo? O campo artístico atravessa a experiência social. A música e a dança produzidas pela população negra nunca deixaram de estar no centro das discussões sobre diferentes nacionalidades e identidades.

Atentos a isso, nas últimas décadas, muitos estudos abordaram o mundo musical com as ferramentas da história social. Esses trabalhos têm demonstrado que o campo musical era uma arena de negociações e disputas em que sujeitos de origens diversas buscavam reconhecimento. Entretanto, esses trabalhos valorizaram uma perspectiva masculina de agência social e luta antirracista. A tensão que envolve classe, gênero e raça ainda aparece de forma muito tímida nas abordagens. As experiências sociais das mulheres e o modo como tiveram estratégias próprias de enfrentamento ao racismo têm que estar presente em nossas perguntas às fontes. Nesse trabalho buscou-se apresentar as diferentes negociações cotidianas, acionadas por artistas mulheres e homens e por donos de casas de maxixe.

Inserida na metodologia de análise da história social, essa tese fez também o exercício de aproximar os campos de estudo de pós-abolição e mundos do trabalho, na medida em que demonstra como os recortes de raça e de gênero se entrelaçaram e foram fundamentais para a inserção de jovens artistas na indústria teatral.

Por fim, eram muitas as polêmicas em torno do maxixe. Em minha análise ficaram evidentes as complexidades e ambiguidades que forjavam essa manifestação cultural.

Como ressalta Antônio Herculano Lopes, o maxixe “mexia com valores ligados às relações étnicas e de gênero, a sexualidade e a conceitos de civilização”.⁵⁶⁰ O maxixe estava no centro das disputas sobre os sentidos da modernidade cultural. Sua valorização e possível eleição como uma manifestação representante da brasilidade demonstra a positividade, por alguns autores, da mestiçagem no campo cultural. Entretanto, essa defesa não era unívoca. Ela foi marcada pelas ambiguidades que envolviam os significados da mestiçagem no país. No campo cultural, fica notável o modo como esses diferentes sentidos insistiam em reproduzir estereótipos de inferiorização da população negra e mestiça.

Mesmo com divergências na forma de se conceber o maxixe, isso não queria dizer que as identidades culturais dos diferentes grupos sociais da Capital Federal “fosse(m) tão diferente(s) ao ponto de serem mutuamente incompreensíveis”.⁵⁶¹ Elas dialogavam, negociavam e se sobrepunham quando era necessário, ainda que esse diálogo fosse marcado por disputas de diferentes visões de mundo e aspirações de variados sujeitos sociais: jornalistas, empresários de teatros, músicos, dançarinos, donos de clubes dançantes, consumidores de novidades, entre outros.

Existia algo de misterioso e encantador no maxixe que conseguia conquistar vários sujeitos em diferentes segmentos sociais. Ele era a novidade no campo cultural, era uma dança moderna que rompia com os padrões tradicionais das danças de pares. Contudo, chama a atenção o modo como uma prática, muitas vezes formulada como dança nacional, perde a força no momento em que certas ideias mestiças de nacionalidade ganham hegemonia. Essa é uma questão difícil, que não foi respondida pelos teóricos da música popular e pelos trabalhos que estudam práticas festivas negras. Também não tenho uma resposta pronta para essa questão, mas posso afirmar, a partir da pesquisa realizada, que o maxixe não deixou de ser gravado e nem dançado em bailes, apesar de seu suposto desaparecimento da produção cultural no cenário nacional ter sido denunciado por autores contemporâneos, perdendo lugar para danças estrangeiras, como *one-step* e o *jazz*. Essas narrativas apontam para as múltiplas disputas que se davam no campo cultural sobre quem poderia dizer o que representava o brasileiro.

⁵⁶⁰ LOPES, A. H. “The Jaguar’s Leap”. *op.cit*

⁵⁶¹ ESTEVES, Martha Abreu. “Meninas Perdidas...” *Op.Cit.*

Da Cidade Nova aos Palcos, o maxixe trilhou um caminho de sucesso em que cotidianamente novos significados e performances eram atribuídos à dança por vários sujeitos sociais. Em meio a disputas e negociações, o maxixe não só possibilitou a projeção pública de artistas negros como demonstrou que os gostos e gestos identificados com as populações negras impunham-se em meio a perseguições, a críticas e estigmatizações e foram um dos campos privilegiados das variadas formas de combate ao racismo.

