

## Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe<sup>1</sup>

*Monica Pimenta Velloso*

Este ensaio integra um conjunto de reflexões por intermédio das quais venho analisando a constituição de uma sensibilidade modernista, com base na invenção de um corpo brasileiro. No início do século XX, a temática de uma “dança nacional” desencadeia discussão apaixonada, revelando-se o papel estratégico da cultura sensível como um dos referenciais organizadores da vida social.

O maxixe inspira 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, em Paris, no Teatro Olympia, o maxixe. O acontecimento ganha projeção internacional, mobilizando jornalistas, políticos, autoridades civis, eclesiásticas 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?

O maxixe já era conhecido na França. Entre 1898-1901, a mulata Plácida dos Santos apresentara-se no Folies Bergère; a dupla de cançonetistas Geraldo Magalhães e Nina Teixeira, em 1908, fizera sucesso no Teatro Marigny. Na realidade, a história desse intercâmbio entre Paris e Rio de Janeiro começara bem antes de 1913. Em 1905, Charles Borel-Clerc usara o nome da dança como título de uma curiosa canção, “La matchiche”. Inspirando-se na ópera romântica *O guarani*, de Carlos Gomes, e feminizando o maxixe, a canção dizia:

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado na III Journée d’Histoire des Sensibilités. Paris, EHESS, 14 de Março de 2007.

<sup>2</sup> Witkowski (1990).

<sup>3</sup> A reflexão de Robert Darnton (2005) apresenta indicações sugestivas para pensar a inteligibilidade e a historicidade dos diferentes sistemas de comunicação.

*C'est la danse nouvelle*  
*Mademoiselle*  
*Prenez un air de canaille*<sup>2</sup>

A canção foi sucesso na França e no Brasil. No carnaval de 1907, os cariocas responderam ao compositor francês com uma paródia que explorava uma manchete da época: a prisão dos bandidos Carleto e Roca. Esses dados denotam as informações e amálgamas culturais no processo de invenção das nacionalidades. Um outro dado é interessante: o casal de dançarinos não era brasileiro, nem carioca, conforme era dito. Duque (pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim) era baiano, residente no Rio de Janeiro, e a sua *partenaire* Maria Lina era de origem italiana. Tinha realizado os seus primeiros estudos de *ballet* no Scala de Milão. Chegara, ainda adolescente, ao Rio de Janeiro.

As notícias da imprensa se detinham em um ponto: pela primeira vez, era apresentado ao mundo o verdadeiro maxixe: o “nacional-brasileiro”. Todas as exhibições 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 (EFEGÊ, 1974; SAROLDI, 2000). Esse detalhe é importante. Remete à idéia de uma brasilidade corpórea, que se traduziria pelo ritmo dos pés.

As notícias não são o que aconteceu, mas o que os relatos e as narrativas declaram ter acontecido, como nos lembra Robert Darnton.<sup>3</sup> É a dinâmica da comunicação que molda o acontecimento. A sua forma de expressão, organização e divulgação articula-se a traços do imaginário social que se deseja realçar.

A polêmica sobre o maxixe circunscreve-se ao contexto de criação de uma “comunidade imaginária brasileira”, centrada no corpo.

É em 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 vive um período de efervescência, em que as influências do cosmopolitismo convivem com elementos das tradições populares, oriundas das várias províncias e regiões brasileiras.

Paris, capital cultural do mundo, conta com uma vanguarda de artistas profundamente inquieta. Interessado pela antropologia e pesquisa de outras formas culturais, o grupo mostra-se atento, sobretudo, ao continente africano. Tal interesse não se restringia, no entanto, ao circuito vanguardista, mas envolvia parte expressiva das classes médias, que demonstravam crescente interesse pelas danças.

A partir de 1880, exposições etnológicas e exposições universais permitiriam ao grande público descobrir as danças da África, Ásia e Oriente, denominadas *danses exotiques* (DÉCORET-AHIHA, 2004). Tais danças contavam com uma platéia entusiasta nos cabarés; sendo seus passos ensaiados pelos casais parisienses nos *dancings* espalhados pela metrópole européia. Nesse cenário também iriam se destacar as *danses nouvelles*: o *cake walk* norte-americano e as danças latinas (tango, rumba, *habanera*, e danças paraguaias, peruanas, mexicanas e brasileiras).

