



“É QUASE IMPOSSÍVEL FALAR A HOMENS QUE DANÇAM”; REPRESENTAÇÕES SOBRE O NACIONAL – POPULAR

Mônica Pimenta Velloso*

Fundação Casa de Rui Barbosa – FCRB

mpveloso@uol.com.br

RESUMO: Este artigo discute o diálogo entre as artes, a literatura e a história cultural, mostrando como, através delas, é possível compor um imaginário da nacionalidade brasileira, baseado no corpo (gestualidade e dança populares).

PALAVRAS-CHAVE: História cultural – História das Sensibilidades – Literatura e Artes – Modernidade

ABSTRACT: This article discusses the dialogue between arts, literature and cultural history, so that to show how, by means of them, is possible to compose a imaginary of brazilian nationality, based on body (gestuality and popular dance).

KEYWORDS: Cultural History – History of sensibilities – Literature and Arts – Modernity

Esse trabalho resulta de uma reflexão na qual discuti o papel ocupado pela dança, no processo de invenção das tradições da brasilidade, entre os anos de 1913 e 1914. Partindo do noticiário da imprensa que dera grande destaque à “apresentação inédita” de um casal de “dançarinos brasileiros”, em Paris, mostrei como foi construído, a partir daí, o imaginário de um corpo e de um modo de ser brasileiros, expressos através do maxixe.¹

O fato de o casal não ser brasileiro nem carioca, conforme destacava-se, (a dançarina Lina era de origem italiana e Duque era baiano) e de outros brasileiros,

* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo – USP. Atualmente é pesquisadora do setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa e pesquisadora do CNPQ.

¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. A dança como alma da brasilidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, mis en ligne le 15 mars 2007, référence du 15 septembre 2007. Disponible sur: <http://nuevomundo.revues.org/document3709.html>.

anteriormente, já terem se apresentado em palcos europeus, denotava, claramente, o processo inventivo do nacional popular.

Nesse artigo, a minha proposta é a de focar a dança como materialidade de comunicação considerando que o corpo também é capaz de produzir sentidos, integrar e compartilhar outras modalidades de saber, geralmente mantidas à margem da vida social.² Na historiografia que tem se dedicado ao estudo sobre a cultura modernista brasileira, a dimensão corpórea dificilmente, aparece como objeto de reflexão conceitual.

Desde a virada do século XIX, a temática da dança aparece, mesmo que, de forma intermitente, como objeto de reflexão entre os nossos intelectuais.

Buscando ampliar o âmbito dessa discussão que enfatiza dança como expressão da brasilidade, vou discutir algumas das representações produzidas em torno dela. Proponho como ponto de partida, a visão de um crítico literário: Sílvio Romero.

Pretende-se buscar, aqui, um outro enfoque do autor. Trazê-lo para uma nova arena de discussão, fazendo o seu texto dialogar com um cenário marcado por múltiplas temporalidades e sensibilidades, como foi o da virada do século XIX para o XX. Para operacionalizar essa reflexão é importante explicitar como estou pensando a questão da arte e da literatura como interfaces da história cultural, e como articulo essas interfaces à minha reflexão.

Nesse sentido, o meu texto pode ter duas entradas: a do Sílvio literato, refletindo sobre a natureza da brasilidade e da cultura urbana e a que destaca a dança (no caso, o maxixe) como coreografia artística e ícone do moderno, do nacional e do popular.

Em um primeiro momento, vou trabalhar a literatura como espaço expressivo de elaboração de um imaginário da brasilidade. Em seguida, partindo do noticiário da imprensa, será tomado como foco o imaginário sobre a dança do maxixe. A proposta é a de tomar como motivo inspirador dessa escrita jornalística, um acontecimento: a condenação do maxixe pelas autoridades eclesiásticas do Brasil, da França e em Roma.

Vincular a filiação intelectual de Sílvio Romero à geração literária de 1870 e aos fundamentos da “Escola de Recife” explicando a natureza “positivista” do retrato que faz do Brasil, opondo o domínio da ciência ao das emoções não é, exatamente, o

² Cf. GUMBRECH, Hans. Materialidade da comunicação. In: _____. **A historiografia literária e as técnicas de escrita**. Rio de Janeiro: FCRB/ Vieira e Lent, 2004.

percurso que proponho fazer aqui. Estou interessada na historicidade da escrita, mais especificamente, como, através dela, o autor registra o embate de sensibilidades e percepções que marcavam a sua época. Essa é a questão que estará em primeiro plano.

Encontramos, em Sílvio Romero, uma rica vertente de análise, possibilitando pensar a dança integrada ao panorama complexo das sensibilidades urbanas. Aos olhos do ensaísta, as danças aparecem, principalmente as de caráter urbano, como expressão indesejada e prejudicial à constituição da brasilidade.

Mas é justamente esse retrato em negativo do Brasil e da brasilidade que me interessa discutir. A percepção da dança como problema e obstáculo, evidencia o aspecto polêmico do tema, mostrando o quanto foi capaz de despertar paixões e mobilizar consciências.