Referências Bibliográficas:

Fontes:

Secretaria de Polícia do Distrito Federal (*Arquivo Nacional*)

GIFI 6C 51(1898)

GIFI 6C 168

GIFI 6C 102

IJ6 546

Casa de Detenção do Distrito Federal (*Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*)

Livros da Casa de Detenção da Corte (1870-1888)

Livros da Casa de Detenção do Distrito Federal (1890 - 1904)

Documentos Oficiais:

BRASIL. Código Criminal (1830). Recife: Typographia Universal, 1858. Disponível em:
<<http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/221763>>

Códigos de Posturas. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (35(815-41)
“1838/1870” (094.4: 352.075.31 R585).

Código de Posturas da Câmara Municipal do Tiete artigo 40, título IV divisão histórica
– ALESP

Registros de Casamentos e nascimento - <https://familysearch.org/>

Registros de Entrada no Porto do Rio de Janeiro – Arquivo Nacional.

Diário Oficial da União - <https://www.jusbrasil.com.br/hom>

Documentação de Teatro:

AZEVEDO, Artur. *O dote*. Vermelho Marinho, 2020.

BITTENCOURT, Carlos e BARROS, Rêgo Barros. “Parcimônia e Cia”. Acervo da SBAT.

NOGUEIRA, Olímpio. “A Mascarada”, Acervo da SBAT.

SAMPAIO, Moreira. “A Cornucópia do Amor”, Acervo da SBAT.

Fundo do Centro de Documentação da Funarte.

Partituras:

Acervo de música e arquivo sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro (partituras digitalizadas e catálogo de partituras).

Acervo de Música do Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro. Coleção José Ramos

Acervo da Casa do Choro, Rio de Janeiro.

African-American Sheet Music, 1850-1920, American Memory, Washington, D.C., Library of Congress.

African American Sheet Music Collection, Brown University.

Archives and Center for American *Music*

IN Harmony: Sheet Music from Indiana

Acervo do Museu do Fado

Imprensa:

Fundação Biblioteca Nacional

A Careta (1913-1904)

A Notícia (1895-1925)

Cidade do Rio (1888- 1902)

Correio da Manhã (1901-1918)

Don Quixote (1896)

Diário de Notícias (1889-1890)

Revista Fon-Fon (1910-1915)

Gazeta da Tarde (1889-1896)

Gazeta de Notícias (1870- 1910)

Jornal do Brasil (1884-1925)

Jornal do Comércio (1887-1891)

Novidades (1887-1891)

O Imparcial (1914-1917)

O Malho (1902-1918)

O Paíz (1885-1917)

Revista da Semana (1900-1913)

O Rio Nú (1899-1905)

Theatro e Sports (1916-1920)

Academia Brasileira de Letras

PEDERNEIRAS. *O maxixe. Século XX*. Rio de Janeiro. Ano I, nº 8, maio, 1906.

RIBEIRO, Flexa. “Arte: A Estética do Maxixe”. *Revista do Brasil*: Publicação mensal de ciência, letras, artes, história e atualidades. v. 16, n. 61, 1921. p. 79-87.

Sites:

AGUIAR, Vinícius (org.). Fléxa Ribeiro: Trechos d’O Imaginário (Pretextos de Arte). 1920, Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/flexaribeiro01.htm>.

[www. capoeirahistory.com](http://www.capoeirahistory.com)

Literatura e Memorialistas:

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro, F. Briguet & Comp., 1926.

BARBOSA, Ruy. *A Imprensa e o Dever da Verdade*. Montecristo Editora. Edição do Kindle.

BARROS, Olavo de. *A Lapa do meu tempo (1909-1914)*. 1968.

DE ASSIS, Machado. “O jornal e o livro”. *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

LIRA, Marisa. “Dentro do Samba: Do lundu ao samba”. *Revista da Semana*, 24 de maio de 1941, p.43

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978.

Dicionários:

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>. Acesso: 09 maio 2021

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. F. Briguet, 1946.

Manuais de Dança:

BRAZ, Xico. “Danças de salão”. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915.

BORELLI, Lucio. “Arte da dança de sociedade”. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900. Coleção José Ramos Tinhorão. Setor de Música do Instituto Moreira Salles.

