



Dança e identidade nacional na imprensa carioca do início do século XX: diálogos culturais e relações étnicas e de gênero

*Dance and national identity in the carioca press of the beginning of the Twentieth century:
cultural dialogues and ethnic and gender relations*

*Danza e identidad nacional en la prensa carioca de principios del siglo XX:
diálogos culturales, relaciones étnicas y de género*

Karla Carloni*

Resumo: A partir do exame de registros imagéticos e textuais presentes na imprensa carioca, o artigo analisa as práticas de danças sociais na cidade do Rio de Janeiro, durante as três primeiras décadas do século XX. Tendo como pressuposto a compreensão do corpo enquanto espaço de realização política e um importante meio de experiência e comunicação com o mundo, três temas são tratados: a tentativa de intelectuais brasileiros de definirem a identidade nacional por meio da analogia entre o caráter de um povo e as suas manifestações rítmicas; os diálogos transculturais entre ritmos e danças das Américas, da Europa e da África nos salões e palcos da capital do país; e, por fim, a formulação de diferentes perfis sociais, mais ou menos transgressores, por meio da prática da dança. Neste contexto, a dança revela-se como um meio de elaboração de identidade étnica, social e de gênero, sendo, ao mesmo tempo, alvo de discursos idealizados, racistas e moralizantes.

Palavras-chave: Dança; Identidade nacional brasileira; Raça; Gênero.

Abstract: Based on the analysis of imagery and textual records present in the Rio press, the article analyzes the practices of social dances in the city of Rio de Janeiro, during the first three decades of the twentieth century. Understanding of the body as a space for political realization and an important means of experience and communication with the world, three themes are treated: the attempt of Brazilian intellectuals to define national identity from the analogy between the character of a people and its rhythmic manifestations; the cross-cultural dialogues between rhythms and dances of the Americas, Europe and Africa in the halls and stages of the country's capital; and, finally, the formulation of different social profiles, more or less transgressors, through the practice of dance. In this context, dance reveals itself as a means of elaboration of ethnic, social and gender identity, being at the same time the target of idealized, racist and moralizing discourses.

Keywords: Dance; National identity; Race; Genre.

Resumen: A partir del examen de registros imagéticos y textuales presentes en la prensa carioca, el artículo analiza las prácticas de danzas sociales en la ciudad de Río de Janeiro, durante las tres primeras décadas del siglo XX. Teniendo como presupuesto el cuerpo como espacio de realización política y un importante medio de experiencia y comunicación con el mundo, se tratan tres temas: el intento de intelectuales brasileños de definir la identidad nacional por medio de la analogía entre el carácter de un pueblo y, sus manifestaciones rítmicas; los diálogos transculturales entre ritmos y danzas de las Américas, Europa y África en los salones y escenarios de la capital del país; y, por fin, la formulación de diferentes perfiles sociales, más o menos transgresores, por medio de la práctica de la danza. En este contexto, la danza se revela como un medio de elaboración de identidad étnica, social y de género, siendo al mismo tiempo la mira de discursos idealizados, racistas y moralizantes.

Palabras clave: Danza; Identidad nacional; Raza; Género.

* Professora adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense.

No palco há sempre uma bailarina de pernas gordas que toca castanholas, a mulata de collo nú que se requebra nos maxixes sobre dois tamancos barulhentos; há o mulato de lenço vermelho no pescoço mettido a apache; a cançonetista romântica, o fado, a modinha, o fandango, a copla, tudo aparece a luz da ribalta aos acordes do piano que geme, e chora e soluça e se lamenta, e range e estoura... (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1924, p. 31).¹

A crônica de Álvaro Sodré, publicada em julho de 1924, na revista *Fon-Fon!*, apresenta o que seria uma noite animada nos chamados caf s dançantes da cidade – estabelecimentos que se espalhavam pela rua Gomes Freire, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Em tom caricato o autor descortina um lugar que reunia, além dos bo mios, um universo colorido de dança e música. Nos corpos da “mulata e do mulato brasileiros” ritmos nacionais e populares da Espanha, de Portugal e da França eram traduzidos e ganhavam vida. A dança seria um grande laboratório da identidade nacional. Dançava-se o ano todo, não apenas no período do carnaval.

Durante as três primeiras décadas do século XX, as páginas das revistas ilustradas cariocas *Fon-Fon!*, *Kosmos* e *Ilustração Brasileira*, exibiram cr nicas e charges que retratam o cotidiano dançante da capital da jovem República. Literatos e intelectuais diversos buscavam definir a identidade brasileira a partir do estabelecimento da relação entre as danças populares e o caráter de uma nação. A origem étnica e social e o g nero eram categorias frequentemente operacionalizadas pelos cronistas. Ao observador mais atento, a imprensa igualmente revela diálogos transculturais entre ritmos e danças das Américas, da Europa e da África e, não menos importante, a formulação de diferentes identidades sociais, mais ou menos transgressoras. Os corpos dos dançarinos eram espaços elaboração identitária significativa no contexto da modernidade ocidental e, sobretudo, da prec ria cidadania na Primeira República.

A dança como reflexo do “g nio nacional”: o primitivo e o popular

Na primeira metade do século os bailes se firmaram na cena cultural ocidental, sobretudo nas

grandes capitais, como importante atividade social de diferentes grupos. Ao mesmo tempo, constitu am espaço de transfer ncias culturais transatl nticas permanentemente renovadas. Se no século XIX as novidades musicais e as danças provinham essencialmente da Europa Central e Oriental, como a valsa, a *polka* e a *masurka*, a primeira metade do século XX foi marcada pelos ritmos e danças provenientes das Américas, como o tango e o maxixe. Sendo o *jazz* praticamente dominante, após a Primeira Grande Guerra Mundial. As danças não europeias suscitavam, por parte de intelectuais diversos, brasileiros e estrangeiros, olhares marcados por idealizações e preconceitos (JACOTOT, 2010).

Era frequente a tendência de identificar as manifestações musicais e as danças correlatas como reflexos da psique e do temperamento dos povos – o caráter nacional. A interpretação era corrente nos estudos etnográficos que se iniciavam na Europa, na conjuntura da expansão imperialista. Também estava presente nas revistas especializadas em dança publicadas na França, por exemplo. O interesse dos franceses, importante matriz intelectual das elites brasileiras, pelas “danças exóticas” estava ligado a uma percepção e a um imaginário de alteridade marcados pela ideologia neocolonial. A qualificação era dada às manifestações rítmicas de sociedades de terras desconhecidas, mas também associada às características étnico-raciais dos dançarinos (DECORET-AHIHA, 2006).

De meados do século XIX ao início do século XX o primitivismo tomou conta do universo europeu e também esteve presente nas Américas. Complexo e com variadas ramificações nos campos das artes, da literatura, das ciências humanas e da filosofia, o movimento est tico estabeleceu um olhar estereotipado, ao mesmo tempo positivo e negativo, em relação ao outro “não civilizado”. Como sintetiza Gill Perry (1998), o movimento retomava Jacques Rousseau e idealizava o homem do campo, ou o “selvagem”, como portador da verdade humana e dos bons valores frente aos impactos da modernidade urbano-industrial. Igualmente reafirmava a hierarquia dos estados civilizatórios defendida nas teorias raciais formuladas no contexto da expansão neocolonial. As experiências e as idealizações primitivistas muitas vezes buscavam a autenticidade na natureza e na idealização do outro, misturando o exótico, o erótico e o sexual.

O gosto pelo primitivo ultrapassou os estudos etnográficos e as reflexões filosóficas e est ticas, penetrou no imaginário europeu que desejava consumir, nas suas horas de lazer, o exotismo da cultura

¹ Com caráter fortemente teatral, o tango apache retrata de forma dramática a violência que marcaria o envolvimento entre uma mulher e um homem marginalizados do submundo de Paris. Pode, igualmente, demonstrar a relação entre um cafet o e uma prostituta.

estrangeira e estranha. As danças, neste contexto, tornaram-se produtos de forte atração. Na França, por exemplo, as casas de espetáculos, as exposições coloniais e os teatros apresentavam danças africanas, hindus, chinesas e de Bali. Os bailarinos carregavam em si o ideal de autenticidade de uma sociedade não corrompida e, ao mesmo tempo, inferior ao estado civilizatório europeu. Igualmente, danças e ritmos do Novo Mundo, portadores de elementos da cultura negra diaspórica, como o maxixe, o tango, o biguine e o *jazz*, empolgavam os frequentadores dos bailes na Europa (DECORET-AHIHA, 2006).