A proposta desse trabalho é a de analisar o lugar de centralidade, ocupado pela dança, nas representações da brasilidade. Busca-se iluminar um ponto central: as distintas formas de sensibilidades e percepções sociais frente ao fenômeno. Entendemos que a percepção constitui-se em chave interpretativa da vida social, quando forja uma maneira de olhar, perceber, organizar e sentir o mundo. E sentir o mundo é uma outra maneira de pensá-lo, transformando-se a esfera do sensível em inteligível.

Ao analisar as várias percepções em jogo estará se destacando a multiplicidade temporal, outro tema caro à história das sensibilidades. Cada sociedade e, até mesmo, cada indivíduo, pode viver no interior de um arcabouço temporal. O que possibilita pensar, conforme nos sugere Alain Corbin,³ que indivíduos que vivem a mesma época, podem vivenciá-la a partir de uma escala de valores distinta. Entender essas particularidades requer que nos aproximemos, o quanto possível, do espírito da época, percebendo o leque de suas possíveis inteligibilidades.

Entender essa trama de percepções, sentidos e sensibilidades que compõe a vida social é penetrar na historicidade de uma época. É com base na antropologia dos sentidos, sugerida a partir das reflexões de Alan Corbin e David Le Breton⁴ que proponho desenvolver essa reflexão.

³ Cf. CORBIN, Alain. Jalons pour une histoire de la culture sensible. In: MARTIN, Laurent e Venayre, Sylvain. (Dir.). **L'histoire Culturelle du contemporain**. Paris: Nouveau Monde Editions, 2005. p. 421-430.

⁴ Cf. Cf. CORBIN, Alain. Jalons pour une histoire de la culture sensible. In: MARTIN, Laurent e Venayre, Sylvain. (Dir.). **L'histoire Culturelle du contemporain**. Paris: Nouveau Monde Editions, 2005. p. 421-430; e LE BRETON, David. **La saveur du monde, une anthropologie des sens**. Paris: Editions Métailié, 2006.

O “dom de iludir”

No texto de Sílvio Romero, destaca-se uma frase que, pelo seu tom de impacto, acabei escolhendo como título dessa comunicação. “É quase impossível falar à homens que dançam”.

O tom é contundente. Ao mesmo tempo em que sugere queixume e inquietude, mostra-se, também, pessimista em relação ao comportamento do povo brasileiro. Escrito em 1907, o texto de Sílvio Romero integrava um conjunto de ensaios, nos quais, o autor dedicava-se a analisar as “realidades e ilusões no Brasil”.⁵

Esse texto ocupou lugar de centralidade no conjunto do livro, já que o título do ensaio acabou transformando-se no próprio título da obra.

Na sua interpretação do Brasil e dos brasileiros, curiosamente, a dança era percebida como uma ilusão perigosa. Em primeiro lugar, porque o autor considerava que ela constituía-se em empecilho ao aperfeiçoamento e a integração da nacionalidade na ordem civilizatória internacional. Por outro lado, considerava, a dança poderia incentivar tendências já presentes na *psiquê* brasileira. Talvez, a segunda hipótese, preocupasse mais o ensaísta. Argumentava que a representação do Brasil como “paraíso terreal”, criada pela narrativa poética de Rocha Pita (1660-1783), daria início ao caráter ilusionista da civilização brasileira, ao qual se propunha justamente combater.⁶

Sílvio Romero compunha uma geração intelectual que atribuía grande força às raízes atávicas da brasilidade, propondo-se a reabilitá-las por meio do instrumental técnico científico. Acreditava que tais raízes plasmariam brasileiros indolentes, acobardados, apáticos, sonhadores e, por isso mesmo, incapazes de mobilizarem energias para a organização do Estado e da nação. Entendia o autor que um dos grandes problemas da brasilidade era o da hipertrofia da sensibilidade e da emoção, em decorrência da nossa formação étnica. Na sua história da literatura brasileira, Sílvio Romero observava que o brasileiro seria “[...] mais contemplativo do que pensador,

⁵ ROMERO, Sílvio. Realidades e ilusões no Brasil, (dezembro de 1907). In: ROCHA, Hildon. (Coord.). **Realidades e ilusões no Brasil** – parlamentarismo, presidencialismo e outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1979.

⁶ Ibid., p. 58.

mais lirista, mais amigo de sonhos e palavras retumbantes do que de idéias científicas e demonstradas”.⁷

Na avaliação do autor, esse comportamento emotivo agravava-se, sobretudo, nas modernas metrópoles urbanas. Seduzido pela avalanche das notícias e novidades, o brasileiro que habitava as cidades, acabava reforçando essa tendência atávica pela inconstância, preferindo refugiar-se no domínio dos sonhos, devaneios e ilusões. A moda seria a tradução perfeita desse espírito inconstante.