CASTLE, Vernon. Dança moderna. World Syndicate Co., Nova York, monografia, 1914.

DIAS, Álvaro Patrício. Novo e completo manual de dança [texto impresso]: Tratado teórico e prático sobre danças da sociedade: contendo todas as regras e conhecimentos para aprender a dançar. Rio de Janeiro: BL Garnier; Paris: E. Mellier, [ca. 1890]. Acervo da Biblioteca Digital Hispânica.

KINNEY, Troy. Dança Social de Hoje. Frederick A. Stokes Co., Nova York, monográfico, 1914. Pdf. <https://www.loc.gov/item/14009387/>

Manual de dança e do cotillon: Método fácil para aprender a dançar sem auxilio de professor. Lisboa: A. Bordalo, 1916. 150 p., Coleção Mozart de Araújo (Acervo FBB). Centro Cultural Banco do Brasil

Livros de música:

SANTOS, Francisco Affonso dos. *O Trovador Moderno De Modinhas Brasileiras* [20. ed.] Rio de Janeiro: Quaresma, 1900.

PONTES, José Vieira (coord.). *Lyra popular brasileira completa e escolhida coleção de modinhas, recitativos, lundús, duettos, canções e poesias.* São Paulo: C. Teixeira & Cia - Editores

Referências bibliográficas:

ABREU, Mauricio de Almeida. “Da habitação ao habitat: uma interpretação geográfica da evolução da questão da habitação popular no Rio de Janeiro 1850-1930”. Rio de Janeiro. *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, maio-ago. 2003.

ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”, *ArtCultura*, vol. 13, n. 22, jan/jun. 2011, pp. 71-83.

ABREU, M. C. *O Império do Divino, Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ABREU, Martha. ““Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos”: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In: *Tempo*, n. 16, Rio de Janeiro, janeiro 2004.

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Fundação de Desenvolvimento da Unicamp-Funcamp (UNICAMP), 2017.

ABREU, Martha Campos; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 13, n. 1, 2016.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república* [livro eletrônico]. Niterói: Eduff, 2020.

ABREU, M. C. (Org.); DANTAS, C. V. (Org.); MATTOS, H. (Org.); Monsma, Karl (Org.); Loner, Beatriz (Org.). Histórias do Pós-Abolição no Mundo Atlântico, volume 3: cultura, relações raciais e cidadania, 1ª. ed. Niterói: EDUFF, 2014. V.3, p. 33-52.

ABREU, Martha. DANTAS, Carolina Vianna. “É chegada a ocasião da negrada bumbar. Comemorações da Abolição, música e política na Primeira República”. *Vária História*, vol. 27, n. 45, jan/jun 2011, pp.97-120.

ALVES, Nancy Aparecida. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

ANDÚJAR, Andrea. Bloqueando estradas, construindo pontes: as mulheres piqueteiras em Salta, Argentina. *Mundos do Trabalho*, v. 1, n. 2, p. 124-146, 2009.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Folha Seca, 2013.

ARANTES, Erika. “A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX”. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 21, n° 37, 2015, pp. 22-41.

ARANTES, Erika Bastos. “O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX”. Tese de Doutorado – Unicamp. Campinas, 2005.; PINTO, Fernanda Mousse.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. *A vocação do Prazer: A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARAÚJO, Samuel et ali, “Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930)”. *Em Pauta*, Porto Alegre, vol. 16, n. 26, jan/jun 2005.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art*. Routledge, 2004.

AZOULAY, Ariella. *The Civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008, p.147

BALABAN, Marcelo. *Estilo moderno: humor, literatura e publicidade em Bastos Tigre*. Campinas: Ed. Unicamp, 2017.

BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”, em *O Guru, O Iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000 [1989], pp. 107-139

BERNADES, Maria Elena. “Laura Brandão: dos salões aos comícios”. In: Ângela de Castro Gomes e Benito Bisso Schmidt (Org.) *Memórias e narrativas autobiográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV/ Porto Alegre: UFRGS Editora, 2009, p. 255-276.

BOURDIEU, Pierre. “A força do direito. Elementos para uma sociologia do campo jurídico”. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, pp. 209-254

BRASIL, Eric. “Carnavais Atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of Spain, Trinidad (1838-1920)”. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. 2016.

