

# Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Coloquios, 2007

---

Mônica Pimenta Velloso

## **A dança como alma da brasilidade** Paris , Rio de Janeiro e o maxixe

---

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Referencia electrónica

Mônica Pimenta Velloso, « A dança como alma da brasilidade », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2007, Puesto en línea el 15 mars 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>  
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Mônica Pimenta Velloso

## A dança como alma da brasilidade

Paris , Rio de Janeiro e o maxixe

### 1- Uma nação imaginada: a brasilidade corpórea

- 1 Esse ensaio integra um conjunto de reflexões sobre a constituição de uma sensibilidade modernista brasileira, centrada no corpo<sup>1</sup>. No início do século XX, a temática de uma “dança nacional” desencadeia discussão apaixonada, revelando o papel estratégico da cultura sensível, como um dos referenciais organizadores da vida social.
- 2 O maxixe inspira matérias na imprensa, crônicas literárias, caricaturas, conferências; favorecendo, também, o surgimento de novos vocábulos e gírias. Na imprensa, um fato contribuiria para dar dimensão inusitada à dança. Em 1913, um casal de brasileiros, apresenta o maxixe em Paris. O acontecimento ganha projeção internacional, mobilizando jornalistas, políticos, autoridades civis, eclesásticas e militares, atraindo, também, a atenção de diplomatas, artistas e intelectuais. A que aludir tal impacto? Afinal, de contas, por que o acontecimento desencadearia tamanha repercussão ?
- 3 O maxixe já era conhecido na França. Entre 1898-1901, a mulata Plácida dos Santos apresentara-se no “Folies Bergères”; a dupla de cançonetistas Geraldo Magalhães e Nina Teixeira, em 1908, fazia sucesso no teatro Marigny. Na realidade, a história desse intercâmbio entre Paris e Rio de Janeiro começara bem antes de 1913. Charles Borel-Clerc em 1905, usa o nome da dança como título de uma curiosa canção “*la Matchiche*”. Feminizando o maxixe, o compositor dizia ter se inspirado em uma marcha espanhola que não era nada menos que um rearranjo da ópera romântica do *Guarani* de Carlos Gomes. A canção dizia:

C'est la danse nouvelle

Mademoiselle

Prenez un air de canaille<sup>2</sup>

- 4 A canção fez grande sucesso na França e no Brasil.<sup>3</sup> No carnaval de 1907, os cariocas respondem com uma paródia, explorando uma manchete da época: a prisão dos bandidos Carleto e Roca. Esses dados revelam os amálgamas culturais que resultam do processo de invenção das nacionalidades. Um outro dado: o casal não era brasileiro, nem carioca, conforme sustentavam algumas manchetes. Duque (pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim) era baiano, residente no Rio de Janeiro e a sua *partenaire* Maria Lina, apesar de ter vindo, ainda adolescente, para o Rio de Janeiro, era de origem italiana. Tinha realizado os seus primeiros estudos de *ballet* no Scala de Milão.
- 5 O noticiário se detinha em um ponto: pela primeira vez, era apresentado ao mundo o verdadeiro maxixe: o “nacional- brasileiro”. Todas as exibições anteriores não passariam de *camouflages*, assegurava-se. Tais declarações eram reforçadas por fotos e desenhos em que se apresentavam detalhes da dança, sobretudo, mostrando a posição dos pés, como sinal da autenticidade de uma coreografia dita brasileira (Jotaefegê, 1974) e (Saroldi, 2000).
- 6 Esse detalhe é importante. Remete à idéia de uma brasilidade corpórea, que se traduziria pelo ritmo dos pés.
- 7 As notícias não são o que aconteceram mas o que os relatos declaram ter acontecido, como nos lembra Robert Darton<sup>4</sup>. É a dinâmica da comunicação que molda o acontecimento. A sua forma de expressão, organização e divulgação articula-se à traços do imaginário social que

se deseja realçar. A polêmica sobre o maxixe circunscreve-se a esse quadro: o de criação de uma “comunidade imaginária brasileira”, centrada no corpo.

- 8 E torno dessa invenção, que se estabelecem sintonias entre a cidade do Rio de Janeiro e a metrópole parisiense, na primeira década do século XX. O Rio, pólo de atração e irradiação de culturas, vive um período de efervescência em que convivem influências do cosmopolitismo com elementos das tradições populares, oriundas das várias províncias e regiões brasileiras.
- 9 Paris, capital cultural do mundo, conta com uma vanguarda artística interessada na antropologia e pesquisa de outras formas culturais. O grupo mostra-se atento, sobretudo, às tradições oriundas da África. Tal interesse não se restringia ao circuito vanguardista mas envolvia parte expressiva das classes médias que demonstravam interesse pelas novidades de outros países.
- 10 As danças e coreografias eram alvo de especial atenção. A partir de 1880, exposições etnológicas e exposições universais permitiriam ao grande público descobrir as danças da África, Ásia e Oriente, denominadas “dances exotiques” (Décoret-Ahiha, 2004). Tais danças contavam com uma platéia entusiasta nos cabarés; seus passos também eram ensaiados pelos casais parisienses nos *dancings* espalhados pela metrópole européia. Neste cenário, teriam receptividade as *dances nouvelles*: o *cake walk* e as danças latinas como o tango argentino, rumba cubana e as danças mexicanas, peruanas, paraguaias<sup>5</sup>.
- 11 Considerado dança “nacional- brasileira”, “dança moderna” ou “exótica”, o maxixe inscreve-se nessa dinâmica urbana.

### 1.1- “Nós somos um povo que vive dançando”

(Olavo Bilac, 1906)