No bairro de Montmartre, antes da Primeira Guerra Mundial, as mulheres, sobretudo, descobriam-se em um cenário de ritmos trepidantes. Por intermédio das danças, expressava-se uma nova temporalidade, demandando intensificação de ritmos, velocidade e agilidade (DÉCORET-AHIHA, 2004). Considerada dança “nacional-brasileira”, “dança moderna” ou “*exotique*”, o maxixe inscreve-se nessa dinâmica. As danças modernas passavam a fazer parte do cotidiano das metrópoles européias, conquistando definitivamente o público. Em 1911, é editado um calendário para senhoras, das principais danças, entre elas o “matchiche” e o tango. O casal de artistas plásticos Per Krohg e Lucy Vidil fazia grande sucesso dançando em Montmartre. São eles que posam nas fotos do catálogo.



I “NÓS SOMOS UM POVO QUE VIVE DANÇANDO”

(Olavo Bilac, 1906)

No início da década de 1920, 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 do mundo social é um dos propósitos da história cultural.

Esse será um dos meus pontos de discussão: os distintos matizes que organizam a “comunidade imaginária” brasileira. Maneiras distintas de perceber, sentir e traduzir o mundo, revelam pertencimentos de fundo cultural. A pesquisa histórica tem abordado o

aspecto utilitário e 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>4</sup>

É nessa perspectiva que proponho pensarmos a dança como linguagem expressiva de uma vertente do imaginário da brasilidade.

Mário de Andrade destaca-se como um dos intelectuais que perceberam a questão. Em *As danças dramáticas do Brasil*, dedica atenção especial ao estudo das danças populares brasileiras, presentindo que aí poderia residir uma das chaves interpretativas da nacionalidade. Mas a questão é controversa; não assume foros de debate público.

Em carta endereçada a Carlos Drummond de Andrade, em novembro de 1924, Mário 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 jovem negra que se destacava do grupo, pois dançava com verdadeiro sentimento religioso. E isso, conclui o autor, era sublime.

É a partir dessa sensação que Mário intui a idéia da brasilidade.<sup>5</sup> Percebe que além do exercício crítico, os intelectuais deveriam também viver as sensações. Conclui tais idéias, afirmando ao amigo: “É com essa gente que se *aprende a sentir* e não com a inteligência e a erudição livresca”.

Sentir o mundo é uma outra maneira de pensá-lo, transformando o sensível em inteligível. As percepções sensoriais 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 também por uma série de gestos e mímicas que concorrem para a comunicação e imersão no seio de rituais cotidianos. Essas idéias, inspiradas em uma antropologia

<sup>4</sup> Gumbrecht (2004), Bresciani (2001) e Seixas (2001), de distintas maneiras, oferecem subsídios interessantes para essa reflexão.

<sup>5</sup> Carta escrita em 10 de novembro de 1924 (ANDRADE, 1988).

<sup>6</sup> Cf. Le Breton (2006), Corbin (2000).

dos sentidos e na antropologia sensorial histórica,<sup>6</sup> possibilitam iluminar novas dimensões da história e do passado brasileiros.

A percepção de uma identidade sensível que se revelava através dos movimentos corpóreo-gestuais foi, habilmente, captada em crônica de Olavo Bilac, “A dança no Rio de Janeiro”, publicada na *Kosmos*, em maio de 1906. A cidade passa a ser lida através dos corpos. Abre-se a crônica com a seguinte constatação: “Nós somos um povo que vive dançando”.

É por meio desses corpos dançantes que o autor constrói uma cartografia sensível da cidade, tomando-os como indicadores de culturas e pertencimentos sociais. 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.



A visão constitui-se em referencial básico de sua orientação.

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 se arrastam, sem barulho. Estamos no bairro de Botafogo, assegura-nos o autor.

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 têm 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 se percebe franqueza, sinceridade e um quase abandono. A música é a *polka* militar. Estamos na Tijuca, Andaraí e Engenho Velho, avisa Bilac.