Associando a dança ao modismo, cosmopolitismo, futilidade e à inércia, o autor a incompatibiliza com a brasilidade. É neste sentido, que “homens que dançam” entram como objeto de preocupação no ensaísmo de Sílvio Romero.

A matriz dessa ordem ilusionista, inspirada nos sentidos, era claramente identificada: a França. Esse ponto merece a nossa atenção. Desde a metade do século XIX, Paris vinha se destacando como epicentro da cultura ocidental, absorvendo e reelaborando, também, coreografias do mundo inteiro. Nas exposições universais e exposições etnológicas são apresentadas danças da Ásia, África e Oriente. Denominadas *danses exotiques*, essas coreografias inauguram a mundialização das turnês artísticas, despertando intensa curiosidade e interesse de um público, cada vez mais amplo.

No início do século XX, as danças americanas invadem o cenário parisiense: o grupo negro “**Les Elks**” apresenta os passos do *cake walk* (1903) e, logo em seguida, o *Kcikapoo* (passo dos pele vermelhas). Fazem grande sucesso o tango e o maxixe brasileiro. Entre 1898-1901, a mulata Plácida dos Santos apresentava-se no “**Folies Bergéres**” e a dupla de cançonetistas Geraldo Magalhães e Nina Teixeira, em 1908, atraía grande atenção dos parisienses, no Teatro Marigny.

A identidade latina, através do tango, maxixe, rumba, **habanera** cubana e danças paraguaias, peruanas e mexicanas encontrava um lugar no cenário europeu. Em Paris essas danças, freqüentemente, passavam por processos de reelaborações culturais, visando a sua adaptação aos usos corporais e à cenografia européia. Daí resultaram trocas múltiplas entre as mais distintas tradições, abrindo-se uma panorâmica inédita que iria propiciar o surgimento de uma nova ordem mundial. O fenômeno da interculturalidade, a intensificação das sociabilidades e a emergência de múltiplas

⁷ Essas idéias estão desenvolvidas na reflexão de Sílvio Romero “História da literatura”, cuja edição original é de 1888. Cf. LEITE, Dante Moreira. Realismo e pessimismo In: _____. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Pioneira, 1976; e MATTOS, Claudia Neiva de. **A poesia popular na república das letras, Silvio Romero folclorista**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1994.

linguagens coreográficas, evidenciava a centralidade ocupada pelo corpo no interior dessa nova ordem.⁸

Paris funcionava como epicentro, coordenando toda essa efervescência cultural. É com essa panorâmica de profundas mudanças que dialoga o texto de Sílvio Romero. O autor expressa, claramente, receio frente à nova ordem de influências. Entende que a hegemonia dos sentidos e do corpo é prejudicial à brasilidade. Paris teria o dom perigoso de iludir.

Essa questão já vinha sendo destacada, em termos filosóficos, por exemplo, através da análise da modernidade empreendida por Walter Benjamin. Foi considerando o fascínio exercido por Paris que ele elegeu a cidade como foco da modernidade e não Berlim.⁹

Aos olhos de Sílvio Romero não era na França que o Brasil devia se inspirar mas, sim, nas nações anglo-germânicas. Esses países é que poderiam corrigir, segundo o autor, as **“debilidades latinas”**.

E que debilidades seriam essas? Se focarmos Paris, ao invés da França e, se pensarmos a questão mais em termos de sensibilidades sociais urbanas, talvez possamos nos deslocar em direção à um horizonte reflexivo que nos possibilite estabelecer esse diálogo da história cultural com a literatura, via Sílvio Romero.

Capaz de traduzir aspectos que estão à margem do discurso e do enunciado consciente e controlado, a literatura, pode nos deixar entrever imagens e sentir sensações além do real explícito. Nesse sentido, ela torna-se **“visionária”**,¹⁰ ao dar contornos à paisagens ainda indefinidas.

O ensaio de Romero nada tem de ficcional. Empreende uma análise que poderíamos denominar **“fria”** e **“objetiva”**, evocando sempre o real como testemunho. Mas não é, exatamente, para essa competência que quero chamar a atenção. Considerando que o ato da leitura sempre envolve e articula várias competências, me interessa, na escrita de Romero, privilegiar a esfera do sensível.

⁸ Cf. DECORET, Anne. Danse sociale et interculturalité: la dansomanie exotique de l'entre deux-guerres. In: MONTANDON, Alan. **Sociopoétique de la danse** Paris: Anthropos, 1998; e DECORET, Anne Ahiha. **Les danses exotiques en France: 1880-1940**. Paris: Centre National de Danse, 2004.

⁹ Cf. MATTOS, Olgária. Baudelaire: antítese e revolução. **As flores do mal-150 anos**, 14 de setembro de 2007. (Seminário na FCRB)

¹⁰ Cf. LEENHARDT, Jacques. As luzes da cidade: notas sobre uma metáfora urbana em Jorge Amado. In: PESAVENTO, Sandra. (Org.). **Escrita, linguagem e objetos; leituras de História cultural**. São Paulo: Edusc, 2004.