- 12 No início da década de XX, a idéia de “ser brasileiro” abriga variada gama de sentidos, considerando as múltiplas inserções sociais. Alain Corbin(2000) afirma que, necessariamente, indivíduos contemporâneos não vivem na mesma comunidade, pois suas escalas de valores podem ser tão distintas e capazes de engendrar comportamentos tão diversos que, pode-se dizer, “não vivem em um mesmo tempo”. Entender essa simultaneidade social é um dos propósitos da história cultural.
- 13 Vai-se mostrar os distintos matizes que organizam a “comunidade imaginária” brasileira, na década de 1910. São nas maneiras de perceber, sentir e traduzir o mundo que , revelam-se pertencimentos culturais. A pesquisa histórica tem contemplado o aspecto manipulador da memória, destacando-a como atividade puramente voluntária, racional e intelectual. Essa visão deixa obscurecidos os seus vínculos com a emoção e a complexa rede dos sentidos corporais que abriga outras percepções sobre a temporalidade histórica<sup>6</sup>. A dança será enfocada como vertente do imaginário da brasilidade. Mário de Andrade percebera a questão<sup>7</sup>. Pondera que os intelectuais, além de exercerem a função crítica na sociedade, deveriam, também, viver as sensações. Conclui afirmando ao amigo : “é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca”.
- 14 Sentir o mundo é uma outra maneira de pensá-lo. As percepçõessensoriais não são, apenas, de ordem fisiológica mas fruto de uma orientação cultural, deixando margem às sensibilidades individuais. Isso significa entender que os homens participam de uma determinada sociedade, não só pelas suas ações, sagacidade, palavras e atos mas por uma série de gestos emímicisque concorrem para a comunicação e imersão no seio de rituais cotidianos. Essas idéias, inspiradas em uma na antropologia sensorial histórica (Corbin, 2000) e na antropologia dos sentidos(Breton, 2006) possibilitam iluminar novas dimensões da história e do passado.
- 15 A percepção de uma identidade sensível, expressa pelo corpóreo-gestual foi, habilmente, captada em crônica de Olavo Bilac : “A dança no Rio de Janeiro”, publicada na *Kosmos*, em maio de 1906. Parte-se da seguinte constatação: “Nós somos um povo que vive dançando”.

- 16 É através desses corpos-dançantes que o autor constrói uma cartografia sensível da cidade, tomando os corpos como indicadores de culturas. O cronista afirma que esse comprometimento seria tão forte que, mesmo se conduzido de olhos vendados para qualquer bairro da cidade, se tirada a venda, saberia identificar, no ato, o local em que se encontrava.
- 17 A visão constitui-se em referencial básico de sua orientação.
- 18 Vamos acompanhar o cronista no seu passeio de observação, buscando ver através dos seus olhos. No primeiro ambiente, a dança é serena, majestosa, parecendo um ritual religioso. Vestindo casacas pretas, os cavalheiros severos parecem sacerdotes; as damas, arrastando caudas de rainha, parecem cumprir uma obrigação cultural. Nesse lugar, os gestos são solenes e medidos: as mãos, apenas, se tocam e os pés arrastam-se, sem barulho. Estamos no bairro de Botafogo, nos assegura o autor.
- 19 O outro cenário é bem distinto: não se avistam casacas, nem caudas nos vestidos. A dança nada tem de cerimônia: é prazer, embora contido. As damas tem a barra da saia curta e redonda, deixando liberdade para os volteios e as mesuras do *pas de quatre*. O movimento dos pés ganha destaque: “espertos e ligeiros se agitam como aves, bicando o assoalho”. Os corpos ainda não se aproximam mas, nas mãos, percebe-se franqueza, sinceridade e um quase abandono. A música é a *polka* militar. Estamos na Tijuca, Andaraí e Engenho Velho, avisa Bilac.
- 20 O próximo deslocamento nos conduz ao bairro do Catumbi. Aqui não há formalidades. Os corpos tocam-se, braços se enlaçam, faces se aproximam. O som da valsa chega aos ouvidos do casal, tomado pela vertigem do momento. Finalmente alcançamos os limites da Cidade Nova onde reina o maxixe! Os corpos se enlaçam. Rumamos para o próximo bairro: a Saúde. Aqui, observa Bilac, existiria uma “verdadeira fusão de danças”: jongo, batuques africanos, ritmos portugueses e indígenas. É onde se dança o samba: “uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite”. Nessa cartografia da cidade, o imaginário do nacional-brasileiro é localizado no corpo sensual do popular que, através da dança, mostra-se capaz de fundir os mais diversos ritmos e etnias.
- 21 A dança transforma-se em ícone representativo da brasilidade e do moderno. È através dela que o Brasil comparece ao cenário internacional.

## 2- A invenção de uma nova coreografia: o “tango brasileiro”

“A dança é sempre uma interpretação da vida, um drama”

(Maria Lina, 1914)

- 22 Na década de 1930, analisando a musicalidade do maxixe, Mário de Andrade faz um comentário interessante: a sua ausência de originalidade melódica. No entanto, essa falta de originalidade seria compensada por um elemento: o “jeitinho” de interpretar, cantar e dançar. È justamente essa inventividade que me interessa explorar. Tal imaginário implica em uma rede complexa de influências, composta de disputas, absorções, mediações, espelhamentos e adequações entre a vida cultural de Paris e do Rio de Janeiro. Temos diferentes sensibilidades e vozes urbanas que se experimentam e se reconstróem mutuamente. È com base nessa trama de valores que vamos tentar reconstruir as narrativas sobre o maxixe.
- 23 Esse procedimento implica em reavaliar a visão historiográfica, segundo a qual, o Brasil, no intuito de se fazer aceito no moderno contexto civilizatório, iria se empenhar em reproduzir valores.

### 2.1- A tese da europeização da cultura:

- 24 A receptividade da opinião pública mundial à apresentação do casal Duque e Maria Lina pode ser explicada pela sua configuração étnica (ambos seriam brancos), seus trajés e

padrões comportamentais (considerados finos, elegantes e civilizados). O próprio pseudônimo nobiliárquico do dançarino (Duque) e o fato dele ter diploma superior são elementos que podem reforçar a tese da tentativa de mímese.

25 Tal interpretação (“europeização” do maxixe) se faz acompanhar, fatalmente, pela tese da “depuração do popular e da africanidade”. Sabemos o quanto é simplificadora tal chave explicativa, sustentada a partir do binômio civilização *versus* barbárie.

26 A situação passa a ser mais complexa, se considerarmos o envolvimento e a atuação singulares das diversas subjetividades e histórias de vida. Como as pessoas compreendiam e organizavam os seus valores e idéias, traduzindo-os em comportamentos? É apurando, pacientemente, o foco em direção à determinado tema ou personagem, como bem observa Alain Corbin, que o historiador das sensibilidades pode alcançar a via de acesso à um horizonte social mais amplo (2000: 187).

27 Esse é, precisamente, um dos lugares da história: a articulação entre as vozes singulares e a dita expressão coletiva da opinião pública (Farge, 1995). Tais idéias que enfatizam a complexidade do coletivo constituem nosso ponto de partida. Começamos dando voz à uma personagem de pouca visibilidade nessa história: Maria Lina, identificada, quase sempre, como o par de Duque. A dançarina-atriz consegue assumir projeção no noticiário, entre os anos de 1912-14, ao apresentar-se como a inventora do “tango brasileiro”, que, na realidade, era o maxixe.

28 O processo inventivo começava aí: na re-nomeação da dança. Como a dança argentina, fazia grande sucesso, em Paris, pareceu oportuno essa nova denominação, argumentara Lina<sup>8</sup>. Podíamos ficar com essa explicação.

