

**“QUEM SE DANÇANDO PRETENDE, PRECISA TER VOCAÇÃO”: RAÇA,
GÊNERO E DISPUTAS SOCIAIS EM TORNO DO MAXIXE**

Juliana da Conceição Pereira

Doutoranda em História do PPGH – UFF

E-mail: juliana.cpereira@yahoo.com.br

Foi em trinta de março de 1906, no Teatro Carlos Gomes, que estreou a peça *O Maxixe* dos autores João Phoca e D. Xiquote, pseudônimos de Baptista Coelho, cronista do *Jornal do Brasil* e do poeta satírico Bastos Tigre (*Gazeta de Notícias*, 01 de abril de 1906; *Jornal do Brasil*, 11 de fevereiro de 1906). A revista de “costumes, tipos e fatos cariocas” tematizava a dança mais famosa do momento como mostrava o coro de saudação:

“Eis que aqui chega a dança nova,
Eis que aqui chega o belo par:
É *la mattchitche* que uma sova
Nas outras danças há de dar.
Ninguém murmure, ninguém cochiche
Todo o silêncio, toda a atenção!
É a dança nova de sensação
É *la mattchitche*.”

Por ser uma revista de ano a peça trazia para o debate os acontecimentos cotidianos. De fato, entre meados do século XIX e o início do século XX o maxixe se tornaria a “sensação” do momento (EFEGÊ, 2009). Tanto no Brasil quanto no exterior o ritmo movimentava o cenário musical urbano.

O canto de saudação da peça em questão já iniciava com uma crítica ao maxixe que circulava e fazia sucesso nos salões de Paris. Ao usar a grafia estrangeira “*la mattchitche*” os autores traziam para o palco um debate que já vinha aparecendo na imprensa. Os periódicos já denunciavam que a nossa dança original estava se perdendo na Europa:

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

“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 matthitche* em Paris, e é dita dança espanhola”.

(*Gazeta de Notícias*, 02 de março de 1906)

Desta maneira, a revista aparece como um convite. Uma viagem a fim de mostrar que o maxixe era uma dança moderna de sucesso e que era brasileira, era a nossa dança nacional.

O maxixe fazia parte do cotidiano cultural da cidade. O próprio Baptista Coelho alguns anos antes escrevia no jornal *Cidade do Rio* que “caindo no Rio de Janeiro, escaparia o estrangeiro do micróbio da febre amarela”, mas, não se livraria “do bacilo do maxixe” (*Cidade do Rio*, 04 de dezembro de 1901). O maxixe estava disseminado pela cidade e o autor observava que se em uma noite fosse possível percorrer todos os bailes existentes na cidade se veria o mesmo ardor por esse gênero musical. Todos caíam no maxixe porque na visão do autor o “maxixe era prazer, loucura e espontaneidade”, características tipicamente humanas.

Antonio Herculano Lopes, em texto sobre o maxixe afirma que tal ritmo “mexia com valores ligados às relações étnicas e de gênero, à sexualidade e a conceitos de civilização” (LOPES, 2006). Em concordância com tal expressão o objetivo desse texto é pensar como se forjam ideias de mestiçagem no campo das artes e o modo como os afrodescendentes lidavam com esses enquadramentos e negociavam com essas categorias. Para isso nos debruçamos sobre dois tipos de fonte: a parte cantante da peça O Maxixe de 1906 e as colunas teatrais dos jornais.

O Maxixe se aprende?

“Não há quem me veja um dia
E por mim não se enrabiche;
Se você não conhecia
Conheça agora o maxixe”.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

Era dessa forma que se apresentava a personagem “o maxixe” que dava título a revista de Bastos Tigre e Baptista Coelho. Como uma dança que envolvia aqueles que a assistiam no primeiro encontro. Mas o que era de fato o maxixe?