O próximo deslocamento nos conduz ao bairro do Catumbi. Aqui não há formalidades. Os corpos se tocam, os braços se en-



laçam, 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, por meio da dança, mostra-se capaz de fundir os mais diversos ritmos e etnias.

A dança transforma-se em ícone representativo da brasilidade e do moderno. É por intermédio 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)

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 o interpretar, cantar e dançar. É justamente essa inventividade que me interessa explorar. Tal imaginário implica em uma rede complexa de influências e vivências, composta de disputas, absorções, mediações, espelhamentos e adequações entre a vida cultural de Paris e a do Rio de Janeiro.

Temos diferentes sensibilidades e vozes urbanas que se experimentam e se reconstróem mutuamente. É com base nessa trama de valores que vamos tentar reconstruir as várias narrativas sobre o maxixe.

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 os seus valores.

### 2-1 A TESE DA EUROPEIZAÇÃO DA CULTURA

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 trajes e padrões comportamentais (considerados finos, elegantes e civilizados). O próprio



pseudônimo nobiliárquico do dançarino (“Duque”) e o fato de ele ter diploma superior são elementos que poderiam reforçar a tese da tentativa de mímese.

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

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 a determinado tema ou personagem – como bem observa Alain Corbin – que o historiador das sensibilidades pode alcançar a via de acesso a um horizonte social mais amplo (2000, p. 187).

Esse é, precisamente, um dos lugares da história: a articulação entre as vozes singulares e a dita expressão coletiva da opinião pública.<sup>7</sup> Tais idéias, que enfatizam a complexidade do coletivo, constituem nosso ponto de partida. Começamos dando voz a 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 1912-1914, ao se apresentar como a inventora do “tango brasileiro”, que, na realidade, era o maxixe.

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 (jul. 1914). Podíamos ficar com essa explicação.

Mas temos, ainda, outros dados interessantes: a origem do termo *maxixe*. São várias as versões apresentadas por folcloristas e gramáticos.<sup>8</sup> Todas elas remetem, no entanto, a um eixo: as origens populares da dança. Mas deixemos falar Antenor Nascentes, que no seu *Dicionário da gíria brasileira*, publicado originalmente em 1922, referenda algumas explicações. Ele nos ensina que o termo, oriundo

<sup>7</sup> Cf. Farge (1997).

<sup>8</sup> Sobre as origens do termo, ver o trabalho pioneiro de Jota Efege, especificamente o capítulo “vocabulo” (1975, p. 33-39).

<sup>9</sup> Declarações de Lina ao *Jornal do Brasil*, em 25/01/1914 (apud EFEGÊ 1974, p. 63).

do quimbundo *maxixi*, designava o fruto do maxixeiro. Composto por muitas sementes apinhadas, o fruto inspirara a denominação dos bailes populares, os “criouléus”, nos quais os pares se comprimiam num espaço exíguo, em “dança rebolante e sem preocupações com formalidades e etiqueta” (EFEGÊ, 1975, p. 34-35).

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 que abrigava uma platéia, em grande parte, 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 seletivo; 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 apoio, reconhecimento e simpatia da platéia. No entanto, não participava da opinião que estigmatizava o maxixe como amoral.

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>9</sup>

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

sideradas incompatíveis com o cenário da modernidade? “*La petite reine*” não seria, ela própria, a encarnação da mímesis?<sup>10</sup>

Lina fazia questão de diferenciar o seu trabalho em relação ao conjunto das dançarinas e cantoras. Argumentava que essas teriam que se submeter às solicitações e excentricidades dos clientes masculinos. Não teriam, portanto, autonomia e capacidade decisória. Reforçar a sua condição de artista, de intelectual e, sobretudo, de mulher moderna e informada, era uma forma de se legitimar diante da opinião pública. Ao longo da sua palestra, Lina fez alusões ao crítico literário José Veríssimo e a idéias filosóficas de Nietzsche e Bergson. A atriz pretendia participar do processo de formação de uma opinião pública a respeito da dança do maxixe.