BRETAS, Marcos Luiz. *A guerra das ruas: povo e polícia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1997.

BRETAS, Marcos Luiz. *Ordem na Cidade: O exercício cotidiano da autoridade policial no Rio de Janeiro (1907-1930)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRETAS, Marcos Luiz. As Empadas do confeitiro imaginário: A pesquisa nos arquivos da justiça criminal e a história da violência no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, *Acervo*, vol. 15, n. 1, jan/jun 2002, pp.07-22.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*, São Paulo: Alameda, 2010.

BURGIN, Victor. “Looking at photographs”. In: BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Londres: MacMillan Press, 1982.

CABRAL, Carolina. “Da polícia ao museu: A formação da coleção africana do Museu Nacional na última década da escravidão”. Dissertação. Universidade Federal Fluminense – Departamento de História – Niterói, 2017.

CARLONI, K. “Requebrando os quadris”: jazz e transgressão feminina nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920. *Locus: Revista de História*, [S. l.], v. 25, n. 2, 2019.

CARLONI, Karla G. Eros Volússia: a bailarina do Brasil moderno. In: FERREIRA, Jorge; CARLONI, Karla. (Org.). *A República no Brasil. Trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura*. 1aed. Niterói: Eduff. E-Book. ePub., 2019.

CARVALHO, Bruno. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Objetiva, 2019

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

CAUFIELD, Sueann. O nascimento do Manguê: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro (1850-1942). *Tempo*, Niterói, n. 9, 2000, pp. 43-63.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (org.). *A História Contada. Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHASTEEN, John Charles et al. *National rhythms, African roots: The deep history of Latin American popular dance*. UNM Press, 2004.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Vol. 5. Editora UFRJ, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De historiadoras, brasileiras e escandinavas: loucuras, folias e relações de gêneros no Brasil (século XIX e início do XX)”. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 3, n. 5, 1998, pp. 181-215.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre os anos de 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “Não tá sopa”: Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas, Editora da Unicamp, 2016

CRUZ, Alline. “Solidariedades e diferenças em Madureira”, *Suburbanização e racismo no Rio de Janeiro: uma leitura de Madureira e Dona Clara no contexto pós-emancipação (1901-1920)*, Dissertação de Mestrado, IPPUR/UFRJ, 2007, pp. 64-119.

- CRUZ, Maria Cecília Velasco e. “Da tutela ao contrato: “homens de cor” brasileiros e o movimento operário carioca no pós-abolição”, *Topoi*, vol. 11, n. 20, jan/jun 2010, pp. 114-135.
- DANTAS, Carolina Vianna. “A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX”, *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 13, n. 22, jan/jun 2011, pp. 85-102.
- DANTAS, Carolina V. *O Brasil café com leite, mestiçagem e identidade nacional*. Tese de Doutorado, PPGH: UFF, 2007.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Nas margens: três mulheres do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro; Paz e Guerra, 1987.
- DECORET-AHIHA, Anne. *L'exotique, l'ethnique et l'authentique. Regards et discours sur les danses d'ailleurs*. Université libre de Bruxelles, 2006.
- DE ALMEIDA, Paulo Roberto. *A presença negra no teatro de revista dos anos 1920*. Curitiba: CRV, 2018.
- DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N) ação*. Unesp, 1998.
- DE SÁ GONÇALVES, Renata. “Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 3, n. 1, 2006.
- DE MELO GOMES, Tiago. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Editora Unicamp, 2004.
- DE SOUZA, Silvia Cristina Martins. *Brasilianas, danças características: reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras musicais (Rio de Janeiro, fim do Século XIX e início do Século XX)*. +, v. 10, n. 10, p. 93-107, 2014.
- DE SOUZA, Silvia Cristina Martins. “Cá estou outra vez em cena: diálogos políticos nas cenas cômicas de Francisco Correa Vasques”. *História Social*, n. 12, p. 151-181, 2006.
- DESMOND, Jane *Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais*. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Mulheres sem história*. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 114, p. 31-45, jan/jun., 1983
- DI PACE, Arnaldo J. “Ópera, Valsa e Maxixe: Os Filmes Cantantes Brasileiros”. *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, RJ, p. 18 - 25, 01 out. 2011.
- DOMINGUES, Petrônio. “Um desejo infinito de vencer”: o protagonismo negro no pós-abolição”, *Topoi*, vol. 12, n. 23, jul/dez 2011, pp. 118-139.