É através dela que vou trabalhar o texto do autor, procurando entendê-lo a partir dessa lógica.

As cidades dos sentidos

Nos ensaios e críticas literárias que buscavam construir um imaginário da brasilidade, vamos encontrar, com certa frequência, o que poderia ser chamado de uma contra-representação do nacional. Essa se fundamentaria, com base, em um sólido tripé: litoral, urbano e cosmopolita.

O ensaio de Sílvio Romero lida com essa chave interpretativa. Já mencionamos o olhar negativo, através do qual, ele percebia as cidades, sobretudo as capitais. Paris e o Rio de Janeiro são o foco da sua atenção. Paris, capital cultural, sede do cosmopolitismo e do encontro de culturas. Núcleo gerador de vanguardas intelectuais e artísticas, de uma moderna arquitetura urbana e de uma imprensa sem precedentes, a metrópole é a inspiradora de novos hábitos, costumes e sensibilidades.

O Rio de Janeiro, como a maior parte das capitais latino-americanas, teria conexão imediata com essa ordem civilizacional.

Para Sílvio Romero, era, exatamente, aí, que residiria o perigo. Se defendia a entrada do Brasil na modernidade, defendia uma sensibilidade e uma ordem de valores específicos para moldar essa entrada. E essa não era, certamente, uma sensibilidade “à **parisiense**”, ilusória, na avaliação de Romero.

Defendendo o progresso científico como meta do espírito moderno, Sílvio, não esconde a sua simpatia pelos Estados Unidos. È partir da oposição que estabelece entre realidade e ilusão, pragmatismo e imaginação que o autor vai construir a sua crítica à moderna sensibilidade francesa.

Marcada pela opulência dos *boulevards*, avenidas e fachadas, essa modernidade, seria sedutora, mas ilusória:

[...] fascinam-se as massas com as fachadas deslumbrantes. Inventam-se Haussmans, de pronto “Palermos” e “centrais” surgem por encanto. Constroem-se empréstimos sobre empréstimos, manipulam-se câmbios sobre câmbios [...] e que para tudo pareça realidade indiscutível, convidam-se publicistas e políticos para virem, como outrora os cantores e atrizes de fama, deliciarmos com as suas conferências de diletantes e os seus paradoxos de enfastiados...¹¹

¹¹ ROMERO, Sílvio. Realidades e ilusões no Brasil, (dezembro de 1907). In: ROCHA, Hildon. (Coord.). **Realidades e ilusões no Brasil** – parlamentarismo, presidencialismo e outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1979, p. 60.

A crítica à cultura francesa tem como fulcro o urbano, mais especificamente, o modelo arquitetônico inspirado em Haussman. As modernas metrópoles urbanas que o adotaram transformaram-se em cenário de artifícios, fantasias e ilusões. Desse panorama fariam parte os políticos, os jornalistas, as atrizes e cantores. Chegamos à um dos pontos centrais da nossa discussão: a crítica às modernas sensibilidades urbanas. Para Romero o paradigma parisiense inclui, sempre, a música, a dança e o humor.

Expressões essas que mantêm relação direta com a ordem dos sentidos, remetendo ao dionisíaco. Sílvia Romero teme esse caminho; recorre ao testemunho da experiência histórica: “O *can can*, ao som da música, levou à decadência o baixo Império de Napoleão III”.¹²

Argumenta o autor, que as nações meridionais, facilmente emotivas e inflamáveis, seriam propensas à esse estado de espírito. França, Portugal, Argentina e o Brasil integram essa cartografia imaginária, expressa, sobretudo, através das cidades-capitais.

Essas são configuradas como “cidades dos sentidos”, cujos habitantes seriam mobilizados pelo ímpeto do momento e através das emoções. Tal representação das cidades-capitais (Paris, Rio de Janeiro e Buenos Aires) como cidade dos sentidos, nos coloca frente à uma das questões centrais da história cultural: o da historicidade.

Escrito em um contexto *fin de siècle* em que o tempo oscilava entre a persistência de um passado rural escravista e todo o seu sombrio legado de valores e um futuro que já se anunciava veloz, nos passos das danças, o texto de Sílvia Romero capta essa sensibilidade em suspenso. Logo após a proclamação da República, o autor registrava o impacto das mudanças, observando: “Um bando de idéias novas esvoaçam sobre nós de todos os pontos do horizonte”.

O letrado estaria incumbido de dar forma à essas idéias, divulgando-as ao conjunto da sociedade, conforme a visão dos intelectuais, vinculados à “geração de 1870”. No ensaio de Romero, sentimos a presença dessas idéias. Mas a questão que se destaca, aí, é a da disputa de percepções na vida social.

Essa me parece ser, de fato, a questão, suscitada pela leitura do texto de Sílvia Romero: a tensão entre distintos paradigmas culturais. Tensão entre sensibilidades que percebem o mundo, de maneiras distintas.