Em uma tentativa de entender essa efervescência chamada maxixe, o memorialista Jota Efegê no livro *Maxixe, a dança excomungada* se dedicou a pesquisar esse gênero musical. Seu primeiro objetivo foi tentar mapear uma origem para o gênero, que teria sido, na sua avaliação, o fruto da fusão, da habanera e da polca europeia com o 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”. A dança era um dos elementos de maior importância no maxixe (como um todo ritmo e dança). E os movimentos coreográficos dos pares causavam um verdadeiro impacto em quem assistia. A autora Mônica Pimenta Velloso afirma que para se “analisar” o maxixe é importante levar em conta o “fenômeno da improvisação” e a “inclusão de novas formas” de dançar. Enquanto dançado, o maxixe era constantemente recriado pelos coreógrafos. E a evolução coreográfica favorecia de forma inusitada a liberação corporal: “O balançar dos quadris, liberando a pélvis, possibilitava grande flexibilidade aos corpos, algo completamente novo e distinto do formalismo hierárquico da valsa”. Haviam também muitos requebros dados na hora da dança. Era esse envolvimento dos corpos que fazia com que o maxixe fosse classificado como uma dança “licenciosa e imoral” não sendo aceito em muitos espaços de lazer do período. (EFEGÊ, op. cit.; VELLOSO, 2011)

O sucesso que o maxixe fazia nos salões cariocas foi o que o levou para os palcos. Várias peças que circularam no cenário teatral traziam em seus anúncios que o ritmo seria uma das atrações. Com o passar dos anos ter o maxixe era quase que obrigatoriedade para as revistas de ano; o ritmo era lucrativo. A peça *O Maxixe* chegou a ser assistida por 30 mil espectadores e embora possa haver certo exagero nesse número pelos jornalistas d’*O Paiz*, houveram várias rerepresentações do espetáculo no teatro Carlos Gomes. Havia uma sociabilidade noturna que movimentava a cidade do Rio. As montagens das peças geravam emprego para os vários artistas e para o povo da coxia. Eram músicos, figurinistas, cenógrafos, entre outros:

“Os autores da revista *O Maxixe* sentem-se na obrigação de agradecer a quantos constituem a companhia do teatro Carlos Gomes o generoso auxílio, a boa vontade sem exemplo com que, todos desde os

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

empresários até o mais humilde auxiliar da caixa, se empenharam para fazer da peça um legítimo sucesso. Assim por meio deste afirmam a

sua sincera gratidão: a empresa, a todos os srs. Artistas, ao corpo de coros, a Veloso Braga e seus auxiliares, a Luiz Faria e seus ajudantes, ao cenógrafo Crhispm do Amaral, [...], Emílio Silva e Jayme Silva, ao ponto da casa Jayme Silva [...]Duarte Ferreira, ao cabeleireiro Hermenegildo, a Jesuína Fontes “costumiére”, a todos, enfim, sem exceção de um só.” (*O Paiz*, 04 de abril de 1906)

Como mostra a nota publicada pelo *O Paíz*, Baptista Coelho e Bastos Tigre tinham muito a agradecer. Eram vários os envolvidos nesse empreendimento que se tornou o *O Maxixe*. Elogiada pelos jornais como revista “excelente”, “extraordinária” e “entusiasmante” cabe acompanhar mais de perto como o maxixe aparecia na história elaborada por João Phoca e D. Xiquete (*Jornal do Brasil*, 10 de junho de 1906; *O Paiz*, 03 de abril de 1906)

A cena começa em Paris, no salão do Rei Boulevard e quem apresenta ao rei a dança são dois personagens brasileiros. Composto por Paulino Sacramento e cantado pelos atores Maria Lino e Machado Careca, o canto era repleto de ironias e sarcasmos. Além de tentar explicar como seria dançado o maxixe, nos deixa indícios de várias temáticas que os autores se propunham a trabalhar ao longo de seu texto:

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 terna
Gruda na cara do meco
E depois, perna com perna,
Cae os dois no perereco.
(dançam)

Juntos

Mas quando o nego é bonzão
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

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

Tinoco

Quando a coisa está bem quente

É de dar voltas à cuia;

Minervina

Mas eu gosto é quando a gente

Incôe o corpo e....merguia”.