## 2.2 A LINGUAGEM IMPLÍCITA

As opiniões nem sempre se verbalizam. Podem, também, se fazer presentes através da denegação silenciosa, aparecendo nos sonhos, medos e ilusões. É nesse espaço que se cria a história e a cultura (FARGE, 1997, p. 102).

Se a elegante conferência, realizada no Teatro Fênix, destacava o papel das danças 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.

Mas voltemos ao momento em que Maria Lina procurava reforçar o argumento da brasilidade do maxixe. Afirma à platéia que o maxixe, dançado por ela, teria “todas as marcas da cultura brasileira”.

E que marcas seriam essas? Por que a atriz seria, especialmente, capaz de traduzi-las?

Lina deixa algo subentendido aí: a sua condição de artista. Essa a legítima, frente ao público, ao exercício de intérprete da brasilidade. Mas alguns trechos dessa conferência poderiam reforçar a tese da europeização da cultura brasileira: a denominação do maxixe como “tango brasileiro”(desvinculado das suas origens africanas),

<sup>10</sup> Estamos utilizando o termo no sentido primeiro empregado por Aurélio Buarque de Holanda, qual seja, “imitação do gesto, voz e palavras de outrem”.

a desqualificação dos bailes populares e o paradigma de Paris como matriz civilizadora.

Mas, se nos detivermos na questão, podemos perceber como a atriz vai se enredar na própria ambivalência de valores que marcava 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 (LINA, out. 1914; os grifos são meus).

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, o maxixe não, argumentava Lina.

As ambivalências e contradições sobre um mesmo acontecimento não impedem que se organize, em torno dele, coerência e sentido, conforme nos lembra Arlette Farge (1997). A história da atriz 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.

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, mais livres e fluidos. No Rio de Janeiro, fora estrela dos Cafés Cantantes, sendo aclamada “Rainha do Maxixe” nos salões dos clubes carnavalescos Democráticos, Tenentes e Fenianos (MARIA..., 1913).

A ambiência do teatro de revista, no Rio de Janeiro, era favorável a 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>11</sup>

Por mais que se fizesse restrições a determinadas tradições das culturas negras, não era possível negá-las em bloco. Se acompanharmos o debate na imprensa, vemos que parte significativa da opinião pública percebia um antagonismo entre o “maxixe de salão” e o “maxixe dos bailes populares”. O primeiro ocorreria em reuniões familiares e sociais, sendo freqüentado pelas elites e classes médias. Freqüentemente a dança de salão era identificada como movimento civilizador e de aprimoramento cultural. Em contraponto, o maxixe dos bailes populares, realizado nos clubes, era associado ao primitivo. Freqüentado pelos grupos sociais destituídos, a dança representaria as origens de uma brasilidade tida como desordenada e incontrolável nas seus impulsos.

Porém, temos ainda uma outra visão: a da mistura de identidades culturais. Após a apresentação do casal, em Paris, com freqüência a dança apareceria como resultado da elegância e o *chic* de Paris combinados com os movimentos desengonçados e requebros sensuais do dengo brasileiro (MARIA..., 1913).

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 declarações de Lina e a sua própria história convidam a um novo olhar.

Falando da sua vida no teatro, ela destaca o temor à exposição pública, 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” (LINA, jul. 1914).

A alegria que sentia ao dançar o maxixe, só poderia ser experimentada pelas pessoas que sentiam prazer em viver: “[...] só dança

<sup>11</sup> Consultar a propósito Lopes (2006).

<sup>12</sup>Abreu e Dantas (2006) chamam a atenção para a necessidade de inclusão no pensamento social brasileiro do estudo dos músicos e folcloristas na abordagem do nacional popular.

quem tem saúde, quem tem alegria, quem ama o prazer delicioso de viver”.

A atriz deixava entrever, aí, uma outra ordem de valores: a ênfase no corpo e nos sentidos.

Essas idéias possibilitam entender uma atuação singular. Lina pertencia a um universo social fronteiro, em constante trânsito e marcado pela mescla de valores e opiniões. Na vida social, determinados lugares podem engendrar atitudes mentais e campos de ação específicos. Cemitérios, passagens, cabarés, revelam 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, p. 101).