29 Mas temos, ainda, outros dados interessantes: a origem do termo *maxixe*. São várias as versões apresentadas por folcloristas e gramáticos.<sup>9</sup> Todas elas remetem, no entanto, à um eixo: as origens populares da dança. Mas deixemos falar Antenor Nascente que, no seu “Dicionário da gíria brasileira”, publicado originalmente em 1922, referenda algumas explicações. Nos explica que o termo, oriundo do quimbundo, *maxixi*, designava o fruto do maxixeiro. Composto por muitas sementes apinhadas, o fruto inspirara a denominação dos bailes populares, os “criouléus”, onde os pares comprimiam-se, num espaço exíguo, em “dança rebolante se sem preocupações com formalidades e etiqueta”<sup>10</sup>

30 Em uma de suas conferências, associando a dança à educação, Maria Lina estabelece distinção entre os bailes populares e o maxixe, dançado por ela. Mas, logo em seguida, observa que “a dança é alegria, não tem moral. Nós é que pomos moral, segundo a nossa educação”. Essas palavras foram ditas em uma conferência no Teatro Fênix, local freqüentado por uma platéia seleta, composta pelas elites. Esse é um dado a ser considerado. Na sua palestra, Lina demonstrava cuidado em externar as suas opiniões. Observava que a sua intenção, jamais, seria a de chocar público tão respeitoso e seleta; comparava as senhoras presentes às parisienses. Dizia que o Rio era a Paris da América. Ela buscava externar as suas opiniões, de forma a ganhar o reconhecimento e simpatia da platéia. No entanto, não participava da opinião que estigmatizava o maxixe como amoral.

31 Em Janeiro de 1914, recém chegada de Paris, declarava:

O maxixe é e não é imoral. Tudo depende do modo de dançar. O maxixe pode ser uma dança dos salões aristocráticos sem que haja a mais leve ofensa à moral, ao pudor, e quer saber? A valsa, a valsa ideal, pode, à vontade dos pares, provocar o rubor dos assistentes<sup>11</sup>

32 “*La petite reine du tango*”, como foi denominada a artista em Paris, passa a se constituir em voz autorizada na defesa do maxixe, identificando-o como alma da brasilidade.

33 Estava construída uma imagem do Brasil. Mas voltemos à questão: será que a reinvenção do maxixe, em Paris, não teria o objetivo de apagar as suas raízes populares, consideradas

incompatíveis com o cenário da modernidade? “*La petite reine*” não seria, ela própria, a encarnação da mímese?<sup>12</sup>

34 É importante reconstituir algumas idéias relativas à representação da dança e auto-representação da artista. Lina faz questão de distinguir a natureza do seu trabalho em relação ao conjunto das mulheres dançarinas e cantoras. Argumenta que essas teriam que se submeter às solicitações e excentricidades dos clientes masculinos. Não teriam portanto, autonomia de pensamento e capacidade decisória. Era uma forma de legitimar a sua opinião frente ao público, reforçando a sua condição de artista, de intelectual, e, sobretudo, de mulher moderna e informada. Ao longo da sua palestra, Lina mencionava citações do crítico literário José Veríssimo e idéias filosóficas de Nietzsche e Bergson. A atriz pretendia participar do processo de formação de uma opinião pública à respeito da dança do maxixe.

## 2.2- A linguagem implícita; marcas da cultura brasileira.

35 As opiniões nem sempre se limitam ao domínio explícito, podendo presentificar-se na linguagem implícita que revela sonhos, ilusão, medo e denegação silenciosa. É nesse espaço que se cria a história e a cultura (Farge, 1997: 102).

36 Se a elegante conferência, realizada no Teatro Fênix, visava destacar a dança na civilização moderna, a fala da atriz deixava vaziar outras idéias. Revela-se a ingerência de uma outra gama de valores regendo a vida social. Em suma: na história há mais coisas entreditas do que ditas.

37 Procurando reforçar a brasilidade da dança, Lina afirmava que o maxixe, dançado por ela, teria “todas as marcas da cultura brasileira”. Algo estava subtendido aí: a sua condição ímpar de artista. Essa a legitimaria ao exercício de intérprete da brasilidade. Mas alguns trechos dessa mesma conferência poderiam reforçar a tese da europeização da cultura brasileira: a denominação do maxixe como “tango brasileiro” (desvinculado das suas origens africanas), a desqualificação dos bailes populares e o paradigma de Paris como matriz civilizadora.

38 Mas, se nos detivermos na questão, podemos perceber como a atriz vai se enredar na própria ambivalência de valores que marca a sociedade brasileira. O tema da imoralidade da dança é abordado com cuidado:

Há uma opinião profundamente errada que pediria licença para me opor -- a das danças consideradas pouco sérias. Não há danças pouco sérias como não há danças morais. Tudo depende como se dança(...) a dança é alegria. Não tem moral. Nós é que lhe pomos a moral, segundo a nossa educação<sup>13</sup>.

39 Se o sentido da dança é a experiência de um sentimento (a alegria), não pesa tanto a questão moral. A moral não tem, necessariamente, a ver com pertencimentos sociais. Não existe uma dança decente e outra indecente: o maxixe é e não é indecente. A valsa pode ruborizar as pessoas e o maxixe pode ser dançado nos salões, argumenta Lina.<sup>14</sup>

40 As ambivalências sobre um mesmo acontecimento não impedem que se organize em torno dele coerência e sentido, conforme nos lembra Arlette Farge (1997). A história de Maria Lina revela dinâmicas da vida social, deixando ver como o seu mundo é marcado por valores múltiplos, revelando traços da própria ambigüidade que marca a organização da sociedade brasileira.

41 Italiana, de família classe média, teve que começar, desde muito cedo, a trabalhar para ajudar no orçamento doméstico. Ainda adolescente, começara a atuar no teatro de revista do Rio de Janeiro, na “Empresa Ismênia Santos”. Essa convivência com o universo teatral brasileiro, certamente, a levaria a compartilhar valores sociais multifacetados. No Rio de Janeiro, fora estrela dos Cafés Cantantes, sendo aclamada “Rainha do Maxixe” nos salões dos clubes carnavalescos Democráticos, Tenentes e Fenianos<sup>15</sup>