¹² Ibid., p. 58.

Numa sociedade, recém saída da ordem escravista, fortemente alicerçada em matrizes da cultura oral, o corpo assume o papel de “arquivo vivo”¹³ e canal essencial de comunicação. Essa é, justamente, a preocupação que me parece traduzir o texto de Sílvio Romero: a do corpo como suporte de cultura e a disputa que advém daí.

Em uma sociedade, cujos homens dançam, os sentidos ganham centralidade. Eles passam a ocupar posição estratégica no contato entre o corpo e o mundo. Não são, somente, a interiorização do mundo pelos indivíduos, mas ordem particular que organiza uma vasta gama de comunicação. Os sentidos expressam, portanto, um pensamento e uma organização sobre o mundo.

Essa organização, centrada no corpo, é vista como antagônica aos ideais de uma ordem moderna, estruturada nos princípios da lógica racional. Não era só Sílvio Romero que percebia as coisas dessa maneira.

Na realidade, essa disputa de sentidos acirrava-se na onda da modernidade, que colocava em questão a hegemonia do paradigma cartesiano de conhecimento. A expansão de outras linguagens, além daquela organizada em torno da mente racional, abria novos canais de comunicação e expressão cultural. Em decorrência, a cultura letrada sentiria abalado o monopólio da produção, circulação e expressão do seu saber. Não só impunha-se a presença de outras modalidades de comunicação como essas, muitas vezes, exerciam maior atrativo sobre o conjunto da sociedade. Era incosteste o aspecto sedutor, exercido pela dança, cujas novidades chegavam, principalmente, de Paris.

Tomados pela embriaguês dos movimentos, os corpos-dançantes não se mostravam disponíveis à outra escuta, senão a dos ritmos musicais. È neste contexto que pode ser visto o registro de Sílvio Romero, revelando-nos, claramente, a coexistência tensa de sensibilidades:

É quase impossível falar a homens que dançam. Ébrios de prazer alheados da realidade ambiente, ei-los que, envolvidos no vértice das fascinações do momento, se julgam no melhor dos mundos. Só passada a ronda fantástica dessa embriaguez ilusória, é que param cansados, dessorando desfalecimentos e pesadumes. Dá-se com as

¹³ A imagem é de VIGARELLO, George. O corpo inscrito na história, imagens de um arquivo vivo **Projeto História 21**, São Paulo, EDUC/Fapesp, p. 229-30, 2000. (Entrevista a Denise Sant'Ana) No texto de ANTOMACCI, Maria Antonietta. **Corpos negros desafiando verdades**. São Paulo: PUC, 2004. (texto cedido pela autora).

nações, nomeadamente as meridionais imaginosas, e facilmente inflamáveis, alguma coisa de análogo.¹⁴ (destaque nosso)

Essas culturas “meridionais imaginosas”, que tinham a cidade de Paris como sede, apresentariam, ainda, uma outra característica: a busca extrema do prazer. Essa vertente da modernidade configurava-se como verdadeiro “haxixe do espírito”. É imediata a associação da dança com o prazer, embriaguez, alegria, diversão e riso. A cidade de Paris surgia como espelho ilusório, no qual parte expressiva dos brasileiros buscava se ver:

Esses tipos a Offenbach, bufos perpétuos de idéias, temperamentos de pândegos, de pilhéricos, de divertidos; esses pesquisadores de gozos, inventores de distrações, amolentadores do viver, tem por missão deitar a máscara do riso e levantar a tenda da alegria à retalho.¹⁵ (destaque nosso)

Nesse contexto, a referência ao nome de Jacques Offenbach (1819-1880), vem reforçar a crítica à cultura urbana parisiense. Precursor do teatro musical moderno e um dos paladinos da opereta cômica, no **Théâtre National de l’Opera**, Offenbach dera projeção internacional à dança do *Can can*, ao encená-la em “**Orfeu no inferno**” (1858).

Essas idéias reforçam a centralidade ocupada pela dança e pelo corpo na constituição da sensibilidade moderna. A projeção do maxixe no cenário europeu, dá início à grandes polêmicas; adesões apaixonadas ou reações indignadas traduzem, na verdade, questões mais amplas. Essas se referem à mudança nos padrões da sensibilidade social e nas formas de organização das culturas.

É na virada do século XIX para o XX, que as coreografias brasileiras começam a se destacar nos palcos parisienses, conforme já mencionado. Em 1913, as apresentações do dançarino Duque (pseudônimo de Antonio Lopes de Amorim) e suas *partenaires* Maria Lina e Gaby conquistavam, definitivamente, o público francês. Duque iria inaugurar no “**Luna Park**”, um dos mais modernos espaços das diversões parisienses, o “**Dancing Palace**” onde propunha apresentar ao mundo o maxixe brasileiro.