Na condição de atriz, Lina pertencia a um universo que a dispunha a viver outras experiências sociais de caráter intenso, mas efêmero. Por isso, destacava a alegria como valor maior na dança. Enfatizava no brasileiro o seu caráter expansivo, os sentidos aguçados e a intensa corporeidade. Nessa opinião, não estava só.

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 inspiradas nos 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 referente ao universo dos sentidos.

Se o imaginário da imprensa traduz visões estereotipadas, também tem uma função cognitivo-pragmática, dando visibilidade à traços de uma determinada realidade histórico-social (JEANNENEY, 2000). Fala-se dessa realidade através dos textos (cartas, romances, revistas e jornais), dramatizações teatrais, músicas, canções populares<sup>12</sup> e danças.

As caricaturas nos remetem ao universo de uma cultura negra e mestiça, que se destaca 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>13</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.

A dançarina Maria Lina move-se nesse cenário multifacetado de valores.

Em Paris, de modo geral, a dança do maxixe encontrara um clima receptivo. Certamente se procedia, como vimos, a uma fil-tragem 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 [...]”. (LINA, jul. 1914)

### 2.3 DIANTE DO ESPELHO: RIO DE JANEIRO E PARIS

Fora a partir dessa constatação – o caráter mutante das danças – que tivera a idéia de inventar uma coreografia brasileira. Diante do espelho, relembra 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).

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>14</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>15</sup>

<sup>13</sup> Essa temática foi desenvolvida em Velloso (2004).

<sup>14</sup> Criado em 1902, com letra de Bastos Tigre e partitura de Arquimedes de Oliveira, o tango “Vem cá, mulata” faria sucesso no carnaval de 1906, transformando-se, depois, em uma das músicas mais populares da década. Ver Severiano e Mello (1997).

<sup>15</sup> 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, p. 53).

<sup>16</sup> 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).

O democrata era um dos clubes carnavalescos mais populares 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. É a partir desse amálgama de valores e circunstâncias que a atriz vai forjar, com Duque, o imaginário de uma dança brasileira: o “tango brasileiro”.

Vale uma observação: desde 1870, já existia o gênero musical denominado “tango brasileiro”; porém, 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 (VASCONCELOS, 1977). Maria Lina já conhecia, portanto, esse gênero musical. Daí lhe ocorrer a invenção da dança.

Mas voltemos à narrativa da atriz, contando como se dera essa invenção. Planeja uma encenação com Duque no Café de Paris. Após a sua atuação, esse se dirige à mesa de Maria Lina, convidando-a a dançar, como o faziam os outros cavalheiros. Os aplausos de que foram alvo dariam início à consagração do “tango Brasileiro”. Começariam, a partir daí, os convites e a carreira meteórica do casal. Logo depois, estreariam um musical no Olympia de Paris: *La reine s’amuse*.

Não importa avaliar o aspecto verídico desse relato, mas as formas por meio das quais a atriz consegue impor a sua narrativa da brasilidade, conquistando o público. Para ganhar adeptos e reforçar laços de pertencimento, a nacionalidade implica sempre em algum tipo de oposição. Buscando definir o tango brasileiro como expressão do modo de ser brasileiro, Lina o contrapõe ao argentino. Os vínculos nacionais são tecidos no plano imaginário, predominando o aspecto da criação. O pertencimento à nação configura-se como realidade ontológica e natural (ROECKENS, 2006).

A invenção de um corpo brasileiro se inscreve nesse contexto.

A dança do maxixe, batizada “tango brasileiro”, passa a sintetizar a expressão da nacionalidade,<sup>16</sup> traduzindo uma verdadeira



dramaturgia do nacional: “A dança é sempre uma interpretação da vida, um drama” (LINA, jul. 1914).

### 2.3 *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).

O maxixe torna-se ícone do moderno e da brasilidade; Maria Lina apresenta-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 [...] (LINA, jul. 1914).

Dançando, Lina teria a oportunidade de coreografar, os vários tipos populares: “Fui mulata dengosa, bugrinha, e *gavroche*”.<sup>17</sup>

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

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* (LINA, out. 1914).