- 42 A ambiência do teatro de revista, no Rio de Janeiro, era favorável à essa circulação de valores. Adotando o linguajar das ruas e temas populares, a revista contribuiria, de forma decisiva, para moldar um imaginário brasileiro pautado nos valores luso-africanos.<sup>16</sup>
- 43 Por mais que se fizesse restrições à determinadas tradições das culturas negras, não era possível negá-las em bloco. Se acompanharmos o debate na imprensa, vemos se estabelecer um antagonismo entre o “maxixe de salão” e o “maxixe dos bailes populares”. O primeiro, identificado como movimento civilizador, era freqüentado pelas elites nas reuniões familiares e sociais. Em contraponto, o maxixe dos bailes populares, realizado nos clubes, era associado ao primitivo. A dança representaria as origens de uma brasilidade, tida como desordenada e incontrolável nos seus impulsos.
- 44 Mas encontramos, ainda, uma outra visão: a da mistura de identidades culturais. Após a apresentação do casal, em Paris, a dança, freqüentemente, aparece como resultado da elegância e o chic de Paris com os movimentos desengonçados e requebros sensuais do denço brasileiro<sup>17</sup>
- 45 Será que podemos continuar pensando em termos de um antagonismo civilização *versus* barbárie? Essa visão supõe um campo de idéias e práticas cotidianas cindido em duas posições. Já vimos como as histórias de vida podem deslocar as fronteiras da significação, abrindo espaço para novos valores e sensibilidades sociais. As narrativas de Maria Lina e a sua própria história convidam a um novo olhar.
- 46 Falando da sua vida no teatro, ela destaca o temor à exposição pública, o susto permanente em que vivia temendo não agradar, a imensa alegria dos aplausos, a disciplina do exercício diário e a noção de uma identidade a partir do palco: “começara a ser alguém. Eu não era a mesma”<sup>18</sup>
- 47 A alegria que sentia ao dançar o maxixe, só poderia ser experimentada pelas pessoas que sentiam prazer em viver:
- “- ... só dança quem tem saúde, quem tem alegria, quem ama o prazer delicioso de viver”
- 48 Ela deixa entrever, aí, uma outra ordem de valores: a ênfase ao corpo e aos sentidos.
- 49 Essas idéias possibilitam entender a sua atuação singular. Lina pertencia a um universo fronteiriço em constante trânsito e marcado pela mescla de valores e opiniões. .
- 50 Arlette Farge chama atenção para a especificidade de certos lugares, na vida social, que engendrariam atitudes mentais e campos de ação. Cemitérios, passagens, cabarés, revelariam aspectos paradoxais da experiência humana, marcando formas de disputa e conciliação, reivindicações e adesões. São lugares, em suma, onde as opiniões se fazem e se desfazem (Farge, 1997:101)
- 51 Na condição de artista, Lina pertencia à um universo que a predispunha a viver outras experiências sociais, de caráter intenso mas efêmero. Por isso, destacava a alegria como valor maior na dança. Enfatizava o caráter expansivo, os sentidos aguçados e a corporeidade do brasileiro. Nessa opinião, ela não estava só.
- 52 Lembremos de Olavo Bilac, Mário de Andrade e dos caricaturistas. De distintas maneiras, eles falam da brasilidade em termos de uma cultura sensível que se traduz em corpos dançantes. Se as caricaturas, quando focavam os bailes populares, carregavam no aspecto grotesco dos traços negróides, mostravam, também, elementos de flexibilidade corpórea, sensualidade e, sobretudo, a desenfreada liberdade dos sentidos. Risos, olhares lânguidos, escuta atenta dos ritmos. Músicos e dançarinos parecem compartilhar uma atmosfera de embriagante alegria.
- 53 Se as imagens traduzem visões estereotipadas, essas, ao mesmo tempo, desempenham função cognitivo-pragmática, dando a ver determinados da realidade histórico social (Jeanemey, 2000). Fala-se dessa realidade através dos textos (cartas, romances, revistas e jornais), dramatizações teatrais, circenses, canções populares<sup>19</sup> e danças.
- 54 As caricaturas nos remetem ao universo de uma cultura negra e mestiça que destaca-se, sobremaneira, nos bailes populares. Tais ambientes não eram freqüentados apenas por

indivíduos ligados às camadas populares, mas, também, por jornalistas, fotógrafos, intelectuais e artistas de outros segmentos sociais.<sup>20</sup> Existem registros de casais negros e mulatos maxixando nos salões da alta sociedade. Suzana Castera, famosa *cocotte* francesa, nos tempos do Império, animava os bailes de sua casa (freqüentada pelas elites políticas) com o maxixe.

55 A nossa dançarina move-se nesse cenário multifacetado de valores.

56 Em Paris, de modo geral, a dança do maxixe encontrara um clima receptivo à difusão de traços da cultura negra. Certamente se procedia, como vimos, à uma filtragem e reelaboração de valores. Lina observa que, ao chegar à metrópole, é surpreendida por um fato: o tango que assistia, no Café Paris, não era o tango dançado na Argentina. Constatava:

“- Era um tango passado por Paris...”

### 2.3- Diante do espelho: Rio de Janeiro e Paris

57 Fora a partir dessa constatação – o caráter mutante das danças- que tivera a idéia de inventar uma coreografia brasileira. Diante do espelho, lembra velhas músicas, ensaia atitudes. Na construção de identidades há um jogo de imagens em que se combinam a auto-percepção e a designação externa, moldando a representação de si(Roeckens, 2006).

58 A auto-percepção era forte: Lina já tinha uma história e um papel na vida cultural brasileira. Atuava há 17 anos no teatro de revista; fora responsável pela popularização do maxixe: “Vem cá mulata”<sup>21</sup> através da peça” O Maxixe”, estreada no teatro Carlos Gomes em 31 de março de 1906:

Vem cá, mulata

Não vou lá, não

Sou democrata de coração!<sup>22</sup>

59 O democrata era o clube carnavalesco mais popular da cidade. Lina tinha vivências marcantes da cultura brasileira mas estava em Paris, palco da cultura mundial. Lá conhecera Duque que já atuava no “Café de Paris” e tinha planos ambiciosos em relação à difusão da dança. È desse amálgama de valores e circunstâncias que a atriz vai forjar, com Duque, o imaginário de uma dança brasileira: o “tango brasileiro”.

60 Vale uma observação: desde 1870, já existia o gênero musical denominado “tango brasileiro” mas foram as Companhias de Teatro musicado que o divulgaram para o grande público. O nosso tango seria uma mistura de ritmos africanos, polca, lundu e habanera<sup>23</sup> Maria Lino já conhecia, portanto, esse gênero musical. Daí, lhe ocorrer a invenção da dança. Conta que planejara, com Duque, uma encenação no “Café de Paris”. Após a sua atuação, esse se dirigira à sua mesa, convidando-a a dançar, como o faziam os outros cavalheiros. Os aplausos de que foram alvo dariam início à consagração do “tango Brasileiro”.Dias depois, o casal estrearia em Paris um musical no Olympia: “La reine s’amuse”.