No Brasil, de forma original, intelectuais diversos identificavam a dança e a música populares como verdadeiros “laboratórios de raças”. Os ritmos e os movimentos corpóreos que os acompanhavam teriam o potencial de solucionar positivamente o problema do Brasil mestiço. Caracterizariam a unidade nacional por ser resultado da fusão da cultura e do “gênio” de diferentes grupos raciais. As páginas das revistas ilustradas, como já demonstraram historiadores como Martha Abreu (2004 e 2016), Mônica Velloso (2008a e 2008b), Antônio Herculano Lopes (2006), Orlando de Barros (2005) e Carolina Dantas (2011), dentre outros, indicam que não foi necessário esperar a geração modernista de 1920 ou as novas bases políticas que se constituíram com a Revolução de 1930, para ocorrer, no campo da cultura, a valorização do que então era entendido como genuinamente popular e nacional.

Vale ressaltar que a busca de homogeneidade étnica e cultural foi uma característica comum aos países do Novo Continente que, ao longo do século XIX, no processo de construção do moderno Estado Nacional, se depararam com a realidade de uma sociedade multiétnica. Houve a seleção, o enquadramento e a exclusão, por meio do silenciamento, do esquecimento ou, até mesmo, da eliminação, de culturas e grupos étnicos considerados indesejados. A construção do paradigma de história nacional foi marcada pelo ideal de uma sociedade com formação multiétnica no qual, muitas das vezes e contraditoriamente, sobressaiu a imagem do homem branco. Nesse sentido, muito provavelmente, seja a Argentina, e não os Estados Unidos, a nação a realizar a “operação mais bem sucedida” ao construir para si a imagem de uma sociedade exclusivamente branca e europeizada (QUIJADA, 2000).

A unidade cultural e racial era compreendida como passaporte para a modernidade ocidental caracterizada, dentre outros aspectos, pelo Estado nacional e,

consequentemente, pela ideologia nacionalista. Em pesquisa pioneira, Velloso ressalta como as revistas eram importantes veículos do desejo de modernidade das elites cariocas conectadas com o estilo de vida parisiense e no qual a dança era um elemento essencial. A metrópole europeia era identificada como a “civilização da dança”. Formulava-se uma nova sensibilidade na relação entre tempo, espaço e corpo materializada na cultura francesa: “Dança e modernidade compunham uma espécie de par indissolúvel, que emprestava originalidade, exotismo e, principalmente, testemunhava a capacidade de absorção, elaboração e síntese da cultura francesa no cenário internacional” (VELLOSO, 2008a, p. 13).

A dança como “afinamento espiritual do prazer” era o antídoto contra uma modernidade fugaz e materialista, de acordo com a longa conferência proferida por João do Rio, no Teatro Fênix, e publicada em agosto de 1914. O ato de dançar era o “esplendor integral da civilização” e nada tinha de decadente, de acordo com o cronista. João do Rio celebra o seu amor à arte de Terpsícore² e exalta Paris como capital que irradiaria as novidades do mundo para o mundo. Ao rejeitar os argumentos dos críticos da chamada “dançomania”, o cronista revela, ao mesmo tempo, a sensibilidade dançante da elite carioca, a sua identificação com os hábitos da Cidade Luz e a profusão de novidades nas casas de espetáculos, nos cabarés e nos teatros. O hábito de dançar nos conectaria, por meio do corpo e das suas emoções, à face positiva da modernidade (*Ilustração Brasileira*, 16 de agosto de 1914, p. 307-309).

Em *Fon-Fon!* de 1913, sob o pseudônimo de Miss Carioca, um cronista chamava os habitantes a celebrar e a dançar a novidades recém-chegadas à cidade:

Antigamente a dança ainda representava alguma coisa de tradicional e característico, mas hoje tudo está mudado e assim como se cream formas novas de desenho, de vestuários, assim também os profissionais vão inventando e combinando passos mais ou menos exclusivos, com que seduzem os blasés e os neurasthenicos. Positivamente atravessamos uma época a que se poderia dar a denominação *des danses nouvelles...* Dansemos pois! (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1913, p. 35).

Já em agosto de 1911, o poeta Felipe Daudt de Oliveira, sob o pseudônimo Gavarni, reflete como a dança caracterizaria os povos e seus temperamentos.

² Musa da dança na mitologia greco-romana.

O bailado espanhol era satânico, a tarantela italiana emocional e violenta, o *cakewalk* norte-americano remetia a vida trepidante, marcada pelo burburinho, pela pressa e pela loucura. E, por fim, questionava: “E nos meridionais destes brazilios tropicos, teremos a nossa psychologia esboçadas nos desarticulamentos e descambos do maxixe...?” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 26 ago. 191, p. 31).

No ano seguinte o poeta Álvaro Moreira, sob o pseudônimo Samuel Tristão, orientava que se realmente desejamos conhecer um povo não deveríamos nos ater à sua história, à sua literatura, à sua Constituição ou monumentos nacionais e, muito menos, visitar Parlamentos ou comparecer às reuniões sociais. Aconselha misturar-se a gente dos bairros pobres, vigiados pela polícia, para tudo saber sentindo a música popular e as suas danças:

É nella que o povo vive com a sua alma completa...
E para que te convenças, recorda como os francezes
estão nas toadas dos apaches e naquelas canções em
que tudo termina... como a Alemanha estruge de
cerveja nos coros operários... como Portugal geme
a saudade no Fado... e ah! sobretudo escuta como
os brasileiros vibram integraes, inconfundiveis na
modinha e no maxixe – que é o *delirium tremens*
da modinha... (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 21 dez.
1912, p. 40).

Em 1906 Olavo Bilac, em uma longa conferência publicada na revista *Kosmos*, reflete sobre os supostos motivos da tristeza dos poetas brasileiros. Contrariando de forma irônica as teorias científicas deterministas, conclui que se o temperamento dos povos realmente fosse definido pelo meio, ao brasileiro só restaria dançar e cantar: “Ora, no Brasil, francamente só vejo influencias que nos possam levar, não ao suicídio, mas á cantaria e á dansa...” (*Kosmos*, Rio de Janeiro, jan. 1906, p. 36).

Apesar do tom jocoso, Bilac admite o pendor para dança como marca que distinguiria o povo brasileiro, opinião o que se confirmaria em outro conhecido artigo, publicado em maio do mesmo ano, intitulado “A dansa no Rio de Janeiro” (*Kosmos*, Rio de Janeiro, maio 1906, p. 49-51).³

Sob o pseudônimo Fantasio, Bilac faz uma “geografia moral” da cidade a partir da forma como homens e mulheres dançam em cada bairro.

Os diferentes extratos sociais se definiriam não só por suas vestimentas, mas, igualmente, por seus comportamentos e atitudes na forma de bailar. Por exemplo: em Botafogo, bairro nobre, a dança seria “serena e majestosa como num rito religioso (...) os gestos são medidos e solenes, as mãos apenas se tocam”; é no Catumby, bairro popular, que as formalidades são abandonadas, “tocam-se os corpos, enlaçam-se os braços, aproximam-se as faces”; mas, acima de tudo, parece ser na Cidade Nova que a alma brasileira se encontra, “aqui, tem o maxixe o seu reino incontestado (...) aqui já não se tocam apenas os corpos: collam-se” (*Kosmos*, Rio de Janeiro, maio 1906, p. 49-51).

O poeta conclui que se não há o determinismo do meio, haveria, porém, um determinismo do caráter de uma raça a ser observado em suas danças nacionais: “A Hespanha tem o *bolero* e a *cachuca*, Paris tem o *chahut*, Napoles tem a *tarantella*, Veneza tem a *forlana*, Londres tem a *Giga*, – e a Cidade Nova não lhes inveja essas riquezas, porque possui o *maxixe*” (*Kosmos*, Rio de Janeiro, maio de 1906, p. 49-51).

Na sua viagem pela cidade Bilac, por fim, termina na Saúde, também um bairro popular, onde se materializaria o “amalgama de raças” que seria o Brasil. No local, de acordo com a descrição, dançava-se o samba, uma verdadeira fusão de ritmos que representaria a origem do povo brasileiro: “jongo dos batuques africanos, do canna-verde dos portugueses e do poracé dos índios. As três raças fundem-se no samba, como n’um cadinho” (*Kosmos*, Rio de Janeiro, maio de 1906, p. 49-51).