(PHOCA & XIQUOTE, 1906)

Tinoco neste momento ainda não se define como preto ou branco, já Minervina é uma mulher negra. A personagem tem uma fala marcada por erros de pronúncia, recurso usualmente utilizado para desqualificar personagens negros em crônicas e textos literários somados aos versos da canção recheados de frases que pressupõe uma suposta sexualidade lascívia às mulheres consideradas mulatas. Minervina foi interpretada pela atriz Maria Lino e Tinoco pelo ator cômico Machado, o Careca. Ambos já haviam trabalhados juntos em outros espetáculos como Zizinha Maxixe.

Soa curioso que justamente a personagem que mais representaria a ideia de brasilidade fosse interpretada pela italiana Maria Lino. A atriz veio bem jovem para o Brasil e nos palcos se especializou em representar a mulata. Suas atuações lhe renderam o título de “rainha da revista”. O bom desempenho dançante da atriz também aparecia em quase todas as críticas dos jornais:

“sua incomparável habilidade para dançar o tango nacional, a dança legitimamente brasileira, que hoje faz os encantos de Paris: o maxixe”
(*Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1906)

“o que a colocou em evidência foi a elegância requintada com que, há poucos anos, dançava o maxixe, merecendo mesmo a classificação de “primus inter pares” na execução da nossa dança (*O Imparcial*, 31 de agosto de 1913).

A italiana conseguiu através de sua atuação encantar todo um público e uma crítica que viam em sua dança algo representante da cultura nacional. A atriz foi uma das poucas mulheres que em viagem ao exterior levou o maxixe para os palcos parisienses.

“A nossa distinta patricia, que já trabalhou muito nos teatros do Rio, onde teve sempre um lugar a parte, pela sua figura, pela sua distinção, pela sua desenvoltura elegante de Tanagra, pela grande perícia que teve sempre na nossa “dança nacional”, em Paris, aliada ao Duque e dançando com ele o nosso genuíno maxixe e o verdadeiro tango brasileiro” (*O Paiz*, 19 de dezembro de 1913)

“Na sua longa ausência, Maria Lino tornou-se conhecida em Paris, dançando o maxixe com certo requinte artístico, sem aqueles requebros debochados tão exaltados pelos nossos maxixeiros e que tornaram a nossa dança uma coisa abominável sem o mínimo atrativo (...) o maxixe dançado por ela é pode-se dizer uma criação sua.” (*O Imparcial*, 01 de novembro de 1913) [grifo meu]

Sendo assim, os jornais deixam evidente que o maxixe de Lino era o desejado como o verdadeiro representante nacional. Era o ritmo que deveria ser vendido no exterior. Esse maxixe sem exageros e que era considerado elegante também aparece na definição de maxixe do *Manual de Danças* organizado por Xico Braz:

“Maxixe Brasileiro para Salão:

Esta 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 (...)” (BRAZ, 1915)

A empolgação que Xico Braz tinha em descrever dos novos passos como algo moralizado e longe da “lascívia” e exageros deixa evidente que o maxixe era um campo de disputas e um meio de afirmação de uma moral burguesa. (PEREIRA, 2017).

Maxixe e o imaginário de mestiçagem feminina caminhavam juntos nos teatros, nas crônicas e nas charges do período. Na leitura de anúncios de peças pode-se observar alguns tipos que eram comum nos textos. No caso das personagens afro-brasileiras essas figuras se dividiam entre malandros, mulatas e baianas. A personagem da mulata misturavam falas e trejeitos que remetiam à ideia de sensualidade e eram sobre seus corpos que se projetava os imaginários das personagens que dançam. Mas se eram as mulatas que sempre estavam representadas no maxixe porque as atrizes negras não faziam tais personagens? Se sobre elas era projetado essa imagem de brasilidade chama a atenção o fato de muitas delas não estarem representando o maxixe internacionalmente.

Mulatas de Juízo?