61 Não importa avaliar o aspecto verídico desse relato mas as formas, através das quais, a atriz consegue impor a sua narrativa da brasilidade, conquistando o público. Para ganhar adeptos e reforçar laços de pertencimento, a nacionalidade afirma-se com base em uma oposição.Sempre tecidos no plano imaginário, os vínculos nacionais configuram-se como realidade ontológica e natural(Roeckens, 2006). Identificando o tango brasileiro como expressão de um modo de ser brasileiro, Lina o contrapõe ao argentino. A invenção de um corpo brasileiro se inscreve nesse contexto.

62 O maxixe traduz uma verdadeira dramaturgia do nacional:<sup>24</sup>

“- A dança é sempre uma interpretação da vida , um drama”<sup>25</sup>

## 2.4-“La reine s’amuse:” o espetáculo da brasilidade

As notas musicais do maxixe remexem com os nervos como as do Hino nacional agitam a alma. (*Gazeta de Notícias*, 31/1/1909).

63 O maxixe torna-se ícone do moderno e da brasilidade; a atriz reforça esse imaginário ao colocar-se como intérprete da brasilidade. Argumenta que fora a acolhida calorosa do público carioca que a motivara:

(...) esse público que decidiu a minha carreira. E foi isso que me fez compreender o ritmo da vossa vida, que me fez exprimir o encanto das danças nacionais, *que me fez tão fundamentalmente brasileira* e, porque não dizer? Tão patriota(...).<sup>26</sup>

64 Dançando, Lina teria a oportunidade de coreografar, os vários tipos populares:

“-Fui mulata dengosa, fui *gavroche*,<sup>27</sup> representei um travesti”<sup>28</sup>

65 Trabalhando em mágicas, revistas e comédias, ela fazia os “tipos espertos e brejeiros”. Graças à essa plasticidade, seria capaz de apresentar, em Paris, uma coreografia inédita: o “tango brasileiro”. A comparação entre o brasileiro e o argentino efetua-se através da distinção coreográfica; é o corpo que imprime comportamento e forma de ser, traduzindo-os em movimentos.

66 No Brasil a dança seria realizada com alma, por isso, em comparação com a Argentina, a linguagem corporal seria intensa e única. Explica que o tango argentino é simples, não tendo posições de braços. Já o brasileiro, cheio de dolência e sensualidade, tem gestos e posições. É dançado *com alma, com expressão e sentimento*.<sup>29</sup>

67 Nesse imaginário, destaca-se uma idéia: o brasileiro dançaria com todo o corpo, enquanto o argentino mobilizaria, apenas, uma parte dele: as pernas. Duque dançava com toda a alma: da cabeça, iluminada com um sorriso, aos pés trepidantes<sup>30</sup> A brasilidade se expressa, de forma contundente, através do corpo. Daí resultariam os tipos: brejeiro, esperto, dolente, gracioso e, sobretudo, sensual. Esse imaginário é contraposto ao argentino: contenção, rigidez, domínio e controle dos movimentos e da situação.

68 Analisando o tango como memória do corpo e da cultura argentina”, Taylor (2000) observa que ele expressa uma identidade extremamente conflituosa. Até os fins do século XIX, o país, ocupava posição de destaque em relação ao conjunto da América Latina. Depois, entraria em franco processo de crise econômico social, tendo de enfrentar o dilema entre a situação de barbárie ou civilização. Os movimentos do tango, segundo a autora, refletiriam essa situação de dolorosa ambigüidade e insegurança em que os argentinos buscariam uma definição de si mesmos. Auto-definindo-se, freqüentemente, em contraste com a alegria e expansão brasileiras, os argentinos se identificariam como melancólicos, dramatizando essa realidade na dança. A coreografia do tango argentino traduziria o desejo de invulnerabilidade e domínio de corpo. Ao contrário do conjunto dos latino americanos, os argentinos não mexeriam as ancas e ombros, tentando expressar o domínio e controle da situação(Taylor, 2000).

69 É com a dança do maxixe que o imaginário de um corpo brasileiro, de natureza dançante, começaria a ser sistematizado.

## 2.5- A Europa se curva ante o Brasil : passos graciosos e requebros estonteadores

70 Em raras ocasiões, o brasileiro se sentiria tão à vontade para orgulhar- se do seu país. Os versos da modinha de Eduardo das Neves, composta em 1904, em homenagem a Santos Dumont, são retomados, ao se noticiar o sucesso do maxixe em Paris. Reforça-se a imagem idílica da nação.

71 Considerada “expressão rítmica das raças<sup>31</sup>, a dança vai desempenhar papel estratégico na invenção de uma identidade americana. Analisando a dança na Venezuela, no século XVIII,

Langué (2006) destaca a sua importância no quadro da vida cultural urbana, tendo a função de transgredir normas e práticas sociais, viabilizando o surgimento de novas sensibilidades.

72 Nesse processo, destaca-se a invenção de um corpo americano, através do qual, busca-se reinventar a história. É em tom risível, que a revista *Careta* se refere à uma Europa civilizada que se renderia à nova ordem :

A Europa ultracivilizada e, por isso mesmo, *blasse*, baba-se de entusiasmo ante essas criações exóticas dos povos que ela criou nos continentes longínquos. Estes não lhe mandam esquadras à conquista, carregadas de guerreiros e sim de dançarinos. Em lugar das marchas guerreiras(...), a música lasciva dos tangos sensuais, ao invés das marchas cadenciadas das tropas, os flexíveis quebrantos das ancas, os meneios volutosos de quadris. E a Europa embasbacada, conquistada, deixa-se invadir. É bem a revanche dos povos moços.(...) E viva a América dançarina! <sup>32</sup>

É bem verdade que não havia eclodido, ainda, a Primeira Guerra. Essa face do americanismo, inspirada em uma nova sensibilidade corpóreo-sensitiva, ganha certa expressão na imprensa. Há momentos em que essas narrativas transformam-se em verdadeiros folhetins; é o caso da apresentação da atriz Mme Estio, em Viena. A atriz, filha de um nobre britânico com uma *divette* bahiana de “olhos negros e cismadores”, abandonara as obras da arte clássica para transformar-se em uma cançonetista. A voz atávica da brasilidade falara mais alto:

(...)era bem o *maxixe* patricio, o *maxixe* que *mexe*, em que todos os músculos entram em ação ou o corpo se requebra langoroso, sereno, na mole e preguiçosa sensualidade de uma rede a oscilar, num dia cálido, à sombra das jaqueiras copadas.<sup>33</sup>

73 O espetáculo atingiria o auge, segundo a narrativa, quando a atriz canta, na língua portuguesa o tango-chula: “Vem cá mulata”. É interessante observar como se encontram as histórias de Maria Lina e Mme Estio, sintetizando o imaginário de uma brasilidade corpórea. Filhas de europeus, nascidas na Europa, fazem (de distintas maneiras) a sua escolha pelo Brasil, tornando-se dançarinas e atrizes. Ambas seriam capazes de representar os tipos da brasilidade: as mulatas, o malandro e a bugrinha.<sup>34</sup>

74 Pela ginga e voz, o corpo europeu torna-se mestiço. Um corpo que seduz, negaceia e expõe, com orgulho e graça, a sua identidade. Nas canções brasileiras, destacavam-se os sentidos polissêmicos dos versos, trazendo à tona disputas e tensões que marcavam as relações de poder entre as mulatas e senhores (Abreu, 2006: 14).