O “Tempo dançarino”

¹⁴ ROMERO, Sílvio. Realidades e ilusões no Brasil, (dezembro de 1907). In: ROCHA, Hildon. (Coord.). **Realidades e ilusões no Brasil** – parlamentarismo, presidencialismo e outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1979, p. 57.

¹⁵ Ibid., p. 58.

Em uma de suas crônicas, Álvaro Moreira registra, através de uma deliciosa metáfora poética, a sincronia rítmica entre a dança e o tempo. Tendo passos ágeis como bailarina, essa escrita conseguiria tocar em uma questão fundamental: a mudança da sensibilidade social. Inaugurava-se, na percepção do cronista, um novo tempo:

O nosso tempo é um tempo dançarino... Dança-se porque é fatal, porque mora no corpo moderno uma excitação, um delírio, uma *nevrose* a que temos de nos abandonar, irresistivelmente... Estamos contaminados de dança. O micróbio desandou de Paris e adoeceu o mundo...

A metáfora imagética do contágio não é negativa, tampouco se dá por acaso. Nas narrativas sobre as danças modernas é enfática a idéia do total abandono do corpo às sensações. Tomado, de forma irresistível, pelos ritmos, o corpo passa a experimentar novas dimensões que remetem à experiência do transe e da festa dionisíaca. Produzindo o esquecimento, o abandono e a liberação de energias, a dança possibilitaria ao indivíduo, mesmo que momentaneamente, a ultrapassagem de si próprio e de seus limites. Dava-lhe, enfim, a ilusão de viver uma outra vida e temporalidade.

Essa natureza paradoxal da dança pode ser melhor compreendida se pensada em termos de prática social onde se estabelecem as relações do indivíduo e grupo, corpo e sexo em jogo incessante com a transgressão, oscilando entre ordem e desordem, técnica e anarquia. É em função desses deslocamentos contínuos que a dança passa a ser objeto de condenações, interdições e controles.¹⁶

As medidas de controle em relação ao maxixe vão desencadear uma onda de reações, através das quais, podemos reconstituir mudanças de percepção que estavam se operando nas sensibilidades sociais. Em Janeiro de 1914, o Arcebispo de Paris, Cardeal Amette, emite uma carta pastoral aos católicos, na qual condenava o tango, considerando-o dança de natureza lasciva e ofensiva à moral.¹⁷ A escrita episcopal era precisa, revelando cuidado na escolha dos verbos. Mostrava, assim, a atenção dispensada aos sentidos como esfera de leitura e posicionamento no mundo social. Os verbos “ver” e “tocar” eram atingidos pelo mesmo estatuto: o da “condenação”.

¹⁶ Cf. MONTANDON, Alain. Du code, du plaisir et des signes .In: _____. **Sociopoétique de la danse**. Paris: Anthropos,1998; e DECORET, Anne. Danse sociale et interculturalité: la dansomanie exotique de l'entre deux-guerres. In: Ibid., p. 505-519.

¹⁷ É importante esclarecer que, nessa época, o maxixe era conhecido como “tango brasileiro”, conforme reflexão que desenvolvi anteriormente (2007). Nesse sentido, a cruzada moralizadora desencadeada pelas autoridades eclesiásticas atingia diretamente o Brasil.

A pastoral era clara ao recomendar aos fiéis que não só evitassem dançar o maxixe, mas também, evitassem ver dançá-lo.¹⁸ Perigo ao corpo, perigo aos olhos. Logo em seguida, o cardeal é secundado pelo Arcebispo do Rio de Janeiro, o Cardeal Arco Verde. Também o Vigário Geral de Roma solicitava aos párocos da capital que alertassem os fiéis sobre o perigo dessa dança.

Sacerdotes, autoridades policiais, educadores, médicos, diplomatas e chefes de família endossam essa cruzada moralizadora que ganha âmbito internacional.

O Brasil participa, envolve-se e toma posição, de forma apaixonada, nesse *forum* mundial das idéias. O que me parece ocorrer de novo é o fato de que a cidade de Paris deixa, nesse momento, de ser vista como bloco homogêneo, identificado como paradigma – síntese da modernidade. A interlocução do Brasil modifica-se, no que se refere à natureza dos seus termos.

Se Paris é o núcleo da dança, de onde emerge o corpo moderno, nas palavras de Álvaro Moreira, a metrópole não se compõe apenas dessa face. Há que se identificar e escolher os agentes nessa interlocução com o moderno. É, nesse momento, que começa a tomar forma um imaginário da identidade brasileira, capaz de absorver, de forma seletiva, elementos do cosmopolitismo. Começa-se, enfim, a perceber a capacidade aglutinadora de determinadas idéias, mostrando-se como o singular pode dialogar com o universal. Esse universal se concentra em Paris, mas é lá, também, que começa a encontrar resistências.

Resumindo: na condição de linguagem universal, a dança, enquanto arte coreográfica, propicia o diálogo. Se ela é instrumento comum capaz de unir diferentes povos e culturas, também, tem cerimoniais, ritos e movimentos próprios que a particularizam enquanto expressão social. É nesse campo de tensões entre o universal, o nacional e o cosmopolita que vamos situar o nosso debate.