No mesmo ano em que estreou a peça *O Maxixe* também estreava a revista *Vem Cá, Mulata!* de Patrocínio Filho, Thoreau e Chicot. Os autores que eram novatos no gênero revista até tiveram um bom público nas apresentações da pequena burleta. A peça que continha um elenco estrangeiro também tinha a participação de Luisa Icarayna - a Bugrinha. Famosa por dominar bem a arte da dança, seu desempenho na peça foi elogiado pelos jornais:

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

“Bugrinha é a rainha da revista. É a figura mais aclamada. Realmente, no meio de todo aquele elemento inteiramente estrangeiro. Bugrinha, que é um temperamento fortemente nacional, realça e agrada. Além disso, ela só

aparece para cantar e dançar o que é do Brasil e que faz isso com aquela garridice que toda gente conhece.” (*Gazeta de Notícias*, RJ, 22.09.1906)

Diferente de Maria Lino, Bugrinha era negra. Nos jornais a chamavam de morena, possivelmente porque era bonita aos olhos dos homens. Como bem avaliou Martha Abreu no caso do gênero feminino, 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. (ABREU, 2004).

Os fragmentos abaixo que circularam na revista *Rio Nú* eram elogios a beleza de Bugrinha, e nos dão indícios de que a cançonetista não era branca:

“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.” (*Rio Nú*, 05 de janeiro de 1907)

“Ora quem hade ser? A Bugrinha porque é simpática e possuidora dos mais lindos e sedutores olhos pretos... Porque tem voz de cristal, porque amo-a apaixonadamente e, além de *tudo*, por particularidade, tem o valor do *brasileirismo*...” (*Rio Nú*, 15 de abril de 1903)

O maxixe dançado por Bugrinha era elogiado constantemente nos jornais, a jovem brasileiríssima venceu concursos locais, dançou na Argentina e estava presente em vários bailes realizados pelas agremiações recreativas da cidade; mas Bugrinha não estava na peça *O Maxixe* e também não era considerada a representante do maxixe no exterior, ainda que tivesse ido para a terra do tango (*Gazeta de Notícias*, RJ, 26 de novembro de 1904).

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

A nota do *Jornal do Brasil* pode ser um indício dos motivos que o maxixe de Lino era preterido em relação ao da Bugrinha:

" 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". (*Jornal do Brasil*, 18 de outubro de 1903) [grifo meu]

Se os requebros de Bugrinha nos palcos eram próximos dos que eram feitos nas associações recreativas, o maxixe original deveria ser exclusivo para o tablado e os bailes nacionais. Não para ser exposto fora. Podemos refletir desse modo que os movimentos coreográficos extravagantes como o do maxixe de Bugrinha eram cobiçados por várias atrizes, até aprendidos. Mas são ressignificados dentro dessa arena cultural conflituosa que os ritmos estavam inseridos.

Conclusões

Em suma, fica evidente que os novos ritmos e danças modernas que invadiram a cidade dialogavam com os discursos moralistas. Se a febre do maxixe era compartilhada na cidade, de igual modo, o desejo de se ver representado naquilo que defendia também o era. Foram essas disputas, marcadas pelas visões de mundo e aspirações de diferentes sujeitos, que serviram de base para o reconhecimento e luta de homens e mulheres negros na Primeira República.

Referências:

ALVES, Andréa Moraes. A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. FGV Editora, 2004.

ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. A vocação do Prazer: A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”, ArtCultura, vol. 13, n. 22, jan/jun. 2011, pp. 71-83.

_____. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”. Afro-Ásia, vol. 31, pp. 235-276, 2004.

_____. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”, Tempo, Rio de Janeiro, nº 16, pp. 143-173.

ABREU, Martha. E DANTAS, Carolina Vianna. “É chegada a ocasião da negrada bumar. Comemorações da Abolição, música e política na Primeira República”. Vária História, vol. 27, n. 45, jan/jun 2011, pp.97-120.

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.

BRASIL, Eric. "Cucumbis Carnavalescos: Áfricas, carnaval e abolição (Rio de Janeiro, década de 1880)." Afro-Ásia 49 (2014): 273-312.

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.

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

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.

LOPES, Antonio Herculano, “Um forrobodó da raça e da cultura”, *RBCS*, vol. 21 n. 62 out. 2006.

PEREIRA, Cristiana Schettini. “Circuitos de trabalho no mercado de diversões sul americano no começo do século XX”. *Cadernos AEL*, v. 17, n. 29, 2012.

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.

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.