75 O debate sobre o *maxixe* abre uma série de questões: a idéia de uma cultura corporal, a liberação da mulher, os papéis femininos na nova sociedade, a civilização esportiva, a americanização, a profissionalização da cultura e as novas danças e ritmos que agitariam o cenário da modernidade nos próximos anos que se seguiriam ao conflito mundial.

### 3- As representações do moderno através do *maxixe*

76 Nos primórdios do século XX, a ética do ativismo e a compulsão pelos movimentos marcam o nascimento de uma ordem, baseada no engajamento corporal. Altera-se, de maneira radical, a forma de vivenciar a realidade em um mundo cada vez mais rápido, fragmentado e de caráter desorientador. Nas grandes metrópoles, essa intensificação da temporalidade provocando choques físicos e perceptivos, daria surgimento à uma nova sensibilidade. A estimulação sensorial-nervosa, transformava a vida cotidiana e as artes em um verdadeiro espetáculo de comoção e de catarse coletiva. O *vaudeville* e o cinema sintetizam esse espírito que requer atrações curtas e emoções intensas.

77 O fenômeno das danças modernas resulta dessa ambiência.

78 Inspirando-se nos fundamentos das tradições negra, latina e cigana, o Brasil criava novos ritmos sincopados, provocando sentimentos de euforia, excitação e sensualidade.<sup>35</sup> A dança transformava-se em espetáculo dos sentidos, tendendo a arrefecerem-se os movimentos de controle e etiqueta. Nas narrativas da imprensa, descreviam-se os corpos ondulantes dos casais e o ar desenvolto e endiabrado das mulheres que eletrizavam as platéias. O imaginário da mulher transfigura-se: o ideal clássico de Tanagra<sup>36</sup> assume ares da modernidade: Lina

é identificada como um “chiste de Tanagra”. Flexibilidade e desenvoltura de movimentos fazem o perfil da nova mulher, provocando forte comoção. Apolo cedia lugar à Dionísio. Mas a questão não era consenso. Em *A Silverinha*, romance de Júlia Lopes de Almeida, é nítido o choque de sensibilidades. A autora nos transporta para uma festa, em Petrópolis, onde comparece a fina flor das elites brasileiras e do mundo diplomático. Nesse ambiente requintado, o grande atrativo é a dança do maxixe, executada por um casal de negros. Alguns convidados discordam veementemente dessa imagem da brasilidade. Argumentam preferir as modinhas ao violão, executadas por moças de família. Nos argumentos dos defensores do maxixe, a dança é tida como instrumento, capaz de atender às demandas do mundo moderno:

A civilização aprecia contrastes, tem os nervos gastos, precisa de estimulantes (...) Acredite: os europeus estão fartos até as copas dos chapéus de cançonetas de salão, cantadas por moças de família. E eu também. Que venham os negros de beijo grosso, cheirando a almíscar, quanto mais exóticos forem, tanto mais apreciáveis serão. Quando, daqui a pouco *os nossos crioulos se derrearem nos volteios e requebros da sua dança, verá você como esses noruegueses e montenegrinos se babam de gosto e pedem bis*<sup>37</sup>.

O romance começara a ser publicado nas páginas do folhetim, do *Jornal do Comércio* em 1913. Essa era a sessão mais lida do jornal. O fato revela-nos o grau de envolvimento e a polêmica apaixonada que o tema suscitava. Na defesa do maxixe, as imagens do exótico estão associadas ao universo dos sentidos: audição, visão, olfato e paladar. As notas musicais do piano são descritas como alegres e irreverentes, os negros beijudos, cheirando a almíscar, requebram sensualmente. A platéia baba de gosto e de entusiasmo.

A dança moderna requer emoções fortes, não se prestando mais à função de mero entretenimento e instrumento de socialização. As modinhas, cantadas pelas moças de família são preteridas pela coreografia imprevisível e excitante do maxixe.

### 3.1- A visão e o tato: uma disputa de sentidos

A estruturação da experiência sensorial varia de uma cultura à outra, de acordo com o significado atribuído aos distintos sentidos. Cada sociedade elabora um “modelo sensorial” particularizado pelo pertencimento de classe, geração, sexo e a história pessoal de cada indivíduo. Ao historiador das sensibilidades cabe perceber como os sentidos forjam e influenciam o mundo social, a partir da articulação entre a apreciação coletiva e a individual.

A idéia dos sentidos como elemento organizador da vida cultural foi sendo mostrada ao longo do texto. Vimos como a imprensa associa a dança do maxixe à presença dos sentidos. Nessa narrativa da brasilidade, há uma idéia que gostaria de destacar: a diferença crucial entre a dança clássico-erudita e a moderna.

A primeira é para ser vista, enquanto a segunda, praticada<sup>38</sup>. Nos deparamos com modelos sensoriais distintos: um centrado na visão e o outro no tato. Ver e tocar são, portanto, duas formas diversas de se apropriar, organizar e experimentar o mundo. Sabemos que, no ocidente, a cultura sensível é marcada pelo predomínio da visão e da audição. A mudança dos códigos estéticos ou do sistema de normas que rege uma sociedade pode provocar mudanças de percepção e de análise sensorial (Corbin, 2005).

Ao reforçar a ordem corpórea e a expansão da gestualidade, o maxixe introduzia um processo de mudanças que punha em questão os referenciais dominantes do universo sensorial. Daí a polêmica social que desencadeia. Aparecem, ou, ao menos, se fortalecem, outras formas de pensar e viver a cultura. O tato, o olfato e a escuta ganham expressão.