Nesse imaginário, destaca-se uma idéia: o brasileiro dançaria com todo o corpo, enquanto o argentino mobilizaria, apenas, uma parte

<sup>17</sup> 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 brasileiro, o gavroche assumiu ares de maíandragem, tendo um papel mais livre e criativo.

dele: as pernas. Duque dançava com toda a alma: da cabeça, iluminada com um sorriso, aos pés trepidantes (BRASILEIROS..., 1914). 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.

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 a 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).

O imaginário de um corpo brasileiro, de natureza dançante, começava a ser sistematizado.

#### 2.4 A EUROPA CURVA-SE ANTE O BRASIL

Em raras ocasiões, o brasileiro se sentiria tão à vontade para se orgulhar do seu país. Os versos da modinha de Eduardo das Neves, composta em 1904, em homenagem a Santos Dumont, são retomados em função do sucesso do maxixe em Paris. Reforçam-se os laços de pertencimento através de uma imagem idílica da nação.

Considerada “expressão rítmica das raças” (RIO, 1914), o maxixe passa a desempenhar papel crucial na simbologia da naciona-

lidade. A estruturação de uma identidade americana começara a se desenvolver no início do século XIX na imprensa local. É inicialmente marcada por forte dimensão emocional, depois tornada racional-discursiva.

Analisando a dança na Venezuela no século XVIII, Langué (2006) destaca a sua importância estratégica, na vida cultural urbana. A dança tinha a função de transgredir normas e práticas sociais, viabilizando o surgimento de novas sensibilidades. A partir da década de 1910, as *tournées* internacionais de danças viabilizaram intercâmbios culturais, entre Ocidente e Oriente. Em outubro de 1913, o balé russo de Sergei Diaghilev vem ao Brasil, incentivando o surgimento de novas coreografias. Transfigurada pelos movimentos de Nijinski e, também, de Karsavina, a dança lança as bases para a criação de uma nova estética, de caráter coletivo, em que o *ballet* se mesclava com a música e a pintura.



Cartaz “Les Ballets Russes” de Nijinski

<sup>18</sup>Essa discussão sobre os imaginários da americanidade foi aprofundada em Velloso (2007).

No mundo inteiro, as danças passavam a combinar marcas de pertencimento cultural e *demarches* criativas. Paris era o epicentro dessas mudanças.

Os estudos historiográficos que discutem a relação entre os imaginários europeu e americano, freqüentemente têm elegido a categoria do “exótico” como chave explicativa da natureza desse intercâmbio. Se o novo mundo aceita esse olhar, permeado pelo exotismo, não o faz passivamente. Nunca é demais reforçar o processo de reelaboração das representações. É nítido o investimento de uma multiplicidade de significados, valores e linguagens, quando se trata da temática corpórea. É por meio da invenção de um “corpo americano”, inspirado na ordem de sentidos, que se busca recriar a narrativa do processo colonizador. A categoria do exótico é ressignificada pelo humor:

A Europa ultracivilizada e, por isso mesmo, *blasé*, 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, trompeteadas, 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! (AS DANÇAS..., 1913).

É bem verdade que ainda não havia eclodido a Primeira Guerra. A América, de certa forma, compunha um bloco homogêneo.<sup>18</sup> Na imprensa, reforçava-se o imaginário do continente como detentor de uma nova sensibilidade: a corpóreo-sensitiva.

Em determinados momentos, essas narrativas transformam-se em verdadeiros folhetins; é o caso da apresentação da atriz Mme. Estio, em Viena, no dia 1 de Janeiro de 1912. A atriz, filha de um nobre britânico e de uma *divette* bahiana de “olhos negros e cisma-

dores”, abandonara as obras da arte clássica para se transformar em uma cançonetista popular. A voz atávica da brasilidade falara mais alto. A atriz conseguiria eletrizar a platéia vienense, ao dançar o “verdadeiro maxixe brasileiro”:

[...] 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 (O MAXIXE..., 1912).