Para intelectuais como Bilac, além de constituir “o verdadeiro coração de uma nação”, no caso brasileiro a música e a dança pareciam ter a função de produzirem a identidade nacional a partir da valorização da mestiçagem. Enquanto nas esferas política, econômica e social a estratificação e a hierarquização dos diferentes e antagônicos sujeitos sociais permaneciam com poucas alterações, o terreno da cultura aparentemente possibilitava a fusão, a unidade, o amalgama entre os grupos heterogêneos.⁴

Sebastião Barroso, já em 1925, lembrando Olavo Bilac, escreveu em *Ilustração Brasileira* que a música popular nacional seria uma mistura civilizada e ilustrada das manifestações negras, brancas e mestiças. Reafirmava a noção de “Brasil cadinho” agora submetido a um verniz civilizatório:

³ Análises da crônica de Bilac também estão presentes nos trabalhos de Velloso (2007), Pereira (2013) e Dantas (2011).

⁴ Reflexões neste sentido se encontram nos trabalhos já citados de Martha Abreu (2004, 2015 e 2016) e Carolina Dantas (2011).

não é só torloló hysterico do carnaval, nem batuque repisado do negro bronco, nem o samba requadrado do mestiço pernóstico, nem a cantiga brejeira da lavadeira espevitada, porque será, na essência, tudo isso depois de preparado, condimentado, brunido, enfeitado, civilizado, aristocratizado, lavado na água lustraes do templo da verdadeira arte (*Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, abr. 1925, p. 16).

Uma caricatura publicada na *Fon-Fon!*, em agosto de 1913, com cinco exemplos de ritmos nascidos entre o século XIX e início do século XX, nas Américas e na Europa, indica quanto a dança era objeto de reflexões a respeito da identidade nacional e o popular. Primeiro é apresentado o *cakewalk*, ritmo e dança criados por escravos no sul dos Estados Unidos como paródia dos bailes europeus.⁵ Em seguida o tango apache, dança identificada como originária do subúrbio parisiense e frequentemente encenada nos cabarés da Cidade Luz como representação do popular. O *can-can*, a sensual e provocante dança de quadrilha feminina, também muito popular nos cabarés parisienses, aparece em terceiro. Em quarto é retratado o maxixe, alvo de acalorados debates marcados pela moral. Por último, o leitor é apresentado ao “passo do urso” (*bear dance*) dançado ao som de *jazz*.



Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1913, p. 61.

A caricatura remetia ao universo popular das Américas e da Europa, idealizado por intelectuais e vanguardas artísticas como local da verdadeira identidade nacional e, sobretudo, avesso ao sujeito moderno corrompido. Entre aqueles que desejavam identificar a essência de um povo ou a verdade humana, a fantasia a respeito dos habitantes dos bairros pobres e

⁵ O ritmo e a sua dança misturam referências africanas e fazem paródia dos bailes europeus apreciados pelos senhores. O *cakewalk* teve uma rica trajetória ao ser incorporado por distintos extratos sociais e étnicos nos salões das Américas e da Europa, chegando aos dias de hoje como importante referência da cultura negra norte-americana.

dos desprovidos que circulavam pelas ruas era se tornou uma importante referência. Nesse sentido, ao definirem um povo e seu temperamento, as danças populares respeitariam e se definiriam dentro dos limites das fronteiras nacionais. Tornando-se, em muitos casos, símbolo e meio de fusão de uma sociedade multiétnica.

Na mesma ilustração também poderia ser incluindo o tango portenho, verdadeira febre nas Américas e na Europa, retratado frequentemente em caricaturas das revistas ilustradas. A dança, que se tornou símbolo da região do Prata, é atravessada por polêmicas e construções idealizadas a respeito de sua origem.

Os ritmos populares originados em diferentes partes do continente americano, como a habanera, o maxixe, o camdonbe, o *jazz* e o próprio tango, de acordo com especialistas no campo musical, possuem como elemento musical a fórmula rítmica de origem africana identificada como “sincopa característica” ou “ritmo de habanera” (SANDRONI, 2001). Caminhado no sentido dessa evidencia, historiadores remontam as raízes do tango à África e, igualmente, assinalam os diálogos entre as danças afro-americanas. Revelam uma história transnacional de ritmos e danças no qual a diáspora negra é peça central (CHASTEEN, 2004; THOMPSON, 2005; PEREIRA, 2011; KARUSH, 2012).

Chasteen (2004) realizou uma ampla investigação a respeito das “origens” da milonga argentina, do maxixe brasileiro e da *dánzon* cubana, que se transformariam, posteriormente, no tango, no samba e na salsa – símbolos da identidade nacional de seus respectivos países. O autor conclui, dentre outros aspectos, que a música e a dança africanas influenciaram as danças latino-americanas não obedecendo as fronteiras imaginadas dos estados nacionais. Fluíram por boa parte do continente, incluindo a América do Norte, em um processo caracterizado por constante transformação e trocas que antecede ao próprio século XIX. A combinação entre a dança de par originária da Europa, como a valsa, a *polka* e a *masurka*; as melodias e letras que igualmente remetem à Europa; e os ritmos e movimentos corporais resultantes da cultura diaspórica; deram, segundo o autor, origem às experiências dinâmicas das danças latinas.

Nesse sentido, as danças tidas como representações do “gênio nacional” de cada país, fazem parte de um processo de seleção e enquadramento atrelado à independência e ao sentimento nacionalista. A construção de uma memória nacional tendeu a congelar no tempo e no espaço as danças e seus ritmos como representações fechadas e concretas da identidade

coletiva. Processo construído, no sentido da invenção das traições (HOBSBAWM; RANGER, 1997) que, no caso brasileiro, foi caracterizado por tensões, disputas de significados e rejeições observadas nas revistas ilustradas cariocas das primeiras décadas do século XX.

Os ritmos e as danças, marcados pela presença de elementos da cultura africana, eram consumidos e ressignificados pelos mais variados extratos sociais. O que representava dois lados de uma mesma realidade: uma forte presença da identidade negra diaspórica que se reelaborava de diversas maneiras e, igualmente, uma possível influência do “espírito primitivista” entre parcelas das elites burguesas, ávidas por novidades. Contudo, como veremos adiante, estes elementos não nos parecem suficientes para a tamanha popularidade destas danças entre alguns extratos da sociedade.

O maxixe ganhou especial atenção nas revistas ilustradas brasileiras. Desde o final do século XIX já “maxixava-se” ao som de polcas, tangos e lundus, como indicam os estudos de Jota Efege (1974). Ritmo nascido primeiro como dança e depois como música na região da Cidade Nova, local que concentrava um grande número negros e imigrantes europeus, só recebeu seu nome definitivo tardiamente. Com formação rítmica binária, o maxixe música, de acordo com o estudioso, resulta da combinação de elementos de outros ritmos, sobretudo da habanera cubana, da polca europeia e da música de origem africana. Nesse sentido, podemos considerar que a rica troca cultural, proporcionada pelos habitantes da Cidade Nova, teria dado origem a uma verdadeira “imagem-síntese” da cidade e do país, como defende Carvalho (2013).

Os conjuntos musicais que animavam os salões cariocas frequentados pela elite, em bairros como Botafogo e Flamengo, ou por populares, como no Rio Comprido ou no Catete, tocavam o maxixe. A dança de par era caracterizada pela aproximação sensual entre os corpos e intensos requebros. Mas a forma de se dançar variava de acordo com a origem social dos frequentadores dos bailes, como sinalizou Bilac.

Objeto de discussão na imprensa da época e entre os que se dedicavam ao estudo da música brasileira, como Mario de Andrade, Renato Almeida e Villa-Lobos, o maxixe era presença certa nos festejos carnavalescos de clubes recreativos e nos bailes e casas de dança durante o ano todo. A dança foi exportada com sucesso para Paris, e de lá para o resto da Europa, nos pés do baiano Duque e de suas parceiras, Gaby e Maria Lina. O fato despertou orgulho, paixões e ódios nas folhas

dos periódicos, já que nem todos estavam convencidos da legitimidade da dança enquanto representante do “gênio nacional”:

Mr. Duque dansou o maxixe nos salões do Café Pariz, em Magic City, no Theatro Femina e Chez Maxim’s e desde a primeira vez conquistou o entusiasmo parisiense. (...) *C’est le Maxixe-Tango Brésilien qu’amuse Tout-Paris*. E a Europa mais uma vez curvou-se (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, fev. 1913, p. 27).

Em junho de 1912, as páginas de *Fon-Fon!* rebateram as acusações correntes na imprensa carioca em relação aos brasileiros que estariam envergonhando a nação ao dançar o maxixe em Paris. Novamente a dança aparecia relacionada ao temperamento do brasileiro: “Pois o maxixe não é um dos característicos da quentura do nosso temperamento? Não é uma dança genuinamente nacional?” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1912, p. 80).