Há uma caricatura de Raul Pederneiras onde a questão é colocada de forma enfática. O contraste entre a valsa(outrora) e o maxixe(hoje) é explicado em função dos distintos pertencimentos culturais, envolvendo formas de sentidos e percepção. A mudança que se opera na ordem dos sentidos é experimentada como “decadência da cultura”



- 87 Em relação à valsa, o caricaturista nos recomenda uma forma precisa de recepção; trata-se de uma dança “para ser vista e apreciada”. Nela, prevalece a distância entre os corpos, condição imprescindível para a arte da contemplação. Já no maxixe, predomina o tato e o toque (corpos unidos), sugerindo-se, também, uma nova sensibilidade auditiva, provocada pelos instrumentos de percussão sonora. Em contraste com as danças clássicas (fundamentadas na visão e na necessidade de distância), tal percepção vai se caracterizar pela proximidade entre as pessoas. Audição e tato requerem intimidade corpórea (Le Breton: 2006: 44-45).
- 88 No romance de Júlia Lopes de Almeida, a refinada platéia que assiste ao maxixe se deixa envolver pela atmosfera dos sentidos. Alguns se entusiasmam e aderem às novas sensações do moderno, outros se chocam, reclamando a ausência de ordem moral. Está subtendida, aí,

uma disputa de percepções na organização da vida cultural brasileira. O primado da visão, que implica na valorização dos códigos intelectual-filosóficos, remete à dança clássica erudita. Já no maxixe, saturado de inconsciente e cultura, ganham sentido a concretude e o experimento do mundo.

#### 4- O ordinário da história

- 89 A polêmica sobre a dança do maxixe desencadeia um conflito de opiniões que tem, como o pano de fundo, o enfrentamento dos distintos grupos sociais. De modo geral, a ordem dos sentidos tem sido uma ambiência esquecida da história mas, na realidade, se constitui em um dos elementos fundadores da vida social, conforme vem mostrando os estudos inovadores de Alain Corbin.
- 90 Fortemente estruturada em torno de matrizes orais, gestuais e sonoro-auditivas, a cultura brasileira encontra no corpo, rica densidade histórica. A historiografia sobre o modernismo brasileiro não faz referências a esse corpo; é como se a proposta de formulação da idéia de brasilidade só pertencesse ao aparato conceitual filosófico. Vimos que o próprio Mário de Andrade, grande teórico do movimento, chama a atenção para o fato.
- 91 Ao longo desse ensaio, tentei iluminar outras formulações da brasilidade e do moderno, extraídas do solo ordinário da vida cotidiana. As narrativas da imprensa (talvez mais do que a dos livros) possibilitam mostrar novos temas, personagens, percepções e sensibilidades.
- 92 Sentir o mundo é uma outra maneira de pensá-lo, transformando o sensível em inteligível.
- 93 O debate sobre o maxixe revela outras dimensões da cultura, mostrando que conflitos de ordem moral abrigam uma disputa valores, até então, impensados pela história.
- 94 Corpos também escrevem textos: Maria Lina inventou o maxixe mas, certamente, ela, também, foi inventada em uma narrativa da brasilidade.

---

#### **Bibliografia**

- Abreu, Martha. Música popular, folclore e nação no Brasil , 1890-1920.(artigo cedido pela autora). Pronex/ Faperj a ser publicado em *Nação e Cidadania*, org. por José Murillo de Carvalho, 2006.
- Andrade, Carlos Drumond de *Lição do amigo , cartas de Mário de Andrade à Carlos Drumond de Andrade*. Rio de Janeiro, Record, 1988.
- Bresciani, Maria Stella e Maxara, Márcia (org) *Memória e ressentimento, indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Unicamp, 2001.
- Corbin, Alain. *Historien du sensible*. Paris, La Decouverte, 2000.
- Corbin, Alain. Jalons pour une histoire de la culture sensible. In: Martin, Laurent e Venayre, Sylvain(direction). *L´histoire Culturelle du contemporain*. Paris, Nouveau Monde Editions, 2005. pg 421-430.
- Le Breton, David *La saveur du monde, une antropologie des sens*. Paris, Editions Métailié, 2006.
- Darton, Robert. Os dentes falsos de George Washington , um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo, Companhia das letras, 2005.
- Donnay, Maurice. *La parisienne et la guerre* (conference prononcée `a la Societé des Conférences , 20 mars 1915)
- Decoret-Ahiha, Anne. *Les danses exotiques en France: 1880-1940*. Paris, Centre National de Danse, 2004.
- Efegê, Jota. *Maxixe- a dança excomungada* Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- Gumbrech, Hans. Materialidade da comunicação. In: *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro, FCRB/ Vieira e Lent, 2004.
- Jeanneney, Jean-Noel. *Une idée Fausse est une fait vrai*, les stéréotypes nationaux en Europe. France, Editions Odile Jacob, 2000.

Langue, Frédérick. Quand le diable même la danse. *Nuevo mundo, Mundos nuevos* n 6, -2006, mis en ligne le 3 février, reference 3 Juillet 2006, disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/document1786.html>.

Lima, Nelson. A dança de Eros Volússia; o modo carioca de ser como especialista em cultura popular. In: LOPES, Antonio Herculano (org). *Entre Europa e Africa a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, Toop Books/ FCRB, 2000.

Lopes, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 21, nº 62, p. 69-83, outubro de 2006.

Sevcenko, Nicolau. A capital irradiante : técnica, ritmos e ritos do Rio. In: Sevcenko, Nicolau e Novais, Fernando (org) *História da vida privada no Brasil* São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Roeckens, A. Les identités collectives , l'apport des sciences sociales. In: Van Ypersele, Laurence. *Questions d'histoire contemporaine; conflits, mémoires et identités* Paris, PUF, 2006.

Saroldi, Luis Carlos. O maxixe como liberação do corpo. In: Lopes, Antonio Herculano (org). *Entre Europa e Africa a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, Toop Books/ FCRB, 2000.

Seixas, Jacy. Percursos da memória em terras da história: problemáticas atuais. In: Bresciani, Maria Stella e Maxara, Márcia (org) *Memória e ressentimento, indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Unicamp, 2001.

Singer, Bem. Modernidade hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac e Naify , 2004.

Severiano, Jairo e Mello, Zuza Homem de *A canção no tempo : 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo, Ed. 34, 1997.

Taylor, Julie. Tango, gifle et caresse In: *Terrain ; revue d'ethnologie de l'Europe*. Paris, septembre ,2000. (*Danser*)

Vasconcelos , Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Epoque*. Rio de Janeiro, Livraria Sant'Ana, 1977.

Velloso, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro, mediações, espaço e linguagens*. Rio de Janeiro, FCRB, 2004.

Velloso, Monica Pimenta. Sob a copa das árvores , imagens de sensibilidade na correspondência modernista. (Trabalho apresentado no III Simpósio de História cultural, Florianópolis, setembro de 2006)

Witkowski, Ariane De la matchitche a la lambada, presence de la musique populaire Bresilienne em France. *Cahiers du Brésil Contemporain*, 1990, n 12(<http://www.revues.msh-paris .fr>)

## Notas

1 Projeto CNPQ/PB: Sensibilidades urbanas: escritas, falas e gestualidades da brasilidade modernista.

2 Witkowski(1990)

3 A composição era assinada também por P. Briollet e L. Lelièvre (Severiano, 1997:3).

4. A reflexão de Robert Darton (2005) apresenta indicações sugestivas para pensar a inteligibilidade e historicidade dos diferentes sistemas de comunicação

5 No bairro de Montmartre, no período que antecedeu a Primeira Guerra, as mulheres, sobretudo, descobriam-se em um cenário de ritmos trepidantes que não lhes deixava um minuto de repouso. As danças expressavam essa nova temporalidade, demandando intensificação de ritmos e movimentos(Donnay, 1915) (Decoret, 2004).