DOS SANTOS SILVA, Marinete. Clientes e circuitos da prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. *Dimensões*, n. 29, p. 374-391, 2012

ESTEVES, Martha Abreu. *Meninas Perdida: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ESTEVES, Martha de Abreu; CAUFIELD, Sueann. 50 anos de virgindade no Rio de Janeiro: políticas de sexualidade no discurso jurídico e popular (1890-1940). *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, vol. 2, ano 2, n. 1, 1995, pp. 15-52.

FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; DOS SANTOS GOMES, Flávio. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Presidência da República, Arquivo Nacional, 2005.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. O teatro no Recife da década de 1930: outros significados à sua história/ Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz. –2018.

FRANCA, Luciana Penna. Uma imprensa para o teatro. *CLIO: Revista Pesquisa Histórica*, v. 35, n. 2, p. 24-50, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Editora Elefante, 2019.

GATES Jr., Henry Louis. “The trope of a New Negro and the Reconstruction of the image of the Black”. In: *Representations*, n.24, Special Issue: *America Reconstructed, 1840-1940* (outono, 1988), pp. 129-155

GELER, Lea. “Bailes, candombles, rifas e tertúrias”. In: *Andares negros, caminhos blancos Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosário, Prohistoria, 2010, pp.91-109

GELER, Lea. “Negros, pobres y argentinos. Identificaciones de raza, de clase y de nacionalidad en la comunidad afroporteña, 1870-1880”. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, n.4, 2005.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. Verso, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 143-179.

GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo: uma analogia e as suas implicações. In: *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Difel, 1991, pp. 203-214.

GOMES, Tiago de Melo. “Negros contando (e Fazendo) sua História: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”, *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, 2001, pp. 53-83.

GOMES, Tiago de Melo. “Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. *Revista Brasileira de História* São Paulo, vol. 22, 2002.

GOMES, Tiago de Melo. “Massais, mulatas, meretrizes: imagens da sexualidade feminina no Rio de Janeiro dos anos 1920”. *Cadernos Pagu*, n. 23, p. 121-147, 2004.;

GUIMARÃES, Antonio Sergio A. “Racismo e Antirracismo no Brasil”. In: *Racismo e Anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

GUIMARÃES, Antonio Sergio A. “Cidadania e Retóricas negras de inclusão social”. *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, n.85, 2012.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. “O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca. (Org.). *Cultura Política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 1, p. 24-41.

HALL, Catherine. La história de Samuel y Jemima: Género y Cultura de la clase trabajadora en la Inglaterra del siglo XIX. *Mora*, n. 19, p. 83-100, 2013.

HUTCHISON, Elizabeth Quay. From “La mujer esclava” to “La mujer limón”: anarchism and the politics of sexuality in early-twentieth-century Chile. *Hispanic American Historical Review*, v. 81, n. 3-4, p. 519-553, 2001.

IRFFI, Ana Sara RP Cortez. “Cabras, caboclos, negros e mulatos: escravidão e núcleos familiares no Cariri Cearense (1850-1884)”. *Afro-Ásia*, n. 53, 2016.

JOSHI, Chitra. Além da polêmica do provedor: mulheres, trabalho e história do trabalho. *Mundos do Trabalho*, v. 1, n. 2, p. 147-170, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2020. p.94-95

LABRES FILHO, Jair Paulo. Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920. Dissertação de mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2014.

LARA, Sílvia. “Os documentos textuais e as fontes do conhecimento histórico”, *Anos 90*, Porto Alegre, vol. 15, n. 28, dez. 2008, pp. 17-39.

LERNER, Gerda. *Placing women in history: Definitions and challenges*. KG Saur, 2012.

LEONIDIO, Adalmir. Carbonários, Maçons, Positivistas e a Questão Social No Brasil na Virada do Século XIX. *Revista de História e Estudos Culturais*, p. 1-16, 2008.

LOPES, Antonio Herculano, “Um forrobodó da raça e da cultura”, *RBCS*, vol. 21 n. 62 out. 2006.