Havia aqueles que defendiam o ritmo e a dança como verdadeiros embaixadores culturais do Brasil. A histórica antipatia com os vizinhos argentinos revelava-se nas penas dos cronistas que advogavam a superioridade do “tempero do maxixe brasileiro” frente ao tango argentino, nos salões da capital francesa:

O tango! Confesso que não lhe acho a menor graça. Não compreendo o emballement dos parisienses por essa dansa absolutamente *moche*, o que quer dizer sem vida, sem *entrain*. Viva o nosso maixexe bem requebrado, bem tropical (...) O maxixe comparado ao tango, lembra o assucar e a... pimenta. O tango é uma dansa cheia de dengues, permitam que eu diga: adocicada; o maxixe põe a gente em braças! (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1914, p. 10).

Se o orgulho nacional flamejava quando a dança e a música de origem negra eram difundidas na Europa, por meio de dançarinos brancos, quando ocasionava de negros representarem a nação diante do “outro europeu” os sinais podiam se inverter. A caricatura de Alfredo Storni, publicada em *O Malho*, em maio de 1912, explicita a tensão, a ambiguidade e a contradição de parcelas da elite em relação à identidade brasileira e à cultura negra. Ao mesmo tempo em que a imagem, e o texto que a complementa, revelam o orgulho pelo fato de uma trupe de artistas negros levar o nome do

Brasil para Paris, os traços grotescos e simiescos dos personagens deixam latentes os limites da incorporação do negro à sociedade e, sobretudo, como representante da identidade nacional.



Segue brevemente para Paris uma *troupe* de músicos, cantores, maxixeiros e capoeiras nacionais. Há tudo nesse conjunto; e naturalmente nessa onda sobressaíram alguns mulatos e negros. Vais ser um sucesso! O *cabaret* brasileiro chamará à atenção de todos os estrangeiros e nome do Brasil será repetido por milhares de bocas. É um excelente meio de propaganda do nosso paiz, e não falatrá que, no auge do entusiasmo, aplaudindo um maxixe bem quebrado, entre uma dengosa multa e um luzidio creoulo, exclame: Viva o Brasil! (*O Malho*, Rio de Janeiro, 18 maio 1912, p. 27).

Em 1928, quando o maxixe não era mais novidade e perdia espaço para outras danças nacionais e estrangeiras, A. Floresta Miranda, após assistir a concurso de maxixe no Teatro Fênix, na cidade do Rio de Janeiro, reclamou do evento grotesco. Valorizou a civilidade do tango portenho e denunciou: “o absurdo de se obrigar a elegância de um corpo feminino (n’uma época de saias tão curtas) áquelles bamboleos requebrados tão desagradáveis á vista e digamos mesmo, contrários á decência” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 de fev. 1928, p. 36).

Além de um olhar moralizador sob corpo da mulher, a preocupação da imagem do Brasil no exterior era uma constante entre os detratores do maxixe: “já passamos por botocudos e, se aquelle maxixe sair de nossas fronteiras, adeus turismo... O tango argentino penetrou na Europa e nunca mais sahiu de moda justamente por ser gracioso e elegante (...)” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 de fev. 1928, p. 36).

Em crônica publicada duas vezes em *Ilustração Brasileira*, primeiro em 1917 e depois em 1925, a literata Cecília Moncorvo Vasconcelos, sob o pseudônimo Chrysanthème, reclama da encenação de “danças selvagens” por mulheres negras pobres no bairro do Catete. O fato nos distanciaria da civi-

lização e da modernidade ocidentais. Não era qualquer dança que poderia levar ao “refinamento da alma” proposto por João do Rio. Novamente a imagem do país diante do estrangeiro aparece como uma preocupação:

Uma multidão de meninos em farrapos manejava latas de folhas de Flandres daes quaes tiravam barulho e eram seguidas de uma verdadeira *cohorte* de negras que, em saias curtas, iniciavam antiga dansa selvagem (...). A vergonha subiu-me ao rosto e involuntariamente relancei um olhar angustiado para os estrangeiros que viajavam no bonde que, com um sorriso de ironia nos lábios, contemplavam aquelle formoso quadro do nosso progresso moderno! (*Ilustração Brasileira*, fev. 1925, p. 70).

A oposição entre civilização e barbárie ganha contornos racializados e recai, também, sob o gênero feminino, a infância e a pobreza. Realidade que saltava aos olhos da observadora da dança indesejada e que, inevitavelmente, nos ligaria a um “passado selvagem”. Se a dança poderia nos conectar com Paris e a civilização Ocidental e, assim, representar de forma positiva a mestiçagem do povo, para alguns, o mesmo não se poderia dizer da dança em corpos negros:

(...) nós os habitantes civilizados do Rio, ainda presenciemos nas nossas praças, nas nossas ruas, crianças e mulheres de todas a cores, sujas, descalças e mulambos, dansarem a horrenda mímica selvagem dos antigos ocupantes do logar! (*Ilustração Brasileira*, fev. 1925).

Se o contato do estrangeiro no Brasil com as “danças de negros” podia envergonhar os representantes da elite que desejavam exportar a imagem de um país culturalmente mestiço, no qual o elemento branco seria seu representante oficial, a operação podia se inverter quando músicos e dançarinos negros retornavam da Europa após bem-sucedidas excursões. No velho continente muitos artistas brasileiros negros se autopromoviam como “exóticos”, atendendo as expectativas do público europeu, mas, ao regressarem, usavam o sucesso “no centro da civilização” como forma de legitimação e reconhecimento entre as elites brasileiras. Era uma estratégia de superação da discriminação. Usavam a experiência europeia para demonstrar que o estabelecimento de hierarquias sociais não seria civilizado (SEIGEL, 2009).

Danças norte-americanas: a modernidade e a “decadência do jazz” invadem os salões cariocas

Após a Primeira Guerra Mundial, as danças norte-americanas invadiram definitivamente os *dancings*, os cafés, os *music-halls* e os salões do ocidente, onde *jazz-bands* animavam os bailes. Era a “jazzmania”, título de filme emblemático do diretor Robert Z. Leonard, lançado pela Metro, no ano de 1923. Nas principais capitais, como Paris, a novidade foi alvo de condenações morais pelos conservadores. Segundo os seus críticos, ameaçavam a cultura nacional e o matrimônio ao promoverem a luxúria, emoções primitivas, a transgressão dos papéis de gênero e a mistura de classes nos *dancings* (JACOTOT, 2008).

No Rio de Janeiro a circulação de danças norte-americanas já era uma realidade desde o início do século. Causavam empatia e repúdio entre os intelectuais que escreviam na imprensa. Em artigo publicado em 1904, na revista *Kosmos*, o poeta simbolista Lima Campos faz uma longa apreciação do *cakewalk*. O literato narra, de forma caricata, o que seria o comportamento de uma plateia de estrangeiros brancos em um café-concerto à espera de um show de música e dança que teriam sua origem na “arlequinada etíope de todo o sul do Paiz do Dollar”. Contudo, a dança, que se espalhara pelos quatro cantos do planeta virando uma verdadeira febre, de acordo com Lima Campos, não era mais a dança negra, ela então seria mestiça. O branco teria lhe dado “estesia aos meneios, deu graça bretã aos passos, cancanisou-lhe a música, modernizou-lhe os movimentos, as figuras”. Ou seja, aparentemente civilizara-se (*Kosmos*, Rio de Janeiro, ago. 1904, p. 28).

A definição realizada por Lima Campos do “processo civilizatório” pelo qual teria passado o *cakewalk* se assemelha, no caso brasileiro, ao que os intelectuais projetavam para o maxixe. A mestiçagem entre brancos e negros, teria sido capaz de anular o aspecto supostamente selvagem da cultura do último. Rejeitava-se a cultura negra diaspórica e valorizava-se a cultura mestiça que diluiria “o sangue negro” e solucionaria o problema da identidade nacional.

Apesar do suposto caráter mestiço do “*cakewalk* moderno”, resultado de uma sociedade multiétnica como os Estados Unidos, Lima Campos não deixa de destacar a bruteza e lascividade da dança e seu ritmo, características frequentemente atribuídas ao negro. O poeta apontava a permanência de fortes elementos da cultura negra. Desta forma, o espetáculo teria

despertado no público algo próximo aos instintos dos animais: são “chimpanzés luxuriosos” absorvidos por uma “nevrose” desencadeada pelos primeiros sons da orquestra. O ritmo pulsante aproximava os corpos quando “verilhas e nadeças quase se tocam, lembrando um passar de homens e mulheres na labuta”. A habilidade do poeta dá cores à “experiência primitiva” que remeteria a África:

E ao som d’aquella música, a um tempo selvagem e cancanista, em que passam, por vezes, sombras largas das terras d’Africa e, por vezes, scintilla a malícia lantejoulada e picante das cançonetas, a sala atrôa e applaude, delira e aclama, os pés batem, as bocas estrugem e os desejos se agitam...! (*Kosmos*, Rio de Janeiro, ago. 1904, p. 28).