À forte visualidade de um corpo tropical, acrescentara-se o timbre quente da voz brasileira. O espetáculo atingia o auge quando a atriz cantava, em português, o tango-chula “Vem cá mulata”.

É interessante observar como se entrecruzam as histórias das atrizes 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 representam os supostos tipos da brasilidade: as mulatas, o *gavroche* e a bugrinha (O MAXIXE..., 1912).

Através da ginga e da 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 os senhores (ABREU; DANTAS, 2007, p. 14).

Na dança do maxixe, torna-se flagrante a idéia de uma dramaturgia da brasilidade.

O debate sobre a dança do 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

<sup>19</sup> Essa reflexão sobre uma nova sensibilidade pode ser encontrada em Singer (2004) e em Sevcenko (1998).

<sup>20</sup> O termo refere-se às estatuetas de terracota, trabalhadas com extrema perfeição, encontradas na necrópole de Tanagra, cidade da Grécia antiga. No sentido figurado, refere-se à mulheres elegantes e esbeltas como essas estátuas.

que agitariam o cenário da modernidade nos próximos anos que se seguiriam ao conflito mundial.

### 3 AS REPRESENTAÇÕES DO MODERNO

Nos primórdios do século XX, a ética do ativismo e a compulsão pelos movimentos marca o nascimento de uma nova civilização, 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 provocara choques físicos e perceptivos, dando surgimento a 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 essa nova tendência civilizadora, que requer, cada vez mais, atrações curtas e emoções intensas.

O fenômeno das danças modernas resulta dessa ambiência.

Inspirando-se nos fundamentos das tradições negra, latina e cigana, o Brasil criava novos ritmos sincopados, provocando sentimentos de euforia, excitação e sensualidade.<sup>19</sup> A dança transformava-se em um espetáculo da ordem dos sentidos; os movimentos de controle e de etiqueta tendiam ao arrefecimento.

Nas manchetes, o maxixe aparecia como verdadeiro espetáculo dos sentidos, descrevendo-se os corpos ondulantes dos casais e o ar desenvolto e endiabrado das mulheres que eletrizavam as plateias. Transfigura-se o imaginário da mulher: o ideal clássico de Tanagra<sup>20</sup> assume os ares ousados da modernidade. Maria Lina é identificada como um “chiste de Tanagra”. Flexibilidade, ousadia e desenvoltura de movimentos expressam esse novo perfil da mulher, provocando forte comoção social. Apolo cedia lugar a Dioniso.

No entanto, tal 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, à

qual 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 dessa imagem da brasilidade. Argumentam preferir as modinhas ao violão, executadas por moças de família. Dentre os apreciadores do maxixe, defende-se a dança como conveniente às demandas do mundo moderno. Novamente o exótico é que está em cena. Aqui, associado ao 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* (ALMEIDA, 1914; os grifos são meus).

O romance de Júlia Lopes de Almeida começara a ser publicado nas páginas do folhetim do *Jornal do Commercio*, 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. As imagens do “exótico” aparecem, claramente, associadas ao universo dos sentidos: audição, visão, olfato e paladar. As notas musicais do piano ganham presença: são alegres e irreverentes. Os negros beijudos, cheirando a almíscar, requebram sensualmente. A platéia baba de gosto e de entusiasmo.

A dança moderna requer emoções, 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 do maxixe.

### 3.1 A VISÃO E O TATO: UMA DISPUTA DE SENTIDOS

A estruturação da experiência sensorial varia de uma cultura a outra, de acordo com o significado atribuído aos 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. Viu-se como a imprensa associava a dança do maxixe à presença dos sentidos. Nessa narrativa da brasilidade, há uma idéia que gostaria de comentar: a que estabelece diferença crucial entre a dança clássico-erudita e a moderna.

A primeira é para ser vista, enquanto a segunda, praticada (AS DANÇAS..., 1913). Deparamo-nos 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 domínio 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, a dança do maxixe colocava em questão referências do código estético dominante. Daí a polêmica social que desencadeia. Aparecem, ou, ao menos, vão ser fortalecidas, outras formas de pensar, experimentar e viver a cultura. O tato, o olfato e a escuta ganham expressão.