LOPES, A. H. “Da tirania ao maxixe: a “decadência” do teatro nacional”. In: ABREU, M. C.; LOPES, A. H. (Org.); ULHOA, M. T. (Org.); VELLOSO, M. P. (Org.). *Música e História no longo século XIX*. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. 500p;

LOPES, Antônio Herculano. “The Jaguar’s Leap: Musical Theater in Rio de Janeiro, 1900-1922.” PhD dissertation. New York University, 2000.

LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). *O Percevejo*, ano 11, 2003.

LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [2001].

MAGALHÃES, Felipe. *Ganhou, leva! O jogo do bicho no Rio de Janeiro (1890-1960)*. Editora FGV, 2015.

MALUF, Sheila D.; DE AQUINO, Ricardo Bigi (Ed.). *Dramaturgia em cena*. UFAL, 2006.

MALUF, Marina e MOTT, Márcia Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: Nicolau Sevckenko e Fernando A. Novais (Orgs.) *História da Vida Privada no Brasil*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

MATALLANA, Andrea. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Front Cover. Prometeo Libros, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de. “Do público para o privado: Redefinindo espaços e atividades femininas (1890-1930)”. *Cadernos Pagu* (4) 1995: pp. 97-115.

MATTOS, R. C. Aldeias do Mal. In: BRANCO, Anselmo Lazaro; LUCCHI, Elian Alabi. (Org.). *Coleção Plural História 5 ano - Manual do Professor*. 1ed. Rio de Janeiro: 2012, 2012, v., p. 40-43.

MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravidados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008., p. 76

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Editora Autografia, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do museu paulista: história e cultura material*, v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história interfaces”. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, n. 2, 1996, pp. 73-98.

MELO, Victor Andrade de. “Educação do corpo-bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos”. *Educação e Pesquisa*, v. 40, n. 3, p. 751-766, 2014.

MENCARELLI, Fernando Antônio. “A voz e a partitura: teatro musical, indústria e divertimento cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)”. Tese (Doutorado) – Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de história*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MIRZOEFF, Nicholas. *Na Introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge, 2003

MIYASAKA, Cristiane. *Viver nos subúrbios: a experiência dos trabalhadores de Inhaúma (Rio de Janeiro, 1890-1910)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura / Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2011.

MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. *Sinhô: A poesia do rei do samba*. Dissertação de mestrado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. " Meninos eu vi": Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 14, n. 27, p. 344-363, 2013.

DE MORAES, José Geraldo Vinci. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, 2006.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NEPOMUCENO, Bebel. “Mulheres Negras: Protagonismo Ignorado”. In: Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (Orgs.) *Nova História das Mulheres*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. *Carnavais Atlânticos: Crioulização e Cidadania no Rio de Janeiro e em Trinidad e Tobago (1889-1930)*. (Tese) Niterói: UFF.

NETO, Josias Pires. “Música e dança afro-atlânticas: (ca)lundus, batuques e sambas - permanências e atualizações”. Tese de doutorado. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Salvador, UFBA, 2020.

NEVES, Margarida de Souza. “Uma capital em Trompe L’ Oeil. O Rio de Janeiro, cidade-capital da República Velha”. IN: MAGALDI, Ana Maria; ALVES, Cláudia e GONDRA, José G.(orgs) *Educação no Brasil: História, cultura e política*. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

NOLASCO JUNIOR, Sebastião et al. O choro e suas interações com a banda do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro: uma via de mão dupla nas décadas de 1870 a 1940. UFG 2017.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. *Domínios da Imagem*, v. 5, n. 8, p. 41-52, 2011.

PEREIRA, Cristiana Schettini. Os senhores da alegria: a presença das mulheres nas Grandes Sociedades carnavalescas cariocas em fins do século XIX.: In: CUNHA, Maria

Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

PEREIRA, J.C. Aqui dentro é respeito! O associativismo recreativo e a questão da moralidade entre os trabalhadores do Rio de Janeiro da Primeira República. Monografias. Rio de Janeiro: Puc-rio (Departamento de História), 2014.

PEREIRA, J. C. Com que Roupa? O associativismo recreativo e a questão da moralidade entre os trabalhadores do Rio de Janeiro da Primeira República. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. n.9, p. 411-423, 2015.