A associação entre o primitivo e a música dos negros norte-americanos, ao mesmo tempo, seduzia e repelia os observadores. Quase duas décadas depois da publicação, por Olavo Bilac, da cartografia da dança do Rio de Janeiro, Álvaro Sodré faz um novo registro dos ritmos dançados em cada bairro da cidade. O autor lamenta a novidade do *jazz* entre a elite carioca: “Botafogo só dança *fox-trots*! Copacabana adora os *hag-times*, os *one-steps*, os *two-steps*” (*Fon-Fon!* Rio de Janeiro, 27 set. 1924, p. 36).

Para o cronista, contudo, a decadência do Rio de Janeiro, devido à presença do *jazz* dos negros norte-americanos, não teria alcançado os bairros mais pobres, onde se encontraria ainda intacta a identidade nacional. Eram espaços habitados por uma população mestiça possuidora de um cotidiano imaginado como saído das páginas policiais de um jornal. Nos bairros mais pobres teria ocorrido a permanência das danças de origem popular, representantes legítimas do nacional. A cultura negra mesclava-se e diluía-se na cultura branca, gerando a idealizada originalidade brasileira:

Os subúrbios dançam pouco (...) A Saúde é mais original. Ali dança tanto na ponta de uma faca, ao pulinho, como em trejeitos rápidos deante de um canno de um revólver, como em prodígios de agilidade na sombra de um porrete ou no perigo de uma rasteira (...) dança-se o maxixe, o samba, o cateretê... É o bairro das modinhas chorosas, que cantam as bellezas das mulatas e a valentia heroica dos calças boca de sino e dos feitos policiaes dos heróes dos botequins (...) É o bairro que mais canta (*Fon-Fon!* Rio de Janeiro, 27 set. 1924, p. 36).

No início do século, o Brasil era um país recém-saído da escravidão e no qual a identidade das camadas populares estava atravessada pela questão étnica. As danças originárias no novo continente traziam novas formas de movimentar o corpo. Contrastavam com as danças sociais europeias e colocavam em questão, em maior ou menor grau, a presença da cultura negra na formação da identidade nacional.

Leonardo Pereira (2013), por exemplo, ao analisar o processo de luta judicial pela manutenção das atividades de um clube dançante formado por trabalhadores na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, revela como a origem étnica dos seus frequentadores, na maioria negros, era um elemento importante na elaboração da identidade coletiva e, por outro lado, incitava a atuação repressora das autoridades públicas e da polícia. Já os estudos de Martha Abreu (2016), indicam os diferentes processos e as tensões atravessadas pela cultura musical negra e a sua relação com a formulação de um discurso de identidade nacional, entre o final do século XIX e início do XX.

Nos parece que no caso brasileiro a recepção, mais ou menos calorosa, do *jazz* e de sua característica conotação erótica (SUQUET, 2012, p. 250-524) pode também estar relacionada à sua capacidade de despertar sensibilidades de grupos identitários que não se reconheciam nos valores dominantes da cultura ocidental moderna. Essa proposta interpretativa pode vir a ser mais um elemento de reflexão na compreensão do fenômeno do *jazz*, e igualmente de outros ritmos de origem africana, no Ocidente, para além dos espaços da população negra. Não se restringindo, igualmente, a um suposto gosto pelo “exótico”.⁶

Uma importante distinção do *jazz*, e de outros ritmos e danças afro americanas, é o uso polirítmico e policêntrico do corpo, em contraposição as danças sociais europeias e o balé romântico, conforme ressalta Suquet:

(...) les jambés, le bassin, les bras, la tête, – mais aussi toutes les zounes du torse: épaules, cage thoracique, taille, hanches – peuvent se mouvoir simultanément à des rythmes et dans des directions différents. (...) no seulement la colonne vertébrale est traitée como um ‘membre’ parmi d’autres, mais les mouvements peuvent être initiés à partir de plusieurs zones corporelles em même temps – par exemple, la tête et la bassin (SUQUET, 2012, p. 521-522).

⁶ A respeito das alusões e conotações eróticas do *Jazz* me baseio na síntese de Annie Suquet (2012) realizada a partir de estudos de Brenda Dixon, Lucien Malson, Éliane Seguin, Mouëlllic, dentre outros.

Ao som do novo ritmo, a coluna vertebral deixa de ser o eixo central de equilíbrio e força. Diferentes membros e zonas corporais podem adquirir movimentos e pulsações rítmicas próprias. Há uma quebra de movimento que traduz, em nossa interpretação, um rompimento com o próprio paradigma moderno e o seu padrão de corpo e comportamento. O mesmo pode ser aplicado em relação ao maxixe e a salsa, marcados pela “quebrada” dos quadris, ou com o tango caracterizado pelos “cortes” em seus passos. Nessas danças o movimento da parte inferior do corpo destaca-se e passa a ser o centro de gravidade (CHASTEEN, 2004).

Le Bretton (2013) define o corpo como um espaço de realização política onde se manifestam as desigualdades sociais, étnicas e de gênero e, ao mesmo tempo, um canal de comunicação rico e valioso na formulação da experiência de estar no mundo. Assim, dançar os ritmos negros, não trazia somente diversão, mas transgressão dos ideais de corpo e, consequentemente, dos padrões de comportamento. Tanto para homens, quanto para mulheres.

Sedutora, erótica, policentrada e polirítmica – essa era forma de dançar o *jazz* e outros ritmos que tinham origem na cultura diaspórica negra. O corpo não reprimido e controlado era o protagonista e, na cidade do Rio de Janeiro, a experiência estética trazida pelo do *jazz* entrou em contato com ritmos locais causando reações que tomavam as páginas dos periódicos. Os novos tempos do pós-guerra, popularmente conhecidos como os “anos loucos”, regados a dança, a liberação dos costumes e a bebida, eram associados à decadência pelos mais conservadores.

O jornalista e etnólogo João Anygone Costa, em *Ilustração Brasileira*, parecia, adiantar-se a Freud ao escrever, em outubro de 1923: “corre pela sociedade um mal-estar indefinível, que a impele, colectivamente, para a luxúria dos *dancings*. Como que o Mundo saíu da guerra atacado pelo morbus do sensualismo, de que a dança, é forçoso reconhecer, se tornou a sua mais requintada expressão”. Assim, as pulsões seriam canalizadas na dança (*Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, outubro de 1923, p. 20).

Em conferência sobre a influência da França no Brasil, realizada pela *Alliance Française*, na Biblioteca Nacional, o professor belga radicado no Brasil, Adrien Delpech, chamado de João da França, diagnostica o que seria a degeneração da civilização ocidental contaminada pelos novos costumes *yankees*. As danças seriam ausentes de sentimentos e marcadas por um automatismo fugaz. O conferencista, que pertenceu ao quadro docente do Colégio Pedro II, ao Instituto de

Educação e à Escola Nacional de Música, reafirma a teoria de que a música e a dança representariam o caráter de um povo. Assim, define que os norte-americanos bailam “dansas doudas e forinbundas” a partir de músicas que misturam “ingredientes mais disparatados”:

themas africanos, revivas escoceses, cantos irlandeses, reminiscências húngaras, unindo a tristeza das melodias a um rythus de inferno, as vezes incerto como o andar de um bêbado, outras vezes perfeitamente igual nas trepidações até o estonteamento (Rio de Janeiro, *Fon-Fon!* 7 ago. 1920, p. 23).

O sentimento conservador chocava-se com o som considerado desarmônico, que representava a combinação entre a insofreável modernidade e a cultura diaspórica. Em 1923, *Fon-Fon!* publicou um texto com o título “Jazzmania”. Assinado com o pseudônimo João do Norte, o texto atacava impetuosamente o novo ritmo norte-americano. O *jazz* estaria associado às mazelas da modernidade, sobretudo à guerra. Por de traz da pena estava Gustavo Barroso, intelectual brasileiro de grande porte. O autor identifica o *jazz* com o advento da modernidade urbano industrial, marcada por uma nova sensibilidade pautada pelo tempo do relógio, pelo som das máquinas, pela velocidade dos trens e dos automóveis e pelo pulsar das multidões anônimas das grandes cidades. Para Barroso, as *jazzbans* produziram a barulheira e o descompasso da cidade onde os ideais se perderiam e os interesses materiais se sobressairiam nas finanças, na família, na administração e nas leis. A *jazzmania* seria a doença de uma civilização que se degenerava ao som dos:

(...) apitos estridentes, estrondos apavorantes e ensurdecadores, choro tremilicados e soluços doloridos acompanhados de gemidos fanhosos e terrificantes, fonfonar de automóveis, rodar de caminhões, ranger de *tranways*, assobiar de máquinas, roncar de aeroplanos, pregões de *camelots*, sinetas elétricas, mesmo miados de gatos e latir de cães (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1923, p. 27).