Há uma caricatura de Raul Pederneiras em que essas questões são apresentadas 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”.



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, p. 44-45).

No romance de Júlia Lopes de Almeida, a refinada platéia que assiste ao maxixe se deixa envolver pela atmosfera dos sentidos. Alguns se entusiasмам e aderem às novas sensações do moderno, outros se chocam, reclamando a ausência de ordem moral.

Está subentendida, 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, ganha sentido o experimento do mundo

#### 4 O ORDINÁRIO DA HISTÓRIA

A polêmica sobre a dança do maxixe desencadeia um conflito de opiniões que tem, como 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.

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 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.

Ao longo deste ensaio, tentei iluminar outras reflexões sobre a brasilidade e o 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.

Sentir o mundo é uma outra maneira de pensá-lo, transformando o sensível em inteligível.

O debate sobre o maxixe revela outras dimensões da cultura, mostrando que, além dos conflitos de ordem moral, ou mesmo, inserido neles, podem ocorrer disputa de valores até então impensados pela história.

Corpos também escrevem textos. Maria Lina inventou o maxixe, mas, certamente, ela também foi inventada como personagem nessa narrativa da brasilidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Silverinha: crônica de um verão*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. 1. ed. 1914.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

AS DANÇAS da moda. *Careta*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1913.

BRASILEIROS em Paris. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1914.

BRESCIANI, Maria Stella; MAXARA, Márcia (Org.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001.

CORBIN, Alain. *Historien du sensible*. Paris: La Decouverte, 2000.

\_\_\_\_\_. Jalons pour une histoire de la culture sensible. In: MARTIN, Laurent; VENAYRE, Sylvain (Dir.). *L'histoire culturelle du contemporain*. Paris: Nouveau Monde Editions, 2005. p. 421-430.

- DARNTON, 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 à 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.
- FARGE, Arlette. *Des lieux pour l'histoire*. Paris: Editions du Seuil, 1997.
- GUMBRECHT, Hans. Materialidade da comunicação. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. *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*. Paris: Odile Jacob, 2000.
- LANGUE, Frédéric. Quand le diable même la danse. *Nuevo mundo, mundos nuevos*. [S. l.], n. 6, juil. 2006. Disponible sur: <[http://nuevomundo, revues.org/document1786.html](http://nuevomundo.revues.org/document1786.html)>.
- LE BRETON, David. *La saveur du monde: une antropologie des sens*. Paris: Editions Métailié, 2006.
- LIMA, Nelson. A dança de Eros Volúcia: 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: Topbooks: FCRB, 2000.
- LINA, Maria. A dança na educação. *A ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, out. 1914. Conferência de Maria Lina.
- \_\_\_\_\_. O tango brasileiro. *A Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, 1 julho de 1914. Artigo de Maria Lina.
- LOPES, Antonio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 21, n. 62, p. 69-83, out. 2006.
- MARIA Lina em Paris. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1913.
- O MAXIXE em Viena. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1912.
- RIO, João do. Duque em Paris: o sonho que se realizou. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1914.
- 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 África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks: FCRB, 2000.
- SEIXAS, Jacy. Percursos da memória em terras da história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Maria Stella; MAXARA, Márcia (Org.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Unicamp, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- TAYLOR, Julie. Tango, gifle et caresse. *Terrain: revue d'ethnologie de l'Europe*, Paris, sept. 2000.
- 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. (Coleção FCRB, Série Estudos 1).
- \_\_\_\_\_. Cidade dos sentidos: Paris, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Cidade do México, 2007. Texto apresentado no Coloquio Internacional: Espacios, Palabras y Sensibilidad, realizado na Universidad Autonoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades México.
- \_\_\_\_\_. Sob a copa das árvores: imagens de sensibilidade na correspondência modernista. Florianópolis, 2006. Trabalho apresentado no III Simpósio de História Cultural.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.
- WITKOWSKI, Ariane. De la matchitche a la lambada: presence de la musique populaire Bresilienne em France. *Cahiers du Brésil Contemporain*, Paris, n. 12, 1990. Disponível em: <<http://www.revues.msh-paris.fr>>.