6 (Gumbrech, 2004), (Bresciani, 2001) e Seixas (2001), de distintas maneiras, oferecem subsídios interessantes para essa reflexão.

7 Em *As danças dramáticas do Brasil*, dedica atenção especial ao estudo das danças populares brasileiras, pressentindo que, aí, poderia residir uma das chaves interpretativas da nacionalidade. Em carta endereçada à Carlos Drumond de Andrade, em novembro de 1924, expressa a sua opinião. Confidencia ao amigo que chegara à tal conclusão, ao presenciar uma

cena de rua no carnaval do Rio de Janeiro. Fora surpreendido pela forma de dançar de uma negra jovem que, destacava-se do grupo, pois vivia a dança, dançando com religião. É a partir dessa sensação que Mário intui a idéia de brasilidade. Essas idéias foram desenvolvidas em (Velloso, 2006)

8 A dança na educação; conferência de Maria Lino. *A ilustração Brasileira* Rio de Janeiro, 1 julho de 1914.

9 Sobre as origens do termo ver o trabalho pioneiro de Joataefegê(1975), especificamente o capítulo O vocábulo (1975:33-39)

10 (Jotaefegê,1975:34-35)

11 Declarações de Lina ao *Jornal do Brasil*, 25/01/1914 cit.Efegê(1974:63)

12 Estamos utilizando o termo no sentido primeiro empregado por Aurélio Buarque de Holanda, qual seja,

13 A dança na educação; conferência de Maria Lino. op.cit. Os destaques são meus.

14 A discussão sobre a moralidade do maxixe está no auge, pois em 16 de janeiro de 1914 o papa enviara circular aos católicos aconselhando-os a repelirem o tango. Em 7 de março de 1913, Leon Adolphe, Arcebispo de Paris, reforça a condenação da dança.

15 Maria Lino em Paris *A Notícia*, 12 junho 1913.

16 Consultar à propósito Lopes(2006)

17 Maria Lino Lino em Paris *A Notícia*, 12 junho 1913.

18 A dança na educação; conferência de Maria Lino op. cit.

19 Abreu (2006) chama a atenção para a necessidade de inclusão no pensamento social brasileiro do estudo dos músicos e folcloristas na abordagem do nacional popular.

20 Essa temática foi desenvolvida em Velloso (2004)

21 Criado em 1902, tendo a autoria da letra de Bastos Tigre e partitura de Arquimedes de Oliveira, o tango faria sucesso no carnaval de 1906, transformando-se, depois, em uma das músicas mais populares da década Ver (Severiano e Mello: 1997).

22 A música transformou-se, em 1906, no grito de guerra dos Democratas, anunciando a entrada do bloco nas ruas da cidade, durante o carnaval. Nos anos posteriores, continuaria nos salões, nas ruas e festas (Veneziano, 1996: 53).

23 Vasconcelos (1977)

24 A partir da apresentação da dança do maxixe nos palcos europeus ele passou ser apresentado como a dança brasileira por excelência, até que, oficialmente, foi considerado como tal pelo Ministério da Educação na década de 1930(Lima, 2000).

25 A dança na educação; conferência de Maria Lino. op. cit.

26 O tango Brasileiro, um artigo de Maria Lino. In: *A ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1914.

27 Trata-se da apropriação do personagem parisiense que, inspirado, originalmente, na obra de Vitor Hugo “Os Miseráveis”era um tipo marcado pelo caráter pícaro e gozador. Tornada figura emblemática no teatro, no Brasil, o gavroche assumiu ares de malandragem,tendo um papel mais livre e criativo.

28 O Tango Brasileiro, um artigo de Maria Lino. In: *A ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1914. Os destaques são de minha autoria

29 O Tango Brasileiro, um artigo de Maria Lino. op. cit.

30 Brasileiros em Paris, *Jornal do comércio* 18 de fevereiro de 1914

31 A expressão é de João do Rio no artigo Duque em Paris – o sonho que se realizou *Gazeta de Notícias*, 13 de março de 1914.

32As danças da moda. In: *Careta*, 6 de dezembro de 1913.

33 O Maxixe em Viena. *Correio da Manhã*, 1 de janeiro de 1912.

34 O Maxixe em Viena. op. cit.

35 Uma reflexão sobre essa nova sensibilidade pode ser encontrada em (Singer, 2004) e em Sevcenko (1997)

36 o termo refere-se às estatuetas de terracota, trabalhadas com extrema perfeição, encontradas na necrópole de Tâna, cidade da Grécia antiga. No sentido figurado, refere-se à mulheres elegantes e esbeltas como essas estátuas.

37 Almeida (1914) os destaques são de minha autoria  
38 As danças da moda. *Careta*, 6 de dezembro de 1913.

---

### ***Para citar este artículo***

Referencia electrónica

Mônica Pimenta Velloso, « A dança como alma da brasilidade », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2007, Puesto en línea el 15 mars 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3709.html>

---

### **Mônica Pimenta Velloso**

Doutora em História social, pesquisadora do CNPQ e da FCRB

---

### ***Licencia***

© Tous droits réservés

---

### ***Sumário***

Sentir o mundo é uma outra maneira de pensá-lo, transformando o sensível em inteligível. Partindo de um acontecimento que mobilizou a opinião pública em 1913- apresentação da dança do maxixe, em Paris- o artigo analisa o processo de invenção de um acontecimento na imprensa, envolvendo atores sociais e a dramatização da nacionalidade. Inspirando-se nos referenciais de uma cultura sensível, enfatiza a dimensão corpórea da brasilidade, através de Mário de Andrade, Olavo Bilac e Raul Pederneiras. Discute a relação entre as cidades do Rio de Janeiro e Paris como resultado de uma trama complexa de valores combinando espelhamentos, pertencimentos culturais e *démarches* criativas. Inspirando-se na dinâmica da vida ordinária, focaliza a narrativa de Maria Lina, dançarina-atriz, e a narrativa que sobre ela se construiu na imprensa brasileira, mostrando como se efetuou a articulação das vozes singulares com a expressão coletiva da opinião.

***Palavras chaves*** : Corpo e história

***Licence portant sur le document*** : © Tous droits réservés