O *jazz* enquanto música e dança representava para Gustavo Barroso o desmoronar do Ocidente diante da modernidade viciada e degradante norte-americana. Membro da Academia Brasileira de Letras, diretor do Museu Histórico Nacional e, anos depois, um dos

proeminentes ideólogos do movimento integralista, o intelectual pertencia à uma geração de homens conservadores que pensava a modernidade brasileira a partir de uma interpretação nacionalista radical, caracterizada pela rejeição ao liberalismo, à democracia e aos estrangeirismos. A repulsa pelo *jazz* traz uma dimensão mais profunda do que simples questão de gosto musical, ganha sentido na idealização de um passado tradicional e na proposta de modernidade alternativa de viés conservador.

O *chalerston*, outra dança derivada do *jazz*, também virou verdadeira febre no pós-guerra e igualmente despertou reações negativas. Em meados da década de 1920, a novidade era alvo de intensa campanha moralizadora por parte dos clubes esportivos cariocas “onde só *chics* se divertem”. Rotulando a dança de “canalha”, “obscena”, “inesthetica” e, sobretudo, “imoral”, em julho de 1926, um autor anônimo bradava: “Santo Deus! Até onde se pretende levar a corrupção aos nossos costumes de um povo culto e descente?”. O tom nacionalista transbordava e evocava novamente a mestiçagem do “tropicalismo de nossa raça”: se era para ter uma dança imoral que pelo menos fosse o maxixe “porque é bem mais elegante e, no requebrar dos seus rythmos, traduz mais fielmente o languor e tropicalismo de nossa raça!” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1926, p. 42).

Porém, o que mais incomodava o autor era a liberdade dos corpos das mulheres na dança frenética: “após uma dansa de *chalerston* qualquer cavaleiro sentir-se-à no direito de se portar deante de sua dama com a mesma ‘*sans façon*’ com que trataria sua ‘*gigolette*’” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1926, p. 42). O corpo feminino e seu descontrole nas danças era tema recorrente entre os cronistas.⁷

Mulheres que dançam: barreiras de gênero e origem étnica

Apesar das críticas, dançar definitivamente era um hábito e os salões eram espaços de redefinições dos papéis sociais de homens e mulheres. Os anos 1920 intensificaram uma nova relação com o corpo e entre os sexos. Frenesi e liberdade de movimentos eram sensações vivenciadas nas danças onde a mulher não mais precisava ser conduzida diretamente por um homem ou que, mesmo com a presença de um

⁷ O termo francês *gigolette* designa, nesse contexto, mulher jovem promiscua ou mesmo prostituta.

par, proporcionava movimentos mais intensos e a aproximação dos corpos.

O artigo “As mulheres e a dança”, publicado na *Fon-Fon!* de 1921, reproduz o diálogo fictício entre dois homens que observam, em uma tarde de sábado, os casais dançarinos no chique salão de baile do Palace Hotel. Um dos personagens chama a atenção do outro sobre o fato das escolhas rítmicas das mulheres solteiras estarem associadas ao comportamento futuro no casamento:

– As que gostam de valsar são românticas. As que adoram fox-trot, irreflectidas. As que apreciam one-step, volúveis. As que desejam somente o tango, sensuaes.

– E as que não dançam? Indaguei.

O meu paradoxal amigo conclui sorrindo:

– São, como homens que não dançam, peores que as dançarinas... (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1921, p. 4).

Usar cabelos curtos, dançar, fumar, dirigir automóveis e seduzir os homens, esses eram os principais hábitos associados ao estereótipo da nova mulher moderna burguesa, que rejeitava a antiga identidade feminina. As jovens dançarinas, com a audácia de seus movimentos e vestimentas, ao mesmo tempo em que maravilhavam os homens, eram alvo de reações conservadoras por ousarem a conduzir os seus próprios corpos.

Em 1927, *Fon-Fon!* registra o que seria o encontro dos corpos no *dancing* de um cassino em Copacabana frequentado por “pares elegantes” que bebiam champanhe. Os rapazes e moças dançavam os ritmos norte-americanos, mas na hora do maxixe sobressaiam os “novos heróis da cidade”, que arrancavam suspiros e admiração dos demais. De um lado, um “almofadinha” com “cabellos empastados, rosto fino e pintado, costeletas a Valentino, freados”. Do outro, o seu par, uma mulher sensual que revelava o corpo com movimentos ousados e roupas provocantes, uma melindrosa carioca: “o corpo, quasi nú, tinha as linhas perfeitas. Toda ella era um encanto de belleza, mixto de seducção e de desejos a custo sofreados” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1926, p. 38).

A moda usada pela dançarina deixava de lado os pudores do século passado e revelava o corpo e seus movimentos como nunca antes. O decote duplo era “profundamente rasgado, muito além de onde os nossos olham advinham” e a saia, que chegava até quase os joelhos, era de um tecido fino e transparente,

que “longe de lhe ocultar os segredos mais lhe aviva as formas” (JACINTHO. “Poeiras da rua”. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1926, p. 38).

Em crônica intitulada “Mademoiselle Contradição”, o literato Raul de Azevedo nos apresenta uma bela jovem, de “traços finos e aristocráticos”, frequentadora dos bailes mais sofisticados. A moça adorava a arte de contradizer. Não acreditava no amor e nos homens e ao invés de admirar as antigas danças, como a gavota e o minueto, admirava o *one-step*, o *fox-trot*, o tango, o *rag-time*, o *shimmy* e até o “selvagem e modernizado *jazz-band*, dansa carnal por excelência, dominadora do mundo nesta hora vermelha de alucinação universal!” (*Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1923, p. 59).

As melindrosas em um baile ou em um chá, segundo outro cronista, brilhavam como “boneca ocas e empoadas e deploravelmente ridículas, pela sua pobreza de espírito”. As “dominadoras de uma época” não teriam a dança como um meio de se chegar ao intercambio das relações sociais, leia-se o casamento, mas pelo contrário, para elas a dança seria a própria finalidade. Para o autor não era concebível a experiência de divertir-se e provar movimentos proporcionados pelo corpo ao som de uma música (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 01 out. 1927, p. 30).

A brasileira e a dança eram objeto do julgamento moral dos homens que associavam o hábito à promiscuidade e à lascividade. O prestigiado escritor português Júlio Dantas, em sua passagem pelo Brasil, registrou em uma crônica suas impressões sobre a mulher brasileira e seu apego à dança que, segundo o intelectual, acabaria também por definir o seu caráter:

No Brasil dança-se constantemente. Tudo para a brasileira (...) é um pretexto para dansar (...) Mesmo sem dansar, a brasileira dansa ainda, dansa sempre: dansa quando anda, dansa quando fala – até mesmo quando supõe que está quieta, há nella esse imperceptível requebro de hombros e dos flancos que é a expressão da atividade exterior (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1924).

Muitos advogavam, em consonância com práticas jurídicas, médicas e religiosas, a necessidade de controlar o corpo feminino. Dançar ritmos como o tango, o maxixe e o *jazz* não poderia ser considerado uma prática de mulheres casadas: “O tango é o delírio sensual do meneio e do requebro, amortecido... pelo olhar complacente dos paes e dos maridos. O tango é

lindo, dansado pela ... mulher dos outros”. Ironizava, em 1913, um cronista da *Fon-Fon!* (Rio de Janeiro, 01 nov. 1913, p. 31).

A presença das mulheres nas festas populares e no carnaval carioca leva à uma reflexão que pode ser estendida ao universo da dança na cidade do Rio de Janeiro como um todo. De acordo com a Soheit (2003), o acúmulo de experiências de transgressão das mulheres com seus corpos, nas primeiras décadas de República, contribuiu para a tomada de consciência de uma vertente fundamental para o exercício de sua autonomia em um mundo onde teoria da fragilidade moral predominava: “as esposas e filhas eram vistas como seres desprotegidos, facilmente passíveis de sedução perante a investida de homens dissolutos” e “somente as mulheres pobres eram encaradas como cúmplices no deslize” (SOHEIT, 2003, p. 192).