PEREIRA, J. C. 'Conhecida Marafona e Desordeira': Moralidade e Prostituição em um Estudo de caso no Rio de Janeiro (1900- 1910). In: II Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero. Atas do II Encontro Nacional do GT Estudos de Gênero. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2016. p. 36-47.

PEREIRA, J. C. Clubes dançantes e moralidades no Rio de Janeiro da Primeira República. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

PEREIRA, J. C. “As rainhas do maxixe: gênero e raça no teatro de revista carioca (1889-1920)”. In: SANTOS, Georgina e GARCIA, Elisa. (orgs.) *Mulheres do Mundo Atlântico: Gênero e condição feminina da época Moderna à Contemporaneidade*. Belo Horizonte – MG, Fino Traço, 2020, pp.137-151

PEREIRA, Leonardo A. Miranda. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República.” In: *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PEREIRA, Leonardo A. Miranda. *O Carnaval das Letras*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

PEREIRA, Leonardo A. Miranda. “Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República”, *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 19, n. 35, 2013, pp. 97-116.

PEREIRA, Leonardo A. Miranda. “Sobre confetes, chuteiras e cadáveres: a massificação cultural no Rio de Janeiro de Lima Barreto”, *Projeto História*, n. 14, fev/97, pp. 231-241.

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

PEREIRA. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, vol. 35, n 69 p.13-33

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Negociações impressas: a imprensa comercial e o lazer dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Primeira República”. *Revista História*, 2016.

- PEREIRA, L. A. M. (Org.). *Ecoss Noturnos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018. v. 1.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Contra Capa, 2016.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Editora Paz e Terra, 2017.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINTO, Fernanda Mousse. “A invenção da Cidade Nova: agentes, personagens e planos. Dissertação de Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.
- PUTNAM, Lara. “To study the fragments/whole: Microhistory and the Atlantic World”. *Journal of Social History*, volume 39. Number 3, Spring 2006, pp. 615-630.
- RAGO, Luzia Margareth. “Imagens da prostituição na belle époque paulistana” *Cadernos Pagu* (1), Campinas, Pagu/Unicamp, 1993.
- REIS, Ângela de Castro. “Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX”, *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, nº8, printemps-été 2001.
- REYES, Angelita D. Performatividade e Representação em Blackface Transnacional: Mammy (EUA), Zwarte Piet (Holanda) e Haji Firuz (Irã). *Atlantic Studies*, v. 16, n. 4, pág. 521-550, 2019.
- RIBEIRO, Santuza Cambraia Naves. “Modéstia à parte, meus senhores, eu sou a vila!”: A cidade fragmentada de Noel Rosa.” *Revista Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, 1995, pp. 251-268.
- RIVERA, Ángel G. Quintero. *La danza de la insurrección. Textos reunidos (1978-2017)*. CLACSO, agosto de 2020.
- RHODES, Jane. Pedagogies of Respectability: Race, Media, and Black Womanhood in the Early 20th Century. *Souls*, v. 18, n. 2-4, p. 201-214, 2016.
- ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. *O teatro de variedades e as diversões santistas do final do século XIX e início do XX*. 2017
- RODRIGUES, Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*, Bahia: Imprensa Econômica, 1894.
- SAHLINS, Marshall. “O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I)”. *Mana*, vol. 3, n.1, 1997, pp. 41-73
- SAID, Edward Wadie. “Cultura e Imperialismo” São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Zahar, 2001.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) -Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCHETTINI, Cristiana. *Que tenhas teu corpo: uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

SCHETTINI, Cristiana. *Clichês baratos: Sexo e humor na imprensa ilustrada carioca do início do século XX*. [Ebook]. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2020.

SCHMIDT, Benito Bisso. “Nunca houve uma mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’”. In: Ângela de Castro Gomes e Benito Bisso Schmidt (Orgs.) *Memórias e narrativas autobiográficas*. Rio de Janeiro: Editora FGV/Porto Alegre: UFRGS Editora, 2009, p. 255-276.)

SCHNEIDER, Gretchen. Using Nineteenth-Century American Social Dance Manuals. *Dance Research Journal*, v. 14, n. 1/2, p. 39-42, 1981.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez; RIZZINI, Irma; MARQUES, Jucinato Siqueira. “Felismina e Libertina vão à escola: notas sobre a escolarização nas freguesias de Santa Rita e Santana (Rio de Janeiro, 1888-1906)”. *História da Educação*, v. 19, n. 45, p. 12, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, *Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan W. “O individualismo radical de Madeleine Pelletier”. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002, p. 105-154.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press, 2009.