Se a dança apresenta-se, nesse momento, como expressão do imaginário da brasilidade, do moderno e do popular, como se daria, então, a inserção de Paris nesse imaginário?

Paris é considerada uma espécie de celeiro e matriz universal.

Precisando renovar seu rico acervo coreográfico, a metrópole, sempre aberta ao espírito inovador, iria busca inspiração no continente americano, tanto na América do

¹⁸ REVISTA DA SEMANA, 7 de março de 1914.

Norte como na América Latina.¹⁹ Não importa as adaptações que os parisienses venham a fazer nessas danças; não importa se visam “civilizá-las”. O que está em questão nessa escrita é a seguinte idéia: os europeus buscam a América como fonte de inspiração.

O moderno não é mais eurocêntrico, deslocando-se para a América, para o Brasil e, notadamente, para o Rio de Janeiro.

A questão da interculturalidade impõe-se como dimensão necessária nesse novo desenho do moderno.

A “liberdade de saracotear”

No Rio de Janeiro, mais do que nas outras metrópoles brasileiras, a representação da nacionalidade expressa-se através do corpo e da dança. Afirma-se que “o maxixe não é uma dança brasileira e sim carioca”.²⁰

Essa auto-referência da nação faz com que os cronistas cariocas se posicionem, de maneira particularmente enfática, quanto à condenação ao maxixe. No tom bem humorado, marcado por alfinetadas inteligentes, está embutida uma crítica à cultura. Crítica essa que, apesar de ter destinatário certo, conseguia atingir segmentos mais amplos da sociedade brasileira. A figura-alvo das chacotas era o Arcebispo do Rio de Janeiro: o Cardeal Arco Verde, pelo seu apoio ao Cardeal Armette de Paris, na condenação ao maxixe.

Posicionava-se contra tal situação, com um argumento: a natureza diferenciada das civilizações dança. No Rio, argumentava-se, o tango não se constituía em elemento à cultura como o era em Paris e, por isso, não poderia ser visto como ameaça à ordem, conforme a voz da autoridade eclesiástica francesa.

O que é importante nessa polêmica é o olhar crítico, desnudando a natureza diferenciada das culturas. Já se coloca em questão a adoção cega aos referenciais civilizatórios europeus, tese tão cara aos modernistas paulistas, da década de 1920.

Nesse contexto, o humor acena uma outra chave interpretativa, uma outra lógica que possibilita lidar, de modo distinto, com a realidade cotidiana. Em tom, entre mordaz e brincalhão, o folhetinista Constâncio Alves, buscava desmanchar a retórica eclesiástica, contra-argumentando.

¹⁹ Essas idéias estão expressas em vários artigos publicados em revistas e jornais da época, destacando-se: As danças da moda **Careta**, 6 de dezembro de 1913 e “Furlana – a dança do papa” de Álvaro Moreira. **Fon Fon**, 01 de abril de 1914.

²⁰ **JORNAL DO COMÉRCIO**, 18 janeiro 1914.

Nessa [...] Terra de santa cruz o tango não é o invasor imprevisto, é *residente antigo* e *familiar*; não é estrangeiro, é o *patrício*, não é o Diabo que intenta erigir o *cabaret* e demolir o templo, é o *devoto* que sempre louva os santos mais austeros, dançando no adro das igrejas mais sisudas.

E, mais adiante, Alves completava o seu raciocínio, observando:

[...] O tango, o nosso tango que sempre gozou da liberdade de saracotear, mais útil que a de pensar, estranhará esse rigor de agora e verá nele o desejo de imitar coisas estrangeiras. (*Jornal do Comércio*, 22 de Janeiro de 1914).²¹ (destaque nosso)

Nessa discussão, em que o humor assume a voz e, freqüentemente, parece dar o tom ao debate, é importante insistir em uma idéia: a ênfase à dimensão corpórea da cultura brasileira.

A liberdade de saracotear – como nos afirma, em tom de galhofa, o cronista – pode ser mais útil do que a de pensar. Temos aí várias possibilidades de leitura: talvez uma forma de lidar com a ambivalência dos valores culturais que oscilavam entre o lado doutor e o popular, a mente racional e os sentidos. Também uma forma de dessacralizar o referencial erudito ou, ao menos, de relativizá-lo. Essa “liberdade de saracotear” me parece estar apontando uma outra lógica de valores, considerando que cada sociedade desenha uma organização sensorial própria, conforme nos lembra David Le Breton.

A condenação do maxixe foi o tema central do carnaval carioca de 1914.

Caricaturas de diabos chifrudos dançando o maxixe com mulatas, autoridades eclesiásticas embevecidas pelo prazer da dança cobrem as páginas das revistas e jornais. Nos teatros de revista, a condenação ao tango inspira a criação de temas musicais e personagens. O tema foi fartamente explorado pelos carros de crítica que eram a atração dos desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro.