A dança se constituiu, assim, em uma importante experiência fora dos quadros rígidos da família e da vida privada. Nas festas, nos bailes, nos cafés e nos palcos as mulheres podiam, mesmo que de forma momentânea e sofrendo reprovações de todas as ordens, ser dona de si e de seu corpo em uma modernidade que anunciava a emancipação do homem e, ao mesmo tempo, limitava a mulher. Restrita ao lar e à família nuclear, a mulher se confrontava com uma sociedade que se autopropagandeava como cheia de possibilidades e onde cada um era impelido a construir a sua aventura de realização pessoal. A contradição entre a condição feminina e o estereótipo de felicidade burguesa gerava conflitos e desejos sublimados (KEHL, 2016).

A dança, nesse aspecto, constituía-se em elemento libertador por proporcionar aquilo que era mais negado à mulher – a autonomia do seu próprio corpo. Sobretudo quando se tratava das danças derivadas de ritmos da cultura diaspórica na América, com os seus “requebros”, “cortes”, valorização dos movimentos dos quadris e, no caso do *jazz*, a dispensável presença de um par masculino. Diferente das heroínas idealizadas nos romances literários do século XIX, a dança trazia uma experiência corpórea real, não mais no plano das fantasias e dos sonhos.

Chasteen (2004) considera os locais de dança, sobretudo os bordéis, os bailes carnavalescos e bailes populares, transgressores por proporcionarem a ultrapassagem da “*color line*” entre brancos e negros por meio dos ritmos latinos. Contudo, sem rejeitar essa explicação, consideramos que a transgressão poderia estar igualmente atrelada ao desprendimento do corpo, sobretudo do corpo feminino. As regras e os padrões morais que se materializam no comportamento,

gestual tido como correto e civilizado, eram deixados de lado. Neste sentido, novamente recorremos a Le Breton (2013) que identifica a desvalorização do corpo, enquanto meio de experiência e construção de identidade, no paradigma da sociedade moderna. Assim, dançar os ritmos de matriz africana poderia não só proporcionar a ultrapassagem da barreira de cor, mas, igualmente, extrapolar os limites e desafiar os papéis impostos pela modernidade ao corpo, destacadamente o feminino.

Contudo, devemos considerar que se o conjunto de mulheres, populares e abastadas, sofria restrições do corpo, da sexualidade e da cidadania, para a mulher pobre e negra os desafios e os preconceitos tinham dimensões ampliadas, já que as suas demandas confrontavam, também, com a discriminação racial e social.

A repercussão da passagem da atriz, cantora e dançarina norte-americana, Josephine Baker, pelo Rio de Janeiro ilustra e sintetiza bem o caso. Com uma carreira de sucesso em Paris na década de 1920 e, em seguida, na Europa e nas Américas, Josephine era negra e esteve no Brasil pela primeira vez em 1929. Sua imagem pública causou reações e controvérsias na imprensa carioca e na imprensa negra da época, revelando os limites do “cadinho brasileiro”.⁸

A menina pobre de Saint Louis, Missouri, soube manejar de forma hábil e proveitosa o universo simbólico do imaginário Ocidental a respeito do “outro africano”. Em 1925, Baker estrelou em Paris na *La Revue Nègre* onde, com a sua *Danse Sauvage*, explorou o desejo europeu pelo primitivo, que associava o exótico e o erótico ao corpo objetificado da mulher negra.⁹ Consagrada como estrela do famoso cabaré *Folies Bergère*, a Vênus Negra, dançava seminua e manipulava alegorias, como a uma saia composta apenas por uma fileira de bananas de pelúcia penduradas. Seu corpo materializava, na interpretação de Annie Suquet, o entrelaçamento entre as alusões europeias à “primitividade africana” e a evocação de uma América urbana e moderna. Com seu talento e habilidade, Backer se tornou ícone dos intelectuais e artistas modernistas franceses, sendo considerada uma das atrizes mais bem pagas de sua época (SUQUET, 2012; ROSE, 1990).

⁸ A respeito do racismo no universo teatral brasileiro nas primeiras décadas do século XX e a presença de Josephine Baker no Brasil ver, dentre outros: DOMINGUES, 2010 e BARROS, 2005.

⁹ *La Revue Nègre* foi uma revista teatral que estreou em 1925 reunindo atores e cantores negros no palco do teatro *Champs-Élysées*, Paris.

A presença de Baker no Brasil, em novembro de 1929, incomodou e muito. Sob os argumentos dos que condenavam as experiências estéticas inovadoras, residia o preconceito de cor e de gênero. Em uma sociedade altamente hierarquizada, à mulher negra não era permitido ultrapassar as fronteiras do trabalho doméstico. Porém, Baker, desfilou, dona do seu próprio corpo e imagem, em vestimentas luxuosas, despertando, ao mesmo tempo, desejo e rejeição em suas apresentações provocantes. A *Vênus Negra* era uma diva moderna que ameaçava as hierarquias e os costumes ao se consagrar em Paris, capital cultural e referência da elite brasileira.

Ainda em 1928, uma coluna não assinada na revista *Fon-Fon!* indagava sobre o real local social da “negrinha importada dos Estados Unidos” que “ganhava milhões” e conquistou Paris “com pouco esforço”, apenas apresentando a “dança sensual dos negros americanos, que quase consiste em desarticulação dos membros, trejeitos simicos, o sacudir da carne” (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1928, p. 28).

O autor alertava que haveria outras tantas Josephines nas cozinhas brasileiras prontas para subverter a ordem e tomar os espaços sociais que não lhes eram consentidos: “Nós temos no Rio muitas Josephine Baker anonymas, que lidam com as panellas durante o dia, e que se perdem, á noite, pellos *clubs*, onde ainda deixam na porta um pedaço do ordenado”. Interpretando de forma mal-intencionada uma suposta declaração da atriz, o autor explicita de vez o seu racismo:

Sempre me quis passar por mais negra do que sou. Mas não desejo nem me embranquecer, nem me enegrecer?. Estas palavras de Josephine Baker encerram um mundo de ensinamentos. Ella supõe que a glória é incompatível com a sua condição de negra, e quer fazer do preto, branco... Todas as Josephinas nacionais que nós conhecemos são assim (*Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1928, p. 29).

O caso de Baker revela o enquadramento dos espaços e das atividades sociais destinados à mulher negra: a cozinha e o trabalho doméstico. O que não significou, por sua vez, a aceitação deste papel, como demonstram os estudos a respeito das estratégias de mulheres negras em busca da cidadania durante a Primeira República (GOMES; SIEGEL, 2002).

Fon-Fon!, por outro lado, não abrigava um único discurso. Na sessão “Evanidade”, escrita pelo poeta Carlos Paurílio, Josephine Baker recebeu elogios e

foi definida como uma verdadeira estrela moderna e “orgulho de sua raça”. A militância negra concebia a dançarina como importante referência. Em defesa de Baker, o autor, sem meias palavras, ataca os “preconceitualistas”:

(...) Por se tratar de uma preta, os preconceitualistas não a queriam considerar um artista. Talvez mesmo lhe neguem tudo – admitindo tão somente que ella vá desenvolver a sua actividade na copa das casas de família ou nos tanques onde se lava roupa suja. Mas é indiscutível que Josephina Baker é uma vitoriosa em toda acepção da palavra. Na peor das hypotheses ella soube prestigiar a sua raça. Demonstrou que uma simples moleca, uma garota preta, que há quinze anos corria sob farrapos em Bernard Street uma das ruas mais feias de São Luiz – pode tornar-se milionária sapateando e desengonçando-se no ‘*black bottom*’, ou em qualquer outro gênero com choreografia barbara. E mais ainda: fazendo-se aplaudir, amar e desejar, como expoente de uma raça que o europeu, principalmente despreza e amesquinha. No íntimo Josephine Backer há de sorrir, ironicamente, sentindo-se dona de milhares de dollars e credora de aplausos, enquanto princezas de sangue azul se veem hoje transformadas em representantes de profissões humildes e obscuras (*Fon-Fon!*, 23 nov. 1929, p. 31).

A presença de Baker no Rio de Janeiro, embora atriz fosse estrangeira, e talvez por isso mesmo, fez aflorar de forma explícita os limites do discurso da fusão entre as raças. A identidade da elite brasileira, entre os polos Europa e África, pendia, e muito, para o primeiro. Baker e sua dança simbolizavam uma aberração aos olhos daqueles que se viam como representantes do Velho Mundo nos trópicos: uma mulher negra fazendo sucesso no coração da França por meio de seu corpo, que dançava rompendo fronteiras sociais, morais e estéticas. A *Vênus Negra* ameaçava o “cadinho brasileiro” mestiço com sua identidade incontestável de mulher negra.