SEKULLA, Allan. “The body and the archive”. In: BOLTON, Richard. *The contest of meaning*. MIT Press, 1992

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2º edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. “Introdução. O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord. geral). *História da vida privada no Brasil*. vol.3, São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SILVA, Ermínia. “A teatralidade circense no Rio de Janeiro do século XIX”. In: MARZANO, Andréa e MELLO, Victor, *Vida Divertida. Histórias do Lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, pp. 125-152.

SILVA, Fernando Teixeira. “Valentia e cultura do trabalho na estiva de Santos”. In: BATALHA, Cláudio M.; SILVA, Fernando T.; FORTES, Alexandre. (orgs.), *Culturas de classe*. Campinas, Unicamp, 2004.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850*. Editora Unicamp, 2002.

SOARES, Luís Carlos. *O "povo de Cam" na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. 7Letras, 2007.

SOIHET, Raquel. “A interdição e o transbordamento do desejo: Mulher e Carnaval no Rio de Janeiro (1890-1945)”. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 2, ano 2, 1995, pp. 53-70.

SOIHET, Rachel. “Mulheres moldando esteticamente suas existências: feminismo como alavanca para uma sociedade mais justa”. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História PUC/SP. Vol. 45 (2012) jul/dez Gênero e Subjetividades

SOIHET, Rachel e PEDRO, Joana Maria. “A Emergência da pesquisa da História das Mulheres e das relações de gênero” In: *Revista Brasileira de História*. nº 54 vol.27. São Paulo: ANPUH, jul - dez. 2007, p. 281-300.

SOIHET, Rachel. “A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz”. *Revista Brasileira de Educação*, Set/Out/Nov/Dez 2000 Nº 15.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, p. 177- 198, 2003.

SOUZA, Antonio Cândido de Mello e. “A literatura e a vida social”. In: *Literatura e sociedade*, São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000 [1965], pp. 17-35.

SOUZA-LOBO, Elisabeth. *A classe operária tem dois sexos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

STEEDMAN, Carolyn. El trabajo de servir: las tareas de la vida cotidiana, Inglaterra, 1760-1820. *Mora*, n. 19, p. 101-126, 2013.

STOCKING, George. *Victorian Anthropology*. New York: The Free Press, 1987.

STOLCKE, Verena. *Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira na virada do século. In: CANDIDO, Antonio. [et.al.] *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

SWEENEY, Carole. La Revue Nègre: négrophilie, modernidade e colonialismo na França do entreguerras. *Journal of Romance Studies*, v. 1, n. 2, pág. 1-14, 2001.

TEIXEIRA, Maria Odette Monteiro. “Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras”. Tese de doutorado 2015.

THOMAS, Nicholas. “Against Ethnography”, *Cultural Anthropology*, vol.6, n.3 (Aug, 1991) pp. 206-322.

THOMPSON, Dorothy. Las mujeres y la radicalidad política en el siglo XIX: una dimensión ignorada. *Mora*, n. 19, p. 65-82, 2013.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. *A Formação da Classe Operária Inglesa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TOPINE, Matheus Pimentel da Silva. “Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)”. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2018.

VAQUINHAS, Irene. Cabelos à Joãozinho e melindrosas: uma nova imagem das mulheres nos anos 1920. In: JESUS, Isabel Henriques de; RIBEIRO, Paula Gomes; MIRA, Rita; DE CASTRO, Zília Osório. Falar de Mulheres dez anos depois. Centenário do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, Húmus Ltda., 2016, p. 353-360.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “A dança como alma da brasilidade. Paris, Rio de Janeiro e o maxixe”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, 15 mar 2007.

VELLOSO, Mônica. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Revista Estudos Históricos*, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. KBR, 2015.

WAGNER, Ann Louise. *Adversaries of dance: From the Puritans to the present*. University of Illinois Press, 1997.

WILLIAMS, Judith Michelle. Uma Mulata, Sim! Araci Cortes, ‘the mulatta’ of the Teatro de Revista. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, v. 16, n. 1, p. 7-26, 2006.