É o caso do clube dos Democráticos que, assim, descrevia o *puff* de um dos seus carros “A Excomunhão do Maxixe”:

Enquanto dois pares dançam, voluptuosamente, a grande dança brasileira, que fez a Europa curvar-se ante o Brasil, um Príncipe Egrégio (da igreja) lança a excomunhão maior nos pecadores coreógrafos, por não poder entrar ele também no passo do jocotó e do urubú malandro. Ao príncipe serve de auréola um enorme *arco-verde*.²²

Ninguém resistiria aos apelos da dança:

²¹ Cf. EFEGÊ. *Maxixe* – a dança excomungada Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

²² Cf. EFEGÊ. *Maxixe* – a dança excomungada Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 173.

Maxixa o rico e o pobre
Maxixa nobreza e clero
Todo o mundo que o sol cobre
Cai, desde que o tempo sobre
No passo do *quero quero*.²³

Esse imaginário de uma nacionalidade carnavalesca, que cai nos passos da dança e da festa mergulhando, incessantemente, no prazer, certamente, nos mostra um retrato estereotipado. Mas podemos ter uma outra percepção dessa imagem se considerarmos que, o estereótipo, além da visão deformada, pode funcionar, também, como um instrumento cognitivo, capaz de mostrar traços da vida social. Quando essa é marcada pela diversidade, multiplicidade e ambigüidade de valores, é necessário, mais do que nunca, tentar organizar e dar forma à esse desenho.²⁴

Os estereótipos do “povo-maxixeiro” e da festa podem funcionar, portanto, como um instrumento de conhecimento, compondo o imaginário de uma brasilidade que tinha no corpo e na dança uma de suas fontes inspiradoras na afirmação da identidade.

O corpo, “haxixe do espírito”

A temática de um Brasil, mestiço de culturas e etnias, que aspirava entrar no circuito da modernidade, através da dança, aparece como a questão comum desse artigo.

E è em torno desse ponto que fizemos dialogar literatos de percepções tão distintas como Sílvio Romero, Álvaro Moreira e Constâncio Alves. Atentos ao cenário das mudanças, esses intelectuais se esforçam, de distintas maneiras, para identificar a configuração e a natureza que o moderno assumia entre nós. A ordem corporal, centrada nos sentidos, aparece como o denominador comum unindo esses imaginários.

A reflexão de Sílvio Romero ajusta o foco num ponto estratégico da paisagem. Ponto que nos remete à historicidade de uma época, marcada pela tensão entre as esferas da razão e a e dos sentidos, enquanto espaços de produção de cultura. Essa tensão será fortemente experimentada no interior da cultura modernista brasileira. È impensável não considerá-la, ao se discutir a entrada do Brasil na ordem moderna, na virada do século XIX para o XX.

²³ *Puff* do Clube dos Fenianos. Ibid., p. 173.

²⁴ ZINK, Ruy. *De la bonté des stéréotypes*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2006. (texto cedido pelo autor).

Com uma biografia marcada por trezentos anos de escravidão, o corpo torna-se, necessariamente, receptáculo de memórias e de culturas, sintetizando e intermediando outros saberes.

O ensaio de Silvio Romero, mantido praticamente à margem do conjunto da sua produção acadêmica, pode ser lido como uma das chaves interpretativas dessa brasilidade que oscilava entre as referências de uma cultura de matrizes populares (gestuais, orais e sonora auditivas) e eruditas. Enfatizando a incompatibilidade dessas matrizes – homens que dançam, geralmente, não se mostram disponíveis para a escuta dos homens letrados – o autor, também, nos mostrava a densidade histórica do corpo.

Aparecendo em negativo, visto como obstáculo à cultura, esse corpo-dançarino, verdadeiro “haxixe do espírito”, pode (des)configurar a face do moderno. As cidades de Paris e do Rio de Janeiro estão incluídas nessa cartografia pautada pela sintonia dos sentidos. Ao destacar o caráter problemático dessa percepção, Sílvio Romero acabava deixando entrever o lugar estratégico ela ocupava como referenciais organizadores da cultura brasileira.

As tentativas de controle dessas expressões culturais, pelas autoridades eclesiásticas (nacionais e européias) acabaram gerando novos discursos imagéticos e textuais que recriaram os referenciais das representações do nacional-popular. Em abril de 1915, em pleno conflito mundial, o bailarino Duque é agraciado pelo Rei Afonso XIII, da Espanha, com a Cruz de Cavaleiro da “Ordem de Isabel, a católica”.²⁵ A honraria se destinava a premiar cidadãos, cujo mérito se destacasse na ordem nacional e internacional. Um indício de que o maxixe, apesar de (ou talvez, devido à) tantas polêmicas, era integrado como um dos símbolos imagéticos da nova ordem.

²⁵ Cf. EFEGÊ. **Maxixe** – a dança excomungada Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 153.