Dançar no Rio de Janeiro: o confronto do corpo

Os corpos e as danças que os embalam guardam em si vivências históricas atravessadas por experiências culturais, políticas, econômicas e sociais de diferentes ordens. Durante as três primeiras décadas do século

XX os salões e os clubes da cidade do Rio de Janeiro foram atravessados por noções e vivências múltiplas de identidade.

As charges e as crônicas produzidas pelas e para as elites letradas nas revistas ilustradas, embora estejam marcadas pelos limites do olhar idealizador, estereotipado e intolerante, indicam a presença de um universo plural onde emergem três questões que se destacaram no texto: discursos que tentam enquadrar a identidade nacional por meio da idealização do popular; transgressões dos padrões sociais; e, igualmente, o intenso intercâmbio de ritmos e danças entre Europa, África e América.

Por um lado, encontramos idealizações positivas do popular coexistindo com preconceitos de cor, de gênero e de origem social, nas reflexões de uma elite intelectual que, ao se confrontar com o passado escravocrata e com o caráter multiétnico da população, se propunha desvendar o “gênio nacional”. Criando, assim, a solução da mestiçagem positiva materializada, por sua vez, no maxixe.

Por outro ângulo, observamos que diferentes atores se valeram das danças sociais, caracterizadas por ritmos e movimentos corporais oriundos da cultura diaspórica combinados com elementos europeus, para subverter os limites impostos pelos padrões e a moral vigentes. A mulher, sobretudo, transgrediu ao som do maxixe, do jazz e do tango. E neste universo corpo feminino negro emergiu como lugar de condensação das contradições, dos impasses e dos preconceitos da jovem República.

Referências

- ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Unicamp, 2016.
- ABREU, Martha. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 69, p. 177-204, 2015. <https://doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69009>
- ABREU, Martha. Sobre ‘mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos’: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Niterói, v.16, n. 8, p. 143-173, jan. 2004.
- BARROS, Orlando de. *Corações de chocolate*. História da companhia negra de revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- CARVALHO, B. *Porous City. A cultural history of Rio de Janeiro (from the 1810s Onward)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781846319754.001.0001>
- CHASTEEN, John Charles. *National Rhythms, African Roots*. The Deep History of Latin American Popular Dance. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.
- DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre samba, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011.
- DECORET-AHIHA, Anne. L'exotique, l'ethnique et l'authentique. *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, Bruxelas, n. 53, p. 149-166, 2006.
- DOMINGUES, Petrônio. A ‘vênus-negra’ e a modernidade afro-atlântica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 95-124, jan.-jun. 2010.
- EFEGÊ, J. Maxixe. *A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- GOMES, Thiago de M.; SEIGEL, Micol. Sabina's Oranges: the colours of cultural politics in Rio de Janeiro, 1889-1930. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Travesia, v. 11, n. 1, p. 5-28, 2002.
- HOBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- JACOTOT, Sophie Bal. In: DELPORTE, C. Mollier; SIRINELLI, J. (Coord.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. France: Qudrige/Puf, 2010.
- JACOTOT, Sophie Bal. Genre et danse nouvelles em France dans l'entre-deux-guerres. Transgressions ou crise de représentations? *Clio*, Histoire, femmes et sociétés, Paris, v. 27, p. 225-240, 2008.
- KARUSH, Matthew B. Blackness in Argentina: jazz, tango and race before Perón. *Past & Present*, v. 216, n. 1, p. 215-245, August 2012.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos feminino*. A mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- Le BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó de arte e cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 62, p. 69-83, out. 2006.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República. *Tempo*, Niterói, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2013.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Do congo ao tango: associativismo, lazer e identidades entre afro-portenhos na segunda metade do século XIX. *Revista mundos do trabalho*, Santa Catarina, v. 3, n. 6, p. 30-51, jul.-dez. 2011.
- PERRY, Gill. O Primitivismo e o Moderno. In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- QUIJAD, Mónica. El paradigma de la homogeneidad. In: QUIJAD, Mónica; BERNAND, Carmen; SCHNEIDER, Arnd. *Homogeneidad e y nación*. Con um estúdio de caso: Argentina, siglos XIX y XX. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- ROSE, Phyllis. *A Cleópatra do jazz*. Josephine Baker e seu tempo. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil in United States*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2009.
- SOHEIT, Rachel. A sensualidade em festa: representação do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. In: SOHEIT, Rachel; MATOS, Maria Izilda S. de (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain. *História do corpo: as mutações do olhar*. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008. Vol. 3.

SUQUET, Annie. *L'éveil des modernités*. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945). França: Centre National de la Danse, 2012.

THOMPSON, Robert Farris. *Tango: the art history of Love*. New York: Pantheon Books, 2005.

VELLOSO, Monica Pimenta. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. Escritos. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2008.

VELLOSO, Monica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 15 mars 2007. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/3709>>. Acesso em: 01 jun. 2018b.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Fon-Fon!* em Paris: passaporte para a modernidade". In: BARSO, Eliana C. *Revista Senhor: modernidade cultura na imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008a.

Fontes:

AZEVEDO, Raul. Mlle. Contradição. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1923, p. 59.

BARROSO, Sebastião. Musica Brasileira. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, abr. 1925, p. 16.

BILAC, Olavo. A tristeza dos poetas brasileiros. *Kosmos*, Rio de Janeiro, jan. 1906, p. 36.

BLANCHETTE. De Pariz. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, fev. 1913, p. 27.

CAMPOS, Lima. Cake-Walk. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ago. 1904, p. 28.

CHRYSANTEMME (Cecília Moncorvo Vasconcelos). Há oito anos... e hoje. *Ilustração Brasileira*, fev. 1925, p. 70.

COSTA, Angyone. Considerações de toda gente. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1923, p. 20.

FANTASIO (Olavo Bilac). A dansa no Rio de Janeiro. *Kosmos*, maio 1906, p. 49-51.

FRANÇA, João de (Adrien Delpéch). Registo Humorístico. Rio de Janeiro, *Fon-Fon!*, 7 ago. 1920, p. 23.

GAVARNI (Felipe Daudt de Oliveira). Croquis às pressas. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1911, p. 31.

JACINTHO. Poeiras da rua. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1926, p. 38.

MIRANDA, A. Floresta. Concurso de maxixe. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1928, p. 36.

NORTE, João do (Gustavo Barroso). Jazzmania. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 27 out. 1923, p. 27.

PAURÍLIO, Carlos. Evanidade... Josephina Backer, a vitoriosa. *Fon-Fon!*, 23 nov. 1929, p. 31.

RIO, João do. Apologia da dança. *Ilustração Brasileira*, 16 ago. 1914, p. 307-309.

S/A. As Mulheres e a dança. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1921, p. 4.

S/A. Coisas. *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, 23 jun. 1928, p. 28-29.

S/A. Echos de Paris. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1914, p. 10.

S/A. Evanidade... A arte de Thersypcore. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 01 out. 1927, p. 30.

S/A. Evolução da Dansa (caricatura). *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1913, p. 61.

S/A. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1912, p. 80.

S/A. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1926, p. 42.

S/A. Suelto. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1913, p. 35.

S/A. Tango. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1913, p. 31.

SODRÉ, Álvaro. Os cafês cantantes. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro: 26 jul. 1924, p. 31.

SODRÉ, Álvaro. Páginas da cidade. *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, 27 set. 1924, p. 36.

STORNI, Alfredo. Salada da Semana (caricatura). *O Malho*, Rio de Janeiro, 18 maio 1912, p. 27.

TRISTÃO, Samuel (Álvaro Moreira). Palavras.... *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1912, p. 40.

Autora/Author:

KARLA CARLONI karlacarloni@gmail.com

- Professora adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense. Autora de: *Forças Armadas e Democracia no Brasil*: o 11 de novembro de 1955 (Garamond, 2012); *Marechal Lott: a opção das esquerdas* (Garamond, 2014); "Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)" (ArtCultura, jul.-dez. 2014), entre outras publicações.
- Professor of the Department of History and the Graduate Program in History at the Universidade Federal Fluminense. Author of: *Forças Armadas e Democracia no Brasil*: o 11 de novembro de 1955 (Garamond, 2012); *Marechal Lott: a opção das esquerdas* (Garamond, 2014); "Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)" (ArtCultura, 2014 July-Dec.), among other publications.
- Profesora del Departamento de Historia y del Programa de posgrado en Historia de la Universidade Federal Fluminense. Autora de: *Forças Armadas e democracia no Brasil*: o 11 de novembro de 1955 (Garamond, 2012); *Marechal Lott: a opção das esquerdas* (Garamond, 2014); "Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)" (ArtCultura, jul.-dic. 2014), entre otras publicaciones.